



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Gabriel Ferrater, crític literari **Una lectura dels assaigs sobre literatura** **i una proposta de cànon**

Marina Porrás Martí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Gabriel Ferrater, crític literari

Una lectura dels assaigs sobre literatura i una proposta de cànon



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Doctoranda: Marina Porrás Martí
Director: Antoni Martí Monterde



Programa de doctorat EEES Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals
Secció de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Facultat de Filologia i Comunicació
Universitat de Barcelona
2022

A Joan Manuel Pérez i Pinya, *in memoriam*

1. Prefaci	11
2. Resum, objectius, estructura i metodologia	14
3. Marc teòric previ: Ferrater i el comparatisme	17
a. Pensar la literatura europea: entre la Weltliteratur i el provincianisme	18
b. Lectures teòriques per al comparatisme: com llegim els mapes literaris	21
i. Dionýz Durišin i les comunitats interliteràries	21
ii. Pierre Bourdieu i el camp literari	24
iii. José Lambert i els mapes literaris	26
iv. Joseph Jurt i les tensions dels camps intel·lectuals	27
v. Arturo Casas i l'espai geocultural ibèric	28
c. El camp literari català: una lectura des del comparatisme	30
4. Recepció de l'obra assagística de Ferrater (1972 – 2020)	33
4.1 L'obra de Jordi Julià	37
a. La concepció de la crítica ferrateriana	38
b. Crítica i ideologia	42
c. Actituds crítiques i crítica biogràfica com a crítica formal	43
d. Biografia i crítica	44
e. El tractament de l'obra i la perspectiva comparatista	47
f. La imaginació moral	51
g. Altres aportacions de Jordi Julià	52
4.2 Núria Perpinyà: <i>Gabriel Ferrater, recepció i contradicció</i>	54
a. Lectures de l'obra poètica de Ferrater: influències i confluències	55
b. Lectures de l'obra assagística: literatura, lingüística, traducció i classes a la universitat	56
4.3 Pere Ballart i la teoria poètica ferrateriana	61
4.4 <i>In memoriam</i> : el simposi Ferrater	64
a. La concepció poètica	64
b. Anàlisis poètics	69
c. Testimoniatsges poètics i biogràfics	71
4.5 La revista <i>Reduccions</i> (número 113)	74
4.6 Monogràfic Ferrater a <i>Veus Baixes</i>	77
4.7 Altres articles	85

5. La visió teòrica de Joan Ferraté: un còmplice crític	88
5.1 La crítica literària dels germans Ferrater: Carner i Riba	94
6. Afinitats intel·lectuals: la correspondència amb Gil de Biedma	99
a. Les influències anglosaxones: una base teòrica (Eliot, Auden)	101
b. La relació entre la poesia i la prosa	105
c. Els poetes de Biedma: Cernuda i Guillén	108
d. L'interès per la poesia medieval	111
e. Conclusions: més enllà de la crítica	114
7. La posició de Ferrater davant la literatura catalana	116
7.1 Una lectura europea de la literatura catalana	118
7.2 La manca de tradició	122
7.3 La manca de prosa: un problema polític	125
a. El 1909 com a data de trencament cultural	130
8. El cànon Ferrater: segle XIX	135
a. Una excepció medieval: Ausiàs March	135
b. Sobre la Renaixença	
i. Al voltant de «La pàtria» d'Aribau	141
ii. «Lo gaiter del Llobregat» i els Jocs Florals: literatura i poder	144
iii. Jacint Verdaguer (i un apunt sobre Àngel Guimerà)	146
iv. El llegat de la Renaixença	149
v. Notes sobre Narcís Oller, Marià Vayreda i una idea de novel·la catalana	150
9. El cànon Ferrater: segle XX	155
a. Joan Maragall i la superació de la Renaixença	161
b. El cànon poètic: Josep Carner, Carles Riba i J. V. Foix	167
i. Josep Carner: una aproximació	167
a. <i>Nabí</i>	170
b. Notes per a un pròleg	178
c. Apunts per a una enciclopèdia de literatura universal	180
d. Guerau de Liost	182
ii. Carles Riba	187
a. La construcció imaginativa: la lectura de Joan Ferraté	189
b. La llengua de Riba	193

c.	Política i bèsties culturals	198
d.	Riba, traductor de Hölderlin	203
iii.	J. V. Foix	205
a.	El catalanisme: dins i fora	208
b.	Imatges i influències	212
c.	Pròleg a <i>Els lloms transparents</i>	215
d.	Apunts per a una enciclopèdia de literatura universal	218
c.	Tres prosistes	219
a.	L'absència de prosa i el problema de la novel·la urbana	219
b.	Escriptors i poder	226
i.	Joaquim Ruyra	228
ii.	Víctor Català	231
iii.	Josep Pla	234
a.	Un informe de lectura: <i>El quadern gris</i>	239
10.	Literatura estrangera: la vara de mesurar	243
a.	Escriptors en llengua alemanya	245
b.	Escriptors en llengua francesa	251
i.	Marcel Proust	261
c.	Escriptors en llengua anglesa	269
i.	Poesia del segle XX	269
ii.	Poesia del segle XIX	274
iii.	Poesia dels segles XVII i XVIII	279
iv.	La poesia medieval	283
v.	Novel·listes contemporanis	285
vi.	Shakespeare	289
d.	Escriptors en llengua castellana	298
e.	Escriptors en altres llengües	301
i.	Witold Gombrowicz	302
f.	<i>Escritores en tres lenguas</i> : la lectura de Pere Ballart	305
11.	Informes de lectura: Ferrater, lector editorial	311
a.	Primers informes per a Seix Barral (1961 – 1965)	313
i.	Dos informes sobre Caudwell i una carta sobre Hammett	319
b.	Informes per a Rowohlt Verlag (1963 – 1964)	320
c.	Últims informes per a Seix Barral (1970 – 1972)	343
12.	Ferrater, crític d'art	361
a.	«¿A dónde miran los pintores?»	366
b.	Crítica d'exposicions	368
c.	Sobre la possibilitat d'una crítica d'art	372

d. Ferrater llegint la pintura catalana	374
i. Notes per a una enciclopèdia (Ramon Casas i l'impressionisme)	379
ii. Joaquim Sunyer, Pablo Picasso, Joan Miró (i altres)	383
e. Recepció de la crítica d'art ferrateriana: Núria Perpinyà i el cas <i>Laye</i>	390
13. Conclusions	395
14. Bibliografia	398
a. Bibliografia de Gabriel Ferrater	398
b. Bibliografia de Joan Ferraté	398
c. Bibliografia sobre literatura comparada	399
d. Bibliografia general	401
e. Articles	404

Resum

Aquesta tesi doctoral estudia l'obra assagística de Gabriel Ferrater, en concret els seus assaigs sobre literatura. L'objectiu de la tesi és exposar de quina manera es relacionen les idees de Gabriel Ferrater amb la literatura comparada, i endreçar i explicar els textos sobre literatura de Ferrater per demostrar que el conjunt forma una obra coherent construïda al llarg de trenta anys de producció intel·lectual. La tesi comença situant la figura de Ferrater com a intel·lectual del seu temps, emmarcant-la en un context teòric i fent un estat de la qüestió sobre la recerca al voltant dels seus assaigs. A continuació s'analitzen a nivell teòric les visions contemporànies i complementàries de Joan Ferraté i Jaime Gil de Biedma. El gruix de la tesi consisteix en l'anàlisi de l'obra de Ferrater sobre literatura catalana per tal d'exposar les seves tesis sobre crítica literària en aquesta disciplina. Així, s'analitza la posició del teòric davant la literatura catalana i es fa una proposta de cànon dels segles XIX i XX a partir dels seus textos. Per últim, s'estudien els seus assaigs sobre literatura estrangera, els seus informes de lectura per a editorials i la seva crítica pictòrica per veure de quina manera dialoguen amb els seus estudis sobre literatura.

Paraules clau: Gabriel Ferrater, crítica literària, literatura comparada, literatura catalana, cànon.

Abstract

This doctoral thesis studies Gabriel Ferrater's essays, in particular his essays on literature. The aim of the thesis is to set out how Gabriel Ferrater's ideas relate to comparative literature, and to explain Ferrater's texts on literature. The thesis also aims to explain that Ferrater's essays show a coherent work built over thirty years of intellectual production. The thesis begins by placing the figure of Ferrater as an intellectual of his time, framing it in a theoretical context and making a state of affairs about the research on his essays. The following is a theoretical analysis of the contemporary and complementary views of Joan Ferraté and Jaime Gil de Biedma. The bulk of the thesis consists of the analysis of Ferrater's work on Catalan literature in order to present his ideas on literary criticism in this discipline. Thus, the position of the theorist in relation to Catalan literature is analyzed and a canon proposal of the 19th and 20th centuries is made based on his texts. Finally the thesis studies his essays on foreign literature, his reading reports for publishers and his pictorial critique to see how this texts dialogue with his studies of literature.

Keywords: Gabriel Ferrater, literary criticism, comparative literature, Catalan literature, canon.

1. Prefaci

Gabriel Ferrater va néixer a Reus el 20 de maig de 1922. Va créixer en una família benestant amb aspiracions culturals, polititzada i preocupada pels afers públics de la seva ciutat. Gràcies a l'empresa familiar d'exportació de vins, va passar la infantesa en un ambient de luxe burgès, en una casa amb servei domèstic, institutriu i una de les millors biblioteques de Reus. Va tenir una relació estreta i de ressons *proustians* amb la mare, i una relació d'afinitat i desengany amb el pare. A la germana petita, l'Amàlia, la tractava amb una tendresa protectora de germà gran. Amb el mitjà, Joan Ferraté, va tenir una relació turbulenta que, al cap dels anys, es va convertir en fraternitat intel·lectual. El paradís dels nens Ferrater va ser el Mas Picarany, una casa d'estiueig i refugi a l'Almòster, on van passar-hi temporades llargues.

La placidesa reusenca es va interrompre el 1936. A Ferrater la Guerra Civil li va canviar la vida, però no en va ser conscient fins més tard. Va explicar-ho a «In memoriam», un poema que lliga l'experiència d'un noi amb el destí d'un país. El poema descriu el caos i l'arbitrarietat d'aquell temps i el buit moral que va deixar. El 1938, pels lligams polítics del pare, la família es va exiliar a Bordeus. El Gabriel tenia setze anys, i els tres cursos que va passar a França li van canviar la vida i la manera d'estar-se al món: va descobrir un lloc on la gent es prenia seriosament a si mateixa, la seva cultura i el seu país. França li descobreix una alternativa a l'educació catalana, el fa encara més autodidacta i li referma el costum de llegir literatura estrangera.

Després de fer un servei militar de vint-i-cinc mesos, Ferrater va tornar a Reus l'any 1945. Va trobar la seva ciutat arrasada, i va veure com l'estretor de l'ambient, els problemes econòmics i la repressió política feien que la seva família se sentís cada vegada més atrapada. El seu pare es va suïcidar el 1951. La mare i els fills no van trigar a marxar de Reus, i no hi van tornar a viure més. Ferrater es va mudar a Barcelona, on ja hi vivia el seu germà. El Gabriel havia començat la carrera de Ciències Exactes, que faria sense gaire mètode durant tres anys. La seva formació acadèmica va ser molt poc convencional: no va anar a escola fins als deu anys, no va acabar el Batxillerat fins als vint-i-quatre, i no tindrà un títol universitari fins als quaranta-sis, quan es llicencia de Filologia Romànica perquè el puguin contractar com a professor a la universitat.

Els anys de postguerra, «aquells pollosos anys quarantes» del «Poema inacabat», havien deixat un desert a Barcelona, i Ferrater es va trobar enmig d'un procés de substitució cultural. L'imaginari que s'havia construït durant trenta anys li va servir per contenir la tristesa de l'entorn: Ferrater va aprendre a llegir amb la prosa de Josep Pla dels anys vint, quan era adolescent se sabia de memòria la poesia de Carles Riba, i Josep Carner i J. V. Foix li van canviar la

manera de llegir. Feia molts anys que estudiava literatura europea i americana amb el propòsit, com demostrarà a les seves classes, de situar la literatura catalana en un marc universal, de fer discutir els seus poetes amb els millors poetes del món.

Ferrater va començar la seva carrera escrivint sobre pintura. La preocupació per l'art plàstic no era cap febrada: s'hi va dedicar intensament durant anys, tal com recullen els textos de *Sobre pintura*. Com també farà en literatura – bona part dels seus escrits sobre el tema són a *Sobre literatura* – en art plàstic va crear el seu cànon i el va defensar contra les hegemònies i les modes del seu temps. Sense el pare i sense el suport econòmic de la família, havia de trobar una manera de guanyar-se la vida. És aleshores quan va començar a traduir, que és la feina que el mantindrà, encara que de manera precària, els propers anys. Traduïa sobretot al castellà i sobretot de l'anglès (Hemingway, Mary McCarthy, Malamud, Baldwin, Beckett, Gombrich) però també de l'alemany (Elsner, Bierwisch), el suec (Söderberg) i el polonès (Gombrowicz); i també va fer traduccions importants en català (*El procés*, de Kafka, i llibres de Chomsky i de Bloomfield).

També es va dedicar al món de l'edició, sobretot des de Seix Barral. Hi va fer de lector, de membre del comitè editorial i durant dos anys va ser el director literari de l'editorial. Tot i que Joan Ferraté diu que va estar molts anys a l'empresa sense treure'n res, va acabar coneixent molt bé el sector. El volum *Notícia de llibros* recull els seus informes de lectura i ensenya la manera com treballava: enllaçava els autors contemporanis amb la seva tradició, reconeixia el valor dels textos i la recepció que tindrien en cada país, i preveia l'èxit o el fracàs comercial de l'operació. Ferrater era bo fent la seva feina però no tenia ganes ni habilitat per treure'n partit: no li agradava gestionar, no li agradava haver de fer-se l'important ni posar-se al servei de ningú.

A principis dels seixanta, enmig d'una relació amorosa intensa amb Helena Valentí, va viure i treballar mig any en una editorial alemanya a Hamburg, després d'haver estat uns mesos a París i a Londres. Quan va tornar a Catalunya es va casar amb Jill Jarrell, amb qui va viure fins el 1967, primer a Montgat i des de 1965 a Sant Cugat del Vallès, on va passar els últims anys. A finals d'aquella dècada es va dedicar a fer classes a la universitat. Abans de llicenciar-se ja havia impartit a la Universitat de Barcelona un seguit de conferències que es recullen al *Curs de literatura catalana contemporània*, però va ser a partir de la fundació de l'Autònoma que va fer-ho regularment, com a professor de crítica literària i de lingüística general.

La lingüística va ser l'última obsessió, i va començar llegint la gramàtica d'Antoni Maria Badia: Ferrater va decidir que n'havia de fer una de nova. Va estudiar l'obra dels grans lingüistes i es va posar a estudiar idiomes. El 1969 va

començar una sèrie d'articles sobre lingüística a *Serra d'Or*, que es recullen a *Sobre el llenguatge*. De la mateixa manera que va fer en pintura i en literatura, estudiava la matèria per barallar-s'hi, per discutir-la als seus contemporanis. En un article d'homenatge a Pompeu Fabra explica com l'admiració sense crítica no serveix de res: «la generositat amb els homes, tant amb els morts com amb els vius, consisteix a tractar-hi, a guanyar-ne l'experiència, i tota experiència és feta de mobilitat i clarobscur».

Ferrater es va dedicar amb exigència a totes les matèries que va estudiar, però va ser a finals dels cinquanta que va començar l'obra que canviaria el rumb de la poesia catalana del segle XX. El 1960 va publicar *Da nuces pueris*; el 1962 *Menja't una cama*; i el 1966 *Teoria dels cossos*. Dos anys després, el 1968, va recollir els tres llibres en un de sol, que és el que avui coneixem com la seva obra poètica completa: *Les dones i els dies*. Ferrater va publicar el seu primer llibre amb gairebé quaranta anys, sense les inseguretats dels escriptors que comencen joves. Joan Fuster va dir que gràcies a aquesta aparició tardana va aparèixer com un home fet i madur, com a poeta i com a personatge. No el van veure créixer i, per tant, no el van poder manipular ni construir: se'l van trobar com un cop de puny.

Ferrater havia dit a alguns dels seus amics que volia suïcidar-se abans dels cinquanta anys. Ho va fer el 27 d'abril de 1972, vint-i-tres dies abans de fer-los. Sis dies abans havia començat a escriure la seva gramàtica catalana: l'esborrany que es conserva és, com la majoria de les 2000 pàgines que va escriure, d'una claredat impecable.

2. Resum, objectius, estructura i metodologia

L'obra assagística de Gabriel Ferrater ha quedat eclipsada per la seva poesia, recollida a *Les dones i els dies*. Després de la mort de Ferrater, el seu germà Joan Ferraté es va encarregar d'editar els seus assaigs en diversos volums, que recullen gairebé tots els seus textos. *Sobre pintura* recull articles, conferències, ressenyes, cròniques i assaigs sobre art. Ferrater s'hi va dedicar durant una dècada de la seva vida, primer com a assagista des de la revista *Laye* i després com a crític des del *Diario de Barcelona*. L'interès principal de Ferrater, però, era la literatura, i especialment la literatura catalana. Va escriure pròlegs, assaigs i ressenyes i va fer conferències i classes sobre el tema. Es recullen a *Papers, cartes, paraules, Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos* i a *Sobre literatura*. Els seus textos sobre literatura universal estan recollits, en forma d'entrades d'enciclopèdia, al volum *Escritores en tres lenguas*. Les classes estan recollides al volum *Curs de literatura catalana contemporània*. Ferrater també es va dedicar a la traducció – era la seva feina principal – i al sector editorial. La seva feina com a lector per a diverses editorials es pot resseguir al volum *Noticias de libros*, que recull els informes fets per a l'editorial alemanya Rowohlt Verlag i per a Seix Barral. Els últims deu anys de la seva vida es va dedicar a la lingüística, i els seus textos sobre la matèria estan recollits a *Sobre el llenguatge*.

L'objectiu d'aquesta tesi és doble. D'una banda m'interessa explicar que, per la manera com pensa i treballa la literatura, Ferrater és un comparatista involuntari, un teòric avançat a les idees del seu temps. Així doncs, tot i que Ferrater es va dedicar a diverses disciplines, la tesi està basada en l'estudi de l'obra assagística de Ferrater sobre la literatura, i centrant-nos especialment sobre la literatura catalana, el seu interès principal. Els seus assaigs sobre lingüística i pintura complementen l'explicació però queden fora del corpus de la tesi. El capítol 3, «Marc teòric previ: Ferrater i el comparatisme», se centra en l'exposició d'aquest supòsit. Partint del concepte de Weltliteratur, tractarem l'obra de teòrics contemporanis que s'acosten al concepte del comparatisme per donar-nos una nova mirada sobre els mapes literaris. Veurem com l'obra de Durisin i les comunitats interliteràries dona el marc teòric per explicar la posició de Ferrater com a intel·lectual en un marc cultural inestable, i les teories de Bourdieu, Lambert, Jurt i Casas reforcen la tesi segons la qual mirar-se la literatura europea des d'un marc que transcendeixi les fronteres geogràfiques és l'única manera d'entendre-la d'una manera completa.

En segon lloc i com a objectiu principal que depenia d'aquest marc teòric previ, calia endreçar i explicar l'obra assagística de Ferrater per demostrar que el conjunt forma part d'un sistema unitari construït al llarg de trenta anys de carrera intel·lectual: les idees sobre pintura teoritzades als anys cinquanta li

serveixen per parlar de lingüística dues dècades més tard, les idees sobre literatura universal beuen de la seva lectura de la literatura catalana i els textos sobre lingüística complementen les seves teories sobre literatura. Tot i que la tesi se centra en l'obra assagística de Ferrater que s'ocupa de la literatura, el capítol «Ferrater, crític d'art» demostra que els primers anys de producció intel·lectual de Ferrater, dedicats a l'art plàstic, formen part de la base teòrica del seu pensament, que després aplicarà a molts altres àmbits. Les seves conferències sobre pintura expliquen que una de les preocupacions fonamentals de Ferrater era trobar un aparell crític que li permetés jutjar les obres d'art amb un mètode que s'acostés al científic: l'allunyament entre les dues cultures – la humanística i la científica – també és, com veurem, una preocupació central del seu pensament. Les idees sobre pintura són a la base del seu pensament sobre literatura, i aquesta és una de les tesis que volia demostrar al capítol «Els assaigs de Ferrater, punt de partida», on la lectura de l'obra de Jordi Julià serveix per a il·lustrar-ho.

L'objectiu d'explicar que l'obra crítica de Ferrater forma part d'un sistema s'havia, doncs, de sustentar sobre aquest marc teòric previ, però s'explica a fons als capítols centrals de la tesi. Hi ha dos capítols dedicats a dues figures que són claus per a la seva vida intel·lectual, tot i que en graus molt diferents. Es tracta de Joan Ferraté i de Gil de Biedma. Posant en contrast les tesis dels germans Ferrater veiem com el punt de partida dels dos teòrics, la seva manera de mirar-se la literatura, és molt semblant i es complementa d'una manera molt clara. La teoria de la lectura imaginativa és central per a l'obra de tots dos. En el cas de Gil de Biedma, les seves afinitats en la poesia i el món anglosaxó i medieval ens permeten veure més de prop el bagatge intel·lectual de Ferrater.

Els capítols on s'analitza l'obra assagística de Ferrater són el contingut central de la tesi. El capítol «La posició de Ferrater davant la literatura catalana» és el punt de partida previ que ens calia per poder llegir tots els seus assaigs crítics sobre el tema com a conjunt: hi ha unes teories de base, que es concreten en la visió europeïsta, la preocupació per la manca de tradició i la manca de prosa, que serveixen per explicar la visió general sobre aquesta disciplina. Per a endreçar els seus assaigs sobre literatura catalana calia distingir entre els autors del segle XIX i els del segle XX. Aquest últim bloc carrega més pes perquè la literatura catalana del segle XX va ser la preocupació fonamental de Ferrater al llarg de la seva carrera. A partir dels autors exposats en aquest capítol veiem com Ferrater tenia un cànon jeràrquic claríssim respecte la poesia i la prosa catalana del segle XX.

El capítol dedicat a la literatura estrangera és fonamental per a fer-nos una idea del bagatge lector i teòric de Gabriel Ferrater, i complementa perfectament totes les seves idees sobre literatura catalana. No es pot entendre la posició de Ferrater davant la literatura catalana sense tenir en compte l'esforç d'anàlisi i

jerarquització que va fer amb els autors de la literatura universal. El capítol centrat en l'estudi dels informes de lectura de Ferrater ens serveix per complementar les seves idees sobre literatura i per explicar que tenia una idea molt clara i definida sobre la literatura contemporània.

Els objectius d'aquesta tesi no s'haguessin pogut acomplir sense l'aparell de lectures teòriques que han fet de base al meu discurs, i per això el capítol «Recepció de l'obra assagística de Ferrater (1972 – 2020)», endreça les lectures més importants que s'han fet sobre el tema aquests últims anys.

La metodologia a l'hora de fer la recerca implicava, per una banda, trobar el marc teòric previ per a sostenir el discurs de punt de partida sobre Gabriel Ferrater com a teòric comparatista. Per a fer-ho, he analitzat la bibliografia específica relativa a aquest àmbit. D'altra banda, calia organitzar els papers dispersos de Gabriel Ferrater per a endreçar-los en ordre cronològic i fer-nos una idea del seu abast i la seva importància. Sobre la base dels textos ferraterians organitzats s'ha construït el gruix d'aquesta tesi.

3. Marc teòric previ: Ferrater i el comparatisme

Abans de centrar-nos en l'obra crítica de Ferrater, l'hem d'emmarcar en un discurs teòric sobre literatura comparada. Veurem que la comparatística és precisament la manera que té Ferrater de llegir la literatura. No s'hi emmarca de manera conscient, però el gest teòric que fa a l'hora d'escriure sobre literatura l'agermana amb les teories del comparatisme que sostenen que la millor manera de llegir és fer-ho fora dels marcs estrictament filològics, que emmarquen la literatura en unes fronteres lingüístiques i polítiques que sovint provoquen discursos reduccionistes. Veurem que la lectura de Ferrater es distancia dels teòrics del seu temps – també ho fa la lectura del seu germà Joan Ferraté. Abans de parlar de l'obra ferrateriana convé explicar-la dins d'un context teòric que a la seva època no existia però que llegida des d'avui ens pot servir per a comprendre-la millor.

Aquest capítol planteja una lectura del camp literari català llegit amb les tesis del teòric Dionýz Durišin i concretament amb el seu concepte de «comunitat interliterària». El punt de partida del capítol és analitzar els estudis de diversos teòrics que afirmen, d'una manera o una altra, que hi ha una lectura de la literatura europea que ens permet entendre millor casos complexos com el de la literatura catalana. La seva lectura s'allunya de les tesis que afirmen que hem de veure la literatura com una gran i sola «literatura mundial» però alhora també ens permet allunyar-nos de les lectures tradicionals i canòniques de l'estudi de la literatura segons les quals entenem que aquesta s'ha de llegir en clau nacional. Els teòrics citats en aquest capítol aposten per pensar la literatura com un espai de relacions. Per tant, necessàriament, la seva lectura va més enllà de l'estudi de la literatura i té en compte també factors històrics, geogràfics, sociològics o polítics. Els estudis de Durišin tracten sobre qüestions com el camp literari i intel·lectual, les problemàtiques dels mapes literaris o el concepte de comunitats interliteràries.

Aquestes lectures ens interessen per entendre millor la literatura sobretot europea i, en conseqüència, comprendrem millor casos com el de la literatura catalana, on ens trobem un camp literari que és un espai de relacions on hi conviuen llengües i tradicions diverses. El camp literari català és un bon espai per estudiar les lectures d'aquests teòrics, perquè les tensions, els conflictes i les problemàtiques que han sorgit al voltant d'aquest camp ens serveixen per explicar altres casos similars a Europa. La manera d'analitzar com s'ha construït el camp literari català és fixar-nos en la tradició de la literatura catalana – un tema central per a Ferrater – que no està exclosa de problemes i tensions.

Per aquests motius el capítol se centra en el concepte de «comunitat interliterària» plantejat per Dionýz Durišin i l'Escola de Bratislava. Aquest és un concepte que posa en relació la literatura nacional amb les literatures de majors

dimensions, amb estructures literàries més grans, fent així que l'estudi d'una literatura no es pugui limitar al seu espai nacional. És el que Dionýz Durišin descriu com una tensió creativa entre la història de les literatures nacionals i la literatura mundial, una unitat que és dialèctica i contradictòria. Ferrater, amb la seva obra, posa en relació i conflicte la literatura catalana amb estructures literàries més grans – amb la noció de literatura europea i la seva tradició –. Així, el concepte de «comunitat interliterària» ens serveix per a estudiar i entendre millor el lloc de la tradició literària catalana a Europa durant els segles XIX i XX. Alhora, les possibilitats d'un camp comparatiu intern a Catalunya també serien molt interessants per estudiar la idea contemporània de literatura europea. La literatura catalana, per tradició, és una literatura de vocació europea, que ha dialogat sempre amb aquesta tradició i l'ha necessitat per a desenvolupar la seva pròpia. Per això la literatura catalana ha fixat el seu camp en el marc d'un espai cultural europeu.

El capítol vol explicar per què estudiar la literatura des d'un comparatisme que no es limita a les fronteres nacionals o a les classificacions tradicionals de relacionar una llengua amb una literatura ens permet estudiar d'una manera molt més efectiva els casos de literatures europees com la catalana. Així, el capítol se centra en l'estudi de l'obra d'aquests teòrics que aposten per una lectura alternativa de la literatura europea i dels camps literaris. A partir d'ells, veurem quin és el corpus teòric que presentem i com aquest corpus ens serveix per fer una lectura del camp literari català segons aquesta perspectiva.

a. Pensar la literatura europea: entre la Weltliteratur i el provincianisme

Que la idea d'una literatura europea ens ajuda a pensar la literatura catalana com a realitat és una evidència contrastable resseguint la història d'aquesta literatura i els seus intercanvis més enllà de les estrictes fronteres polítiques. Avui, la idea de literatura europea es veu qüestionada per posicions que aposten per la mundialitat de la literatura, ja sigui amb la proposta francesa de la *República Mondiale des Lettres* de Pascale Casanova o l'aposta anglosaxona per la *World Literature*. Des de la perspectiva catalana, com en d'altres casos on les fronteres polítiques, lingüístiques, històriques – i per tant literàries – no són gens rígides; més aviat el contrari, la idea d'una literatura europea ens ajuda a pensar aquest conflicte combatent els discursos de les grans literatures tradicionals associades als vells estats nació, tenint en compte que a Europa la problemàtica nacional ha marcat sovint el centre del debat. Així, la literatura se'ns presenta com un conjunt de relacions que ens ajuden a entendre un continent on, com diu Milan Kundera, «el dinamisme i la llarga durada de la història de les seves arts són inconcebibles sense l'existència de diferents

nacionals amb unes experiències diverses que constitueixen un pòsit d'inspiració inesgotable¹».

Si parlem de la idea de literatura europea, inevitablement ens hem de remetre a Goethe i la *Weltliteratur*. Podem traduir *Weltliteratur* com a «literatura universal» o «literatura mundial». Goethe diu, en una de les converses amb Eckermann: «Avui dia la literatura nacional no representa gairebé res, entrem en l'era de la literatura mundial (*Weltliteratur*) i ens correspon a cadascú de nosaltres accelerar aquesta evolució²». El concepte de literatura mundial se'ns presenta avui com un problema perquè quan aquesta idea s'ha plantejat s'ha fet pensant en les literatures grans, bàsicament l'anglesa i la francesa. Quan es planteja la idea d'una sola literatura mundial, aquestes literatures tenen tant de pes que són les que es posen al centre del debat, afeblint inevitablement la resta. Sota la mirada de la literatura mundial, moltes literatures esdevenen invisibles o són tractades com a productes de segona categoria. De fet, si Goethe planteja el concepte de *Weltliteratur* és perquè té interès en què la literatura alemanya se situï en el mapa al costat d'altres grans literatures. Un dels problemes de l'estudi de les literatures és que la llengua en què estan escrites les condiciona molt, perquè les inclou en un context nacional. Així, la mateixa situació que ocorre amb les llengües – les llengües dels grans estats nació són, evidentment, les més fortes – en literatura ens trobem en una situació similar. Cada literatura nacional s'ha petrificat en sòlides i inamovibles tradicions acadèmiques, que en perpetuen l'estatus. Serà interessant veure com Ferrater, des d'una vessant que s'allunya d'aquest academicisme que empetiteix i empresona, se salta aquestes limitacions perquè pensa des d'un lloc radicalment diferent.

L'escriptor i assagista Milan Kundera ha estat un dels teòrics contemporanis que ha actualitzat el concepte de *Weltliteratur* per fer-nos veure les seves trampes. Al capítol que dedica a aquest concepte dins el seu llibre *El teló*, Kundera va reflexionar sobre el terme que proposà Goethe i el va acostar a una realitat europea i contemporània. Kundera alerta que la condició europea va sempre relacionada amb la seva diversitat: «El que distingeix les nacions petites de les grans no és pas només el criteri quantitatiu del nombre d'habitants; és alguna cosa més profunda: l'existència no és per a elles una certesa indubtable, sinó sempre una qüestió, una aposta, un risc³». Sent conscient d'aquest principi bàsic, d'aquest equilibri de poders que sempre ha dominat el continent – la dicotomia entre grans nacions i la resta de països – Goethe reflexiona sobre com aquesta realitat afecta la literatura:

Una obra d'art es pot situar en dos contextos bàsics: o bé la història de la seva nació (anomenem-lo el petit context) o bé la història supranacional

¹ Milan Kundera. "Die Weltliteratur", *El teló*. Barcelona, Tusquets, 2005, p. 45.

² Milan Kundera. "Die Weltliteratur", *El teló*. Barcelona, Tusquets, 2005, p. 47.

³ Milan Kundera. "Die Weltliteratur", *El teló*. Barcelona, Tusquets, 2005, p. 45.

del seu art (anomenem-lo el gran context). Europa no ha aconseguit pensar la seva literatura com una unitat històrica i no pararé de repetir que aquest és el seu irreparable fracàs intel·lectual. El que acabo de dir ho va formular per primera vegada Goethe: “Avui dia la literatura nacional no representa gairebé res, entrem en l’era de la literatura mundial (*die Weltliteratur*) i és l’obligació de cadascú de nosaltres accelerar aquesta evolució⁴”.

Kundera considera que només es podrà pensar la literatura europea si es deixen de banda les distincions entre literatures nacionals, perquè això duu irremeiablement a establir una desigualtat entre literatures grans i altres literatures més petites. Per això explica: «avui, a qualsevol manual, la literatura hi és presentada com una juxtaposició de literatures nacionals. Com una història de *les literatures*». Només superant aquestes barreres es podrà pensar un nou espai literari que substitueixi la juxtaposició per un espai de relacions, que és en definitiva el gir teòric que s’hauria de fer per superar aquesta desigualtat de la que parla Kundera. El teòric va més enllà quan argumenta que, de fet, no és imprescindible conèixer la llengua original d’una novel·la per a conèixer l’obra, fet que trencava amb la idea historicista que una literatura és una llengua i una nació. Per a l’autor txec, cal ser molt conscients del punt on ens situem i des del qual mirem Europa – entenent que no és el mateix mirar-la des de París que des de Berlín, o molt menys encara des d’Hongria o des de Portugal – i alhora ser capaços de superar un perill que afecta nacions tan petites com grans: el provincianisme. Kundera el defineix d’aquesta manera:

La incapacitat (o el rebuig) de considerar la cultura pròpia dins el gran context. El provincianisme de les grans nacionals – es resisteixen a la idea de Goethe de la literatura mundial perquè la seva pròpia literatura els sembla prou rica per no haver-se d’interessar en el que escriuen en altres llocs [...] Les petites nacions són reticents al gran context per raons justament inverses: tenen en alta estima la cultura mundial, però els sembla una cosa estranya, un cel damunt del seu cap, llunyà, inaccessible, una realitat ideal amb la qual la seva literatura nacional té poc a veure⁵.

Un altre perill que plana sobre la idea de la literatura europea és el concepte de cosmopolitisme, ja que sovint s’ha fet un ús interessat d’aquest terme. Com exposa Gregory Jusdanis a «The importance of being minor⁶», aquest cosmopolitisme que suposadament s’enfronta al nacionalisme busca reduir la competició aferrissada entre nacionalitats per la lluita de l’hegemonia i

⁴ Milan Kundera. “Die Weltliteratur”, *El teló*, Barcelona, Tusquets, 2005, p.50.

⁵ Milan Kundera. «Die Weltliteratur», *El teló*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 60.

⁶ Gregory Jusdanis. «The importance of being minor» *Journal of Modern Greek Studies*, 8, 1990, p.12.

substituir-ho unint totes les nacions en una unitat superior. En aquest sentit, alguns sectors acadèmics aposten per tractar la literatura mundial com un “tot” i estudiar-la sense tenir en compte les distincions lingüístiques, amb la intenció de superar tot allò local o provincial per pensar en termes occidentals. Jusdanis remarca amb ironia que aquest cosmopolitisme, lluny d’escapar del nacionalisme, esdevé una manera d’integrar el nacionalisme en una escala supranacional. La noció d’una sola literatura és imposada sobre les altres tradicions com una mena de paradigma fundador que tendeix a impedir el desenvolupament de la diferència. Els comparatistes, diu Jusdanis, han intuït tradicionalment l’existència d’una literatura universal, però una observació més atenta de les literatures menors ens demostra que aquesta noció difícilment es correspon a la noció d’Europa, encara menys a la resta del món. La idea que la literatura consisteix en una sola unitat, explica el teòric, no tan sols rebutja la possibilitat d’un desenvolupament de l’altre, sinó que també demana la seva conformitat amb els patrons de l’Europa occidental. Tot i que Jusdanis es refereix a literatures menors fora d’Europa, aquest anàlisi també ens serveix per evitar fer un discurs reduccionista dins del propi continent.

Així doncs, ni la idea d’una literatura mundial ni la idea de reduir la literatura a l’espai nacional ens serveix avui per llegir la literatura europea. Les propostes teòriques que es plantegen a continuació tenen un tret comú, que fa que es puguin complementar i que puguin anar enriquint el seu discurs unes amb les altres: proposen llegir la literatura com un espai de relacions.

b. Lectures teòriques per al comparatisme: com llegim els mapes literaris

i. Dionýz Durišin i les comunitats interliteràries

Entre la ingenuïtat de l’existència d’un tot homogeni europeu, o fins i tot mundial, i les teories que tanquen el debat al voltant de les grans literatures nacionals, hi ha d’haver una altra manera d’aproximar-se cap a la idea d’una literatura europea. Una d’aquestes lectures proposa l’existència d’un camp literari que forma una comunitat però alhora està interconnectat amb moltes altres tradicions i, per tant, amb molts altres camps literaris. Aquesta definició sembla, d’entrada, massa complexa; però ens permet entendre casos on una literatura es troba amb diversos camps literaris, com és el cas de la catalana. Un cas com el català només es pot entendre si posem la seva literatura en contacte i a debat amb altres literatures. Això es fa possible amb el discurs que proposa Dionýz Durišin. El comparatista eslovac proposa una nova categoria per organitzar les relacions entre literatures: les comunitats interliteràries, que serien les unitats resultants del que el comparatista anomena «processos d’interliterarietat», que condueixen a una nova concepció de la literatura mundial. La comunitat interliterària neix precisament allà on es necessiten

sobredeterminants per a entendre i relacionar les literatures nacionals. Durišin ho explica d'aquesta manera:

Les relacions literàries experimenten el caràcter sistemàtic i integral de la literatura nacional en tant que una totalitat i unitat de la història orgànica. Les relacions interliteràries posen en correlació el concepte de literatura nacional amb literatures de majors dimensions, amb estructures literàries més grans. Les relacions interliteràries estrenyen els vincles en favor d'una sola literatura més enllà de les fronteres. Entre els dos pols extrems mencionats – la literatura nacional i la literatura mundial – existeix una unitat contradictòria i dialèctica que es tradueix dins la pràctica historico-literària com una tensió creativa entre la història de les literatures nacionals i la literatura mundial, o bé entre els processos nacionals literaris i interliteraris⁷.

Aquest concepte de comunitat interliterària ha estat útil per a molts teòrics contemporanis a l'hora de provar d'explicar la complexitat dels camps literaris. Com apunta Antoni Martí Monterde a «L'escriptor català i la tradició»⁸ », malgrat el seu esquematisme inicial, aquest plantejament pot donar molts bons resultats a partir de situacions com la catalana. La tesi de Durišin resulta especialment interessant, segons Martí Monterde, per la idea d'una unitat contradictòria i dialèctica que genera una tensió creadora, i pel fet de considerar aquestes relacions com un procés, que seria nacional interliterari – i no merament literari internacional –. Si els llegim segons aquesta teoria, els processos literaris exigirien la consideració de les grans unitats de relacions que serien les veritablement rellevants al desenvolupament de la literatura i les més interessants per al comparatisme. Aquestes grans unitats serien, evidentment, les comunitats interliteràries. Així, l'àmbit català esdevé un espai on conflueixen un conjunt de literatures nacionals que no s'entenen sense ser relacionades les unes amb les altres, i no poden ser estudiades a un nivell profund de manera separada. Per tant, aquestes comunitats són recognoscibles a partir de certa cohesió geopolítica, geohistòrica i geoliterària. Les comunitats interliteràries es defineixen fonamentalment per factors geogràfics, ètnics, lingüístics, politico-administratius, ideològics i confessionals; a aquests factors s'hi poden afegir elements condicionants colonials, religiosos o d'altres factors diferencials a les unitats literàries singulars, que marcarien la diferent evolució dels conjunts supranacionals, fins i tot determinant tipologies diverses. Cal destacar que, per a Durišin, els factors ètnics i lingüístics, que en altres concepcions de les relacions entre literatures ocuparien el centre de la reflexió, no són tan decisius per a la construcció de comunitats interliteràries com els geogràfics,

⁷Dionyz Durisin. «Le comunità interletterarie: una categoria fondamentale del processi interletterario», trad. It. De Pabol Koprda, en Armando Gnisci i Franca Sinopoli (eds): *Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa nel mondo*, Roma, Lithos, 1995, p.22.

⁸ Antoni Martí Monterde. «L'escriptor català i la tradició». *L'Espill* núm 44, p.127.

sociopolítics i administratius. Així, segons Durišin, «les literatures esclaves, germàniques o romàniques s'ordenarien seguint un principi ètnic; les literatures de l'Europa central, oriental i occidental segons un principi geogràfic; les literatures del bloc soviètic, com a tipus singular, segons un principi ideològic⁹». Cal també tenir en compte que l'existència d'una comunitat no implica necessàriament un procés d'unificació. En relació a aquests termes podem remetre'ns a l'obra de Libusa Vajdová, també membre de l'Escola de Bratislava, que precisa:

Les literatures nacionals constitueixen un factor integrador decisiu en aquest procés, en tant que l'Europa actual no s'entén sense la idea de nacionalitat, però precisament els processos interliteraris mostraran encara amb més evidència la inestabilitat de la mateixa idea de nació i, per tant, també seria inestable la definició de comunitat interliterària. Això quedaria també clarament exposat en la idea de binacionalitat o bilateralitat que mostren ben sovint els autors en determinades comunitats interliteràries, fins i tot fora del seu marc¹⁰.

Aquest apunt és important perquè precisament afecta el camp literari català, on hi conviuen dos sistemes amb autors de diferents nacionalitats que escriuen en llengües diferents. Per a Durišin, la literatura catalana seria una *comunitat literària específica*, perquè compta amb formes de coexistència caracteritzades per una interacció que evolucionaria de manera més intensa i directa. Una comunitat interliterària és un conjunt de literatures nacionals que mantenen uns lligams entre si diferents als que manté per separat cadascuna d'aquestes literatures nacionals amb la resta de literatures del seu entorn que no formen part de la mateixa comunitat interliterària i, en darrer terme, amb el conjunt de la literatura mundial; la qual cosa determina també possibles processos interliteraris entre diferents comunitats. Així doncs, la literatura catalana s'inscriu en diversos contextos. A l'article «L'escriptor català i la tradició», Martí Monterde recull una possibilitat que planteja Durišin quan diu que és possible l'existència de comunitats literàries en conflicte, que es definirien per la insuficiència – per fracàs o per inviabilitat – de la cohesió politicoadministrativa, de les tensions identitàries i de la diferent situació en relació amb el temps històric de cadascuna de les entitats que la integren.

Si volem estudiar en profunditat el camp literari català ens cal tenir prèviament molt clar com es vertebrava el mapa literari europeu en l'actualitat, perquè la

⁹ Dionyz Durisin. *Theory of Literary Comparatistics*, trad, angl. De Jessie Kocmanová, Bratislava. *Slovak Academy of Sciences-Institute of Literary Sciences*, 1984, p.17.

¹⁰ Libusa Vajdová. «Les Modes d'organisation des littératures nationales dans le process interlittéraires», Bauer Roger, et al. (eds.): *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du XIIe congres de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Munic, Iudicium, IV, 1990, p.19-27.

literatura catalana es troba constantment dialogant amb aquest mapa, formant-ne part des d'un territori molt concret i amb unes particularitats que el fan més complicat de llegir per diversos motius. En primer lloc perquè a la dimensió europea d'aquesta comunitat interliterària cal sumar-hi la dimensió estatal: la situació política i administrativa de la literatura catalana formant part de l'estat espanyol com a marc administratiu genera una sèrie de condicionants que afecten el camp literari. A més, aquesta circumstància fa que hi hagi una part de la comunitat interliterària que formi part de la tradició espanyola. Aquesta part es desenvolupa amb unes característiques determinades mentre conviu amb l'altra part de la comunitat, que és de tradició catalana. Aquesta convivència entre comunitats és la que fa possible la superposició geogràfica de tradicions literàries en llengües diferents.

ii. Pierre Bourdieu i el camp literari

La teoria de Durišin ens porta necessàriament a visitar i revisar el concepte i la definició de camp literari que proposa el teòric Pierre Bourdieu, perquè ens permet entendre millor les tensions que tenen lloc en aquest camp. El camp literari, segons Bourdieu, es defineix d'aquesta manera:

un camp de forces que actua sobre tots els elements que hi entren, i ho fa de manera diferents segons la posició que aquests elements ocupen [...] al mateix temps és un camp de lluites en conflicte que tendeixen a transformar o bé conservar aquest camp de forces. Aquest camp és també un camp de lluites per transformar els equilibris de poder i la seva existència qüestiona la transparència de l'internacionalisme literari, intel·lectual, filosòfic, acadèmic o editorial¹¹.

La definició de Bourdieu ens interessa perquè explica fins on poden arribar els efectes d'un camp literari, i perquè és el primer teòric que no es limita a descriure què passa dins del camp literari. És a dir, és el primer que ens mostra la dimensió supranacional d'aquests camps que descriu:

Sovint creiem que la vida intel·lectual és espontàniament internacional. Res és més fals. La vida intel·lectual és el lloc, com tots els altres espais socials, de nacionalismes i imperialismes, i els intel·lectuals vehiculen, tant com els altres, els prejudicis i els estereotips, les idees preconcebudes, les representacions massa esquemàtiques, massa elementals, que es nodreixen dels accidents de la vida quotidiana, de les incomprendiments, dels malentesos...¹².

¹¹ Bourdieu, Pierre. «Le Champ littéraire» *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 89, 1991, pp. 3-46.

¹² Pierre Bourdieu. «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (145) (2002), p.3-8.

En tots els camps literaris on conflueixen diverses llengües, nacions i literatures s'evidencien d'una manera més clara aquests problemes. És el cas de la literatura belga, que és l'exemple que fa servir Bourdieu per aprofundir en aquesta idea. Al seu article «¿Existeix una literatura belga?», Bourdieu es pregunta si podem considerar que existeix un camp literari belga diferenciat de la realitat francesa, o tot forma part de la mateixa literatura nacional francesa. Bourdieu esmenta la importància del fet que les fronteres polítiques parteixen d'una gran arbitrarietat jurídica a Bèlgica, on la jurisdicció ha creat una realitat que impedeix que existeixi el camp literari belga i, per tant, fa que els escriptors belgues en llengua francesa estiguin sotmesos a les lleis del camp literari francès. El text és també una mostra de fins on arriben els efectes d'un camp literari. Bourdieu explica que els escriptors de nacionalitat belga i de llengua francesa es troben situats davant d'una situació particular. Si triomfen, es poden identificar amb el model dominant: París com a lloc de consagració i la literatura francesa com a camp literari. Si això passa, la seva identitat nacional queda diluïda. L'única opció que tenen els escriptors belgues per mantenir la seva identitat, segons Bourdieu, és convertir-se en regionals: «L'alteritat es pot construir positivament, com a diferència fecunda, al preu del canvi de signe que transforma la barbàrie i la rudesia del provincial o de l'estranger en exotisme literari¹³».

Veient que aquest problema no és un cas aïllat a Europa, Bourdieu va escriure l'any 1989 un article titulat «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», on teoritza sobre la internacionalitat de la literatura i on planteja un intent de «programa per a una ciència de les relacions internacionals en matèria de cultura». El seu punt de partida és que, després de la caiguda del mur de Berlín, hi ha tensions per veure qui ha de liderar culturalment el continent. També hi ha, arran de la caiguda del mur, un descrèdit de l'internacionalisme i això planteja una sèrie de debats nous. Per exemple, la problemàtica sobre la recepció dels textos en aquest nou context europeu. Bourdieu exposa que, amb la circulació internacional de les idees, el context sempre serà parcial. Exposar que, en els intercanvis internacionals, la lògica del *laissez-faire* sovint condueix a fer circular el pitjor i impedeix circular allò que és millor de cada literatura. Segons Bourdieu, no es pot controlar el context d'arribada de les idees i això sempre farà que es modifiquin, perquè els textos circulen sense el seu context. El que vol dir el teòric és que no existeix el cosmopolitisme intel·lectual. Això passa perquè un camp nacional no es pot definir en si mateix sense la identitat de l'altre i perquè – com ja havia exposat l'autor anteriorment – un camp literari arriba fins allà on arriben els seus efectes.

¹³ Pierre Bourdieu. «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (145) (2002), p.3-8.

A més, apunta Bourdieu, cal tenir en compte l'existència dels agents que modifiquen aquests camps i els seus límits. En aquest sentit, el teòric assenyala que és molt important saber qui publica què o en quines llengües es tradueixen segons quins autors. Per això cal tenir en compte les operacions socials que impliquen la transferència d'un text d'un camp nacional a l'altre, i ens hem de preguntar qüestions relatives a aquesta transferència:

La transferència d'un camp nacional a l'altre es fa a través d'una sèrie d'operacions socials: ¿què es tradueix? ¿qui tradueix? ¿què publica?; una operació de mercat a través d'editorials, de col·leccions, del traductor i del prologuista; una operació de lectura, per últim, en la que els lectors apliquen a l'obra categories de percepció i problemàtiques que són el producte d'un camp de producció diferent (...) cal treballar per elevar la consciència i el coneixement de les lleis de funcionament dels diferents camps nacionals, sent tan més probables les deformacions del text com més gran és la ignorància del context d'origen¹⁴.

Bourdieu conclou exposant que cal fer-nos conscients d'aquests problemes, que molts d'ells no són documentables, perquè aquesta lectura ens ajuda a pensar la idea d'un possible camp internacional. O ens ajuda, almenys, a desmentir la idea d'uns camps literaris nacionals inamovibles.

iii. José Lambert i els mapes literaris

Davant la complicació de llegir les relacions dins dels camps literaris i les relacions dels camps entre ells ens resulta útil llegir el que proposa José Lambert. El teòric reflexiona al voltant de les mancances de llegir la literatura en clau nacional, i té clar que no n'hi ha prou amb el concepte de nació per explicar una literatura. Lambert planteja que, de vegades, els mapes polítics, lingüístics i literaris no coincideixen entre ells. Al seu article «A la recerca de mapes mundials de les literatures», Lambert estableix com a punt de partida el fet que, davant la fragilitat del concepte de «Weltliteratur» i davant la relativitat i la fragilitat de la «nacionalitat de les literatures», ens cal determinar si disposem d'esquemes més satisfactoris al nostre abast:

Pel que fa a la literatura podríem dir que tota activitat i obra literàries està situada en un context socio-cultural determinat, però les normes del joc literari no són necessàriament representatives de la societat en què s'han produït. Així, podria passar que una obra literària no fos reconeguda com a tal en la cultura que l'ha originat, mentre que és recuperada i valorada en una altra cultura o bé amb el pas del temps.

¹⁴ Pierre Bourdieu. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (145) (2002), p.3-8.

Com més progressa la història, més possibilitats tenim de descobrir que els nostres millors veïns literaris no viuen necessàriament a la porta del costat. La comunicació literària és capaç de transcendir el temps i l'espai¹⁵.

En les tesis de Lambert no es para atenció al fet que una nació pugui donar cabuda a diferents sistemes literaris, però el teòric reconeix i planteja com un problema el fet que el concepte de «literatures nacionals» segueix sent utilitzat com l'única construcció elemental de les configuracions supranacionals i que això té per efecte donar prioritat a les zones literàries institucionalitzades. És a dir, que és un esquema que torna a beneficiar les grans nacions i tendeix a oblidar-ne la resta. A l'article citat, explica que un mapa mundial de les literatures que coincidís amb el de les nacions (o institucions polítiques) resultaria alhora atomista, eclèctic i anacrònic. Lambert conclou explicant que la no coincidència entre mapes literaris, lingüístics i polítics no fa desaparèixer aquests últims en nom de la literatura, ni exclou els primers d'una politització intrínseca, cosa que ajudaria a explicar el cas del sistema literari català. Les tesis de Lambert ajuden a explicar com pot ser que la tradició literària catalana no hagi estat la mateixa que l'espanyola tot i haver conviscut en el que anomenem un mateix espai polític, almenys sobre la teoria. Aquest serà un tema recurrent a les tesis de Ferrater.

iv. Joseph Jurt i les tensions dels camps intel·lectuals

Joseph Jurt aporta una perspectiva interessant al debat quan recull les tesis de Bourdieu en favor del que podríem anomenar «desnacionalització intel·lectual». Jurt parteix de la noció de camp de Bourdieu i de la seva concepció del camp literari com un espai de tensions. Jurt registra aquest espai de tensions i d'aquest en sorgeix un nou espai a analitzar com espai específic. En un article titulat «El concepte de camp literari i la internacionalització de la literatura»¹⁶, Jurt explica que el concepte de camp literari és útil perquè permet comprendre la concepció de la literatura nacional, però que aquesta concepció és una idea històrica més que no pas un instrument d'anàlisi i que, per tant, el camp literari no s'identifica amb un espai nacional sinó que s'estén cap a un camp lingüístic més ampli. Per tant, diu Jurt, el concepte de camp literari permet que s'introdueixi la relació entre el centre i la perifèria i les seves problemàtiques:

El concepte de camp permet, sobretot, comprendre el caràcter dinàmic de la lluita per la definició de la literatura legítima, en la que participen dominadors i dominants. A través del concepte de camp és possible veure

¹⁵ José Lambert. «In quest of literary World Maps». *Functional Approaches to Culture and Translation*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2006, p.60.

¹⁶ Joseph Jurt. «El concepto de campo literario y la internacionalización de la literatura» (1998) trad. castellana de María José Calvo, en Romero, Dolores (ed): *Naciones literarias*. Barcelona, Anthropos, 2006.

les relacions de la literatura com una disputa permanent i distanciar-se d'una visió ingènua de l'intercanvi intel·lectual desinteressat. Mitjançant aquest concepte es descobreixen probablement també les relacions de poder; que determinen, així mateix, la internacionalització de la literatura¹⁷.

En un cas com el català, és molt important el matís que introdueix Jurt en la seva teoria, perquè no s'entén la definició d'un camp literari propi sense l'existència d'aquesta lluita o conflicte que planteja Jurt. El teòric també recorda en aquest article que sovint es veu subestimat l'equilibri estructural de cada camp nacional i que, per desinterès o per comoditat, es parteix d'una internacionalitat en les idees i les obres. Jurt diu, com els altres teòrics que hem anat anomenant, que reconèixer això seria caure en un error. Ens cal tornar a citar Bourdieu: res és més fals que creure que el context intel·lectual és espontàniament internacional. Per això Jurt recorda la tesi de Bourdieu, que demana reconstruir primer el context històric i l'estructura del camp del país d'on sorgeixen les obres, ja que molts malentesos en el diàleg cultural sorgeixen pel fet que es reinterpreten les obres i idees del país veí amb les categories del propi camp. El que vol dir Jurt és que cal estudiar les particularitats de cada camp literari per a llegir-los com cal, perquè seria molt difícil trobar una teoria homogènia que servís per a tots els casos europeus.

v. Arturo Casas i l'espai geocultural ibèric

Arturo Casas, catedràtic de Teoria de la literatura i Literatura Comparada a la universitat de Santiago de Compostela, ha traslladat les tesis del teòric Dionýz Durišin a una realitat concreta, al que ell anomena «l'espai geocultural ibèric». Ho podem veure al seu article «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico¹⁸». Casas parteix d'un problema: en la teoria comparatística s'ha creat la tendència d'eludir el propi marc peninsular per a estudiar prioritàriament les dimensions literàries i geoculturals més àmplies. El teòric creu que això és un error perquè ell considera l'espai geocultural ibèric com un macro(polisistema), com un grup de literatures nacionals vinculades històricament, que mantenen entre si relacions jeràrquiques i intercanvi d'idees, tot i acceptant que no es tracta d'una mera juxtaposició de sistemes, sinó que la concreció regional d'aquests condiona de manera decisiva la seva identitat global. Per tant, Casas entén el camp literari com un espai de relacions i no de juxtaposicions. És a dir, que no podem comparar la literatura catalana o basca amb la literatura portuguesa i castellana perquè no han tingut les mateixes condicions institucionals. Les tesis de Dionýz

¹⁷Joseph Jurt. «El concepto de campo literario y la internacionalización de la literatura» (1998) trad. castellana de María José Calvo, en Romero, Dolores (ed): *Naciones literarias*. Barcelona, Anthropos, 2006, p. 137.

¹⁸ Arturo Casas. «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico». *Interliteraria*, 8, 2000, p. 70 – 96.

Durišin serveixen a Casas perquè concedeixen molta importància a la territorialitat, a la delimitació geopolítica i administrativa associada al procés interliterari i a la participació en el seu si de literatures nacionals. Les tesis de Durišin també serveixen a Casas perquè aquest planteja la noció de conflicte entre comunitats com una realitat ineludible:

No resultaria admissible un plantejament que obviés la complexitat de la convivència política i intercultural de les nacions ibèriques i els seus sistemes literaris, o entre els nacionalismes concurrents en un mateix marc històric i les seves respectives postulacions sobre la identitat o alteritat en un espai peninsular¹⁹.

Com que, segons Casas, aquesta és una realitat que s'ha obviat reiteradament, hi ha una manca d'estudis en l'àmbit de la pròpia historiografia literària i de la seva constitució com a disciplina en els territoris ibèrics. Casas matisa explicant que les recerques més contemporànies comencen a capgirar aquesta tendència. Una altra noció de Casas que ens interessa és que explica que no es pot obviar la realitat concreta de l'espai ibèric. Veurem com és un concepte que també preocuparà a Ferrater. Casas afirma que cal superar els esquemes de treball del comparatisme tradicional per a poder avançar en l'estudi de la pròpia literatura, i diu en aquest sentit que cap literatura nacional s'ha de lligar necessàriament de manera exclusiva i definitiva en termes històrics a cap comunitat interliterària. Per tant, Casas aposta per l'estudi interdisciplinari de la producció i la recepció de l'imaginari cultural en contextos socials específics:

Qualsevol aplicació a l'espai geocultural ibèric dels models que aquí hem repassat hauria de tenir present el decalatge historiogràfic i literari al que s'ha fet referència. En aquest terreny no falten especialistes ni institucions que consideren temerari deconstruir o desarmar la història nacional, la història literària, el cànon... quan encara no s'ha culminat la seva construcció; mentre al costat, o davant, s'aixequen edificis molt més alts²⁰.

¹⁹ Arturo Casas. «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico». *Interliteraria*, 8, 2000, p. 74.

²⁰ Arturo Casas. «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico». *Interliteraria*, 8, 2000, pp. 80, 81.

c. El camp literari català: una lectura des del comparatisme

Quan estudiem la realitat del sistema literari català, fer-ho des del concepte de comunitat interliterària plantejat per Dionýz Durišin ens ajuda a entendre la complexitat d'aquest camp literari. A Catalunya no hi ha un sol camp literari, i només es pot entendre la complexitat d'aquest panorama si el posem en relació a d'altres literatures. Com exposa Antoni Martí Monterde, que ha estudiat el concepte de comunitat interliterària en el camp literari català, el plantejament de Durišin, malgrat el seu esquematisme inicial, pot donar molts bons resultats a partir de situacions com la catalana. Segons Martí Monterde a «L'escriptor català i la tradició²¹», la idea de la comunitat interliterària de Durišin és interessant perquè ens obliga a pensar la literatura des d'una altra perspectiva. Les tesis de Durišin, segons Martí Monterde, posen els processos interliteraris al centre de la reflexió sobre la literatura, i això és important perquè aquests processos exigeixen la consideració de grans unitats de relacions que serien les veritablement importants en el desenvolupament de la literatura, i que són les més interessants per al comparatisme. És a dir, que les tesis de Durišin ens fan llegir i pensar la literatura catalana des d'una perspectiva relacional que va més enllà dels conceptes de llengua, nació i camp literari. Segons la tesi de les comunitats interliteràries de Durišin, l'àmbit català esdevé un espai de relacions on conflueixen un conjunt de literatures nacionals que no s'entenen sense ser relacionades les unes amb les altres, i que no poden ser estudiades a un nivell prou profund de manera separada.

La literatura catalana formaria part del que Durišin anomena una *comunitat interliterària específica (CIE)*. Aquesta es defineix igual que una comunitat interliterària però compta amb formes de coexistència caracteritzades per una interacció que evoluciona de manera més intensa i directa. Una comunitat interliterària és un conjunt de literatures nacionals que mantenen entre si uns lligams diferents als que manté per separat cadascuna d'aquestes literatures nacionals amb la resta de literatures del seu entorn que no formen part de la mateixa comunitat interliterària i, en darrere instància, amb el conjunt de la literatura mundial; la qual cosa determina també possibles processos interliteraris entre diferents comunitats interliteràries. Així doncs, explica Martí Monterde, seguint aquesta tesi de Durišin, la literatura catalana s'inscriu en diversos contextos: l'autonòmic, l'estatal, el nacional, l'euroregional i l'uropeu occidental. Les relacions entre la literatura catalana i la resta de literatures europees es dona en un marc estatal problemàtic, on hi ha un conflicte cultural i institucional que té repercussions sobre aquest camp. De vegades, el camp literari prescindeix del marc estatal; però en altres ocasions les relacions entre literatures es veuen condicionades per aquest marc. És un condicionament

²¹ Antoni Martí Monterde. «L'escriptor català i la tradició». *L'Espill*, número 44, pàgs 127 – 155.

polític, que no es limita a una contingència administrativa des del moment en què la mateixa possibilitat de canviar aquesta contingència modifica políticament les relacions en què es concreta.

Hem citat que un dels trets que ens interessa més de la teoria de Durišin és que recull l'existència del conflicte entre comunitats en la seva teoria. Casas ho ha recollit per estudiar l'espai ibèric, i pel cas català això encara és més rellevant. De fet, ens serveix per comprendre que hi ha comunitats interliteràries en conflicte, que es definirien per la seva insuficiència – per fracàs o per invisibilitat – de la cohesió político-administrativa, les tensions identitàries i la diferent situació en relació amb el temps històric de cadascuna de les entitats que la integren. És evident que el conflicte entre projectes nacionals és un tret distintiu de les relacions entre les cultures ibèriques. A «L'escriptor català i la tradició», Martí Monterde diu que en els nostres temps, des de la perspectiva de la literatura catalana, el problema és que Europa no existeix prou com a realitat en la qual fer fonedissos o, almenys, replantejar, certs debats d'una singular estretesa. Martí Monterde insisteix que, si volem estudiar en profunditat el camp literari català, ens cal tenir prèviament molt clar com s'articula el mapa literari europeu, perquè la literatura catalana es troba constantment en diàleg amb aquest mapa, formant-ne part des d'un territori molt concret i amb unes particularitats que el fan més complicat de llegir. Ferrater, en aquest sentit, es va avançar el seu temps i la seva lectura de la literatura catalana ja es planteja en relació estreta a aquest marc europeu.

Un dels problemes de l'estudi del cas català és que la varietat lingüística fa néixer una sèrie de relacions interconnectades que fan sostenir, segons Martí Monterde, la tesi que la catalana és una comunitat interliterària doble amb característiques molt particulars. Per a estudiar-la com pertoca es tracta d'aprofundir en la comprensió de l'abast d'aquestes relacions entre comunitats, de veure com la coexistència de tradicions provoca interferències entre elles i emmarcar cada part de la comunitat amb la tradició amb la que ha dialogat al llarg del temps. Només dibuixant aquest mapa complex i canviant ens podrem fer una idea acurada de la configuració de l'espai literari a Catalunya. Martí Monterde ho conclou d'aquesta manera:

Un dels papers que pot jugar la literatura catalana és el de qüestionar aquestes inèrcies [les de la lectura historicista i tradicional de la literatura] amb la doble evidència de la seva dimensió europea i europeista. Ni per tradició, ni per consciència, ni per circumstàncies, la dimensió internacional de la literatura catalana no passa inevitablement per la península ibèrica, ni s'hi podria limitar; si es dóna aquesta limitació és d'ordre polític (...) Es pot parlar d'una posició doble per a la literatura catalana. Pel seu desenvolupament sistèmic, històricament és, senzillament, una literatura europea més, i dotada d'un camp intel·lectual

en què l'europeisme no és una afirmació sinó una condició: una literatura entre literatures, com diria Fuster; en el qual el paper de les traduccions al català, i sobretot del català, seria fonamental. En termes sistèmics, ni seria un sistema defectiu ni un sistema dependent; o en tot cas ho seria en la mateixa mesura que moltes altres literatures europees respecte a la tradició francesa, alemanya o anglesa. En aquest punt, la literatura catalana seria una literatura com la sueca, l'hongaresa, la polonesa, la neerlandesa, entre moltes – la major part, de fet – altres literatures europees²².

La internacionalitat de les literatures es pot entendre, doncs, com la difusió o repercussió més enllà del seu territori i, en direcció contrària, es pot entendre com la manera en què una literatura per constituir-se ha de prendre consciència de les altres tradicions. Si ens fixem en la literatura catalana, veurem que aquesta té una relació complicada amb la seva pròpia tradició, i això és una de les tesis de partida de Ferrater per als seus assaigs literaris. Per entendre els efectes que té sobre els escriptors estar emmarcats en una comunitat interliterària ens cal saber la relació que tenen els escriptors amb la pròpia tradició. A Catalunya, els escriptors no escriuen inscrits en una tradició clara perquè les seves fronteres culturals no coincideixen ni han coincidit gairebé mai amb les seves fronteres polítiques. Per tant, els escriptors catalans no han de reconèixer l'autoritat d'una tradició per relacionar-se amb aquesta o emmarcar-s'hi, ja que s'hi poden relacionar de maneres molt diferents. Aquest, com veurem, és un altre dels punts de partida de les tesis de Ferrater: el fet que els escriptors catalans no hagin tingut tradició pròpia afecta de manera molt directa l'obra de tots ells i l'existència mateixa de la literatura catalana.

Estudiar la literatura catalana des del punt de partida del comparatisme ens permet comprendre-la millor. És el gest que va fer, sense emmarcar-s'hi d'una manera conscient, Ferrater amb la seva obra. A través dels seus textos podem fer un recorregut per la tradició literària catalana i veure com les teories desenvolupades prenen sentit quan les trasllem a les individualitats. Ferrater té una idea molt sòlida del que significa Europa i la cultura europea, i com aquesta afecta la literatura catalana. Des d'una posició molt crítica amb la seva pròpia tradició, Ferrater dibuixa un mapa d'autors i lectures que ens serveix per reconstruir la història de la literatura catalana sota paràmetres europeus. Veurem, a partir de la seva obra, com els processos interliteraris afecten les individualitats: la trajectòria d'un sol escriptor ens pot explicar la idea de comunitat interliterària. A partir dels textos crítics de Ferrater podem fer un recorregut per la història de la literatura catalana i fer-ne una lectura europea que dialoga amb les teories exposades en aquest capítol.

²² Antoni Martí Monterde. «L'escriptor català i la tradició». *L'Espill*, número 44, pàg 132.

4. Recepció de l'obra assagística de Ferrater (1972 – 2020)

L'atenció que ha rebut l'obra poètica de Ferrater ha eclipsat la resta de la seva obra, però Gabriel Ferrater és un dels crítics literaris més importants del segle XX català. Tal com explica Jordi Julià²³, ho veiem molt clarament si comparem el volum de l'obra crítica de Riba – reconegut com el gran crític literari del segle XX – amb la de Ferrater. Si comptem l'obra crítica de Riba ens surten 1.070 pàgines, redactades al llarg de trenta-vuit anys. Si comptem la producció crítica de Ferrater ens surten més de 2.000 pàgines: 1.280 pàgines de crítica literària publicada, 430 de crítica pictòrica i 208 de reflexió lingüística, i aproximadament 230 pàgines de crítica literària inèdita, segons els comptes de Julià a l'hora de publicar el text, l'any 2012. Ferrater va dedicar el doble de pàgines que Riba a la seva obra crítica, i Julià remarca que la seva producció assagística només ha estat superada, en termes de quantitat, pels literats que han fet de l'assaig i la literatura del jo la seva faceta principal, per exemple Josep Pla i Joan Fuster. Tampoc podem perdre de vista que aquestes més de 2000 pàgines van ser escrites en 22 anys de vida intel·lectual.

Si ens fixem en els motius d'aquesta manca d'estudi, cal tenir en compte que Ferrater no va aplegar els seus assaigs en un volum en vida. Tota l'obra crítica en forma de llibre va ser publicada per Joan Ferraté després de la seva mort, i posteriorment s'han editat alguns volums recopilatoris. La crítica ferrateriana va néixer d'encàrrecs concrets: pròlegs per a llibres, notes a les traduccions, conferències, informes de lectura o crítiques en premsa. Núria Perpinyà, que ha estudiat en profunditat la recepció de l'obra ferrateriana, precisa que cal tenir en compte que les reaccions escrites sobre els assaigs de Ferrater no comencen fins després de la seva mort, que és quan el prestigi de Ferrater agafa dimensions més rellevants. Perpinyà també assenyala que Ferrater no va donar mai aquests textos per «tancats», perquè en bona part es tracta de classes i conferències. També cal tenir en compte, coincideixen Julià i Perpinyà, que la indústria editorials dels anys 50 i 60 no afavoria la publicació d'assaigs sobre crítica, un fenomen que es va fer habitual dècades més tard.

Tot i així, cinquanta anys després de la mort de Ferrater, l'estudi de la seva obra assagística segueix sent residual. L'any 2012, el crític Jordi Julià publicava un article a la revista *Veus Baixes*, «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater» on insistia en el poc cas que aquest àmbit de l'obra ferrateriana havia rebut. És un article amb voluntat d'incidir de manera crítica sobre la recepció dels assaigs ferraterians: Julià insisteix a remarcar la poca importància que es dona a l'obra assagística de Ferrater. No és només que l'obra hagi aparegut majoritàriament de manera pòstuma i molt tardana i a més fragmentada, sinó

²³ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 94.

que alguns testimonis i algunes idees preconcebudes han dut a reforçar la idea que Ferrater no era un teòric prou seriós. Julià cita les paraules de Josep Maria Castellet a l'entrada del *Diccionari de la literatura catalana* quan el descriu «malaguanyat-se la vida amb col·laboracions sobre literatura i art – que havia començat a revista *Laye* – i amb traduccions de l'anglès i l'alemany al castellà». La idea que Ferrater és un crític desendregat, que s'hi dedica de manera espontània i fragmentada, és un tòpic creat pels seus coetanis, amb algunes excepcions. Una excepció rellevant és la de Pere Gimferrer, que dies després de la mort del poeta ja avisava de la importància de fixar-se en la seva faceta d'assagista. La seva vessant com a poeta, diu Gimferrer, representava només un aspecte de la seva personalitat. La seva preparació i el seu mèrit com a crític i lingüista, segueix, eren certament excepcionals. Gimferrer adverteix que aquesta producció assagística encara és inèdita.

Més tard Castellet afegirà que: «per al públic lector – ultra els seus assaigs literaris editats pòstumament en volum el 1979, sota els títols *La poesia de Carles Riba* i *Sobre literatura* – Ferrater roman com un dels grans poetes catalans dels inicis de la segona meitat del segle XX». Malgrat aquestes exigües al·lusions a la seva feina com crític, escriu Julià, Castellet el va definir com a «escriptor i lingüista», i Salvador Oliva i Marta Pessarrodona van utilitzar el mateix terme per descriure la seva activitat intel·lectual a la *Gran Enciclopèdia Catalana*.

Julià també destaca que, un any després d'aquest text, el 1987, apareix l'últim volum de la *Història de la literatura catalana*, coordinat per Joaquim Molas, i es tracta la poesia de Ferrater dins l'apartat «el realisme històric» preparat per Joan-Lluís Marfany. Julià destaca que se li dediquen sis pàgines (les mateixes que a Narcís Comadira, i tres menys que a Pere Gimferrer), i es tanca la informació amb una frase que, segons Julià, si bé no el fa aparèixer com un desagraït, potser sí que el presenta com un penedit: «L'home [Ferrater] en el qual els promotors del realisme històric [Molas i Castellet] havien dipositat les seves esperances va ser qui, finalment, va segellar el desprestigi del moviment²⁴». En el mateix volum citat, Jaume Medina s'ocupa de «La crítica literària i la història de la literatura» actuals, i inclou Joan Ferraté pels seus assaigs i per haver editat «una bona part de la producció del seu germà²⁵». Julià sentència:

Només que Medina hagués recordat que aquest crític també va editar *Sobre pintura* (1981) de Gabriel Ferrater ja podríem dir que la producció assagística d'aquest últim era més àmplia que la del seu germà petit en

²⁴ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 94.

²⁵ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 94.

aquell moment (i més extensa en català), però potser no era prou digna de constar en una *Història de la literatura catalana* per dret propi, sobretot perquè estava feta d'aquells simples «pròlegs», «estudis», «conferències» i «documents d'interès divers». Que quedi clar: el Gabriel Ferrater crític i assagista no té cap entrada en aquesta història literària²⁶.

Si la tradició catalana no el reconeix com a crític, segueix Julià, aleshores no podem esperar que ho faci la castellana. Per això, segons l'autor, al llibre de Jordi Gracia i Domingo Ródenas hi ha Josep Pla, Joan Fuster i Joan Ferraté pels seus textos en castellà, però no Gabriel Ferrater (Julià aprofita per dir que li passa el mateix a Maurici Serrahima). Julià sentència que dubtar de la importància de la crítica de Ferrater és com dubtar de la importància de la crítica de Carles Riba, perquè com hem vist la seva obra és comparable.

L'atenció rebuda als textos sobre literatura és poca, però passa el mateix amb la crítica pictòrica, que tampoc ha estat gaire estudiada. L'aparent dispersió d'aquests textos, escriu Julià, és el que fa que Molas diferenciés entre dues etapes de la crítica ferrateriana: la crítica juvenil i la madura. Julià destaca les afirmacions de Molas, en aquest cas sobre la crítica d'art, on és inevitable veure-hi un punt de paternalisme: «amb un llibre encara inèdit i amb una massa dispersa d'escrits sovint ocasionals (o fragmentaris), resulta difícil d'advertir una valoració que sigui mínimament satisfactòria (...) francament circumstancials, tot i que alguns d'ells [...] contenen observacions de força interès²⁷». Tot i el to de les afirmacions, Julià considera important l'article de Molas perquè destaca la importància de la feina crítica de Ferrater, però cita Cornudella quan puntualitza que ni la brevetat ni la diversitat de les intencions que motiven els papers de Ferrater sobre literatura no poden ser cap raó per retreure una certa incompletesa, com s'ha fet, en la seva crítica. Julià destaca les opinions de Félix de Azúa i Valeriano Bozal sobre la crítica de pintura de Ferrater: tots dos en destaquen la seva qualitat. També se cita, al mateix article, la feina de Laureano Bonet, a qui considera un dels estudiosos més destacats sobre la seva crítica pictòrica. Bonet destaca el rigor teòric poc comú, la sensibilitat acusada de Ferrater i l'estil tan fort i personal lluny de l'acadèmia. Julià també cita el text de Dolores Oller «Pensar més» de l'any 1981, el mateix any que apareixia el llibre *Sobre pintura*, on la professora en recomana vivament la lectura. Per últim, Julià destaca el poeta Álvaro García, que fa servir les idees sobre pintura de Ferrater al seu assaig *Poesía sin estàtua. Ser y no ser en poética* (2005).

²⁶ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 95.

²⁷ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 98.

Julià sentència que Ferrater és el millor poeta-crític posterior a la mort de Riba, i potser el més important de la segona meitat del segle XX dins de la nostra tradició. Si acceptem això, diu Julià, significa que acceptem que els judicis de valor que s'han emès fins ara eren erronis «o, si es prefereix, parcials, relatius o tendenciosos [...] i que cal revisar el cànon i els discursos històrics que han explicat la importància d'obres i figures determinades²⁸». Julia escriu que la crítica ferrateriana és de les que més ha incidit a l'hora de reconèixer autors oblidats, i a l'hora de difondre una manera particular d'entendre i explicar l'art i la literatura (segons Julià, hi ha destacats crítics, teòrics, assagistes i professors que reconeixen la crítica ferrateriana com un model):

potser alguna branca de l'historicisme que predomina en la institució acadèmica encarregada d'elaborar el cànon literari, i de relatar les històries de la literatura catalana, no veu Ferrater com un precursor important i destacat, potser perquè normalment les explicacions literàries d'aquest poeta no parteixen invariablement de pressupòsits històrics. No recordo que la crítica de Riba – indiscutible, torno a repetir – destaquí per les seves consideracions historiogràfiques. És clar que, en aquest cas, estem davant d'un gran filòleg, i no cal dir res més²⁹.

Julià explica això per il·lustrar que les bases dels assaigs de Ferrater sobre literatura – que no defugen la circumstància històrica i biogràfica quan serveix per aclarir puntualment l'obra – són eminentment crítiques i teòriques. Segons Julià, el tarannà personal de què va fer gala quan va exercir la docència a la Universitat de Barcelona complementa aquesta descripció sobre el seu mètode crític. Giuseppe Grilli va en la mateixa línia quan escriu que «com a prosista ha cultivat aquella zona insidiosa que és la crítica genial, menyspreadora al mateix temps de l'acadèmia i del periodisme³⁰». Aquest testimoni se suma al de Josep Murgades, antic alumne de Ferrater, que afirma que la seva singularitat creativa, el seu comportament alliberat i la seva perspiciàcia el van erigir en un renovador de la tradició cultural – poètica i lingüística – de l'època. Murgades explica que la irrupció de Ferrater a la vida intel·lectual dels anys seixanta és com la d'un cavall desbocat enmig d'una botigueta de plats i olles de terrissa *kitsch* i primparada. El professor de lingüística Joan A. Argente destaca la bona rebuda dels textos ferraterians sobre llenguatge però també adverteix que van ser un cas molt inusual perquè l'acadèmia on es van produir era més aviat conservadora. Julià també destaca a dos filòlegs de prestigi com Carles Miralles i Lola Badia com a reivindicadors del llegat de Ferrater.

²⁸ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 101.

²⁹ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 102.

³⁰ Jordi Julià. «La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 102.

Ferrater, conclou Julià, va ser un gran divulgador d'una manera de fer i de procedir críticament envers els textos literaris, i un dels crítics més destacats de la segona meitat del segle XX, equiparable a les figures de Roland Barthes o Italo Calvino.

4.1 L'obra de Jordi Julià

Si ens fixem en l'estudi de l'obra crítica ferrateriana, el nom de Jordi Julià se'ns presenta com a punt de partida inevitable per a l'estudi del tema. Julià és l'únic acadèmic que s'ha dedicat a estudiar a fons l'obra assagística de Ferrater, ha reivindicat i situat els seus assaigs com a element imprescindible per entendre la seva figura, i ha defensat que sense tenir en compte la seva feina com a intel·lectual i assagista és impossible fer una lectura seriosa de la seva obra i la seva figura.

El llibre de Jordi Julià, *La crítica de Gabriel Ferrater: estudis d'una trajectòria intel·lectual*, publicat l'any 2004, és l'obra més completa que tenim sobre la feina de Ferrater com a crític i assagista. A la introducció d'aquest assaig, Julià enumera les obres i els autors que l'han precedit. Destaca la feina feta per Núria Perpinyà i Xavier Macià – especialment el llibre de Perpinyà *Recepció i contradicció*³¹, i un article de la mateixa autora sobre la seva crítica, titulat «L'arma de la paraula: la il·lustre impertinència de Gabriel Ferrater³²». Julià també destaca l'obra de Dolors Oller i la voluntat de sistematitzar el discurs crític de Ferrater. Julià cita un article de l'autora titulat «L'assaig de Gabriel Ferrater: contemporaneïtat i mètode» on Oller explica que els assaigs de Ferrater representen un punt d'inflexió important en el pensament contemporani dins la cultura catalana. Oller defensa, en aquest article, que pel fet de ser construïts des de l'experiència pròpia dels fets, els assaigs de Ferrater són poètics en si mateixos. Oller també exposa que tant la poesia com la crítica literària són formes diferents d'un mateix mètode interrogatiu de pensament, per això es poden comparar fragments de crítica literària amb comentaris personals i poemes. Oller és la primera teòrica que tracta l'obra assagística de Ferrater com a sistema. Julià també fa referència a l'obra de Laureano Bonet *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura*, que es fixa en la crítica d'art; i també cita un article de Joaquim Marco: «Gabriel Ferrater com a crític» dins del llibre *El modernisme literari i altres assaigs*, publicat per Edhasa l'any 1983. Per últim, també destaca els articles sobre crítica recollits al volum *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*, coordinat per Jaume Subirana i Dolors Oller, que recull les actes del «Simposium Ferrater» celebrat l'any 1997.

³¹ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona, Empúries, 1997.

³² Núria Perpinyà. «L'arma de la paraula: la il·lustre impertinència de Gabriel Ferrater» (1988) dins *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, VI – VII, 1998 p. 131.

Després de fer aquest estat de la qüestió sobre la crítica ferrateriana, Julià explica que el seu llibre neix com a resposta al fet que els assaigs de Ferrater no han estat prou ben tractats ni s'hi ha parat prou atenció. L'assagista recull les paraules de Dolors Oller quan diu que s'ha tractat l'obra assagística com una «cosa menor». Julià considera que això és degut al mite que ha envoltat la figura, i per la manera com la seva obra poètica ha eclipsat les seves altres dedicacions. Per a Julià és molt important prendre de punt de partida el fet que la crítica ferrateriana s'ha d'entendre com un tot, com un sistema que dialoga amb la seva poesia, amb les seves classes i amb les altres dedicacions de Ferrater, una idea que ja havia destacat Dolors Oller. A més, Julià diu que hem d'entendre l'obra com un tot perquè Ferrater va començar a escriure tard, quan ja s'havia fet una concepció artística i estètica sòlida. No és l'obra d'un jove que comença, sinó l'obra d'un intel·lectual que ha construït un sistema propi abans de començar a escriure:

aquest assaig defensa que l'obra crítica i poètica de Ferrater evidencia un estatisme evolutiu quant a la pràctica de la crítica. Aquest plantejament podria semblar arriscat i erroni en el cas de qualsevol altre crític literari, peròensem que Ferrater no és un crític qualsevol – com tampoc és un poeta qualsevol – perquè és una persona que agafa la ploma d'adult i que arriba relativament tard al món de la crítica artística³³

Les bases del pensament de Ferrater són sempre sòlides, escriu Julià, i el que canvia és el focus d'interès de l'assagista. Com veurem, a la dècada dels cinquanta li interessa la pintura, a la dècada dels seixanta la literatura i des de finals dels seixanta fins la seva mort el 1972 el seu interès és la lingüística.

a. La concepció de la crítica ferrateriana

Una de les tesis centrals del llibre de Julià és que no podem separar l'obra crítica de Ferrater de la resta de la seva producció, s'ha d'insistir en la idea que l'obra ferrateriana és un sistema que engloba totes les disciplines que tracta. Les fronteres entre el text poètic i el text crític desapareixen. Julià exposa com Gil de Biedma teoritzava sobre aquesta mateixa idea als seus assaigs: «a medias disfrazado de crítico y a medias de lector, en realidad estaba utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer³⁴». Aquesta idea la prenia d'Auden: «les opinions crítiques d'un autor sempre han de ser preses com un immens gra de sal. Ja que generalment són manifestacions de la polèmica que té amb ell mateix sobre el que ha de fer a continuació i el que ha d'evitar³⁵». Julià emmarca Ferrater en

³³ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 25.

³⁴ Jaime Gil de Biedma. «Nota preliminar» a *El pie de la letra. Ensayos 1955 . 1979*. Barcelona: Lumen, 1980, p. 12.

³⁵ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 31.

l'escola crítica que s'inventa el poeta T. S. Eliot quan parla de *workshop criticism*, aquella classe de crítica poètica feta per poetes. La crítica de Ferrater funciona per si sola, com a sistema teòric i criteri estètic, però alhora també ens ajuda a entendre millor la poesia de l'autor. Dolors Oller afirma aquesta: «la gran majoria dels poemes ferraterians són, formalment i intencionalment, assaigs, una poesia eminentment didàctica, interessada a formular un coneixement prèviament fet present a la consciència o, si voleu, un coneixement acreditat en l'experiència³⁶». Julià sentència les teories que acaba d'explicar amb una frase mítica de Paul Valéry: «tot crític valdrà tant com hagi valgut com a crític de la seva pròpia obra».

Julià es fixa en l'interès que tenien per a Ferrater els autors que feien aquest gest amb la seva producció, els crítics que analitzaven la seva pròpia obra. Alguns els trobem a les pàgines d'*Escritores en tres llengües*: Goethe, Coleridge, Sainte-Beuve, Baudelaire, Valéry, André Lothe, Carles Riba, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Edmund Wilson, T.S.Eliot, John C. Ransom, R.P. Blackmur, William Empson, Wallace Stevens, Robert Graves, Lionel Trilling, Randall Jarrell o Gil de Biedma i Joan Ferraté. De la llista d'influències, la que destaca Julià per damunt les altres és Auden – Gil de Biedma i Ferrater coincideixen en aquest punt –. Pel que fa a la crítica, per la poesia seria Robert Graves: «el model de crítica i de la poesia d'Auden es converteixen per a Ferrater en un lloc de referència constant³⁷».

Julià defensa que el més important de l'art, per a Ferrater, és l'expressió o la comunicació del món imaginatiu de l'autor, i per això com a crític llegeix tots els contactes que es produeixen entre el lector o espectador, el creador de l'obra i l'obra mateixa:

A Ferrater no només l'interessa explicar la seva relació, en tant que espectador, perquè la seva experiència passa per imaginar quin va ser el procés imaginatiu de producció que ha fet quallar materialment el contingut de la imaginació de l'artista: per a ell és essencial descobrir l'estructura imaginativa de l'obra d'art i el paisatge o món intern que l'obra crea i al qual al·ludeix, com abans ja s'havien proposat Carles Riba o José Ortega y Gasset³⁸.

Julià diu que allò que interessava més a Ferrater era el resultat formal de l'obra que analitzava, que era un reflex de l'estructuració de la imaginació, és a dir, descrivia com es disposaven i s'organitzaven els elements artístics: «no li importa l'al·lusió temàtica que el quadre reflecteix, no és la bellesa allò que més li preocupa detectar en una obra, sinó de quina manera són disposats els

³⁶ Dolors Oller. «L'assaig de Gabriel Ferrater: contemporaneïtat i mètode». 1992, p. 468.

³⁷ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 34.

³⁸ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 51.

elements per tal que s'arribi a la conclusió que ens trobem davant d'un quadre bell, en tant que perfectament ben realitzat»³⁹.

Julià dedica un capítol del seu llibre a la relació entre la crítica ferrateriana i els mètodes crítics del segle XX, per veure la relació de l'autor amb les teories crítiques contemporànies. Julià defensa que si haguéssim de comparar la crítica de Ferrater amb les propostes d'alguna escola teòrica de l'art contemporani, la línia formalista-estructuralista (des dels formalistes russos fins a l'estructuralisme francès, passant pel txec) seria la que més present s'hauria de sentir, tot i que no tenim cap text explícit que ens ensenyi l'opinió de Ferrater sobre el formalisme – només sabem que va llegir amb interès a Roman Jakobson, a qui va escriure l'any 1966 per preparar la traducció d'un dels seus textos –. Pel que fa a l'estructuralisme francès, el menyspreu de Ferrater cap al mètode es pot comprovar en un article titulat «L'estructura de la innocentada», recollit a *Sobre llenguatge*, on es carrega el mètode de Lévi-Strauss. Félix de Azúa explica, al pròleg que va escriure d'un text de Barthes, que quan el teòric francès va venir a fer una conferència «Barcelona entera coincidía en señalar que Gabriel Ferrater le había hecho unas preguntas tremendas que lo habían reducido a escombros⁴⁰».

Ferrater s'identifica molt més amb el mètode analític del *New Criticism* anglès i nord-americà dels anys trenta i quaranta (tot i que hem de tenir en compte, com diu Julià, que Ferrater sí que dóna importància al context històric i a elements externs a l'obra mateixa, cosa que no passava en aquest corrent anglosaxó). Als textos crítics de Ferrater hi veiem infinitat d'exemples del que podríem anomenar *close reading*, l'anàlisi explicativa de la forma i el contingut dels poemes que parteix del coneixement del lector i prescindeix de qualsevol referència externa històrica o biogràfica, i determina el contingut del text, i com aquesta informació s'estructura, només amb els elements que els versos proporcionen i la intel·ligència lectora del crític. Un dels conceptes d'aquesta escola que Julià estudia al seu llibre és el concepte d'ambigüïtat teoritzat per William Empson. Julià analitza com aquest concepte va influenciar Ferrater, que va llegir el llibre i el descriu com un dels millors estudis que ha llegit mai. Ho diu en una carta a Gil de Biedma:

¿Conoces *Seven types of ambiguity*? Es uno de los mejores estudios sobre procedimiento poético que he tenido ocasión de leer y no anda escaso en esa especie de estupendos remarques que sólo los ingleses son capaces de hacer porque son los únicos en interesarse por las relaciones personales⁴¹

³⁹ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 60.

⁴⁰ Félix de Azúa. «Prólogo» a Roland Barthes, *¿Por dónde empezar?*. Barcelona: Tusquets, 1974.

⁴¹ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 73.

De la mateixa manera que és difícil encabir Ferrater en els marcs teòrics de la crítica internacional, també és difícil situar-lo al context de la crítica catalana. Però hi ha un nom que és ineludible: Carles Riba. Per a Ferrater, Riba va ser un referent crític i poètic de la cultura catalana. Sabem, diu Julià, que Ferrater comparteix amb Riba una mateixa manera d'enfrontar-se imaginativament al comentari de la poesia, i que molts dels plantejaments ferraterians estan arrelats en els articles que va publicar Carles Riba. Julià assenyala la relació entre la teoria imaginativa de Riba i l'estilística de Leo Spitzer, que va influir enormement Joan Ferraté. Julià destaca, en aquest sentit, la influència que el teòric Karl Vossler va tenir sobre Riba i, al seu torn, sobre els germans Ferrater. Un altre nom important per a la crítica ferrateriana és Erich Auerbach. Segons Julià,

en l'obra ferrateriana hi ha un mateix interès per la forma literària perquè tot en art és forma –, i per les variants de consciència històrica que podien haver condicionat la producció artística. A causa d'aquesta concepció crítica i literària, no se'ns fa gens estrany que elogïi el mètode de treball d'un autor com Auerbach⁴².

Un altre nom a tenir en compte és Lionel Trilling i el seu llibre *The liberal imagination*, que representà un desafiament al poder creixent del New Criticism precisament perquè, juntament amb Edmund Wilson, representen una via intermèdia entre la visió historicista, per dir-ho així, i la visió antihistoricista del New Criticism. Segons Julià,

allò que fa decantar Ferrater cap a aquests estudiosos americans és la perspectiva moral (molt semblant a la que ell mateixa adopta en la seva crítica artística) que prenen a l'hora de parlar del fet literari. Per tant, la imaginació, la moral i la història poden molt ben ser les tres principals característiques que Ferrater destacava de l'obra d'aquests estudiosos⁴³.

Com veurem, Julià emmarca perfectament l'obra crítica de Ferrater, les seves intencions i el seu abast. Però el teòric té sempre molt present la impossibilitat d'encasellar Ferrater en cap moviment crític o teòric concret. El comparatisme, tal com s'ha exposat al primer capítol d'aquesta tesi, dona molt més marge i més espai per a encabir l'heterodòxia de Ferrater en un context teòric afí. Si és difícil encasellar-lo també és perquè la seva obra es movia en uns paràmetres que, fins dècades més tard, no estaven teoritzats. En aquest sentit és molt interessant veure com també el seu germà Joan Ferraté es va avançar a algunes teories crítiques de la seva època, com veurem més endavant.

⁴² Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 80.

⁴³ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 84.

b. Crítica i ideologia

La ideologia de Ferrater és un dels temes més discutits de la seva figura i la seva obra. La influència de la ideologia d'esquerres del seu temps el va fer renegar de qualsevol dogmatisme, i s'ha fet famosa la imatge d'intel·lectual desmenjat, allunyat de les ideologies. Pel que fa a la crítica cal assenyalar, com diu Julià, que Ferrater «està en contra de la ideologia tancada aplicada a qualsevol de les facetes de la vida, és per això que no permetrà que la crítica literària es vegi inundada per unes determinades idees indiscutibles⁴⁴».

El que preocupava a Ferrater era l'intent de manipulació ideològica de la seva obra per part d'alguns dels corrents polítics i culturals del seu temps. Ho explica Joan Ferraté en diverses entrevistes, recollides a *Opinions a la carta*, on Ferraté denuncia que el seu germà no volia ser encasellat. Ferraté explica com Josep Maria Castellet i Joaquim Molas, entre d'altres, «el van voler aprofitar per la seva política cultural i classificar-lo, però el joc no els va sortir bé, als comissaris de la cultura. Li volien penjar el cartellet del 'realisme històric' (...) En Gabriel es va escapar de tot això. va fer els seus versos i els va donar per acabats⁴⁵». Sobre la relació entre l'art i la ideologia, Ferrater diu:

Actualment circula per aquest país una mena d'escola de pensament, podríem dir-ne, sobre les matèries del que és la poesia i del que és la literatura, que tendeix a fer-ho desembocar tot en ideologia. És el que en diuen la poesia social, la poesia realista, etc. Tendeix a fer veure que la finalitat de la literatura són les idees que manifesta. Ara bé: això és absolutament pervers i exactament el contrari del que és el cas. Les idees (quan algú és capaç de tenir-ne, com Riba n'era capaç) són el començament de la poesia, no pas el final. El final és, simplement, una pura imatge (...) de les idees que hi havia al començament; però les idees no poden ser mai la finalitat de la poesia. Hem de tenir una mica de sentit comú: si tenim idees les expressem en un poema, les idees les hem de tenir abans de començar a escriure el poema. Aleshores, si la finalitat del poema és de comunicar les idees, el poema és inútil, perquè les idees ja les tenim abans⁴⁶.

L'art és comunicació, però no pas comunicació d'idees – aquest és l'objectiu de la ideologia – sinó de la imaginació de l'autor. Ferrater veia les ideologies com un element alienador del pensament individual. La ideologia, segons la lectura de Ferrater, mata la imaginació, que és al centre de la creació artística. En qualsevol cas, el que ens interessa de la reflexió de Julià és que, segons el crític, el rebuig de Ferrater cap a les ideologies és el que li va permetre escapar de la

⁴⁴ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 67.

⁴⁵ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 98.

⁴⁶ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 98.

poesia social, que als anys seixanta ocupava bona part de la vida intel·lectual del país; i també li va permetre allunyar-se del realisme crític que imposava l'obra i la influència de Lukács, tan hegemònica a la seva època. Bona part de l'estudi dels assaigs de Ferrater se centra en veure l'esforç que feia per allunyar-se de les teories hegemòniques del seu temps.

c. Actituds crítiques i crítica biogràfica com a crítica formal

El llibre de Julià vol explicar la crítica ferrateriana com un tot, i per això dedica un capítol a analitzar «l'actitud crítica» de Ferrater davant les obres que estudia. Julià llegeix els textos ferraterians responent una pregunta: «¿quina és l'actitud crítica que aquest text pretenia, què és allò que fa la crítica a propòsit de l'objecte artístic?». Així, Julià detecta tres tipus d'actituds: la reflexiva (textos on Ferrater reflexiona sobre l'estatut de l'art o d'algun dels seus aspectes, però sense aplicar-se a l'estudi d'un autor o una obra concrets), la valorativa (textos on hi ha la voluntat de valorar l'obra o l'autor) i la descriptiva (textos que presenten una obra o un autor).

D'una banda, l'actitud reflexiva serveix a Ferrater de base per a construir el seu discurs. D'altra banda, la valorativa és l'essència de la crítica ferrateriana – ho veurem en ressenyes de llibres o revistes, reports editorials i cròniques d'exposicions –. Dins d'aquesta segona actitud valorativa, Julià especifica diversos trets tècnics de les crítiques: el títol, la descripció de l'exposició, el propòsit de l'exposició i l'èxit de l'empresa, la distinció del millor procediment o tècnica de l'artista, l'elecció dels millors quadres, l'evolució possible del pintor, la delineació de possibles relacions pictòriques, les consideracions generals de la qualitat dels quadres i de l'exposició, la descripció inicial concisa (una característica molt clara de les crítiques de Ferrater), la introducció sobre l'autor, l'exposició dels continguts del llibre, el comentari del títol, l'exposició de l'interès personal i de l'interès del públic, la inclusió de comparacions, influències i aportacions, la tria i la valoració de les parts de les obres, la detecció de mancances i errors i la valoració del llibre i el dictamen sobre la conveniència de la traducció. Per últim, l'actitud descriptiva és la que ocupa una part més important dels textos de Ferrater, segons Julià. El crític ha dividit les crítiques d'actitud descriptiva segons l'objecte d'estudi que s'analitza: un moviment o període de la història de la pintura o la literatura, una obra literària o una exposició i la carrera literària d'un autor.

d. Biografia i crítica

Julià també es fixa en la importància que té per a Ferrater el conflicte entre una crítica pretesament científica i l'evidència que només amb el mètode científic – sense intuïció i sense judicis de valor – no n'hi ha prou per entendre l'art ni tampoc per escriure sobre art. Aquesta és una de les preocupacions centrals de l'obra del crític.

En els textos on això es veu més clar són les crítiques biogràfiques. Ferrater en va fer moltes – ho veiem a *Escritores en tres llengües* – i va reflexionar sobre la millor manera de fer-les. Segons Julià, «aquest replantejament biogràfic de la crítica literària (...) provoca que Ferrater es vegi en l'obligació de portar a terme una reflexió a propòsit de la figura de l'autor en la comunicació artística⁴⁷». Ferrater fa crítica amb plena consciència del problema de posicionament teòric al que s'ha d'enfrontar, com veiem en alguns articles on reflexiona explícitament sobre això (per exemple «Sunyer, ¿Vuelta a Taine?» o l'article que dedica a Marcel Proust). Ferrater, d'entrada, no veu clar a quina distància s'ha de situar respecte la biografia dels autors. És només a mida que va posant en pràctica la crítica biogràfica que troba la distància des d'on escriu.

Ferrater pren idees de referència a l'obra de Marcel Proust a l'hora de fer les seves biografies literàries i la seva crítica. No és tan sols que li serveixi la postura de Proust al *Contra Sainte-Beuve*, on planteja un model de biografia contrari al que l'historiador francès practicava. Ferrater recull de Proust la idea de la inestabilitat de la personalitat, que al seu torn recollia Ortega y Gasset quan afirmava que només podem veure la nostra vida a partir del personatge que és el seu autèntic jo. Aquesta idea és al fons de la concepció ferrateriana sobre la vida artística, i així ho veiem tan a la seva crítica com als seus poemes. Ho resumeix al seu pròleg del *Nabí* de Josep Carner, i ho cita Julià en aquest capítol:

Tots vivim a partir de les nostres figures imaginatives, calcant imatges de nosaltres mateixos, i són imatges que no s'obtenen progressivament, per cadenes de raciocini, ni són mai clares. Se'ns imposen de sobte a l'esperit, i ens passem la vida provant de desenterbolir-les⁴⁸.

Julià sosté que Ferrater manté un plantejament sobre la vida hipotètica molt semblant al que defensa Ortega y Gasset – l'intent d'assolir una vida imaginària i ideal a través de la vida circumstancial –: «Ferrater no dissol del tot la figura de l'autor, sinó que en destaca la imaginació creadora per atribuir-li totes les obres, de tal manera que no concep l'artista – l'ésser biològic – com un element

⁴⁷ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 167.

⁴⁸ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 173.

decisiu per a l'estudi d'un títol⁴⁹». Ferrater, als seus textos, aconsegueix mostrar la vida dels autors des del sentit comú del crític que intenta aplicar un criteri de coherència i versemblança a l'explicació de qualsevol biografia. Ferrater usa les obres d'un autor no com a mirall sinó com a comprovant, com a document que justifica la trajectòria vital i la reconstrucció de la figura de l'autor que estudia.

En aquest capítol dedicat a la biografia, Julià enumera alguns elements que Ferrater fa servir a totes les crítiques biogràfiques per veure'n les característiques, que acaben formant un patró. En primer lloc, veiem que Ferrater es fixa molt en l'escenari geogràfic i familiar del biografat. Per tant, sempre hi ha haurà alguna referència a l'extracció social de la família i l'ofici familiar, i en segon lloc a la formació familiar moral o espiritual i a la cultura familiar i l'educació intel·lectual. Per a Ferrater era importantíssima la mena d'educació que els escriptors reben del seu entorn, i per això sempre s'hi fixarà quan escrigui les seves biografies. Julià també ens fa notar un tret molt peculiar de les biografies de Ferrater: sempre es fixa en l'existència d'una persona important per a la formació o l'educació l'autor o l'artista que estudia, es fixa en qui va ajudar a aquest autor a esdevenir qui era. Sempre té molt present la figura dels mestres influents, ja sigui en el cas d'escriptors, músics o pintors. Tenir les influències clares i els mestratges adequats va ser imprescindible per a Ferrater, i ell mateix buscarà als seus biografats aquestes figures claus per explicar l'obra d'un autor.

En segon lloc, a les seves biografies Ferrater fa servir molt els textos del propi autor, això que Julià anomena «l'actitud textual» de Ferrater, que no és altra cosa que el servei que treia dels textos dels autors que estudiava: «no només li serveixen per confirmar una idea preconcebuda sobre la seva persona, sinó també per discutir aquestes idees acceptades sobre la figura de l'autor, o bé per justificar les conjectures que ell mateix hagi pogut produir⁵⁰». Els textos de l'autor ajuden a Ferrater a crear la realitat de la seva personalitat, sense caure en el biografisme decimonònic:

sap prou bé que des del moment que considera la literatura com una producció de la imaginació d'un escriptor, aquesta, en certa manera, és un filtre de la realitat i potser caldrà prendre els fets que s'expressen en l'obra en referència a la vida ("actitud textual o documental"), en alguns casos, *cum grano salis*⁵¹.

En aquest sentit, Julià creu convenient afegir un apartat que parla de la crítica iconoclasta, per donar exemples de com Ferrater estava en contra les males interpretacions biogràfiques, i com ho trobem a la seva obra:

⁴⁹ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 174.

⁵⁰ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 195.

⁵¹ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 196.

La crítica ferrateriana es caracteritza per ser honesta, perquè ofereix una visió de la vida dels artistes, i de les seves obres, fonamentada, la majoria de cops, al damunt de les ruïnes de les altres veritats biogràfiques, d'altres biògrafs, que han estat expressament adduïdes per poder-les destruir⁵².

De la mateixa manera que està en contra dels tòpics acadèmics acceptats com a dogma per repetició, Ferrater posa en valor les interpretacions que s'expliquen per referències als contextos culturals o històrics en què va viure un autor. Per això Julià dedica un apartat a «les interpretacions socioculturals». Es pot dir, conclou Julià, que defugint les interpretacions plenament marxistes, Ferrater sí que adopta una actitud molt crítica molt semblant a la que mantenia Edmund Wilson al seu assaig *El castell d'Axel*, en manifestar que la crítica literària ha de ser una història de les idees i de la imaginació i de l'home en el marc de les condicions que les determinen: socials, històriques, econòmiques o psicològiques.

En aquest capítol dedicat a la biografia, Julià fa un llistat dels trets que fan que les biografies de Ferrater siguin peculiars. En aquest sentit, hi ha un apartat titulat «Les malalties i la visió freudiana», que són un dels elements més curiosos de la crítica ferrateriana. Com diu Julià, sempre que a les biografies de Ferrater hi ha una malaltia inexplicada o obscura, el crític sol detectar-hi una naturalesa psicosomàtica. També hi ha un apartat dedicat a «La infelicitat matrimonial», un tema que serà recurrent per a Ferrater a les seves crítiques, evidentment com a motor de creació per als afectats. Julià també dedica un apartat a «la situació econòmica precària i el treball mal remunerat», un exemple més de com Ferrater es fixa en les condicions econòmiques i socials en les que l'autor crea la seva obra, que considera que són determinants. En aquesta línia, Julià dedica els últims apartats a la recepció de l'artista: «el poc èxit literari i la crisi personal» i «les tafaneries o trets de versemblança», que també són comuns als textos de Ferrater, que gairebé sempre acaba els seus textos explicant quina mena de recepció havia tingut l'autor en qüestió. Julià especifica que tots aquests elements citats aconsegueixen una funció que queda

subsumida per una de més general, que és la d'oferir una visió versemblant de l'autor, la imatge del qual ha estat reconstruïda per Ferrater i s'ha intentat explicar, des de la seva literatura – entre d'altres documents – perquè aconsegueixi fer més coherent qualsevol explicació de la seva producció literària⁵³.

⁵² Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 203.

⁵³ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 226.

Ferrater vol aportar una visió diferent – per això antagonitza tan sovint amb els tòpics que s’han consolidat amb el temps – i a més se situa d’alguna manera per damunt dels biografats, no considera l’autor com una idea acaba i perfectible sinó com un individu que és construït, i per això ell mateix l’intenta reconstruir a les seves biografies – de la mateixa manera que farà amb els textos dels autors –. En paraules de Julià, Ferrater edifica de les ruïnes, que són les dades biogràfiques, un edifici que concorda amb l’obra que aquest autor ha produït:

Manté una actitud textual respecte a les obres literàries dels diferents autors, però no per tal de confirmar una idea prèvia de la persona de l’autor – com faria el biografisme psicològic del segle XIX – sinó per intentar replantejar-la, si cal, i ajustar-la a una realitat més coherent amb la imatge que el biògraf creu que era la real⁵⁴.

e. El tractament de l’obra i la perspectiva comparatista

Julià dedica un capítol a analitzar la manera com Ferrater s’apropa a les obres dels autors per establir unes normes generals de la seva crítica. En primer lloc Julià observa que Ferrater sempre sol començar el comentari d’una obra explicant els possibles problemes d’edició que aquesta hagi pogut patir, per tal de mirar d’establir el text canònic que cal comentar. A Ferrater el preocupa que una mala edició de l’obra condicioni la seva lectura:

si Ferrater considera que, a l’hora d’abordar l’anàlisi crítica de les principals obres d’aquests articles, aquest tipus de pràctica filològica és essencial per exercir una crítica literària solvent i de qualitat és perquè una mala lectura condiona la recepció dels textos, no només posterior, sinó també a la mateixa època⁵⁵”.

D’aquesta manera, com diu Julià, Ferrater converteix les dades d’edició en un document addicional: «no només es fixa Ferrater en la interpretació d’un text sinó, abans de tot, en com pot influir, o ha influït, la presentació original en la seva recepció, tant actual com passada»⁵⁶.

En segon lloc Julià analitza les estratègies que Ferrater fa servir per endreçar l’obra d’un autor als seus articles. Julià detecta sis maneres diferents d’operar: sense utilitzar l’evolució cronològica perquè un autor es caracteritza per una sola manera de procedir literàriament; quan es detecten diferents subgèneres o maneres de tractar els temes o el material literari; quan es divideix l’obra d’un autor d’acord amb els gèneres literaris practicats; quan es poden observar separadament els diversos gèneres que ha utilitzat un autor, i aquest tractament

⁵⁴ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 231.

⁵⁵ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 238.

⁵⁶ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 240.

es disposa en el mateix ordre temporal en què foren presentats a la realitat; quan es pot establir una distinció de l'obra literària d'un autor que es fa coincidir amb els gèneres històrics, i finalment quan es poden anar descrivint les obres en estricte ordre cronològic.

En tercer lloc Julià destaca les tries valoratives, és a dir, la manera com Ferrater jerarquitzava contínuament l'obra dels autors que tracta. Per això, explica Julià, a cada article ens trobarem divisions de l'obra de l'autor segons la qualitat que Ferrater creu que mereixen. D'aquesta manera, cada article ferraterià es converteix en un programa de lectura. Julià destaca encertadament aquest tret de la crítica com un dels més importants per a entendre l'obra de l'assagista, que té molt clar que una de les funcions del crític és establir jerarquies.

En quart lloc, Julià dedica un apartat al comentari dels títols, perquè Ferrater no s'oblida mai de comentar el títol de les obres que tracta: és un element que li serveix per a trobar els indicis des d'on reconstruir la totalitat de l'obra o les possibles influències. En cinquè lloc, Julià dedica un apartat al breu resum temàtic – assumpte, argument i actitud – que Ferrater sempre fa de les obres que tracta. Ferrater reconstrueix l'actitud que un autor té davant la seva obra (i per tant respecte el món) per a poder-lo explicar. Julià també tracta les característiques formals (tècniques, mètriques o estilístiques) de les obres, perquè per a Ferrater tota crítica necessita descripció tant de la forma com del contingut, i també perquè les constants formals que un autor utilitza són una marca identificativa de la seva producció. De fet, Ferrater considera que la forma condiona la comprensió d'una obra i d'un autor i, per tant, la seva recepció.

En sisè lloc, Julià també assenyala un gest molt distintiu de la crítica ferrateriana: li preocupen molt les males lectures de les obres i dels autors. Ferrater considerava que, davant d'alguns autors que s'havien llegit malament, calia rectificar la percepció que el lector tenia d'ells. L'estratègia retòrica que utilitza, com explica Julià, és trencar el marc conceptual que sustenta una determinada teoria. Per a fer-ho de vegades els seus articles són estats de la qüestió sobre el tema tractat, ja que li interessa situar-se a favor o normalment en contra del concepte establert sobre aquell autor o aquella obra. La reacció crítica permet a Ferrater posicionar-se davant d'alguna opinió que vol rebatre però també li permet descobrir l'existència d'una altra possibilitat interpretativa. Ferrater és molt conscient que la seva obra s'exerceix des de la contemporaneïtat, «que la porta a terme una imaginació moral completament del segle XX, que és indissociable de la interpretació de l'obra⁵⁷». Ho podem comprovar llegint les seves crítiques, on sempre se'ns parla de l'interès actual, el gust actual o el lector actual: hi ha una consciència de voler posar al dia les teories crítiques.

⁵⁷ Jordi Julià, *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 265.

El setè apartat està dedicat a «la inclusió de fragments literaris i crítics» per tal d'explicar que la crítica de Ferrater utilitza moltes cites perquè té voluntat didàctica i també perquè vol dur a terme una crítica analítica on faci un *close reading* del text que tracta, i per això necessita copiar-lo.

El vuitè apartat és un dels trets bàsics de la crítica de Ferrater: «les comparacions amb la tradició: la crítica comparativa». Veurem al llarg de la tesi com Ferrater fa servir tècniques del comparatisme als seus textos, i en aquestes pàgines Julià ho detalla. D'una banda explica com Ferrater s'interessa per detallar les influències de l'autor que l'ocupa per tal de posar en relació dues maneres de fer de llengües diferents. D'altra banda, Ferrater fa servir la intuïció i el seu bagatge per establir

relacions entre autors o obres de diferents nacionalitats i llengües sense que aquestes hagin estat comprovades (en el més pur estil de l'escola americana) i, potser, sense que es puguin demostrar, fruit del profund coneixement d'aquestes literatures i de la seva intuïció de comparatista, capaç de poder percebre un mateix fenomen sense que aquest hagi d'estar històricament connectat⁵⁸.

El que ens interessa veure en aquest apartat és que Ferrater evidencia una idea de la literatura no aïllable, sinó entesa com una evolució i reelaboració que, segons Julià, no es troba tan lluny del terme d'intertextualitat que va habilitar Julia Kristeva el 1969 en estudiar el dialoguisme de Mikhail Bakhtin. És clar, segueix Julià, que cal tenir en compte que a finals dels anys seixanta Ferrater ja havia escrit pràcticament tota la seva crítica artística, perquè ja es dedicava plenament a la lingüística. Però «per molt que ens entestem a veure-hi un producte d'època, cal constatar que des de la segona meitat de la dècada dels anys cinquanta el crític ja estava explicant la literatura com si es tractés d'un mar de contacte continu entre obres⁵⁹». La comparació és també, evidentment, una estratègia per tal d'aprofundir l'anàlisi d'una obra literària o de la poètica d'un autor. Un altre gest que fa Ferrater amb el comparatisme, segons Julià, és quan «en comptes de produir-se una comparació de situacions culturals coetànies, hi haurà salts temporals o comentaris anacrònics, del passat cap al present, amb una voluntat d'aproximar la situació passada al lector present⁶⁰». Al final de l'apartat, Julià resumeix perfectament la visió comparatista de Ferrater:

Ferrater barreja (...) un mètode històric entès com a mètode analògic de comparació – sense investigació prèvia, fruit de la intuïció i de la seva

⁵⁸ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 276.

⁵⁹ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 278.

⁶⁰ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 280.

erudició – amb una intenció inequívoca de traçar relacions intertextuals: posa de manifest quines són les fonts de les quals parteix una obra determinada, i quines són les que la segueixen – independentment de si aquestes relacions tenen a veure amb les formes de composició o amb el tema que proposen. El crític català creu que és interessant, per a la descripció de l'obra, detallar quins en són els hipotextos i quins els hipertextos. Però extremant la voluntat d'oferir un just i complet coneixement de les diferents obres literàries, Ferrater intenta caracteritzar-les a través d'una comparació establerta entre obres o autors que són propers a l'obra que estudia, ja sigui per oposició o per coincidència. Finalment, en tant que crític contemporani que escriu per al present, pensa en els coneixements literaris dels seus contemporanis i intenta fer conèixer les obres del passat a través de comparacions amb obres, autors o situacions del nostre segle⁶¹.

El novè apartat que destaca Julià està relacionat amb aquesta manera de fer comparatista. Ferrater creu que moltes vegades cal situar l'obra en un context històric o literari determinat per tal que el lector la compregui. Aquesta pràctica, diu Julià, justifica la teoria crítica de Ferrater, que intenta restituir o reconstruir a través de les relacions formals que ofereix l'obra literària, la intenció de la imaginació moral que l'ha produït – per això, en la mesura que situa històricament l'obra o la poètica d'un autor n'està descrivint la imaginació moral:

Ferrater entén la poesia dels altres poetes com fa amb la pròpia: a l'hora de representar la seva poètica, com a l'hora de construir la dels altres, utilitza un mateix procediment, que consisteix a descriure-la, no només per ella mateixa, sinó també lligada a la mena de lírica que li ha estat veïna i, potser, l'ha influït⁶².

Julià menciona un tret fonamental de les crítiques de Ferrater: fent aquestes generalitzacions breus i sintètiques, el que vol evitar el crític és l'error heretat o l'anàlisi que peca per ser excessivament detallista, clos en l'obra mateixa, sense tenir en compte res més. Llegint Ferrater sempre tenim la sensació que els llibres dels que parla ens obren cap a altres llibres i creen un univers ple de lligams que fan avançar la història de la literatura.

El desè i últim apartat Julià el dedica a «la recepció i la fama a l'època i futura: la conclusió valorativa». Com que Ferrater és conscient que una obra no posseeix una sola significació, i que un autor no sempre ha estat considerat per la mateixa obra o pels mateixos aspectes d'aquesta, el crític acaba els articles, com apunta Julià, amb la informació al voltant de la recepció i la fama d'un

⁶¹ Jordi Julià, *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, pp. 281 – 282.

⁶² Jordi Julià, *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 284.

autor o d'una obra. Ho fa en primer lloc per mostrar els elements que històricament han estat valorats, i en segon lloc per destacar la influència que al llarg del temps ha pogut suscitar. En el cas que es tracti d'un autor contemporani, Ferrater també valorarà com el reben els seus coetanis, encara que l'autor en qüestió no hagi passat el filtre del temps. I encara Julià conclou en un últim punt una de les idees que és al cor de la crítica ferrateriana: l'espai que deixa al lector per a pensar, per a llegir per si mateix, per formar-se una idea de la literatura a partir del seu univers imaginatiu posat en contrast amb allò que llegeix. La literatura, Ferrater ho sap, és una conversa que es construeix llegint, batallant amb els textos i proposant alternatives imaginatives que s'han de fer el seu propi lloc a la sensibilitat del lector.

f. La imaginació moral

Julià relaciona l'obra de Ferrater amb la del seu germà Joan pel que fa a la concepció de la crítica. A partir de les idees de Ferraté, Julià s'ajuda per entendre el nucli de la crítica ferrateriana, que no és cap altre que les idees que surten del concepte d'imaginació moral. D'aquesta imaginació moral amb la que Ferrater fa crítica en surten, diu Julià, dos termes crítics que serien definits passada la mort de Ferrater, a la dècada dels vuitanta, com ara «l'horitzó d'expectatives» de Jauss i la «comunitat interpretativa» de Stanley Fish. La crítica de Ferrater refà la imaginació de l'autor i de l'època que tracta i proporciona el marc cultural adequat des del qual contemplar una obra d'art determinada: presenta la imaginació moral. Julià té molt en compte que la meitat de l'obra crítica de Ferrater està pensada com a crítica biogràfica, i que l'assumpte d'aquests textos serà «el possible lligam que es pot establir entre la vida i la seva expressió en forma de literatura, que és, precisament, el gran tema literari de Marcel Proust⁶³».

Una altra idea interessant que destaca Julià és que Ferrater posseeix una clara consciència de quins són els requeriments que cal fer a la crítica artística, i quines són les exigències que s'ha d'imposar en tant que crític d'art: «entén que li correspon el paper social de mitjancer en l'acte de comunicació que constitueix tot fenomen artístic: la feina del crític consisteix, concretament, a il·luminar el misteri que representa tota creació artística per al receptor⁶⁴». Julia conclou dient que hi ha dos elements que vol ressaltar de la crítica de Ferrater: la voluntat didàctica i la capacitat per presentar un mateix pensament crític coherent que es deixa veure en cada article a través de la utilització de termes i conceptes amb un mateix ús.

⁶³ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 296.

⁶⁴ Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 300.

g. Altres aportacions de Jordi Julià

A banda de *La crítica de Gabriel Ferrater*, Jordi Julià té altres aportacions importants sobre la figura del crític. Les recullo en aquest apartat perquè donen un sentit de conjunt a l'obra del crític.

Julià presenta una ponència al simposi *In memoriam* que ampliarà al llibre que acabem d'estudiar, però també al volum *L'art imaginatiu: les idees estètiques de Gabriel Ferrater* i a *El poeta sense qualitats*, les dues altres publicacions de Julià sobre Ferrater. A la ponència del simposi de l'any 1997, Julià critica la poca atenció que s'ha parat a la faceta de Ferrater com a crític, i que aquest desinterès no es podia justificar tenint en compte que l'any 1994 s'havia publicat *Escriptores en tres lenguas*, el llibre que Julià considera la millor mostra de la crítica ferrateriana. A la ponència, Julià emparenta Ferrater amb el crític Edmund Wilson per l'explicació sociocultural de molts fets biogràfics a l'hora d'encarar-se amb la figura dels escriptors que tracta. També cita Lionel Trilling com a correspondència ferrateriana. Julià ja exposa en aquest simposi que el concepte «d'imaginació moral» de la crítica ferrateriana ja prefigurava la noció «horitzó d'expectatives» de Hans Robert Jauss i el de «comunitat interpretativa» de Stanley Fish, una idea que recull posteriorment, com hem vist, al seu assaig sobre la crítica ferrateriana.

L'any 2004 Julià publica *El poeta sense qualitats*⁶⁵, un assaig que, en paraules de Julià, és una denuncia cap a aquells sectors de la cultura catalana que sempre han volgut presentar Ferrater com un poeta circumstancial que va fer treballs de valor nul per guanyar-se la vida. L'assaig analitza la figura de Ferrater i la revolució que va suposar per a la poesia catalana. Julià analitza la llengua i la forma poètiques de Ferrater, el seu cànon i les seves idees literàries, la crítica de pintura i la idea de la multiplicitat intel·lectual de Ferrater. També cal destacar el seu altre llibre sobre Ferrater, *L'art imaginatiu: les idees estètiques de Gabriel Ferrater*⁶⁶, guanyador del premi Josep Carner de Teoria Literària. El propòsit del llibre és plantejar el sistema de conceptes que descriuen les idees estètiques de la imaginació ferrateriana. Com hem vist, recollirà aquests estudis al seu volum definitiu sobre el tema: *La crítica literària de Gabriel Ferrater*.

Ha passat mig segle de la mort de Ferrater, i la recepció de la seva obra s'ha centrat sobretot en la seva vessant de poeta. Els estudis sobre la seva obra assagística són casos aïllats i no han estat aplegats i endreçats des que Núria Perpinyà va escriure, l'any 1997, *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Han

⁶⁵ Jordi Julià. *El poeta sense qualitats*. Tarragona: El Medol, 2004.

⁶⁶ Jordi Julià. *L'art imaginatiu, el pensament crític de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.

passat més de dues dècades des d'aquest llibre i la producció teòrica al voltant de Ferrater ha augmentat però no ha variat gaire respecte el que explicava l'autora de l'obra. Pel que fa als estudis sobre l'obra ferrateriana, hi ha dos referències obligades que endrecen i articulen la bibliografia sobre l'autor, i ens ajuden a endreçar la recerca bibliogràfica. Són dos arxius en línia, mantinguts gràcies a la feina constant dels seus autors. El primer és «L'índex Ferrater: un assaig bibliogràfic⁶⁷». L'autor d'aquest document és Joan Manuel Pérez i Pinya, i es tracta d'un índex que es va actualitzant cada any i recull la bibliografia entorn de l'obra de Gabriel Ferrater. Gràcies a aquest document podem consultar tots els textos (articles en premsa, articles acadèmics, tesis doctorals, tesines o llibres) publicats al voltant de la figura de Ferrater des de 1972 fins a l'actualitat. L'índex és molt exhaustiu, i està dividit per capítols, que corresponen als diferents temes que tractà Ferrater durant la seva carrera. Per a l'elaboració d'aquest capítol ens hem centrat en el punt que tracta els textos sobre l'autor fets per altres autors. La segona referència obligada és el web d'Enric Blanes, «Un fres de móres negres⁶⁸». Aquest bloc és també un índex, en aquest cas comentat, sobre l'obra de Ferrater i l'obra al voltant de la seva figura. L'autor hi va introduint textos a mesura que els llegeix i queden registrats per autor i any de publicació. En tots dos casos s'ha fet una feina de recerca molt exhaustiva, i cal remarcar que són dues iniciatives que estan en construcció permanent.

En aquest capítol es proposa fer un anàlisi de les obres que han marcat la bibliografia sobre l'assaig de Ferrater a partir dels llibres més importants sobre el tema, i un estat de la qüestió que reculli alguns dels temes més citats o les polèmiques més interessants sobre el tema que ens ocupa. El que veiem repassant els índexs de material ferraterià és que, coincidint amb els aniversaris del naixement i la mort de Ferrater, els articles sobre ell a la premsa creixen, com és natural, coincidint amb l'efemèride. És en aquests moments que es creen debats o es repeteixen les mateixes preguntes al voltant del personatge, que tot seguit repassarem. Per damunt d'això, hi ha un seguit d'investigadors que s'han acostat d'una manera intensa a l'obra de Ferrater i així es veu reflectit en els seus llibres.

Hi ha alguns llibres claus que serviran de base per a estructurar aquest capítol. En primer lloc, la recerca de Núria Perpinyà – amb el seu imprescindible *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*⁶⁹ – (i també de Xavier Macià, amb qui sovint hi ha col·laboracions). En segon lloc, els llibres que el professor Jordi Julià ha dedicat a la crítica de Ferrater, aplegats a *La crítica de Gabriel*

⁶⁷ Joan Manuel Pérez i Pinya. «PDF work in progress». https://www.academia.edu/37373196/%C3%8Dndex_Ferrater_assaig_bibliogr%C3%A0fic. Consulta 4 de novembre de 2020

⁶⁸ Enric Blanes. *Un fres de móres negres. Apunts sobre Gabriel Ferrater*. Pàgina web en construcció permanent. <http://gferrater.blogspot.com/>

⁶⁹ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997.

Ferrater. Estudis d'una trajectòria intel·lectual, publicat per Pagès Editors l'any 2004. En tercer lloc, cal destacar l'important volum *In memoriam*⁷⁰, a cura de Jaume Subirana i Dolors Oller, que recull les ponències del «Simposium Ferrater» celebrat l'any 1997 en motiu del 75è aniversari del seu naixement i el 25è de la seva mort. En quart lloc, cal destacar dos monogràfics al voltant del poeta que han recollit algunes de les aportacions crítiques més interessants sobre el tema. En primer lloc es tracta del monogràfic de la revista *Veus Baixes*⁷¹ dedicat a l'obra de Ferrater. En segon lloc cal destacar el número 113 de la revista *Reduccions*⁷², un monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater publicat l'any 2019.

4.2 Núria Perpinyà: *Gabriel Ferrater, recepció i contradicció*

El llibre de Núria Perpinyà, *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*, ens serveix com a punt de partida per a explicar les tesis que es mouen al voltant de la seva figura fins l'any 1997, data de la publicació d'aquest llibre. El fem servir com a punt de partida perquè els estudis que analitzarem a continuació són posteriors a la publicació d'aquest text. Aquest ens servirà veure què van donar de si vint anys – de 1972 a 1992, que és quan acaba la recerca del llibre – de recepció ferrateriana. Perpinyà analitza tot tipus de textos, des de llibres fins a entrevistes, sense separar-los per un criteri de qualitat: creu que és l'ús i la lectura de tots els textos el que donarà una imatge més fidel de les percepcions de lectura de la figura de Ferrater. A la introducció planteja una idea interessant quan diu que «la majoria dels lectors, per no dir tots, quan parlen de Ferrater parlen de si mateixos⁷³». És així com hem d'enfocar les lectures d'aquesta obra, segons la perspectiva de Perpinyà:

qui preval en els textos assagístics foix-ferraterians, gil-ferraterians o barral-ferraterians (...) no és la veu de Ferrater sinó la dels altres. Amb aquesta preminència del subjecte sobre l'objecte, a voltes hi guanyem, i segons qui sigui qui, a voltes hi perdem⁷⁴.

A la introducció de l'obra, Perpinyà fa un llistat de quines han estat els errors més comuns a l'hora d'acostar-se a la figura de Ferrater. En primer lloc cita la confusió entre l'obra i l'autor. Segons Perpinyà, s'han atribuït a Ferrater idees que no són seves sinó del jo poètic dels poemes o d'alguns dels seus personatges.

⁷⁰ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001.

⁷¹ *Veus Baixes. Paper de versos i lletres. I Studia Digitalia In memoriam Gabriel Ferrater*. Maig de 2012, Palma. <http://www.veusbaixes.cat/veusbaixes/ZERO.html>

⁷² *Reduccions*. Número 113. «Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater». 2019. Vic, editorial Eumo.

⁷³ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 26.

⁷⁴ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 26.

Perpinyà també assenyala la generalització impropedent d'una idea esmentada en una declaració o un poema de l'escriptor, o el gest de retallar impròpiament frases o idees que distorsionen el sentit del que volia dir l'autor. Perpinyà cita també la falsa analogia (quan a l'autor se li aplica indegudament una característica del seu temps o d'algun amic seu – això ocorre sobretot, diu, amb la figura de Gil de Biedma) o la mal interpretació dels textos de l'autor. El sil·logisme, la traducció infidel o la recontextualització reivindicada són els altres errors que destaca Perpinyà.

a. Lectures de l'obra poètica de Ferrater: influències i confluències

L'autora divideix el seu estudi en dues parts. La primera està dedicada a la recepció de l'obra de Ferrater, i la segona en la construcció del mite de Ferrater. Per al tema que ens ocupa, ens interessa més la primera part del llibre, que parla de l'obra i no del personatge. L'autora divideix els capítols en diferents crisis, que són les lectures successives que va rebent l'obra de Ferrater. El primer capítol és «l'impacte de l'obra», i Perpinyà repassa les reaccions que va provocar l'obra poètica de Ferrater. Una de les opinions més interessants que recull és la de Joan Fuster, quan explica que una de les particularitats de Ferrater és que va aparèixer com un home fet i madur com a poeta i com a personatge. No el van veure créixer ni s'hi van poder acostumar. No el van poder, tampoc, construir. Se'l van trobar com un cop de puny, bruscamment. I quan tothom confiava en la seva presència, conclou Fuster, va fer un mutis espectacular. Perpinyà fa també un repàs als premis i les enquestes a crítics, n'enumera els homenatges que es van fer a la mort del poeta, els tiratges que van tenir els seus llibres, etcètera.

El segon capítol està dedicat a la «Influència» de l'obra de Ferrater, i Perpinyà fa un bon resum de com es concreta aquesta influència:

Ferrater ensenyà a conèixer millor el propi passat literari (apropà els poetes més joves a la tradició catalana) i estimulà la lectura d'escriptors en altres llengües. La incitació ferrateriana envers el saber i l'exercici poètic no podia ser més exigent: més història, més aprofitament dels propis recursos i, alhora, més llengües, més tradicions estrangeres, més cultures distintes. No obstant això, la majestuosa crida de Ferrater per a l'eixamplament del temps i de l'espai literaris s'interpretà de manera massa conjuntural (Ferrater com la via de sortida al realisme històric dominant) i, tot i contenir una gran part de veritat, d'una manera excessivament formulària (un bon poeta ha d'imitar els anglosaxons i els noucentistes)⁷⁵.

⁷⁵ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 78.

Perpinyà es pregunta sobre qui es concreta aquesta influència. En el cas de la poesia catalana posterior a Ferrater, l'autora cita com a poetes més al·ludits a l'hora de parlar de ferraterianisme a Feliu Formosa, els poetes del grup de Girona (Comadira, Oliva) i els poetes nascuts els anys quaranta (Pessarodona, Parcerisas). Des de la meitat dels anys vuitanta, argumenta l'autora, la capitalització de la influència s'acosta a Pere Rovira i Joan Margarit. Perpinyà assegura que

fora difícil trobar poetes catalans actuals que no hagin tingut cap moment ferraterià; tampoc ens hauria d'estranyar que poetes tan apartats del ferraterianisme com Gimferrer i Miquel de Palol hagin confessat la seva proximitat en èpoques puntuals⁷⁶.

El tercer capítol tracta sobre la «Importància» del poeta, on l'autora fa un repàs per les antologies i els manuals d'ensenyament on apareix Ferrater, i també dedica un capítol minuciós a les traduccions del poeta. El bloc que engloba l'anomenada *Segona Crisi* fa referència a l'obra de Ferrater al voltant de reflexions sobre la unitat i evolució de la mateixa i sobre la manera com han estat llegits els seus temes. Perpinyà repassa els poemes més citats de l'autor i n'analitza les lectures.

Un capítol interessant és el dedicat al concepte de realisme social, un marc que s'ha volgut atribuir a la poesia de Ferrater. Perpinyà cita Joan Ferraté quan desmenteix aquesta tesi: «més que un poeta indefinit i contradictori caldria veure-hi un (o uns) historiadors indefinits i contradictoris que no han reeixit a establir de manera objectiva el lloc que ocupa Ferrater dins la història de la literatura catalana⁷⁷». Segons Perpinyà, cal tenir ben presents les pròpies desavinences del mateix Ferrater contra el concepte de realisme social:

Aquestes discrepàncies són de tot tipus; *personals*: Ferrater manifestant-se públicament amb actitud displicent contra el realisme històric; *biograficoideològiques*: Ferrater com un fill frívol de la classe burgesa, sense mala consciència i sense haver treballat mai de valent a la seva vida; i *poètiques*, Ferrater escrivint una poesia críptica que ningú no entén llevat els lletraferits; Ferrater parlant massa del compromís individual – el sempitern individualisme burgès – i massa poc del compromís social. No obstant això, els sociòlegs que assajaven d'arrogar-se la seva obra també tenien el Ferrater que participà a la Caputxinada (III – 1966), a la concentració de Montserrat pels consells de guerra de

⁷⁶ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 80.

⁷⁷ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 141.

Burgos (XII – 1970) i al reivindicatiu festival nacionalista Festival Price (IV-1970)⁷⁸.

L'autora cita, entre molts d'altres, la perspectiva del crític Arthur Terry, que argumenta que l'actitud ferrateriana és la de la simbiosi entre els assumptes públics i privats – a la manera de Hardy i dels altres poetes anglosaxons que el mateix Ferrater citava com a punt de referència –. Terry també ha emfatitzat «la relativa paradoxa que suposa l'acarament de les intencions de l'autor, contraries al sociologisme poètic de combat, amb el notabilíssim retrat de la seva època que presenten els seus poemes⁷⁹». Perpinyà també farà referència als conceptes claus de la poesia ferrateriana i la manera com han estat llegits. Se'ns parla de l'experiència, d'allò concret, de l'amor – i la imatge de les dones – i dels records. Pel que fa a la forma, s'estudia el registre col·loquial, l'hermetisme, les imatges o la mètrica.

Al capítol dedicat a la *Tercera crisi*, Perpinyà emmarca la lectura de la poesia ferrateriana en un discurs teòric que la connecta amb els corrents de modernització més importants del segle XX: New Criticism, Formalisme, Estructuralisme i Postestructuralisme. Per a estudiar l'obra des de la vessant del New Criticism, Perpinyà utilitza els conceptes de poesia dramàtica, la idea i les matisacions del to, la importància de l'objectivitat poètica, la distància irònica i el joc de distanciament i d'implicació dels correlats objectius. Una aportació teòrica molt interessant d'aquest capítol, i que tracta específicament del tema d'aquesta tesi, és l'aportació teòrica que se centra sobre la crítica. Perpinyà assenyala que en aquest aspecte és interessant la feina de Dolors Oller, que s'interessa per la distinció entre «descriure» i «interpretar». Oller entén que aquests són dos processos dissociables – és a dir, accepta la possibilitat de descripcions no interpretatives – de distinta importància; Oller defineix la interpretació, que seria l'activitat superior, com la recerca d'alguna cosa amagada que no és ni la bellesa formal, ni el referent, ni el tema, sinó l'abstracció temàtica, el seu pensament originari i les causes formals. «Obrant així, el crític es fa creador⁸⁰».

És molt interessant el capítol que Perpinyà dedica a les intertextualitats. Allà s'hi exposen les influències de diverses poètiques en Ferrater, i la manera com els estudiosos les han llegides. Es dedica un capítol a la literatura medieval, i un altra a la influència anglosaxona. En ambdós casos hem pogut veure que eren literatures que van interessar molt a Ferrater en la seva faceta de crític. Un apartat ambigu dins d'aquest capítol és la pregunta per la filiació romàntica de

⁷⁸ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 142 – 143.

⁷⁹ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 151.

⁸⁰ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 196.

Ferrater: alguns el consideren romàntic i d'altres antiromàntic, i el mateix passa amb el simbolisme.

També és important el capítol dedicat a explicar la relació entre la poesia de Ferrater i la dels seus companys de la generació castellana dels anys cinquanta. Perpinyà fa referència a l'interès d'un sector de lectors per les coincidències (i les complementacions) vitals i literàries que ens els fan relacionar. L'autora exposa que les interseccions literàries adduïdes entre Ferrater i aquests poetes són:

rebuig de la lírica, rebuig de la poètica del suggeriment, una poesia que defensa «idees teòriques», la idea del poema com un problema que es proposa al lector, la por lúcida de la maduresa o l'angoixa (continguda) pel pas del temps, l'aposta vital i poètic per l'autenticitat moral i, entre d'altres, un canvi de perspectiva sobre la Guerra Civil⁸¹.

Segons Perpinyà, la majoria de les articulacions entre Ferrater i la generació castellana de poetes dels anys cinquanta són amb Jaime Gil de Biedma i segueixen els comentaris sobre les seves pròpies poètiques fets pel propi Gil de Biedma. L'autora apunta a una lectura important que no ha tingut continuïtat quan posa en qüestió la relació entre Ferrater i el grup de la generació dels cinquanta:

El reconeixement del mestratge ferraterià és minimitzat per Barral (Enc 1988) i Riera (1988) la qual és més partidària de posar l'èmfasi en la influència de Gil de Biedma sobre Ferrater. De fet, Barral (1989) sembla que volia anar molt més enllà. En un text pòstum malauradament inacabat ens va voler advertir sobre el perill que comporta la creença cega en l'interncionalisme i en els judicis literaris falsos o no provats que, tanmateix, poden circular com a dogmes de fe. Amb el que ens quedà escrit, Barral es manifestava contrari a les pràctiques de sintonització que s'estaven fent (des dels anys vuitanta) entre Ferrater i el grup de poetes castellans dels cinquanta de Barcelona. És tot el que en podem dir. L'article (publicat com el va deixar) s'acaba en punxa. Mai no sabrem en què pensava realment quan ho deia. Tenim, però, altres declaracions a favor del divorci vital entre Ferrater i el grup: Joan Ferraté (1992b), esgrimint la vella al·legació familiar de defensa del clan (la de les «males companyies») ha denunciat, recentment, les perniciosos influències que aquell grup de poetes noctàmbuls exerciren sobre el seu germà Gabriel⁸².

⁸¹ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 210.

⁸² Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, pp. 210 – 211.

Sobre literatura catalana, Perpinyà fa un repàs de les opinions d'alguns contemporanis i estudiosos de Ferrater sobre els lligams entre ell i la tradició catalana. L'autora divideix el text entre els qui creuen que Ferrater suposa un trencament amb la tradició i els qui l'integren dins la mateixa. És interessant resseguir els comentaris de tercers sobre l'obra ferrateriana, on es comprova que cap d'ells ha fet un estudi a fons de com Ferrater es va dedicar a estudiar la pròpia tradició i a dialogar-hi.

b. Lectures de l'obra assagística: literatura, lingüística, traducció i classes a la universitat

Perpinyà destaca que les reaccions (escrites) envers la part no poètica de l'obra de Ferrater no comencen fins després de la seva mort, i recorda que la recepció d'aquests escrits ha estat molt determinada per la seva divulgació: «nul·la quan l'autor o no els publicà o els donà a conèixer de manera dispersa i fragmentària; discreta però quasi sempre encomiàstica, quan el seu editor pòstum, J. Ferraté, els aplegà, organitzà i difongué com a llibre⁸³». L'autora també exposa altres factors que expliquen per què els textos no han tingut prou ressò. En primer lloc, Ferrater no els presentava com a textos tancats i definitius, sinó que s'anaven construint a mesura que els anava escrivint. En segon lloc, els produeix pocs anys abans de morir. En tercer lloc, l'ambient sociopolític dificultava l'existència d'espais de diàleg cultural, «una opressió que, de retruc, sols provocava protuberàncies anormals i aïllades dependents de la poesia⁸⁴».

Perpinyà dedica un apartat molt breu a l'estudi sobre la crítica literària. Posteriorment veurem com els estudis sobre aquesta faceta de Ferrater han incrementat moltíssim des de l'any 1992, sobretot gràcies als estudis de Jordi Julià. Perpinyà destaca les crítiques de Marco i Broch a la publicació de *Sobre literatura*. Segons el primer, no fan justícia al que sabia Ferrater, segons el segon, la disparitat del conjunt se'n veu afectada qualitativament. Enric Sullà, un altre teòric que ha estudiat l'obra de Ferrater, respon a aquests comentaris exposant que el caràcter desigual d'aquests escrits no és un problema editorial sinó de tarannà del propi Ferrater. Marco i Murgades critiquen els judicis injustos que fa Ferrater sobre la literatura catalana, segons els autors.

Perpinyà apunta que, en general, els comentaris sobre la crítica literària de Ferrater són elogiosos (Molas, Sullà, Oller, Izquierdo, Cornudella), i en dues ocasions – el cas de Triadú i Comas – superen els de la seva poesia. Ferrater, diu Perpinyà, «és vist com un intèrpret que ha enriquit amb noves perspectives la literatura catalana, les millors empremtes de les quals es troben en les seves

⁸³ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 222.

⁸⁴ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 222.

lectures de Riba, Foix i Carner⁸⁵». Perpinyà també es fixa en la manera de treballar de Ferrater com a crític: «El mètode de treball de Ferrater és considerat com un procés d'integracions eclèctiques força tradicions: morals, biogràfiques, sociològiques, més temàtiques que formals⁸⁶». Oller destaca que això és important tenint en compte que, en la seva època, els apropaments dominants eren els psicoanalítics i els estilístics.

Centrant-nos en temes concrets, Perpinyà exposa que els atacs més enèrgics cap a la seva crítica se'ls endú el pròleg al *Nabí* de Carner: Totosaus i Badia van escandalitzar-se per la lectura laica del poema. Una de les polèmiques literàries al voltant de l'obra crítica de Ferrater és el seu tractament de la figura de Carles Riba, i particularment de la seva última etapa. Oller admira la seva lectura atípica de *Salvatge cor*, però d'altres, com Pinell, perseveren la lectura canònica. D'altres autors com Enric Sullà, Xavier Macià, Àlex Broch i Rosa Cabré també han valorat la lectura de Ferrater sobre Riba en profunditat.

Perpinyà dedica un subcapítol de llibre a la feina de Ferrater com a lingüista, perquè segons l'autora; aconseguí el seu major impacte, abans que com a poeta, com a lingüista. L'autora escriu que la imatge lingüística més sobresortint de Ferrater és la que el presenta com l'introduïdor del generativisme a Catalunya i a Espanya. Pel que fa a la traducció, Perpinyà apunta que la reacció crítica és gairebé nul·la.

Perpinyà també dedica un apartat a descriure la recepció, per dir-ho d'alguna manera, de la figura de Ferrater com a professor. Els anys a la universitat Autònoma li van servir per promoure una imatge de professor que s'emparentava als canvis socials dels anys 60 a Europa però que no era gens corrent a Catalunya: Ferrater va eliminar l'assistència obligatòria a les classes i el mètode d'avaluació, i continuava les classes fora de la universitat, promovent la relació entre professors i alumnes i presentant una altra manera de fer classes.

Per tancar el capítol sobre la recepció de la seva obra assagística, Perpinyà escriu un apartat on diu que una qüestió important en la recepció de l'obra de Ferrater és el partit que prenen els lectors davant la seva varietat i el seu acompliment. Perpinyà vol destacar que alguns l'acusen de dispers, d'altres de polifacètic – l'autora ressegueix algunes reaccions de crítics i estudiosos per veure quin partit prenen davant de la qüestió.

⁸⁵ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 232.

⁸⁶ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 232.

Una de les parts més interessants del llibre de Perpinyà és la que dedica a la figura de Ferrater per la seva part biogràfica: l'autora fa un repàs explicant com diversos autors s'han acostat a la seva figura i en destaca algunes preguntes al voltant de la figura: quin tipus de caràcter tenia Ferrater, quina era la seva actitud davant la vida, quin caràcter se li atribueix, la pregunta per la seva ideologia... Són, tots ells, temes interessants que donen un enfocament molt més complet a Ferrater. Són textos que abasten gairebé mig segle i que ens serveixen per veure com ha estat dibuixada la seva figura.

4.3 Pere Ballart i la teoria poètica ferrateriana

Pere Ballart és un dels estudiosos que s'ha dedicat d'una manera més exhaustiva a l'estudi de Ferrater. Un dels textos fonamentals de Ballart sobre Ferrater és la seva aportació al llibre col·lectiu *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Ballart centra la seva ponència «Ferrater i la concepció imaginativa: un lloc comú del crític i el poeta» en la vessant crítica de Ferrater. El text comença així:

Poques vegades deu haver-se donat una coincidència més perfecta entre els judicis crítics d'un escriptor i les seves creacions que la que ha fet dels assaigs i poemes de Gabriel Ferrater una sola empresa intel·lectual manifestada en dues formulacions distintes. Poques vegades, alhora, resultarà més il·luminador, per a una comprensió plena de l'estil i poètica d'un autor, l'examen minuciós de les seves opinions sobre els escrits dels altres⁸⁷.

Ballart ens recorda que ja al seu primer article publicat, «Sunyer rodeado de silencio: ¿Vuelta a Taine?» Ferrater ja ens dóna pistes de la seva concepció crítica. Allà hi exposa la manera com s'ha de fer crítica: «la verdadera comprensión de una obra sólo se puede obtener, por modo paradójico, partiendo de su ausencia, y rehaciendo uno a uno los gestos de su creación, imitándolos con el más abnegado mimetismo⁸⁸». Aquí ja ens parla de la crítica com a imaginació, una teoria que, com hem vist, comparteix amb Carles Riba i que serà estudiada pel seu germà Joan Ferraté. Segons Ballart, amb la seva caracterització dels processos de la lectura i la interpretació com a recreació de l'obra, Ferrater ens diu que és

la configuració precisa que aquesta obra ha acabat adquirint (com a resultat d'uns determinats «gestos») l'única magnitud que el crític i el lector s'han d'ocupar, un punt d'arribada en què cobri sentit la reflexió

⁸⁷ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 145.

⁸⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 12 – 13.

sobre el perquè de cada traç, de cada nota o paraula que integren la composició⁸⁹”.

Segons Ballart, això ens indica que per al crític l'existència immodificable del text és el fonament òptim de tota interpretació i valoració. Ballart va resseguir diversos textos crítics de Ferrater per a treure les idees exposades dels mateixos textos. És a la conferència sobre pintura «¿A dónde miran los pintores?» que Ballart troba la frase que dona títol a la ponència. Allà Ferrater explica que l'art es funda en un acte de concreció imaginativa, un acte organitzador que dona existència tangible a l'obra artística. Ferrater parteix d'aquesta idea per distingir entre els temes genèrics i específics d'una obra d'art. Segons Ballart, Ferrater dona preeminència i importància al tema específic, una idea que enllaça amb la del correlat objectiu de T.S. Eliot: el que té valor artístic no és l'emoció que l'obra expressa, sinó el correlat objectiu d'aquesta emoció. A partir d'aquí, explica Ballart, és on podem començar a veure la proposta teòrica de Ferrater:

la confiança que la representació artística d'uns detalls locals farà atènyer al missatge un abast més general no és sinó una seqüela de la noció hegeliana de l'universal concret, és a dir, aquella síntesi de concretesa i universalitat que permet a les representacions particulars transcendir la seva localitat⁹⁰.

Servint-se de les teories de Benedetto Croce i dels *new critics* que interessaven a Ferrater, Ballart diu que no ens ha de resultar estranyes les propostes ferraterianes del refús de les fàcils interpretacions ideològiques, reductores de la significació de les obres, ni la seva demanada d'una escrupolosa atenció pels detalls formals de tota composició artística. Ballart il·lustra la seva tesi – la importància de la concreció imaginativa per a Ferrater – amb correspondència del poeta elogiant a Foix i a Gil de Biedma, i llegint atentament per quins mèrits destacava les qualitats dels escriptors tractats a *Escritores en tres lenguas*.

Pere Ballart també escriu una ponència a la Revista *Reduccions* dedicada a Ferrater. A «El pescador d'imatges. Ferrater en perspectiva retòrica», Ballart fa una lectura de la poesia ferrateriana des d'aquesta perspectiva, un tema que ha anat reprenent al llarg de diversos articles. És molt interessant l'anàlisi que fa de dos comentaris d'Helena Valentí i Jill Jarrell sobre el poeta que l'ajuden a explicar la manera des d'on escrivia poesia:

Valentí va al·legar en una entrevista que qui va ser el seu amant, en la seva poesia s'estava «excusant constantment. Excusant-se per les seves

⁸⁹ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 147.

⁹⁰ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 149.

emocions, pels seus sentiments, per les seves projeccions... com si estigués demanant perdó per viure» (Ferrater 1995: 59). Al seu torn, la seva ex-esposa, en el fragment d'una carta que ell va convertir en l'epígraf inicial de *Les dones i els dies*, ressalta, al costat de les «enginyoses cançons d'amor» del poeta, el «rigor» de la seva «parla luxuriosa» (*the rigor of your spoken lust*) (Ferrater 2010a: 13). Són, és cert, dues observacions de caràcter personal, gairebé extraliterari, però no pas desproveïdes de valor crític. Si el comentari de Valentí ens ajuda a captar, de la poesia de Ferrater, la idiosincràsia de la matèria i l'ordenació dels temes, i a reconèixer les sinuositats d'un discurs que es bolca a fer manifesta la pròpia inexperiència davant la realitat, l'apunt de Jarrell sobre una estricta luxúria verbal dóna raó, amortitzat tot possible component sexual, de l'expressió imaginativa característica del poeta, tan brillant però alhora tan precisa. Traslladats a la terminologia clàssica de la retòrica, un testimoni (Valentí) dona pistes sobre la *inventio* i la *dispositio* del poeta, mentre que l'altre (Jarrell) assenyala el tret principal de la seva *elocutio*. És probable que sigui en l'òptima conjunció de totes dues magnituds, d'aquella consciència autoanalítica i aquesta voluntat de comprovar fins on és possible aixecar «l'energia emotiva del llenguatge» (Ferrater 1960: 74), allà on cal veure xifrada l'autèntica singularitat de l'art ferraterià⁹¹.

Ballart, a partir d'aquests comentaris, analitza la manera com Ferrater s'encara a la concepció dels seus poemes, i ho relaciona amb una concepció pre-romàntica de la poesia: primer fixa el sentit del què vol dir, i les paraules venen més tard per a concretar aquest sentit a partir d'una imatge fixada al poema. Les idees esdevenen una imatge en virtut d'aquella complicació del tema. És, segons Ballart, el pas de l'abstracte al concret: és com si assumís que el primer pas de la creació artística és el de disciplinar la fantasia amb un pla precís i lúcid del que es vol obtenir. En paraules de Ferrater, un literat no escriu per expressar idees ni per expressar emocions. Les idees i les emocions són una cosa secundària. Un literat escriu per expressar la seva imaginació.

A banda de l'article recollit anteriorment al monogràfic *Veus Baixes*, Ballart també escriu sobre Ferrater al seu assaig *El riure de la màscara*, en un text titulat «Dos aspectes sobre expressió i representació a *Les dones i els dies*», que va precedir d'un altre text «El jo a l'inrevés: poesia i experiència» articulat al voltant de tres poemes de Carner, Margarit i Ferrater. Al text sobre *Les dones i els dies*, Ballart remarca una de les seves idees definitòries sobre el poeta, que el seu art i el seu pensament presenten una coherència tan acusada que s'hi pot deduir un sistema. Com bé explica Enric Blanes al comentari del text que fa al seu bloc, Ballart bandeja al text el tòpic de considerar a Ferrater com un

⁹¹ Pere Ballart. «El pescador d'imatges. Ferrater en perspectiva retòrica». *Reduccions* 113, primavera estiu de 2019, pp. 201 – 202.

tastaolletes, i explica com l'autor considera els seus canvis d'interès fruit d'una meticulosa i congruent persecució d'unes mateixes idees en diferents àmbits. Ballart caracteritza la poesia de Ferrater en relació a dos pols entre els que oscil·la el seu missatge líric: el de l'expressió (que afecta la manera com el poeta enuncia el discurs – en Ferrater segons Ballart és marcada per la impersonalitat) i el de la representació (que li interessa per les moltes manera que té Ferrater d'al·ludir la realitat al poema).

Ballart escriu sobre la distància on es col·loca Ferrater respecte l'emotivitat a l'hora d'escriure el poema, i descriu el seu mètode com a preservació de la higiene moral. Ballart cita les idees de T.S.Eliot per emparentar-lo amb Ferrater, i diu que no és que el poeta no tingui interès pels sentiments, sinó que aspira a entendre'n tan com pugui el seu origen i les causes. A la segona part del seu assaig, Ballart es pregunta per la relació entre la intel·ligibilitat del poema – que es faci entendre – i la no renúncia a l'excel·lència verbal. Ballart analitza de quina manera Ferrater convida el lector a construir un pont entre una circumstància ocasional o una imatge i una idea, en el que és l'actualització de l'experiència que proposa el poema (un concepte que lliga amb l'estructura teòrica de Ferrater). Ballart especifica que, de vegades, el pont que proposa construir Ferrater és difícil, i per això analitza alguns poemes per explicar el grau de dificultat que proposen.

4.4 *In memoriam*: el simposi Ferrater

Un dels documents més importants de la bibliografia sobre Ferrater és l'obra *Gabriel Ferrater, 'In memoriam'*, un llibre que recull les actes del simposi organitzat l'any 1997 sobre la figura del poeta. El llibre està editat per Dolors Oller i Jaume Subirana, i és un dels documents de base per a aproximar-se a la figura de Ferrater des d'una vessant acadèmica. El volum recull les actes d'un simposi on el primer dia es va tractar la recepció i els efectes de la poesia ferrateriana en els poetes de la generació dels setanta, i el segon dia va girar al voltant de testimonis de record personal i biogràfic. El simposi va ser una fita important perquè era el primer acte acadèmic que es dedicava a Ferrater.

a. La concepció poètica

Per al tema que ens ocupa ens interessa poc material d'aquest llibre, que és un document ineludible per a qui vulgui estudiar l'obra poètica de Ferrater. La ponència de Dolors Oller, «La poètica de Gabriel Ferrater: accions i intencions» és un punt de partida per a les lectures que es fixen en l'experiència poètica i la formalització d'aquesta. Al text, Oller es fixa en el mètode de construcció dels poemes i n'aporta algunes claus de lectura. Un dels trets que ens interessa de la lectura d'Oller és que considera els papers personals de Ferrater (cartes, informes de lectura o entrevistes) com a documents significatius per a entendre

l'obra del poeta, i que les utilitza a la ponència per a analitzar els propis poemes: «Tractant-se d'un escriptor amb una consciència tan afinada del propi sentit crític, és obvi que tots aquests papers resulten molt significatius⁹²».

La ponència d'Oller és molt ambiciosa, i té la voluntat d'analitzar a fons la poètica de Ferrater: com construeix els poemes i com formalitza l'experiència. Oller rebutja l'etiqueta simplista de «poesia de l'experiència» i reformula el concepte: en la manera de treballar de Ferrater, la realitat; una vegada interpretada, analitzada i convertida en experiència normalitzada, ja no té gaire a veure amb el que s'entén com a «poesia de l'experiència». L'experiència irrefutable com a última raó vital del poema i el fet que aquesta experiència sorprengui autor i lector, diu Oller, és el programa que Ferrater aplica als seus versos. L'experiència, conclou Oller, no pot ser confosa amb l'explicació senzilla d'una vivència continguda a fora del poema. De fet, Oller dedica una part de la conferència a explicar que a *Les dones i els dies* hi ha poemes enigmàtics, que demanen que el seu sentit sigui reconstruït. També destaca la vessant més lírica de Ferrater, que la crítica ha destacat molt poc, segons l'autora. Oller analitza a fons en aquest text alguns dels poemes més difícils de Ferrater, com ara «La mala missió».

Arthur Terry planteja la seva ponència al voltant dels termes de moral i experiència, que són al centre de la poesia ferrateriana, i d'alguna manera enllaça amb els temes que obria Dolors Oller quan veu que als poemes de Ferrater, i a la vida, «una part de la vida moral no es deixa enfocar en termes racionals⁹³». Aquesta idea lliga amb la lectura que Ferrater fa de l'obra de Proust, com hem vist anteriorment. Terry es fixa en el mecanisme que fa que l'experiència que entra dins d'un poema hagi de trobar la seva pròpia forma i, abans de trobar la seva pròpia forma, pot haver esdevingut alguna cosa molt diferent. Això, diu Terry, indica un problema més fondo: «hi ha un buit entre l'experiència, diguem-ne, de primera mà, i allò que finalment constitueix l'experiència del poema⁹⁴». És a dir, la problemàtica entre la vida viscuda i la vida narrada que és al centre de l'obra proustiana. Terry llegeix aquesta idea explicant que l'experiència sempre és relativa i no es deixa precisar una vegada per sempre. El teòric mateix fa l'enllaç amb la teoria proustiana que acabem de citar:

Si l'experiència és l'equivalent de la consciència, els graus de consciència poden variar, i allò que queda oblidat en un cert moment pot ésser recordat en un altre. D'una manera molt senzilla, això es pot veure en

⁹² Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 77.

⁹³ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 107.

⁹⁴ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 109.

l'experiència proustiana d'«Un pas insegur», on l'acte de baixar una vorera activa tota una sèrie de memòries d'infantesa⁹⁵.

Oller, tal com cita Terry, concretarà aquesta intuïció quan explica que l'existència del poema (en aquest cas comenten «Tres llimones», però val per a la noció general) perpetua l'experiència que estava destinada a la fugacitat i a la dissolució en l'oblit: «una realització en negatiu del records en la composició poemàtica⁹⁶». És el mateix gest que fa Proust amb la seva obra: intentar fixar una experiència condemnada a l'oblit, sabent que la fixació d'aquesta experiència és només una ficció en moviment. Francesc Parcerisas ho concreta en la idea de la dissolució de l'experiència:

un estat de les coses en el qual el poeta, més que transmetre unes emocions directament al lector, serveix com a intèrpret d'aquestes emocions i així implica el mateix lector en l'acte de jutjar, convertint-lo, com ja he dit, en una «persona moral»⁹⁷.

A Terry li interessa la distància que hi ha entre el poeta i la realitat, i la pròpia existència del poema com a realitat – a quina distància ens hem de situar respecte ell com a lectors –.

La ponència de Manel Ollé gira al voltant de l'anàlisi del llenguatge poètic que fa servir Ferrater. Ollé sosté que la poesia de Ferrater no s'hauria de llegir com si fos un dietari sinó més aviat com si fos una novel·la o un assaig: en aquesta distància que imposa el poeta amb les veus que crea als poemes Ollé hi veu voluntat de racionalització. Ollé torna a posar una idea en la que veiem que coincideixen molts teòrics: «entre la seva obra poètica i la seva dispersa producció assagística no hi ha cap fractura rellevant: totes dues activitats es mouen impulsades per un mateix talant intel·lectual⁹⁸». La proposta d'Ollé és llegir el llenguatge científic de Ferrater a la seva poesia com a indicis d'una operació poètica de més abast, i ho fa servint-se de l'aportació ferrateriana al capítol zero del llibre sobre matemàtiques *Espais de probabilitats finits* i contrastant-ho amb diversos poemes.

Jordi Sala fa una ponència sobre l'ús de les veus narratives en la poesia de Ferrater per afirmar que la narrativitat és una de les característiques que defineixen amb més profunditat la poesia de Ferrater: «no és solament

⁹⁵ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 109.

⁹⁶ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 112.

⁹⁷ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 115.

⁹⁸ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 274.

l'exposició d'esdeveniments i de determinades situacions allò que infon narrativitat a la poesia de Ferrater, sinó també, i sobretot, el caràcter mateix del discurs, que és fins a un cert punt similar al discurs narratiu⁹⁹». Segons Sala, són tres els elements que imprimeixen el caràcter narratiu al discurs de la poesia de Ferrater. En primer lloc la necessitat d'introduir una anècdota al poema. En segon lloc la capacitat de combinar registres, que dóna una tonalitat moderna i nova a la poesia catalana, i en tercer lloc la relació que s'estableix entre el jo poètic o el narrador i el món del poema: l'anècdota, els fets, la figuració imaginativa, la reflexió moral.

Sala se centre en aquest tercer aspecte per a desenvolupar la ponència, i cita les idees de Dolors Oller quan esmenta que, en la poesia de Ferrater, «la veu és un altre». Sala vol explicar com es filtre la reflexió moral d'aquesta veu que és un altre al poema, i fa una ponència brillant on analitza a partir d'una tria de poemes els jocs de veu que Ferrater fa amb la seva poesia. L'últim punt de la ponència ens recorda que, tot i el recurs a la veu dramàtica i a la veu col·loquial que fa servir Ferrater, això no ens ha d'impedir observar que la veu del poeta no hi pot deixar de ser: «la poesia de Ferrater, tot i la tirada pel drama i per la narració, és fonamentalment poesia lírica¹⁰⁰». Un tret que destaca Sala és que hem de distingir, llegint-lo, la distància que s'estableix entre el poeta-narrador, que és qui parla, i el poeta-personatge, que és qui viu: «la sensació d'una vida determinada que produeix la poesia de Ferrater depassa els límits del mer biografisme, i al meu entendre això és fruit de la distància que s'imposa entre el jo narrador i el jo personatge¹⁰¹». Sala conclou la conferència sentenciant que en darrer terme, siguin quines siguin la veu narrativa i la persona verbal que dominen el poema, l'experiència esdevé universal: això és, ens obliga a sentir-nos-hi implicats.

El professor Josep M. Uyà escriu una de les millors ponències del simposi sobre el rerefons existencialista a la poesia de Ferrater, i ho fa a partir d'un dels versos del poema «S-Bahn»: «Res no conferirà mai més sentit». Uyà sosté que

hi ha un alè, no diré filosòfic, però sí existencial, des del qual l'escriptura de Ferrater no és només anecdòtica, ni ens planteja únicament el retrat moral del poeta, ni ens duu parcialment cap a una narració generacional (...) sembla una obra escrita per dir alguna cosa i que s'abandona un cop ha estat dita¹⁰².

⁹⁹ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 294.

¹⁰⁰ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 307.

¹⁰¹ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 309.

¹⁰² Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 316.

De fet, podem considerar que és al poema «S-Bahn» on hi ha els versos més tristos de tots els que va escriure Ferrater: «I ja ni tu que em tornessis. Ja/ ni tu». Uyà ressegueix uns quants poemes de Ferrater per provar de veure-hi aquests problemes d'expressió del sentit transcendental, i apunta una idea interessantíssima a partir del poema «El secret i d'una veu lírica que calla»:

El callar no és només una lògica perversa del sentit i de la falta de sentit; també és una necessitat vital: el poeta amaga el que sent i el que sap, i perquè ho amaga pot rebre allò que necessita, com tothom: la fraternitat, el viure amb els altres. Què seria d'ell si parlés realment? No ho diu Ferrater, però ho afegeixo jo: li passaria com al profeta bíblic, que es quedaria més sol entre els altres, que en farien riota, i se sentiria enganyat per Déu, ja que aquest no castiga el poble ignorant i rebel. Car la veritat de la consciència no interessa, realment, a ningú. Per tant, el poeta calla, no en diu res; cal que sigui com els altres, ni que sigui perquè a ell, també, el puguin odiar fraternalment¹⁰³”.

Uyà acaba la ponència amb una lectura existencialista sobre el poema «Les mosques d'octubre», on segons el professor Ferrater expressa la mirada de Ferrater davant la mort, «l'home que ja sols espera ser feliç acabant la vida, entrant en el no-res¹⁰⁴».

D'altres ponències relacionen Ferrater amb altres escriptors catalans. Giuseppe Grilli se centra en la lectura de Ferrater sobre Joan Maragall, amb una tesi clara: «la novetat i l'evolució que amb Joan Maragall comença en la poesia catalana tal volta s'acaba amb Gabriel Ferrater, epíleg tardà (i per cert magnífic) del modernisme¹⁰⁵», i ho fa a partir de la lectura del poema «Sobre la catarsi». És un poema publicat l'any 1960, any de les celebracions del centenari del naixement de Maragall, i dedicat, segons Grilli, a un comentari apassionat d'un dels termes més importants de Maragall: la paraula viva. Grilli relaciona el poema «In memoriam» de Ferrater amb «el Comte Arnau» perquè considera que és «la darrera materialització d'una forma poètica que a la poesia catalana moderna s'enceta amb el «Comte Arnau» i culmina al «Nabí» de Carner. Es tracta d'una opció que lliga molt estretament el contingut del poema, que presenta un moviment ideològic llarg i complex, estructurat segons uns criteris retòrics d'arrel clàssica, amb una forma mètrica que conjuga la narració amb el

¹⁰³ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, pp. 320 – 321.

¹⁰⁴ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 325.

¹⁰⁵ Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 200.

subjectivisme líric¹⁰⁶”. Aquesta és una forma, diu Grilli, plenament identificada amb el modernisme europeu i que va tenir rèplica per part d’escriptors com Riba, Montale o Kavafis a favor de la depuració lírica i l’abandó de la textura narrativa.

Segons Grilli, Ferrater en la seva obra va voler lligar les dues opcions de la modernitat, però no es va eximir de donar interpretacions i comentaris sobre les tradicions que ell com a poeta recollia. Això du Grilli a pensar que el poema «Sobre la catarsi» forma part d’un llibre que vol juxtaposar dos gèneres o subgèneres de la poesia del nou-cents. A partir d’aquí Grilli fa una lectura atenta del poema on, segons el crític, Ferrater reproduïx la utòpica identificació maragalliana entre poètica i poesia amb una representació visual a partir dels adverbis del poema per acabar conclouent que

Ferrater qualifica la recerca poètica maragalliana com una superació del convencionalisme romàntic i hi veu un assoliment de la introspecció (...) el valor que Ferrater atribueix a «El comte Arnau» és d’interpretar el nou humanisme, la superació de l’heroisme romàntic¹⁰⁷”.

Alhora, també reivindica la idea de la paraula viva de Maragall quan acaba el poema amb un vers que, segons Grilli, diu que la paraula no és essencial ni prioritària. Un altre article important que relaciona Ferrater amb Carles Riba és el de Jordi Malé, ressenyat a l’apartat dedicat a Carles Riba.

b. Anàlisi poètics

A les actes del simposi hi ha algunes ponències que són anàlisis de poemes concrets. Rossend Arqués fa una lectura del poema «Posseït» des de la perspectiva de la possessió eròtica. Josep Besa Camprubí escriu sobre «*Teoria dels cossos: dispositio* alfabètica i rizoma», mentre que Enric Bou es fixa en les semblances i diferències poètiques entre Gil de Biedma i Gabriel Ferrater. Montserrat Corretger escriu «Provar de creure: sobre la construcció existencial d’alguns poemes de Gabriel Ferrater a la llum de Pavese i de Frost», i contraposa els tres poetes. Elisenda Marcer compara «La vida furtiva de Gabriel Ferrater i el vers 138 de *The waste land* de T.S.Eliot: una operació de lectura entre dues línies estètiques». Marcer ho fa a partir d’un comentari de Joan Ferraté que, en la seva lectura de «La terra gastada» d’Eliot, que ell mateix va traduir, indica que per a entendre el vers 138 cal recórrer al poema «La vida furtiva».

¹⁰⁶ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona, Proa, 2001, p. 203.

¹⁰⁷ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona, Proa, 2001, pp. 205 – 206.

Al volum també hi ha inclòs l'article de Jordi Ibáñez Fanés sobre pintura ja analitzat i esmentat quan tractàvem Ferrater com a crític d'art, i una ponència de Jordi Julià «La voluntat crítica de Gabriel Ferrater: *Escritores en tres lenguas*» més desenvolupada i ampliada al propi llibre de Julià sobre la crítica de Ferrater. També s'hi inclou la ponència de Pere Ballart destacada en l'apartat dedicat al crític.

Oriol Pérez participa al simposi amb una ponència sobre la relació entre l'artista i la societat, i afirma que la poesia de Ferrater sorgeix moltes vegades com a resposta a la tensió d'aquesta problemàtica, i cita la conferència «A dónde miran los pintores» com a exemple de la consciència que el poeta tenia davant aquest problema, quan diu que cal fugir de l'art que només es vol com a missatge ideològic.

L'editor Jaume Vallcorba participa al simposi amb una ponència sobre la refracció entre el poema «Cambra de la tardor» amb els poemes titulats «Dopo» de Pavese i Sergio Corazzini, respectivament. Vallcorba sosté que, amb la lectura i relació d'aquests poemes, pot concloure que s'equivocava quan llegia el poema de Ferrater veient-hi el retrobament dels amants després d'anys de separació:

en el present que el poema descriu, tan sols hi ha la veu del poeta, des de la tensa solitud de l'home que es fa gran, i que les cometes del diàleg solament indiquen, per la seva, diem-ho així, aparent falta de «coherència tipogràfica» el diàleg entre el passat i el present, i que no crec que indiquin cap altra cosa que la resposta del poeta, des del present, a les preguntes que li van ser fetes en el passat¹⁰⁸.

Vallcorba lliga la imatge del record que només viu en un mateix amb el sonet 73 de Shakespeare i amb els poemes de Corazzini i Pavese.

El professor Christopher Whyte fa una ponència lligant «In memoriam» de Ferrater i el poema «Intento formular mi experiencia de la guerra» de Gil de Biedma per trobar un diàleg en relació a l'experiència de la guerra i de la maduresa dels poetes. És una lectura interessant d'«In memoriam» pel que fa a la narrativa de la memòria que planteja Ferrater, que Whyte descriu com un diàleg entre el jo poètic passat que experimenta els fets i el jo poètic que els escriu, mentre que Gil de Biedma tracta la memòria amb escepticisme, i confia més en els altres que en ell mateix per afirmar els seus records. Whyte també fa una lectura de gènere dels dos poemes, contraposant la visió masculina de Ferrater amb la maduresa homosexual de Gil de Biedma, i acaba amb una reflexió sobre l'ús de la llengua per part dels dos poetes.

¹⁰⁸ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, pp. 331, 332.

c. Testimoniatsges poètics i biogràfics

Al llibre hi ha un últim apartat que recull textos d'altres autors, més enllà de les ponències, que recorden i estudien la figura de Ferrater. Félix de Azúa escriu un text sobre Ferrater com a crític d'art que ja hem citat a l'apartat de crítica sobre pintura.

Narcís Comadira a l'article «La fertilitat de Gabriel Ferrater» teoritza sobre la poesia de Foix i de Ferrater a partir de l'impacte que li va fer, l'any 1960, llegir *Onze Nadals i un Cap d'Any* i *Da nuces pueris*. Comadira descriu les semblances i els lligams entre els poetes per acabar dient que

Ferrater va establir una nova via, en el sentit que no limitava el futur als mimetismes dels poetes més grans. Amb la particularitat que aquest nou camí no era altre que la transformació temporal del camí gran de la poesia catalana. Amb la seva inflexió, paradoxalment, ell se situava de ple en la tradició¹⁰⁹.

Pere Gimferrer, a «Malentesos ferraterians» explica que a partir de la seva experiència de traduir Ferrater al castellà se n'adona que hi ha alguns malentesos sobre la seva poesia. En primer lloc afirma que dir que Ferrater és un poeta realista que parla de l'experiència és una caricatura reduccionista del poeta. En segon lloc desmenteix que Gil de Biedma i Ferrater siguin el mateix tipus de poeta: «la prova de foc: els poemes de Gil de Biedma tots són desxifrables en termes precisament de la poesia de l'experiència i tots són a la llarga entenedors. De Gabriel Ferrater no es pot dir pas això¹¹⁰». També explicita que la poesia de Ferrater va ser mal rebuda per poetes de la generació que Gimferrer anomena post noucentista.

Gimferrer cita els inicis poètics de Ferrater – uns suposats poemes en francès, sense puntuació, de caràcter surrealista, que el Joan Ferraté afirmava que existien – per parlar de la tècnica del poeta (hiperracionals o extraracionals, segons el teòric, i amb un ús de la llengua molt planer i molt llis). Sobre la llengua, Gimferrer diu que una de les virtuts dels poemes ferraterians és que «arriba a obtenir efectes expressius d'ambigüitat molt inesperats en construccions aparentment molt planeres. En això es diferencia, sí, d'una manera radical de la major part de poetes catalans de la seva època¹¹¹». A continuació Gimferrer cita un seguit de poemes i va desmentint les lectures que se n'han fet, per concloure que els poemes de Ferrater són artefactes verbals i

¹⁰⁹ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 359.

¹¹⁰ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 362.

¹¹¹ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 365.

intel·lectius en la major part dels casos de molt difícil interpretació: s'imposen per la seva ambigüitat.

En aquest article hi ha un incís que interessa especialment destacar perquè fa referència als textos assagístics de l'autor. Gimferrer diu que, si llegim els textos assagístics de Ferrater, «dibuixa una determinada teoria de la literatura que no sempre correspon a la dels seus poemes (...) les teories existeixen, denoten un tarannà determinat, però no sempre funcionen els poemes, no sempre expliquen els poemes¹¹²». Gimferrer diu que als textos assagístics Ferrater dibuixa una via ininterrompuda, cosa que no passa als seus poemes, que «dibuixen una línia que fa ziga-zaga, i que a més a més és paral·lela (però no convergent necessàriament) amb la línia dels textos teòrics, inclosos els que hi són coetanis¹¹³».

Gimferrer conclou l'article dient que Ferrater és una personalitat poètica molt poderosa (segons el teòric, després de la guerra, només n'hi ha una altra tan poderosa com ell, que és Joan Brossa), però desaproveitada des del punt de vista de la seva continuïtat, perquè la imatge total de Gabriel Ferrater ha restat indefinida, conclou. Segons Gimferrer, calia substituir la imatge de poeta de l'experiència per la d'un poeta modern i ambigu en els seus poemes, un poeta que transcendeix la seva època. Això, sentència Gimferrer, només seria possible si existís una història i una crítica literària catalana contemporània per poder tenir un cos d'opinió generalitzat i més divers.

En l'apartat dels testimoniatges destaca l'aportació de Josep Maria Castellet, de qui es va transcriure l'exposició oral al simposi. Castellet serà una figura important per a entendre la personalitat de Ferrater, perquè és un dels personatges que hi va tenir un contacte estret i que va registrar el testimoni del seu contacte en diversos llibres. Castellet comença la conferència explicant la importància que tenia la figura de Ferrater per a ell, que era tanta que va començar a escriure un paper llarg sobre la seva figura però quan duia 50 pàgines escrites va creure que no havia entès prou el personatge i va haver de llençar a reciclar el seu fracàs. La conclusió de Castellet és que no podia escriure aquest paper perquè la personalitat de Ferrater se li havia escapat. Després de citar la seva intel·ligència i la seva sensibilitat, se'ns diu que Ferrater va produir «una sèrie de papers – no gaires, perquè no té una obra massa extensa – d'una gran profunditat intel·lectual¹¹⁴» perpetuant el tòpic sobre la brevetat de la seva obra. A continuació el situa com un poeta de l'esquerra del seu temps, que se sentia tancat la capellaneca literatura catalana de postguerra, i nega l'existència

¹¹² Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 366.

¹¹³ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 367.

¹¹⁴ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 375.

d'una «Escuela de Barcelona» tal com ja ha batejat al grup Carme Riera, dient que si per cas l'única escola que hi havia era Gil de Biedma i Ferrater que intercanviaven lectures i teories.

Ramon Gomis presenta a «Apunts per a una biografia» les notes del que serà la seva biografia *El Gabriel Ferrater de Reus*, un llibre que Gomis explica que va començar l'any 1974, dos anys després de la mort del poeta. Gomis fa una investigació entrevistant amics, coneguts i familiars de Ferrater i consulta els arxius municipals de Reus i de la Bordeus durant l'exili dels Ferraté(r) a França.

El testimoni més valuós és el que tanca el llibre, i el signa l'editor Jaime Salinas, que evoca la figura de Ferrater al cercle dels amics barcelonins que va trobar l'any 1956 quan va arribar a Barcelona. Salinas parteix de la seva experiència viscuda amb Ferrater (Salinas li cedia casa seva perquè pogués treballar i a partir d'aquest vincle van establir una amistat). Salinas desmenteix alguns tòpics explicats per Barral, i una part molt interessant del testimoni és la que dedica a parlar de les llengües literàries que utilitzaven i sobre els seus interessos literaris i la relació amb la llengua. Salinas diu que Ferrater coneixia tan bé com ell la literatura anglosaxona, però l'havia viscuda més de lluny perquè ell i el seu cercle (i la seva època) estaven inserits en la cultura francesa. Però com que Salinas havia estat a Estats Units, Ferrater tenia curiositat per saber quina opinió tenia Salinas dels poetes americans que ell tan admirava i que el seu amic havia conegut. Salinas precisa, però, que «a medida que Jaime Gil empezó a frecuentar Felipe Gil, fue él el que pudo dar más contenido a esos nombres¹¹⁵».

Salinas explica que el que més l'unia a Ferrater era l'aversion mútua a Espanya. L'escriptor sentia que l'havien obligat a renegar del seu país i que li havien pres la llengua, i Ferrater podia explicar com el robatori lingüístic en el seu cas no era un gest literari sinó una realitat. Explica que quan venia Barral a veure'ls intentava desviar la conversa cap a la poesia francesa o l'alemanya, perquè ell no coneixia l'anglès. Salinas descriu els dies a casa seva

como una torre de Babel en la que acabamos hablando más francés o inglés que castellano, mientras Barral y Bergsson recurrían al alemán. Cuando aparecía Castellet, Gabriel y él, a veces Carlos, pasaban al catalán, lo que poco contribuyó a que yo saliera de mi limbo lingüístico¹¹⁶.

Salinas també fa referència a l'episodi de la policia, que no vol explicar al testimoni, però exposa a partir del fet Ferrater va posar fi als «jocs

¹¹⁵ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 402.

¹¹⁶ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 403.

resistencialistes» i es va dedicar a la seva poesia. També cita l'enamorament entre la cosina de Barral i Ferrater, en el que Salinas va tenir un paper central. Recorda una visita a casa de Carles Riba amb ell i unes vacances a Reus al mas Picarany, just abans que la mare de Ferrater l'hagués de vendre. L'última vegada que Salinas va veure Ferrater va ser al Prix International des Editeurs, als anys seixanta.

4.5 La revista *Reduccions* (número 113)

D'entre les aportacions recents que s'han dedicat a la figura de Ferrater cal destacar el número 113 de la revista de poesia *Reduccions*, que es va publicar a la primavera/estiu de l'any 2019. Del volum ens interessa l'apartat dedicat a «Estudis i comentaris».

Anna Perera Roura escriu un article interessant sobre la gènesi de *Da Nuces Pueris*, i recull algunes reaccions al llibre, fins i tot abans que fos publicat. Explica que, abans del seu títol, el recull de Ferrater s'havia de titular *Lliçons*, i que va haver-hi recitals del llibre, fets pel propi Ferrater, abans que sortís. Perera destaca el testimoni de Tomàs Garcés, que no va entendre els versos ferraterians i que va ser insultat per Ferrater als primers versos del seu «Poema inacabat», recordant que no havia guanyat el premi Carles Riba quan s'hi va presentar amb *Da Nuces Pueris*. Perera rescata el testimoni de Josep Pedreira, secretari del jurat on Ferrater va perdre, i explica que va ser Pedreira qui, dos mesos després, va anar al Ministerio de Información y Turismo a entrar una instància en què sol·licitava l'autorització per a la publicació de *Da Nuces Pueris*, que va ser concedida.

El que Perera exposa a l'article és que l'original presentat a censura presenta diferències amb el llibre tal com es va publicar: hi havia cinc poemes que no s'hi van incloure, que han aparegut a la recent edició crítica de *Les dones i els dies*. Perera analitza els poemes fins aleshores inèdits i fa una anàlisi del canvi d'ordre dels poemes entre l'exemplar presentat a censura i el finalment publicat. Hem de destacar que, a l'edició de la censura, *Da Nuces Pueris* s'obre amb el poema «Per l'amnistia», que segons l'autora funciona com a presentació del volum i de la veu poètica, ja que el poema expressa la voluntat de canviar una realitat desagradosa. Al segon poema, «Il gran rifiuto», el jo poètic confessa haver estat refusat per una dona i d'aquesta manera, diu perera, la decepció amorosa esdevé un dels primers fils temàtics del recull. El tercer poema, «Tibi soli peccavi», fa explícit el sentiment de pèrdua existencial pel fet d'haver perdut l'amor d'una dona i el quart, «A favor del futur», segueix aquesta mateixa línia. Perera fa una relectura de *Da Nuces Pueris* a partir de l'ordre original dels poemes per fer evident la preocupació de Ferrater a l'hora d'ordenar el llibre d'una manera coherent, i

demostra que *Da nuces pueris* va ser objecte d'un procés de depuració i de reelaboració molt ben estudiat abans de veure la llum. Per tant, podem considerar que l'exemplar presentat a censura és un valuós material que ens ofereix la possibilitat de resseguir la presa de decisions de Ferrater en el procés d'edició del que va ser el seu primer llibre¹¹⁷.

Jordi Cornudella escriu «Quatre notes parcials sobre un grup de trenta poemes. La secció 4 de *Les dones i els dies*». L'article comença exposant trets de l'ordre i la distribució dels poemes al recull de Ferrater, i s'expliquen els canvis que va fer i els problemes de censura que el poeta va tenir a l'hora de la publicació del llibre, i alguns problemes personals amb Helena Valentí pel que fa a la publicació de *Teoria dels cossos* (Valentí no volia que es poguessin relacionar els poemes amb la seva relació). Però l'article de Cornudella, a més de detallar aquests apunts, és una boníssima anàlisi comparada de trenta poemes ferraterians, a partir del discurs del poeta sobre les dones i la seva relació amb elles.

Carlota Casas escriu «Les dones de Teseu. El paper de les figures femenines en la poesia de Gabriel Ferrater». Segons l'autora, el poema «Teseu» concentra i recull els motius temàtics més importants que el lector ha anat trobant al llarg de *Les dones i els dies*: la memòria, la construcció literària de la identitat, la por a l'oblit, la traïció que suposa tot intent de recuperació del passat i, per últim, les dones vinculades un cop més a la vida. Als poemes de Ferrater, diu Casas:

el paper que tenen els personatges femenins va molt més enllà de les funcions que generalment s'assignen a la figura de l'estimada dins la tradició literària. Sobretot perquè és bàsicament a partir dels personatges femenins que el subjecte líric arriba a un coneixement força més profund d'ell mateix i de la naturalesa humana¹¹⁸.

L'apartat de «Notes» del volum de *Reduccions* l'encapçala un article de Jaume Coll Mariné on presenta un article de Segimon Serrallonga. Coll Mariné recupera aquest text perquè troba que Serrallonga és un dels contemporanis que va llegir millor Ferrater, i emmarca l'article en un corpus teòric del crític que va més enllà d'aquesta lectura. Serrallonga es va oposar, des de la revista *Inquietud artística*, a la proposta de Castellet i Molas en la seva antologia *Poesia catalana del segle XX* perquè la veia com una operació de bàndol en la mesura que bandejava una quantitat important de la poesia que partia, en diversos sentits, del model de Riba, i també hi veia una maniobra tendenciosa «en la mesura que, seguint tot això, semblava un artefacte elaboradíssim per vendre gat per

¹¹⁷ Anna Perera. «Da nuces pueris de Gabriel Ferrater: gènesi d'un llibre». *Reduccions* 113, primavera estiu de 2019, p. 148.

¹¹⁸ Carlota Casas. «Les dones de Teseu. El paper de les figures femenines en la poesia de Gabriel Ferrater». *Reduccions* 113, primavera estiu de 2019, p. 181.

llebre a la societat literària del moment i, el que era més perillós, a la societat literària que havia de venir¹¹⁹». El text sobre Ferrater és l'article que tanca el grup de textos que mostren aquesta crítica frontal a certa manera d'entendre la literatura i les maneres com ha d'encarar la seva funció dins la societat.

A «Entorn a dos punts de *Menja't una cama*», Serrallonga analitza les influències de Ferrater a la seva obra i explica de quina manera el poeta hi dialoga, i com fa servir la tradició per presentar una poesia que aposta per la claredat literària. Ho explica així: «entén que la llengua parlada cal armar-la també de la claredat que ens ve del passat que ens ha fet possible¹²⁰». Serrallonga aprofundeix en una lectura comparada de Ferrater i Catul, aprofitant que el primer fa servir un vers d'ell per al seu llibre de poemes, i reconeix que la de Ferrater és «una actitud oposada del tot a les actituds dels romàntics, dels simbolistes i dels avantguardistes, justament perquè es dreça de la coherència clàssica a la coherència moderna¹²¹». A l'article Serrallonga analitza els poemes de *Menja't una cama*, els relaciona amb el conjunt de l'obra de Ferrater i se centra a explicar la seva visió de la noció de realisme aplicada a aquesta poesia.

Jordi Parramon i Blasco presenta un article sobre «La renovació de les noves rimades al «Poema inacabat» de Gabriel Ferrater». Parramon descriu com aquesta obra és una renovació de l'antic gènere medieval de les «noves rimades», i analitza el poema tenint en compte la distància que pren Ferrater respecte aquest gènere. Parramon també analitza les opinions de Ferrater sobre mètrica i com les porta a la pràctica a la seva obra.

El número de la revista es tanca amb un article signat per Xavier Macià i Núria Perpinyà, on els autors celebren la nova edició crítica de *Les dones i els dies* editada per Jordi Cornudella l'any 2018. Segons els autors, l'edició resitua Ferrater al lloc preminent que li pertoca dins la poesia catalana i «ens aclareix molts dubtes, enigmes i malentesos, com el caràcter tan primmirat que tenia Ferrater a l'hora d'ordenar els poemes i de compaginar. Una actitud seriosa que rebaixa la imatge bohèmia del poeta¹²²». Els autors analitzen els poemes complementaris afegits en aquesta edició, on s'hi retroben, expliquen, els trets més singulars de la poesia ferrateriana. A partir de cada tret, els autors donen exemples del que trobem en alguns poemes: els datius íntims o poètics, les citacions i intertextos estrangers, els correlats, els encavallaments o les dones.

¹¹⁹ Jaume Coll Mariné. «Nota a «Entorn a dos punts de manja't una cama» de Segimon Serrallonga». *Reduccions* 113, primavera estiu de 2019, p. 299.

¹²⁰ Segimon Serrallonga. «Entorn a dos punts de *Menja't una cama*». *Reduccions*, 113, primavera estiu de 2019, p. 303.

¹²¹ Segimon Serrallonga. «Entorn a dos punts de *Menja't una cama*». *Reduccions*, 113, primavera estiu de 2019, p. 307.

¹²² Xavier Macià i Núria Perpinyà. «Les noves dones i els nous dies: Ferrater editat per Cornudella». *Reduccions*, 113, primavera estiu de 2019, p. 334.

Macià i Perpinyà defensen que els poemes complementaris ens il·lustren sobre el procés creatiu de Ferrater. L'edició de Cornudella, expliquen, ens permet de veure com el poeta elaborava idees en textos que serien l'antesala de grans poemes, i és lògic, segueixen, que un cop assolides aquestes idees Ferrater n'eliminés els esbossos que havien estat útils però que eren de qualitat inferior: «Ferrater renuncia a una poesia massa abstracta, sentimental i formalista. I també a textos massa hermètics, tot i que alguns dels seus poemes són força críptics si no se'n troba el desllorigador¹²³». Els autors dediquen un apartat a explicar els paratextos que acompanyen l'edició crítica: són apunts i referències que Ferrater va voler deixar fora de *Les dones i els dies* per donar tot el protagonisme a la seva poesia. També assenyalen els canvis que Ferrater va fer sobre els seus poemes i que podem veure a l'apartat de Variants de l'edició crítica, i els descobriments sobre els versos censurats i els premis literaris no concedits en vida de Ferrater, que s'expliciten en aquesta edició.

A la revista també s'hi inclou un article de Pere Ballart, comentat a l'apartat corresponent dedicat a l'autor, i un article de Cabré i Ortín sobre March, comentat a l'apartat d'Àusias March.

4.6 Monogràfic Ferrater a *Veus Baixes*

L'últim monogràfic que ens cal tractar sobre la figura de Ferrater és el que l'any 2012 va publicar la revista de poesia *Veus Baixes*, en motiu dels noranta anys del naixement de Ferrater i els quaranta de la seva mort. És un número de gairebé 300 pàgines que aplega diversos articles dedicats a la figura del poeta. El monogràfic està dividit en quatre seccions: testimonis, documents, estudis i ressenyes.

La secció de «Testimonis» s'obre amb un text de Narcís Comadira, que recupera un fragment del seu llibre *Marques de foc. Els poemes i els dies*. Comadira exposa la relació amb Ferrater i veiem algunes idees interessants, com aquesta frase que explica la base del pensament de Ferrater (i la seva mania per les coses que no es poden concretar): «li agradava repetir: «sempre que, traduïnt de l'alemany, em trobo la paraula *Geist*, jo la tradueixo per *intel·ligència* (*Gesit* vol dir *esperit*)¹²⁴ ». Comadira fa un exercici de lectura comparada d'alguns poemes ferraterians amb ressons a Leopardi, a Yeats, a Ronsard, Pavese o a Benn i cita els poemes de Ferrater que més l'han marcat com a poeta.

¹²³ Xavier Macià i Núria Perpinyà. «Les noves dones i els nous dies: Ferrater editat per Cornudella». *Reduccions*, 113, primavera estiu de 2019, p. 338.

¹²⁴ Narcís Comadira. «Sobre Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 9.

Marta Pessarrodona escriu un testimoni sobre Ferrater més enllà de la poesia. Recorda el llibre de Lessing, *The Golden notebook*, que el poeta li va regalar, com a testimoni de la voluntat d'ell de descobrir-li i ensenyar-li escriptors estrangers, i per explicar que els interessos de Ferrater anaven molt més enllà de la poesia. Pessarrodona recorda el fet que quan es van conèixer, l'any 1968, ell ja no es considerava poeta.

La secció de Documents» comença amb un text d'Enric Blanes que es fixa en «Una carta de Ferrater des de Libourne, el 17 de maig de 1940». Blanes descobreix una carta que Ferrater envia a Georges Hugnet, editor del suplement literari de *Cahiers d'Art*, amb uns poemes de Lorca traduïts al francès per ell mateix. El suplement havia aparegut el desembre de 1939, el segon al febrer de 1940 i el tercer a l'abril, amb cobertes respectivament de Man Ray, Max Ernst i Joan Miró. En aquella època, Ferrater i la seva família es traslladen de Bordeus a Libourne. No acabarà el curs per la invasió alemanya, i Blanes diu que en aquella època escriu textos que no s'han conservat: un assaig sobre Lautréamont i poemes surrealistes en francès, i també manté correspondència amb el poeta surrealista Joe Bousquet. Llegeix Henry de Montherlant i Pierre Jean Jouve; *La nausea*, i s'escriu amb Sastre; Céline, les *Bagatelles pour un massacre*. Blanes treu la informació del valuós llibre de Ramon Gomis *El Gabriel Ferrater de Reus*. Cal tenir en compte que Ferrater envia aquestes traduccions quan està a punt de fer 18 anys, i entén que la filiació surrealista dels textos i el seu caràcter inèdit a França seran un al·licient per al suplement. Blanes analitza les traduccions minuciosament i es pregunta per l'interès de Ferrater per Lorca, un poeta a qui d'adult no cita gairebé mai:

les dues úniques referències no són tampoc elogioses: contrasta la qualitat d'alguns poemes de Manuel Machado amb «el agotamiento de los romances gitanos de Lorca», i en parla malament al final de l'entrevista amb Federico Campbell a propòsit d'un exemple d'insensatesa metafòrica¹²⁵.

Blanes explica que els seus amics poetes de Barcelona preferiran més aviat Antonio Machado, i Gil de Biedma es fixarà més en Jorge Guillén i Luis Cernuda. Blanes conclou l'article exposant que potser no hem valorat prou la fecunditat del surrealisme en la poesia de Gabriel Ferrater, i que aquestes traduccions són testimoni de la importància que va tenir la literatura surrealista per al Ferrater adolescent:

La tria de *Cahiers d'Art*, del seu suplement *L'Usage de la Parole*, i la tria també dels poemes de García Lorca de *Poeta en Nueva York* ens fan imaginar una gran familiaritat de Ferrater amb la literatura i l'art

¹²⁵ Enric Blanes. «Una carta de Ferrater des de Libourne, el 17 de maig de 1940». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 40.

d'avantguarda que, combinada amb la seva visió racional de la realitat, explicaran anys a venir el seu interès incontestable i la seva capacitat d'apreciació de l'alt valor de la poesia de J.V.Foix¹²⁶.

En l'apartat «Estudis» trobem una lectura del traductor Arnau Barios sobre el poema «Babel» de Ferrater. L'article comença amb unes frases que són molt significatives per entendre la recepció de Ferrater:

No entenc tot el que hi ha a *Les dones i els dies*. Molts poemes, però, permeten que uns quants versos incompresos (de vegades una tirada llarga) se solucionin feliçment per mitjà de la fascinació. Això segurament no és bo, i menys en algú com Ferrater, però en tot cas és feliç¹²⁷.

Barios fa un anàlisi molt exhaustiu sobre el poema, una obra que jutja incompreensible perquè tracta de la incomprensió. Segons Barios, és un joc, d'una banda tràgic i de l'altra fòteta, i arriba a la conclusió que Ferrater «escriu aquest poema quan ja no escriu poemes i no escriu perquè no té *cap cosa experimental i seva a dir*¹²⁸». Però aleshores, el poema per què, es pregunta Barios. Davant la pregunta, una altra cita de Barios que permet explicar perfectament tot Ferrater:

En Ferrater, com crec que absolutament en tots els grans autors que he llegit, hi ha una actitud molt concreta envers qualsevol injustícia, amoralitat, gran o petit problema: el *ja us forté*. Sense ploramiquejar, i sempre, sempre amb una solució o altra, que només accepta revelar-se després d'un esforç d'adaptació¹²⁹.

El sentit del poema és precisament aquest gest, i aquesta és una frase molt ben pensada sobre la relació entre un escriptor i el seu entorn, i fins i tot explica les limitacions d'aquesta actitud. És un gest, rebla en la conclusió final Barios, sobre la pròpia mort:

Aquest poema també tracta de la vida, la vida que he viscut i que he escrit, i la que no escriuré i se'm quedarà viscuda al pou de la memòria. La vida que compta és aquesta i les paraules només vénen d'aquesta vida. Al final tot això no va de la mort bona dels mots, sinó de la mort sempre

¹²⁶ Enric Blanes. «Una carta de Ferrater des de Libourne, el 17 de maig de 1940». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 41.

¹²⁷ Arnau Barios. «Un esforç de lectura: «Babel» de Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 66.

¹²⁸ Arnau Barios. «Un esforç de lectura: «Babel» de Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 76.

¹²⁹ Arnau Barios. «Un esforç de lectura: «Babel» de Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 76.

atroç de la persona que els escrius. Has lligat caps i no has tolerat que els mots morissin. Has trencat el cercle i has trobat, per lògica, la vida¹³⁰.

Jaume Bosquet escriu un text sobre l'experiència d'ensenyar Gabriel Ferrater als alumnes de COU, i descriu el recorregut que fa pels poemes, partint sempre de «Kesington», i de com el poema incompreensible a la primera lectura li permet anar obrint portes de lectura per anar calant als cervells dels alumnes. Bosquet parla a l'article de «Cambra de tardor», i dels lligams eròtics dels dos poemes, de la tensió entre amor i llibertat que és al centre de «Corda» i de les relacions que els adolescents poden establir amb una poesia aparentment d'entrada incompreensible.

Miquel Àngel Llauger dedica un article a les correspondències de lectura entre Riba i Ferrater en un article titulat «No pensar-hi: un eco de Riba a «Temps enrera». Llauger compara el sonet VII de *Salvatge cor* amb el poema «Temps enrera» de Ferrater. Ho fa partint de l'anàlisi de Joan Ferraté sobre el sonet de Riba, al que considera un poema simbòlic. Si recorrem a la distinció de Dolores Oller entre «tres ordres de figuració a la poesia moderna», diu Llauger, podríem establir que el poema de Ferrater és un exemple de figuració objectiva, mentre que el de Riba presenta trets dels altres dos: figuració simbòlica i, sobretot, figuració conceptual. A partir de la importància que Riba va tenir per a Ferrater, Llauger veu les relacions entre aquests dos poemes a partir d'un anàlisi exhaustiu, que culmina amb la comparació sobre la reflexió que els dos poetes fan sobre l'experiència amorosa i la consciència de la mateixa, el record i la capacitat d'enregistrar-lo, un dels grans temes de la poesia de tots dos.

Elisenda Marcer escriu sobre la mediació de l'espai urbà en la poesia de Ferrater. L'autora es fixa en la noció de trajecte o dinamisme, que segons ella caracteritza els versos de Ferrater. Marcer vol explicar com la mobilitat participa d'una tradició de poesia anglesa a la que Ferrater és molt afí, i analitzar fins a quin punt els contactes interculturals plantegen qüestions d'identitat que ens obliguen a constatar els límits del fenomen intertextual – una pregunta que ja es troba en la teoria de Mikhail Bakhtin –. Per a fer-ho, Marcer se centra en una selecció de poemes de Ferrater, Gil de Biedma, Carlos Barral i Robert Lowell que, mitjançant la imatge de l'automòbil i el ressò de la ferralla, engeguen uns mecanismes intertextuals molt propers als conceptes postmodernistes d'obra grupal. Marcer assenyala «Els jocs» com un poema on s'hi veu la ciutat com a element que provoca una dissolució de la subjectivitat. També veiem als poemes de Ferrater com les manifestacions de la naturalesa són subordinades al domini de la màquina i del metall. Segons l'autora, la poesia de Ferrater continua resistint-se a l'erosió del temps perquè el

¹³⁰ Arnau Barios. «Un esforç de lectura: «Babel» de Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 78.

dinamisme n'és una qualitat inherent, i és a partir d'aquesta idea que fa el seu exhaustiu anàlisi comparatiu.

Jordi Martí escriu un article sobre «Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma: els conxorxats». Martí fa un repàs de les relacions dels dos escriptors des del seu punt de trobada a la revista *Laye* fins a fer una comparativa de les seves poètiques. Després d'analitzar les teories dels dos a partir de les declaracions de Ferrater, i de precisar quins són els motius que singularitzen la poesia de Ferrater i marquen les diferències amb Gil de Biedma, conclou que els poetes anaven «contra les dues tendències dominants a la poesia del seu temps: tant la línia de la poesia irrealista i adotzenada dels epígons del 17, com la poesia declamatorià i tremendista, de temàtica social¹³¹».

Salvador Oliva signa un article titulat «Un aspecte menor de la poesia narrativa de Gabriel Ferrater», on parla de la mètrica de la poesia narrativa de Ferrater, que segons l'autor és molt innovadora i desmenteix que els versos siguin «formes fixes». Segons Oliva, «In memoriam» representa un canvi de dicció en la poesia catalana, i aquesta nova dicció anava acompanyada d'una nova mètrica, que es va crear com a conseqüència natural de la nova dicció. De l'anàlisi de «In memoriam», Oliva en treu una conclusió, i és que per a Ferrater era molt més interessant la forma interior, el to narratiu aparentment col·loquial que va ser completament inèdit a la poesia catalana. Oliva sosté que és un error fer llegir al Batxillerat *Teoria dels cossos*, perquè és un llibre destinat a lectors experts en poesia, al contrari de la millor comprensió que ofereixen els seus poemes narratius.

Dolors Oller escriu «Meditació inacabada», un article sobre els poemes lírics de Ferrater, «uns poemes la forma lírica dels quals fa que la veu que hi parla presenti les seves imatges en relació immediata amb ell mateix, sense racionalitzacions ideològiques o interessos didàctics aparents ¹³² ». Oller argumenta que subratllar aquest aspecte pot semblar una operació contrària a les idees ferraterianes a favor de la comprensió, però que el desemmascarament de l'experiència funciona com a noció crítica operativa en la seva poesia i en les seves reflexions. Si la fem servir, escriu Oller, descobrirem en la poesia ferrateriana un espai d'indeterminació dramàtica, un subjecte escindit i una veu interiorment interrogativa, lluny de judicis o constatacions. Oller argumenta que la tessitura interrogativa és una de les actituds més persuasives de la millor poesia contemporània. «Si puc», «Sacra rappresentazione» i «Els aristòcrates» serveixen com a exemples a Oller per a fer l'anàlisi des d'aquesta perspectiva. Oller conclou la lectura exposant que

¹³¹ Jordi Martí. «Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma: els conxorxats». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 140.

¹³² Dolors Oller. «Meditació inacabada». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 149.

sorprenentment, en un escriptor que proclama la necessitat del sacrifici a la raó formal i a la lògica dels moviments dels homes i de les dones, del món i del diner, Gabriel Ferrater, com tot gran poeta contemporani, té molts poemes metapoètics en els quals, curiosament, no és pas la forma de les construccions allò que el preocupa, sinó més aviat la mania, l'enigma del fenomen de l'escriptura i la tràgica dificultat de l'escissió personal, del crit d'urgència d'un estrany, llunyà i indefugible subjecte líric¹³³.

L'escriptor Sebastià Perelló escriu «Em toca creure que sé el que dic», una lectura literària del poema «A l'inrevés» que proposa un munt de possibilitats a l'hora d'encarar-se a aquest poema per afirmar que està obrint un espai de reflexió sobre la lectura. Perelló diu que el poema té alguna relació amb el plaer de la lectura interpretativa. El text és en si mateix una peça literària a partir de les lectures que suggereix el poema, com la frase de Piglia citada al text que diu que s'escriu des d'on es pot llegir. És curiosa la relació entre aquest text i la lectura d'Arnau Barios de «Babel»: aquí Perelló torna a dir que Ferrater fa silenci mentre parla: «aquest silenci brusc que tanca el poema, que revela una emoció o una al·lusió que es converteix en una ruptura immediata del discurs: haver dit a contracor i ésser un sol viatger¹³⁴».

Joan Manuel Pérez i Pinya escriu un article que parteix d'aquesta premissa: «Avesats a entendre com les decisions del Gabriel Ferrater publicista de la pròpia obra poètica sempre impliquen una intenció, com ens expliquem les que revoquen textos amb què anteriorment ell mateix s'havia presentat davant el lector?¹³⁵ ». L'autor fa un estudi sobre la manera com Ferrater pren algunes decisions respecte la difusió i per quins canals determina fer accessible la seva obra per concloure que el poeta sistemàticament fa lliuraments en antologia prèvia a la publicació en volum. Pérez i Pinya estudia minuciosament el procés de traducció de *Les dones i els dies* en la traducció castellana i exposa fins a quin punt Ferrater estava molt implicat en la traducció i l'edició de l'obra per controlar com es feia i com es presentava al públic. El text acaba amb un reclam, que ja demanava Núria Perpinyà al seu llibre sobre Ferrater, de fer una edició crítica de *Les dones i els dies* per a exposar i resoldre aquestes qüestions de recepció, un fet que es va produir l'any 2018.

¹³³ Dolors Oller. «Meditació inacabada». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 153.

¹³⁴ Sebastià Perelló. «Em toca creure que sé el que dic». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 166.

¹³⁵ Joan Manuel Pérez i Pinya. «Hiberno ex aequore» Notes de lectura sobre un poema no canònic del cànon poètic i les decisions autorals» *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 169.

Núria Perpinyà escriu un article sobre la modernitat de Ferrater, que parteix d'una conferència impartida a la School of Modern Languages of Queen Mary and Westfield College l'any 1997. La tesi de l'article és refutar la idea estesa que Ferrater és un poeta modern a partir del pes que té la tradició literària a la seva obra poètica: és una poesia plena de llibres, perquè el sexe i l'amor són un tema fonamentals, perquè utilitza recursos formals tradicionals o perquè els personatges femenins hi tenen assignat un rol líric tradicional, entre d'altres. Perpinyà escriu que les teories clàssiques de la modernitat es resisteixen a ser aplicades a *Les dones i els dies*, i que només són vàlids alguns elements que en pertanyen: el col·loquial, la ciutat, l'agnosticisme i el metadiscurs.

Sobre l'urbanisme, Perpinyà diu que és interpretable, dins la poesia moderna, com un tret antiromàntic. Ferrater, explica, se serveix de la natura d'una manera freda, útil i dessacralitzada – res més antiromàntic que aquest gest. Sobre el col·loquialisme, diu que a la poesia de Ferrater no és un tret vulgar ni està fet servir per escandalitzar. Simplement Ferrater presentava un estil diferent al de la poesia catalana del seu temps. En paraules de Perpinyà, va transgredir l'horitzó d'expectatives lingüístiques de la poesia del seu moment. Sobre l'agnosticisme, cal concretar que a *Les dones i els dies* Déu no hi és (ni se l'espera). Sobre el metadiscurs, Perpinyà es fixa en com Ferrater integra les cites al text de forma visible o invisible (i precisa que les poques que hi havia en el procés d'escriptura dels poemes desapareixen a l'obra completa). La dimensió metaliterària als poemes ferraterians té múltiples variants, segons Perpinyà: des dels poemes on es reflexiona sobre el quefer poètic fins a poemes on s'refan motius literaris, passant per poemes dedicats a la dialèctica entre la cultura i la societat. L'amalgama intertextual, conclou Perpinyà, té efectes: d'una banda ens parla d'un poeta culte i molt llegit i de l'altra la fragmentació de les al·lusions i els encaixos entre el discurs i el metadiscurs dibuixa escenes i poemes de peces retallades que no acaben de fondre's del tot, la qual cosa atorga incertesa i complexitat.

Perpinyà també remarca la marca d'experimentalisme als poemes de Ferrater, i diu que cal llegir-lo com un enemic de les avantguardes i com un poeta que defuig l'hermetisme (si més no en teoria). Tot i així, especifica l'autora, Ferrater anteposa la poesia com a expressió a la poesia com a comunicació. Sobre la relació entre Ferrater i la postmodernitat (de la qual, sens dubte, hem d'excloure el poeta), Perpinyà destaca que un element postmodern en ell és el sentiment d'incertesa: «la incertesa ferrateriana – els seus punyents *no sé* – és una interessantíssima cruïlla entre la tradició i la modernitat [...] En un món creient, la bellesa, els principis i les explicacions de les coses són estables i universals. Però aquest món confiat no és el de Ferrater¹³⁶».

¹³⁶ Núria Perpinyà. «Sobre la modernitat de Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 221.

Josep Maria Ripoll escriu un article sobre la influència personal i literària de Ferrater partint de les reaccions que el poeta va provocar als seus alumnes a la universitat. Ripoll cita Murgades, en un article a *Serra d'Or* en la mort de Ferrater, quan explicava que havia estat, a més d'un professor, un amic, emfatitzant el contacte directe que tenia amb els alumnes i la seva independència de criteri a l'hora de fer les classes. Ripoll cita els poetes influïts per Ferrater, l'anomenat «grup de Girona»: Narcís Comadira, Salvador Oliva, Josep Maria Nadal. D'altra banda, destaca la influència sobre Marta Pessarodona. Ripoll considera que caldria separar la influència personal de la influència literària, i cita un article del poeta i crític Josep Albertí que exposa que els poetes que van conèixer personalment Ferrater no són aquells que més el van entendre:

He(m) vist – sovint amb repugnància – com molts homenatges a Ferrater no passaven de paròdies barroeres d'algun dels seus poemes més coneguts. He(m) comprovat que l'amor de Ferrater pels escriptors (determinats) anglosaxons només servia (en massa ocasions) per segregar llibres de versos plens de llocs comuns¹³⁷.

Albertí planteja una revisió de la pretesa influència ferrateriana en uns quants poetes de la generació dels setanta marcats per un mestratge directe, fruit del contacte personal. A continuació, Ripoll assenyala alguns exemples d'aquesta falsa influència ferrateriana comparant poemes de Comadira, Oliva, Pessarodona i Desclot entre d'altres, amb els originals de Ferrater. Pel que fa a la dècada dels vuitanta i noranta, Ripoll assenyala tres poetes influïts per Ferrater (Jordi Larios, Jordi Cornudella, Pep Rosanes-Creus) i fa el mateix exercici comparatiu (també hi afegeix Antoni Puigverd). A les consideracions finals de l'article, Ripoll parla de la influència de Ferrater a inicis del segle XXI, i cita casos com el de Sebastià Alzamora, Enric Casasses, Arnau Pons o Víctor Sunyol; on la influència és indirecta però notòria. Ripoll conclou que als anys setanta, la marca de Ferrater passa pel mestratge directe pel que fa a un determinat concepte de poesia i al descobriment d'uns autors que s'hi adscriuen. Als vuitanta i noranta apareixen autors directament influïts per la poesia ferrateriana (sobretot a l'inici de les seves trajectòries). Iniciats els noranta i començant el nou segle, conclou Ripoll, la influència ferrateriana deixa de ser tan directa però es manifesta en alguns aspectes.

Simona Skrabec escriu sobre el seu descobriment i la seva experiència llegint Ferrater, i fa un recorregut per les idees del poeta a partir de la seva relació amb la comunitat a la que pertany.

¹³⁷ Josep Maria Ripoll. «Gabriel Ferrater: de la influencia personal a la literària». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 225.

Fèlix M. Valls escriu un article sobre la feina de Ferrater com a lingüista titulat «Ferrater s'hauria menjat a Fabra». Valls exposa els escassos articles acadèmics i textos dedicats a aquesta faceta ferrateriana i es fixa concretament en el text «Les gramàtiques de Pompeu Fabra». Al text hi ha una apreciació de Valls sobre el text que ens serveix per descriure l'actitud intel·lectual de Ferrater:

sempre combina la descripció de l'ambient intel·lectual i l'atenció a la persona, i així, ens recorda que Fabra s'imposà amb dificultat, malgrat la seua formació superior, i donà més del que se li exigia, en circumstàncies adverses, amb una gran disciplina, amb un tacte sostingut, acceptant més d'una feina que passava molt per sota del seu nivell, perdent molta energia en la direcció de l'Institut, subtil, tenaç, moderat, poc fantasiós, cedint cedint cedint – no és açó el que Ferrater ja havia plantejat, polèmicament, a propòsit de les relacions de Carles Riba amb la Fundació Bernat Metge i, en concret, de la traducció de les *Vides paral·leles* de Plutarc?¹³⁸

L'operació ferrateriana, detalla Valls, és prosseguir analitzant les qualitats de la millor obra de l'autor i valorant-la en si mateixa i en comparació amb les obres menors. En el cas de Fabra, les obres majors són la gramàtica de 1912 i la gramàtica pòstuma, escrita a l'exili. Ferrater, diu Valls, n'aïlla alguns aspectes essencials i els revisa de forma brillant fins a concloure que Fabra acaba constituint amb els seus escrits com la font de la nostra tradició gramatical. Valls diu que Ferrater deixa de banda la gramàtica de L'Institut, segons ell molt inferior. Ferrater, conclou Valls, va digerir molt bé l'obra de Fabra perquè l'havia assimilat a fons i l'havia admirat com un dels grans gramàtics descriptivistes de la seva època. Valls argumenta que Ferrater analitza Fabra de la mateixa manera que havia llegit els grans escriptors catalans del segle XX.

El monogràfic de *Veus Baixes* acaba amb una ressenya d'Enric Blanes sobre el llibre d'Eduard Bonet *Gabriel Ferrater i Robert Musil: entre les ciències i les lletres*, un llibre dedicat a l'interès de Ferrater per les matemàtiques.

4.7 Altres articles

En aquest apartat s'inclouen altres articles sobre la figura de Ferrater que ajuden a articular el discurs de la tesi.

Hem de destacar un article de la traductora Dolors Udina sobre la feina de Ferrater com a traductor. És un article publicat a la revista *Quaderns. Revista de traducció*, al número 17, de l'any 2010. És important perquè és un dels pocs textos teòrics dedicats a aquesta faceta de Ferrater. Aquest article és una versió

¹³⁸ Fèlix M. Valls. «Ferrater s'hauria menjat a Fabra». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 262.

del text llegit a la Conferència Internacional que el Centre for Catalan Studies de la Queen Mary University de Londres va organitzar el juliol de 2009. Hi llegim que la carrera de Ferrater com a traductor devia començar amb les seves primeres feines, l'any 1951, i és una feina que dura fins l'any de la seva mort. Va començar, tal com ell mateix explica, fent traduccions per a l'editorial Planeta. Udina considera que aquests encàrrecs li van donar l'experiència que calia per a les seves traduccions literàries posteriors, amb noms com Kafka, Hemingway o Beckett. Udina destaca la carta que Ferrater va enviar a Jaime Salinas sobre les seves traduccions de Hammett, i considera que és una llàstima que no hi hagi textos teòrics de Ferrater sobre traducció, perquè segur que – com els de literatura, llengua o pintura – haguessin estat interessants.

Udina explica que ha localitzat 26 traduccions de Ferrater, i al final de l'article hi ha una llista completa amb referències bibliogràfiques, on s'indica l'idioma original de cada traducció. Només n'hi ha 4 en llengua catalana: *El procés* de Kafka, els dos primers actes de *Coriolà* de Shakespeare, *El llenguatge* de Bloomfield i *La lingüística cartesiana: un capítol de la història del pensament racionalista*, de Chomsky. Udina cita Ferran Toutain i la observació que va fer sobre la seva traducció de Kafka, que considera que utilitzava una llengua literària diferent de la que predominava a l'editorial Proa. Udina també cita la importància que ha tingut la traducció de Shakespeare per a altres traductors catalans. Pel que fa a les traduccions en castellà, en destaca la diversitat de llengües dels originals. Els més abundants són els alemanys: Ferrater tradueix diversos assaigs i llibres d'història, i pel que fa a les traduccions literàries destaca Peter Weiss. Del francès va traduir Beckett i Laclos. De l'anglès va traduir James Baldwin, Dashiell Hammett, Hemingway, Mary McCarthy i un assaig de Gombrich. Del suec va traduir Hjalmar Söderberg, i del polonès Witold Gombrowicz.

L'any 1980 Enric Sullà escrivia a la revista *Els marges* un dels primers articles sobre la crítica literària de Ferrater. És un article important perquè Sullà ja es fixa en la rellevància del volum *Sobre literatura*, de fet el text és una ressenya del llibre. Sullà insisteix en la idea – que hem vist errònia al llarg d'aquesta tesi – de la fragmentarietat i la inconclusió dels textos assagístics ferraterians. Sullà remarca que algun dels textos del llibre són de procedència personal i que no estaven pensats per a la publicació (pensa segurament en la «Carta a un neòfito sobre literatura catalana» adreçada a José María Valverde). Sullà destaca l'article «Madame se meurt» com a paradigma de la visió particular que tenia Ferrater sobre la literatura, i de la importància que el crític donava en la relació entre literatura i societat. Sullà veu que les dues tesis importants del llibre són les tesis que marcaran el conjunt de la crítica ferrateriana: la manca de tradició i la seva conseqüència, la manca de prosa en la literatura catalana. El crític escriu que Ferrater fa un diagnòstic de la cultura catalana i una revisió de la història de la literatura catalana en aquests textos. Sullà diu que Ferrater llegeix, interpreta

i valora; i és quan interpreta que Ferrater aconsegueix cotes més altes, un fet que va molt lligat a la vasta cultura de l'autor. Sullà conclou que n'hi ha prou amb aquest llibre per veure que el nom de Ferrater s'ha de sumar a la llista de crítics de la literatura catalana al costat de noms com Carles Riba, Joaquim Folguera, Marià Manent, Joan Ferraté i Pere Gimferrer.

Dos anys més tard, el 1982, al número 425 de la revista *Ínsula*, Laureano Bonet escrivia un article sobre la importància de Ferrater com a crític d'art, aprofitant la publicació del volum *Sobre pintura*. En aquest text, Bonet començarà a posar les bases teòriques del que després convertirà en el seu llibre sobre Ferrater i la seva experiència com a crític a la revista *Laye* als anys cinquanta. El 1988 Laureano Bonet tornarà a escriure una ressenya sobre Ferrater a la mateixa revista, aquesta vegada per la publicació dels seus *Papers, cartes, paraules*, on completa les seves teories sobre l'obra crítica de Ferrater.

També Joaquim Marco s'ha fixat en les virtuts de Ferrater com a crític. Al seu llibre *El modernisme literari i altres assaigs*, hi llegim un elogi de Ferrater, que és comparat amb Josep Pla. Segons l'autor, no hi ha cap altre crític

tan suggeridor, modern i independent en la literatura contemporània incloent les de les llengües pròximes. Les opinions de Ferrater sempre són personals, raonades, no sempre justes. És un moralista radical que practica sobre la literatura amb una intel·ligència enlluernadora. És, a més, clar en les exposicions, breu en els seus arguments¹³⁹.

¹³⁹ Joaquim Marco. «Gabriel Ferrater com a crític», *El modernisme literari i altres assaigs*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 215.

5. La visió teòrica de Joan Ferraté: un còmplice crític

“cada lector és el recreador de l’obra i la responsabilitat per la contingència del símbol li escau en darrer terme no pas menys que a l’autor”

Joan Ferraté, *Papers sobre Carles Riba*

Quan el 1979 es va publicar el *Diccionari de la literatura catalana* a Edicions 62, Joan Ferraté es va enfadar tant que va deixar de publicar a l’editorial. Des d’aquell any, tots els seus llibres van editar-se a Quaderns Crema, lluny de l’ombra del factòtum Josep Maria Castellet, editor en cap de 62 i amic fins aleshores de Ferraté – s’havien tractat moltíssim durant la seva joventut, com es pot llegir al volum de l’editorial Punctum dedicat a Castellet que recull les cartes entre ell i Ferraté –. L’enrabiada venia de la manera com l’havien despatxat en aquest diccionari de literatura comandat per Joaquim Molas i Josep Massot, on hem vist que també van menystenir a Gabriel Ferrater. L’entrada dedicada a Ferraté deia que la seva obra teòrica i crítica era «més aviat acadèmica» i que «en general, té poc en compte el context històric-social de l’autor i de l’època». És normal que el text no li fes gaire gràcia a un teòric que havia escrit que el més important d’un poema és el seu context. L’entrada dedicada a Josep Maria Castellet estava, en canvi, plena d’elogis i era sis vegades més extensa.

Tot i que hauria de ser un referent per als estudiants de literatura, Joan Ferraté ha tingut una recepció més aviat pobra. L’única tesi doctoral que s’ha fet sobre ell - la va escriure Víctor Obiols, i és un estudi sobre la seva poesia. L’estiu de 2019 la Universitat de Girona li va dedicar un congrés, en motiu de la recepció del fons dels seus llibres a la biblioteca de la universitat, amb la intenció de prestigiar l’autor i la seva obra. L’Aula Carles Riba i la residència d’investigadors del CSIC, coordinats per Jordi Malé, li van dedicar una jornada d’estudi que està disponible en línia.

La poca recepció de l’obra és sorprenent si tenim en compte que Joan Ferraté és segurament un dels comparatistes catalans més importants de la segona meitat del segle XX. Va dedicar a aquesta disciplina bona part de la seva vida des de la universitat, però sempre en aules de fora del país. De fet, la seva carrera està molt marcada pel fet que immediatament després de llicenciar-se en clàssiques, l’any 1953, Ferraté va marxar de Catalunya. Va estar vuit anys a Cuba fent de professor universitari, fins que l’any 1962 va marxar a Canadà, on va fer-hi classe fins que es va jubilar, l’any 1985, i va tornar a Catalunya. Ferraté va passar fora del país tots els anys de producció intel·lectual. Malgrat viure a l’estranger, dos dels llibres més importants sobre teoria literària publicats a Catalunya a la segona meitat del segle XX són seus. Els va publicar en castellà, a Seix Barral. Un és *La operación de leer*, de l’any 1962; i l’altre és *Dinámica de la poesía*, de l’any 1968, on s’hi troben recollits bona part dels articles de la primera obra.

Tot i l'impacte que van tenir aquestes obres sobre la disciplina dels estudis literaris, Ferraté sempre es va queixar molt del tracte que els llibres havien rebut a l'editorial Seix Barral, tal com explica a les cartes que enviava als amics i al seu germà. Ferraté tenia una relació estreta amb Seix Barral i, de fet, en va ser director literari durant tres anys, de 1970 a 1973. Però pel que fa als seus llibres, estava realment dolgut i enfadat pel tracte poc seriós i acurat que havien rebut de part de l'editor Carlos Barral.

La resta de les seves obres les va publicar a Edicions 62, durant la dècada dels 70, quan encara se sentia còmode amb l'empresa que comandava Josep Maria Castellet. L'any 1975, 1976 i 1977 Ferraté va publicar cada any un llibre a Edicions 62: *Vuitanta-vuit poemes de Cavafis*, *Tretze de l'arxiu de Cavafis* i *La terra gastada*, la seva traducció del poema de T.S.Eliot. També va publicar, durant aquells anys, dos llibres de poesia ala Gaia Ciència, i es va ocupar de fer-ne l'edició d'uns quants altres a la MOLC: va curar i prologar edicions de la poesia de Carner, del seu germà Gabriel Ferrater i les poesies d'Ausiàs March.

Si ens fixem en les seves obres teòriques, per a entendre de quina manera entenia Ferraté la teoria literària ens hem de centrar en dues idees bàsiques. D'una banda, la manera com el teòric posava la lectura i l'experiència al centre de la seva teoria; i de l'altra, la seva reflexió sobre la realitat i la ficció en literatura.

Aquestes dues tesis ja es recullen a *La operación de leer*, que és on Ferraté va posar les bases de la seva teoria comparatística. La idea central d'aquest text és fer entendre el lector que llegir consisteix en establir relacions, que l'acte de relacionar és la pràctica base del comparatisme. Ferraté explica l'anàlisi d'un poema exposant que, en primer lloc, s'ha d'identificar quin valor tenen els signes d'aquest poema i, en segon lloc, s'han d'establir les relacions adequades entre aquests signes.

Per a Ferraté, els signes en poesia són «todo aquello capaz de tener valor dentro de ella, todo lo que es energía y movimiento, empuje e impulso, dentro de la obra¹⁴⁰». Segons aquesta lectura la interpretació d'una obra inclou el moviment, l'energia, les relacions en moviment constant que es produeixen dins el poema. Ferraté deixa molt clar que les relacions entre els signes del poema són tan importants com la interpretació del sentit de l'obra, perquè el valor dels signes només el podem saber si establim les relacions que aquests signes demanen des del poema. De fet, Ferraté exposa que el sentit d'un poema no estarà mai complert fins que no s'estableixin totes les relacions que el mateix poema crea. A més, diu explícitament que aquestes relacions no són estàtiques, sinó que estan en tensió constant. Aquestes relacions que estableix el poema, diu Ferraté,

¹⁴⁰ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p.12.

són relacions d'oposició, de dissonància i de disconformitat. El teòric sosté que el sentit del text només estarà complet i acabat en el pur context de les relacions entre tots els seus elements.

La de Ferraté és, per tant, una lectura que reclama relacions i context, que reclama moviment constant: «la plenitud del sentido y el pleno ejercicio del signo ocurren solo con su inclusión en el tejido de relaciones y en la textura total de la obra mediante la actualización motivada de alguno o algunos de sus posibles valores¹⁴¹». És a dir, que llegir és actualitzar l'obra que llegim; i que aquesta actualització només depèn de la figura del lector i de la manera com aquests llegeixi l'obra i l'actualitzi. Ho veiem molt bé en aquesta cita:

La actualización de lo posible es más o menos comprensiva y abarcante según las condiciones que aporta en cada caso el lector, limitadas solo por las reglas que aporta el texto mismo. Pero dichas reglas son muy complejas, y tanto más cuanto más rica en valores sea la obra del caso; por la cual, de hecho, cualquier lector puede variar enormemente el énfasis relativo que se dé a cada uno de sus elementos sin que por ello se la pueda tildar de errónea desde el punto de vista de otra lectura por otro sujeto o por el mismo en otras circunstancias o con una óptica distinta¹⁴².

El valor atribuït al signe, diu Ferraté, serà diferent segons qui, com i quan llegeixi el text tractat. Per tant, el teòric està posant en valor i donant una importància primordial a la figura del lector i a l'acte de lectura a l'hora d'analitzar un text. De fet, no només li dóna importància, sinó que el considera indispensable per a la comprensió total del text: «la realidad de un poema no es más que la actualidad imaginativa del contexto de las relaciones entre los valores de todos sus elementos. La realidad del poema se reduce a la actualidad de la experiencia del poema¹⁴³». Rere aquesta lectura hi ha la idea, que és a la base del comparatisme, que és fonamental entendre des d'on estem llegint les obres, que cal tenir molt en compte que no llegim des d'un lloc neutre. I no és només que no llegim des d'un no lloc, sinó que tan important és el que hi ha al text com el que hi ha fora del text, i que es troba d'una banda en el context extern del lector i de l'altra al context intern del lector: a la seva memòria i a la seva experiència. Ferraté diu que les relacions dels signes amb elements de la memòria del lector (per tant, explícitament fora del text) són tan importants com les que hi ha dins el mateix text:

Es sobretudo a través de las relaciones que guardan los elementos explícitos (cada uno de ellos y sus combinaciones) con otros elementos no explícitos y que conserva la memoria del lector bajo la forma de

¹⁴¹ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p.13.

¹⁴² Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p.15.

¹⁴³ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p.25.

contextos recibidos por tradición o convención a los cuales pertenecen cada uno de los elementos explícitos, como se constituye el valor “expresivo”, que se añade al “representativo”, de tales elementos, o lo que es lo mismo, la modalidad básica del poema” (...) la expresión del poeta acepta, con el recurso a tales elementos tradicionales y convencionales, a exclusión de cualquiera otros que la lengua, como posibilidad abstracta, le ofrece, la determinación de su voz por todas las voces del pasado que han contribuido a constituir la convención en cuestión. Su voz es ante todo una voz colectiva, y específica como tal, pues no solo acepta el poeta el que su voz pase a formar parte de un coro de voces ya constituido, sino que rechaza su posible inclusión en el coro de otras voces que no le son gratas o no “conciernen” con la suya¹⁴⁴.

Veiem com, de nou, els elements externs del text es posen al mateix nivell que els interns. Les relacions del text cap a l'exterior (cap al context del lector) són tan o més importants que les que es produeixen al seu interior, i en cap cas es pot arribar a entendre bé un text sense relacionar les relacions exteriors amb les interiors. Des d'aquesta perspectiva Ferraté pot apujar un nivell el seu discurs i dir, com acabem de llegir, que d'aquesta manera es veu com l'escriptor escriu inscrit en una convenció i, per tant, en una tradició. És una idea que és al centre, com hem vist, dels assaigs del seu germà Ferrater.

A *Dinámica de la poesía*, Ferraté continua aprofundint en aquestes idees que ja marcava a *La operación de leer*, tot i que posa encara més èmfasi en la idea de literatura com a experiència. En aquest assaig, Ferraté explica que l'art té el caràcter fonamental d'una experiència i no d'un resultat. L'art s'ha d'entendre com una operació, com una activitat en moviment i sostinguda en el temps. Les dades i els signes de l'obra, insisteix, són només el punt de partida; però l'obra consisteix en últim terme en l'activitat espiritual de la seva recepció. És en aquesta «activitat espiritual», un concepte problemàtic, que introduïm una idea essencial per a Ferraté, que veurem que després aplica a la seva lectura de Carner. Per a explicar el procés d'experiència que vivim quan llegim un text, Ferraté parla de «les idees de l'ànima». Però a *Dinámica de la poesía* encara no en diu «idees de l'ànima», sinó «moviments de l'ànima»:

La obra de arte se actualiza sólo con la recepción de los datos en la intimidad del lector. Y dicha recepción se realiza en movimientos del ánimo que, impulsados y regulados por los elementos materiales de la obra, son en sí mismos puramente formales. Esto es, lo que en la obra se ofrece como dato material, en la intimidad receptora se traduce en pura actividad espiritual¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, pp. 42 – 43.

¹⁴⁵ Joan Ferraté. *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación (1952 – 1966)*. Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 14.

L'art, acabarà concloent Ferraté, és una simple i alhora complicadíssima formalització de l'experiència. Segons aquesta lectura, posem el gaudi i el plaer estètic al centre de la literatura i de l'acte de llegir. Aquesta idea de lectura està molt lligada a la idea que Ferraté tenia del que havia de fer un crític literari, com veurem més endavant.

Abans, però, cal aturar-nos a en una idea que recorre les dues obres de Ferraté sobre teoria literària: la idea de ficció que neix de la seva concepció teòrica. La relació entre la realitat i la ficció i de quina manera es relacionaven amb la literatura és una preocupació central en l'obra de Ferraté. Aquesta tesi es resumeix molt bé en un article de *Dinámica de la poesía* titulat «Cosas de ogros y pigmeos»:

La literatura no tiene nada que ver con la realidad, no en el sentido de que comunique irrealidades o falsedades, sino en el sentido de que la comunicación (sea de realidad o irrealidades) es siempre ficticia. La función de la literatura no es la de comunicar nada, sino tan sólo, como la de una piedra, un árbol o un perro, la de existir. Con la diferencia de que un árbol, un perro o una piedra existen fuera de nosotros, mientras que nosotros, cuando existe la literatura, estamos dentro¹⁴⁶.

Diria que aquest és un bon resum d'una idea que va assajar en d'altres articles, especialment a «Ficción y realidad en la literatura de Góngora», un text recollit a la *La operación de leer*. En aquest article, Ferraté es queixa de la obsessió que tenen els teòrics per veure què és realitat i què és ficció en literatura:

si la concepción habitual de la ficción poética no tuviera otro alcance que el de señalar la frecuencia con que la literatura «miente» (...) podríamos dejarla tranquila (...) Pero no cabe duda que esta concepción resulta francamente inadmisibile cuando pretende erigirse en norma para la descripción de la literatura¹⁴⁷.

El teòric explica que si diem que la literatura és ficció és que no hem entès la idea de ficció sobre la que se sustenta la literatura: la ficció no es troba en el tema o en el contingut de la literatura sinó que es troba en l'òptica, en la manera com ens mirem la literatura. Ho exposa així: «Lo propio de la literatura estriba en que todo lo que ella nos dice está para que lo entendamos bajo el supuesto imaginativo de que lo estamos viviendo actual y realmente (...) y no

¹⁴⁶ Joan Ferraté. *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación (1952 – 1966)*. Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 160.

¹⁴⁷ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p. 157.

simplemente tomando nota de ello¹⁴⁸». És una idea que reprendrà en la lectura de Josep Carner, com veiem en aquest text del llibre *Papers sobre Josep Carner*:

Quant a la il·lusió que es fa el lector, de trobar-se, mentre l'obra li dura, en una relació d'experiència quasi-immediata amb el món virtual que els comentaris del poeta li proposen d'actualitzar imaginativament, tampoc no és cap engany, sinó que, molt al contrari, és de l'esperit crític que es nodreix i és aquest esperit crític (l'art de saber llegir, en suma) que la duu, si de cas, a la seva plenitud. En els termes de la dita que Gòrgias va aplicar a la tragèdia, la literatura "és un engany en el qual el que enganya és més honest que el qui no es deixa enganyar". Per la banda del lector, almenys, no sembla que la justificació de la pretesa funció representativa de la literatura hagi de demanar gaires més explicacions¹⁴⁹.

La literatura, per tant, és una ficció de realitat que deixa intactes la realitat i la irrealitat, la veritat i la falsedat, la possibilitat o la impossibilitat efectives del seu tema. Només podem llegir bé la literatura si entenem que el què ens estan explicant ha d'estar també, i necessàriament, passant a la nostra imaginació. Ferraté ho exposa d'aquesta manera: «lo importante está en que la imaginación del objeto sea nuestra imaginación; pues lo que ponemos al imaginarlo es, antes que nada, el acto mismo de imaginarlo o de fingírnoslo real¹⁵⁰». Per tant, quan llegim no estem llegint l'objecte del llibre, si no, com ja explicava Marcel Proust a *A la recerca del temps perdut*, estem llegint la nostra concepció de l'objecte que descriu el llibre. La ficció consisteix precisament en això: que ens imaginem que estem pensant allò que ens diu el llibre quan en realitat estem llegint els nostres pensaments sobre allò que ens estan explicant. La literatura és, per tant, una ficció que reclama la realitat per a funcionar.

Seguint aquesta lectura, el valor del llibre depèn de la complicació imaginativa que ens proposi. El tema del llibre consisteix precisament en la manera com ens fa desenvolupar la nostra imaginació a partir d'ell. Aquesta és una idea que Ferraté va repetint obsessivament al llarg de tots els seus assaigs, on estarà constantment reescrivint la frase proustiana que explica que quan llegim un llibre ens estem llegint a nosaltres mateixos. Aquesta és una idea que, tan en la poètica de Ferrater com a la de Joan Ferraté, neix de la figura teòrica de Carles Riba, que és un dels pilars en els que es recolzaven els germans Ferrater a l'hora de construir aquesta teoria sobre la recreació imaginativa del crític literari.

¹⁴⁸ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p. 159.

¹⁴⁹ Joan Ferraté. *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries, 1994, pp. 94 – 95.

¹⁵⁰ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p. 160.

5.1 La crítica literària dels germans Ferrater: Carner i Riba

Al seu llibre *Papers sobre Josep Carner*, Joan Ferraté posa el focus sobre la relació del poeta amb la seva societat per a explicar i entendre la seva obra. Segons Ferraté, Carner no es pot entendre sense comprendre què és i com funciona la burgesia catalana ni sense entendre la recepció esbiaixada que en va promoure Joan Triadú. *Papers sobre Josep Carner* és un dels millors llibres de l'autor perquè es nota que el poeta ha marcat l'educació sentimental del teòric. Ferraté explica que va tenir molta sort de trobar-se llegint Carner amb tretze anys, perquè des d'aquell moment el va llegir i rellegir obsessivament: «és en relació a la seva obra que he jutjat bona part dels autors que en el curs dels anys he tingut la sort de conèixer, i sempre he tornat a la lectura de Carner com qui torna a casa i a la veritat d'un mateix¹⁵¹». Va ser amb Josep Carner que Ferraté va entendre que el poema és una creació injustificada, una tesi que també és fonamental per a entendre la seva aproximació a la poesia: «El poema (de Carner) no se explica: se comprende, objeto frente a nosotros, en su objetividad irreductible¹⁵²».

És amb Carner que Ferraté podrà desenvolupar la teoria de les idees de l'ànima a la que ens hem referit abans. Aquest és un terme que Ferraté fa servir per a explicar les semblances que hi ha entre alguns poemes del mateix o de diferents autors, que s'assemblen no exactament per contingut ni per un paral·lelisme formal, sinó per alguna cosa que no és ni contingut ni forma. És una idea que necessita elements de fora del text per a funcionar, i ell l'anomena «la idea de l'ànima», que el poema simbolitza i que Ferraté descriu com un moviment interior que el poema ens convida a imitar dins de cadascú de nosaltres. És en aquest aspecte que torna a aparèixer la idea de literatura com a moviment, com a joc de relacions. Tot poema té, segons Ferraté, aquesta invitació a imitar dins l'ànima del lector allò que el poema representa:

El movimiento íntimo que el poema simboliza es una representación del mundo interior, la idea del alma propia del poema y que sólo en el poema alcanza cumplimiento. Idea del alma, ciertamente, que apenas puede llamarse idea, puesta que, más que pensamiento, es experiencia, la peculiar experiencia del movimiento del poema; y, en cuanto a que lo sea del alma, su referencia a la intimidad es más bien cursiva y transitoria, y sólo para el tiempo que dura la experiencia en cuestión¹⁵³.

Veurem que la mateixa idea l'aplica a la lectura dels poemes de Carles Riba, un altre autor per a qui Ferraté sentia predilecció. A l'obra *Papers sobre Carles*

¹⁵¹ Joan Ferraté. *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries, 1994, p. 9.

¹⁵² Joan Ferraté. *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries, 1994, p. 19.

¹⁵³ Joan Ferraté. *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries, 1994, p. 28.

Riba, parlant de *Salvatge Cor*, el teòric torna a insistir en la idea de l'experiència com a centre de la interpretació del poema:

és la lucidesa que neix del moviment imaginatiu, que és el moviment imaginatiu que els mots creen, el tema del poema. No, doncs, repeteixo, l'experiència: no una suggestió sentimental, no uns efectes sobre la sensibilitat, no un èxtasi a la manera simbolista. Això és només l'instrument; però el poema mateix no es confon amb els seus instruments. El poema és el moviment. Explicar aquests poemes no podria tenir més que un sentit: descobrir en cadascun d'ells el moviment que els és propi¹⁵⁴.

El poema, com veiem, és moviment. I el responsable de crear aquest moviment és el lector. Per això el teòric dirà, parlant de Riba però fent-ho categoria general, que «cada lector és el recreador de l'obra i la responsabilitat per la contingència del símbol li escau en darrer terme no pas menys que a l'autor¹⁵⁵». Per tant, aquí tornem a veure la gran confiança que Ferraté té i diposita en el lector, el qual arriba fins i tot a ser corresponsable de l'obra.

També és gràcies a la figura de Carles Riba que Ferraté fa una reflexió interessantíssima sobre la figura del crític literari, que és el punt on s'apropa més a les reflexions de Gabriel Ferrater. Analitzant la crítica de Riba, Ferraté posa les bases del que a ell li sembla que ha de ser la figura del crític, i aprofita per fer acusacions a la crítica acadèmica. Ferraté explica que quan un crític treballa s'acosta a la realitat a partir d'idees que s'organitzen en un sistema, i no pas a partir de coses concretes. El teòric descriu el crític com un idealista, com un platònic, com un home de fe incorruptible en les idees. Alhora, però, diu que no coneix cap home que tingui menys fe en les idees que Carles Riba, que està en lluita permanent amb l'idealisme, i que el rebutja. Diu que Riba és partidari del realisme vital i de l'experiència, i que la relació del poeta amb les idees és la de la confiança escèptica:

La distinció, no ens enganyem, és radical: és la que hi ha entre qui creu en les idees perquè hi veu raons, i qui n'usa perquè li fan el servei d'uns instruments, o dit brutalment, d'unes eines. Tot, en darrer terme, es redueix a això: o bé creiem que les idees faran totes soles la feina, o bé creiem que no la faran. Això segon, sembla, és el que és més raonable; en tot cas, és el que creu l'artesà quan es confia a les seves eines; i és, a meu entendre, la millor manera de descriure l'ús que fa Carles Riba de les idees, les eines del crític¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 53.

¹⁵⁵ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 87.

¹⁵⁶ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 177.

La de Riba és, segons Ferraté, una crítica que està en constant moviment; que és, de fet, pur moviment. Riba no parteix de les idees per a fer crítica, sinó que opera imaginativament a partir de l'obra que critica. La llegeix, l'experimenta, i busca els principis que la construeixen. Riba deia que quan havia de criticar una obra s'hi posava tenint al cap la hipòtesi que l'havia feta ell. Així podria arribar al centre de la seva creació i refer-la a partir dels seus principis: la de Riba és una crítica que assaja, que experimenta, que fa servir la intuïció i la imaginació. Com la de Gabriel Ferrater.

Ferraté exposa que, contra el que es podria pensar, aquest gest no la converteix en crítica subjectiva; sinó que tendeix cap a l'objectivitat precisament perquè es fonamenta en la realització a partir d'uns principis reals i objectius que són l'obra mateixa. Anant un pas més enllà, Ferraté dirà que aquesta objectivitat que hi ha en la crítica de Riba parteix d'un element claríssim que és la imaginació, l'energia imaginativa del seu autor, que el fa llegir i reviure en ell l'experiència de la lectura i l'escriptura. Riba i Ferraté fan, així, el mateix gest a l'hora de criticar: es llegeixen a si mateixos a partir de l'obra que treballen. Ho explica molt bé aquesta cita:

Tot, en la crítica de Carles Riba, és imaginació. És la hipòtesi d'un esperit davant d'una natura suposada penetrable a la ment, com la ciència és la de l'esperit davant d'una natura suposada impenetrable. La ciència, s'ha dit, neix i viu de l'escepticisme i del dubte; de l'escepticisme hem dit que neix la crítica de Carles Riba, sí, però també de l'entusiasme de l'entusiasme que el duu a imaginar-se autor de l'obra i no solament de la crítica; que el duu a imaginar-se, simplement¹⁵⁷.

Veiem com, un cop més, Ferraté posa al centre de la crítica la imaginació, l'experiència i, fins i tot, l'entusiasme del lector.

A l'inici d'aquest capítol dèiem que Ferraté es va indignar per la lectura que feien de la seva obra Molas i Massot al seu *Diccionari de literatura catalana* perquè deien que, com a teòric, no tenia en compte el context dels autors i les obres i perquè es va limitar a fer crítica acadèmica. Estudiant l'obra de Ferraté podem comprendre el primer retret, perquè demostra que els autors no van parar prou atenció a l'obra ferrateriana; però hem de concedir una mica de veritat al fet que Molas i Massot veiessin l'obra del teòric com a academicista. Davant l'obra de Ferraté hem de reconèixer que no es va acabar mai d'aplicar les teories que ell mateix proposava. Si Ferraté és un autor poc conegut és perquè s'emmarca en l'àmbit acadèmic i perquè cal molta disposició per a encarar-lo. Llegint *La operació de leer o Dinámica de la poesía* tens la sensació d'estar foradant una paret catedralícia. Ferraté és espès, és dens i és excessivament recargolat i críptic. Segurament tots els articles dels seus llibres podrien explicar

¹⁵⁷ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 179.

el mateix amb la meitat de pàgines i la meitat de complicacions. Ara bé, no descobrim res si diem que la teoria vol paciència i mètode i que, d'altra banda, un cop forades el mur de la seva complexitat; veiem que en Ferraté hi ha una defensa explícita de la imaginació, de l'entusiasme i de l'experiència de la lectura. Hem vist que és un teòric que confia en el lector i el tracta amb el respecte i la intel·ligència que mereix. És també un teòric que acull i analitza a fons les teories de la recepció, no gaire divulgades a la seva època. És, també, un estudiós que dóna una importància primordial a la lectura com a acte imaginatiu, perquè entén que llegir implica establir relacions i posar en valor elements que estan fora del propi text, que són a l'univers de referències i experiències del lector. No hi ha gaire crítics que tinguin aquesta idea tan vitalista de la literatura però, alhora, l'expressin d'una manera tan antipàtica.

Potser per això la lectura i la recepció que s'ha fet de l'obra ferrateriana ha recaigut més sobre la seva vida que sobre la seva obra. Exceptuant els estudis que s'han fet sobre les seves lectures de poesia o sobre la seva pròpia obra poètica, tota la lectura de la seva figura es fa a partir de gent que en reconstrueix el seu record i, per tant, l'aprofita per explicar-lo d'una manera interessada. Per això, per exemple, només se cita com a teòric per donar prestigi al personatge però se'l reivindica per coses molt menors que va fer, com ara els articles que escrivia a el diari *El País* quan va tornar a Catalunya als anys vuitanta. No sé fins a quin punt això és culpa del mateix Ferraté – i aquí entrem al terreny de l'elucubració i, per tant, en un espai molt poc acadèmic –. Però precisament molts dels testimonis que parlen sobre la seva figura expliquen que era molt egoista a l'hora de compartir el que sabia i que preferia guardar la seva producció intel·lectual per als seus llibres, de manera que no tenia gaire interès a promoure i divulgar la seva obra. Un exemple d'això el vam poder veure a la taula rodona que van protagonitzar Javier Cercas, Jordi Cornudella i Salvador Oliva a la Universitat de Girona¹⁵⁸, on els participants comenten la poca disposició del teòric a compartir la seva feina acadèmica. Oliva va escriure un article¹⁵⁹ on explica que quan li demanava a Ferraté que traspasés els seus coneixements d'una manera més explícita aquest s'hi negava i preferia conduir la relació cap a espais més socials i menys intel·lectuals. Jordi Gràcia també va escriure un article¹⁶⁰ on sostenia que Ferraté escrivia els llibres tan complicats per a poder fer una selecció prèvia dels seus lectors i que només l'entengués els qui ell considerava la gent intel·ligent.

¹⁵⁸ “De l'any vuit i el dia. Joan Ferraté en persona”. Curs d'estiu “El llegat dels germans Ferrater”. Universitat de Girona, 13 de juliol de 2018 <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/5274>

¹⁵⁹ Salvador Oliva. “10 anys sense Joan Ferraté”. *Núvol*, 15 de gener de 2013 <https://www.nuvol.com/llobres/10-anys-sense-joan-ferrate-5468>

¹⁶⁰ Jordi Gràcia. “Ferraté, imaginació moral”. *El País*, 6 de maig de 2015 https://cat.elpais.com/cat/2015/05/06/cultura/1430936051_255588.html

Aquests testimonis només exposen experiències personals, i no ens poden fer treure conclusions rotundes; però sí que ens cal destacar la distància que hi ha entre la concepció de la literatura que tenia Ferraté i la manera com ell mateix va desenvolupar la seva obra teòrica. Ferraté feia servir els llibres explícitament per a llegir-se a ell mateix deslligat dels altres, i era justament el contrari del que la seva lectura teòrica proposava. Per a explicar la seva aproximació als llibres, ell mateix explica que mentre el seu germà va adoptar de seguida, quan eren joves, l'actitud del lector apassionat per la literatura; ell era un lector apassionat per la informació que li donaven els llibres sobre la vida. Un exemple d'aquesta manera de viure, processant els llibres a partir de la vida, la veiem als seus diaris *Del desig* que publicava l'any 2018 l'Editorial Empúries. El tercer d'aquests diaris, el més reflexiu del llibre, és un assaig sobre la solitud; i una relectura preciosa de la recerca proustiana del temps perdut. Són les reflexions d'un escriptor rendit a la solitud, i que s'aprofita d'ella per a fer-ne alguna cosa. Diu: «no tinc cap compromís amb res que no siguin les meves coses, no tinc cap amic fora de mi mateix. Puc, doncs, tornar a començar en allò que em pertany exclusivament: el meu amor propi, la realització de les meves possibilitats. No tinc res a fer enlloc sinó treballar per mi¹⁶¹».

Davant d'aquesta solitud, Ferraté fa el que fan molts intel·lectuals: refugiar-se en els llibres, l'única cosa que mai l'ha deixat d'acompanyar. És així fins al punt que escriurà que no es vol trobar en ell mateix, sinó en la seva reflexió sobre la consciència dels altres – en la consciència que els altres han tingut d'ells mateixos, i que han explicat als seus llibres. Em sembla que en Proust va trobar una ànima amiga: «el centre del meu ésser és la voluntat d'integració de la meva experiència dins el temps, contra el temps, en el temps¹⁶²». Ferraté sempre va viure tancat en la literatura, fins i tot en la seva pròpia escriptura. El seu llegat són llibres críptics, allunyats dels lectors i difícils de fer encaixar enlloc perquè estaven massa tancats en ells mateixos. Potser per això al diccionari de literatura d'Edicions 62 el van poder despatxar alegrement, perquè els seus llibres no incidien prou en l'espai públic, no podien tornar-los la bufetada. Ferraté no tenia un discurs més enllà d'ell mateix per situar-se en el temps i emmarcar-se en alguna tradició que no fossin ell mateix i els seus llibres. És com si la seva obra no hagués estat a l'alçada d'aquesta frase que va escriure: «Toda obra literaria tiene asunto público, de realidad verificable, como lo tiene toda obra pictórica. Lo demás es, o bien autismo, o bien pura pérdida de tiempo¹⁶³».

¹⁶¹ Ferraté, Joan. *Del desig. Tres diaris*. Barcelona: Empúries, 2018, p. 92.

¹⁶² Ferraté, Joan. *Del desig. Tres diaris*. Barcelona: Empúries, 2018, 108.

¹⁶³ Ferraté, Joan. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p. 164.

6. Afinitats intel·lectuals: la correspondència amb Gil de Biedma

Si Joan Ferraté és un còmplice en la visió teòrica de la literatura, el poeta Jaime Gil de Biedma ho és per la banda de la poesia. S'ha escrit molt sobre la relació entre els poetes, que crea una espècie de magnetisme mític, però m'interessa fixar-me en la manera com els textos teòrics de Gil de Biedma, recollits a l'assaig *El pie de la letra*, mostren les afinitats – més aviat els deutes – amb la proposta teòrica i assagística de Gabriel Ferrater.

No és cap secret que la literatura barcelonina de la dècada dels anys cinquanta és un espai confús, ple d'enganys. És el lloc i el moment on es consolida un discurs sobre literatura i l'espai literari que s'arrossegarà durant dècades, i que encara dura avui. Ho veiem, per exemple, en la importància inflada que encara tenen els escriptors catalans que escriuen en castellà. Aquest paradigma neix en aquella dècada, uns anys on molts intel·lectuals poden començar a respirar més tranquils, després de la guerra i la postguerra més dures. Als anys cinquanta s'engeguen un seguit de dinàmiques culturals que plantegen una nova hegemonia. Aquest nou paradigma es crea des de Barcelona, i és una operació que utilitza i té al seu centre una sèrie d'intel·lectuals que proposen un nou model cultural i literari. Són escriptors que trenquen – o més aviat fan veure que trenquen – amb una tradició tancada, rànica i molt castellana, que havia dominat el panorama cultural fins aleshores. Aquesta operació serveix per arraconar la literatura catalana, enterrar-la encara més en la clandestinitat i el resistencialisme. Alhora, comença a circular un discurs que vol posar en evidència que lo modern, cosmopolita i trencador es fa des de Barcelona, però en castellà.

És en aquest context que pren importància la figura de Jaime Gil de Biedma com a poeta i com a intel·lectual. Fixar-nos en el seu sistema crític ens servirà per entendre millor quina és la base teòrica que aguanta els preceptes pràctics d'aquesta generació dels cinquanta. Però abans d'entrar en matèria cal explicitar encara una confusió al voltant d'aquest grup que podríem anomenar *Escuela de Barcelona*, sobre aquests autors dels anys 50. Hi ha instal·lada una idea que diu que, d'entre els membres d'aquesta generació, Carlos Barral i Josep Maria Castellet – l'un per la banda castellana, l'altre per la catalana –, són els ideòlegs del grup, els que posen les bases intel·lectuals i teòriques que els seus membres desplegaran a les seves obres. A les figures més importants de la generació – Ferrater i Gil de Biedma – se'ls veu com poetes que van a la seva però que d'alguna manera beuen dels supòsits intel·lectuals que consoliden els editors, la cara més pública del grup.

El que ens trobem quan llegim l'obra crítica de Castellet, de Barral, de Gil de Biedma i dels germans Ferrater és que això és fals. És a dir, que el corpus teòric de Gabriel Ferrater, de Joan Ferraté i de Gil de Biedma és molt superior en

qualitat i interès al dels suposats ideòlegs del moviment. De fet, si precisem, hem de dir que són els germans Ferrater – el Joan per la banda de la teoria i el Gabriel per la banda de la crítica aplicada, si en podem dir així – els qui articulen un discurs seriós i trencador sobre la crítica literària del moment. En aquest sentit, abans d'entrar en matèria m'agradaria remarcar el que em sembla un greuge cap a aquests autors, i és que mentre l'obra crítica de Gil de Biedma es va editant i reeditant, l'obra crítica de Joan Ferraté és introbable – els seus llibres porten dècades descatalogats i fora de circulació – i la de Gabriel Ferrater només està disponible en part, i s'ha editat molt recentment¹⁶⁴.

L'obra crítica de Gil de Biedma es recull a *El pie de la letra*, un llibre d'assaigs compilat i endreçat pel mateix autor, que va aplegar els textos teòrics escrits al llarg de la seva vida. Aquests assaigs formen un sistema que dialoga amb la seva poesia, els seus diaris i fins i tot amb el seu epistolari. Les idees que es recullen a *El pie de la letra*, i així ho confirma l'autor, estan pensades i escrites al servei d'una poètica que va més enllà d'elles mateixes. Per això els assaigs s'obren amb una cita d'Auden que diu que els escriptors, quan parlen de literatura, estan parlant en secret d'ells mateixos¹⁶⁵. Per tant, el punt de partida d'aquests assaigs és que hi trobarem una crítica personal, antiacadèmica:

la crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir y que el efecto estético es tan principal en ella como en cualquier genero de literatura. Ante la página por hacer, siempre he vigilado menos el hilo de la idea que el trabajo de las palabras. Quien por placer no lea, que no me lea¹⁶⁶

El primer que ensenya *El pie de la letra* és que, dins del seu univers teòric, l'autor s'enfronta amb l'educació rebuda al seu país – de la mateixa manera que ho va fer Ferrater, i com també explica als seus assaigs¹⁶⁷ –. Gil de Biedma s'hi enfronta l'any 1953 quan, després de llicenciar-se en Dret, passa un semestre a Oxford, i allà, en contacte amb l'academicisme anglès, entén què és una tradició. A Anglaterra, Gil de Biedma entra en contacte amb un corpus de poesia i crítica que comença al segle XVI i arriba fins al segle XX. També coneix el romanticisme, els poetes de la generació d'Auden i Eliot, i se li obre un món

¹⁶⁴ Els llibres de Joan Ferraté sobre teoria literària són *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación (1952 – 1966)*. Barcelona: Seix Barral, 1968 i *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962. Pel que fa a Gabriel Ferrater, les seves teories es recullen a *Sobre literatura* Barcelona: Edicions 62, 1979 i al recentment publicat *Curs de literatura catalana contemporània*. Barcelona: Empúries, 2019.

¹⁶⁵ “The critical opinions of a writer should always be taken with a large grain of salt. For the most part, they are manifestations of his debate with himself as to what he should do next and what he should avoid”. Recollit a Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018.

¹⁶⁶ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 53.

¹⁶⁷ L'experiència amb el contrast entre l'educació francesa i l'espanyola es troba a les seves conferències sobre Carles Riba, recollides dins de Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània*. Barcelona: Empúries, 2019.

nou. A *El pie de la letra* veiem com Gil de Biedma construeix, a partir d'aquests descobriments anglòfils, el seu imaginari teòric; i a partir d'aquí l'aplica a la seva pràctica poètica.

Però per saber contra què es rebel·la abans ens hem de preguntar d'on parteix l'educació de Gil de Biedma. El mateix autor ho resumeix molt bé en un text al que després tornarem, sobre el seu interès per Gabriel Ferrater i la poesia medieval:

A mis veintidós años yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe (el famoso poeta francés, a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto), en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén, el Guillén de las tres primeras ediciones de *Cántico*, con quien yo aprendí el arte de hacer poemas. En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona, mi interés por los románticos, la lectura de *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum y, por supuesto, las vicisitudes de mi vida y de mi tiempo, alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer. Es en ese período cuando aparecen en escena, casi diría que del brazo, Gabriel Ferrater y la poesía medieval¹⁶⁸

Abans d'entrar a les referències concretes a escriptors, i en com aquests referents es van treballant i integrant a la seva obra, hem de tornar al semestre a Oxford l'any 1953. Allà, a banda de descobrir-hi nous escriptors amb qui emmirallar-se, també hi descobreix una base teòrica per a construir la seva obra. Aquesta base teòrica es concreta en els assaigs d'Auden i Eliot, i en un parell de llibres teòrics que paga la pena assenyalar.

a. Les influències anglosaxones: una base teòrica (Eliot, Auden)

Un dels assaigs més importants de *El pie de la letra* és «*Función de la poesía y función de la crítica* de T.S.Eliot», un pròleg a la traducció castellana d'aquest assaig, editada per Biblioteca Breve l'any 1955, dos anys després que Gil de Biedma tornés d'Anglaterra. No ens hauria d'estranyar que fos el mateix poeta qui proposés d'encarregar-se de la traducció d'aquest text. Traduint Eliot; Biedma volia, en primer lloc, portar la discussió crítica anglesa a Espanya, o almenys intentar-ho, deixant clar que el seu concepte de tradició no casava amb la imperant: «somos, antes que nada, europeos, y todo lo que hace referencia a una tradición literaria europea hace referencia a nuestra tradición: expresados en términos algo distintos, sus problemas serán también los nuestros¹⁶⁹». En

¹⁶⁸ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 401.

¹⁶⁹ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona, Debolsillo, 2018, p. 68.

segon lloc, i lligat amb el primer propòsit, volia mostrar una nova manera de llegir i un to radicalment diferent als que hi havia a la crítica espanyola. Volia importar l'estil que Eliot proposava, el d'entendre la crítica com una conversa privilegiada on la gravetat de l'erudició no era incompatible amb l'humor i amb fer-se llegidora.

D'Eliot, a Gil de Biedma l'atrau l'actitud. El va fascinar la seva postura d'insubmís i el fet que s'enfrontés a les idees rebudes, que contestés alguns dogmes romàntics i que proposés una reestructuració del cànon occidental a partir de les seves lectures. En aquest sentit, Eliot va ensenyar-li una nova manera de llegir, i així Gil de Biedma va fer una relectura del simbolisme molt diferent a la que havia estat feta pels poetes de la generació del 27. Eliot també el va ensenyar a rellegir Baudelaire, perquè els seus coetanis n'havien assumit els trets més obvis, el malditisme i el sacrilegi¹⁷⁰, sense incorporar la seva lliçó més fonamental: escriure sobre l'experiència de la vida a la gran ciutat – un gest que Eliot sí que havia sabut incorporar a la poesia anglesa –. Eliot, doncs, el va ajudar a redescobrir el romanticisme i a redescobrir, d'aquesta manera, el veritable origen de la poesia moderna. Amb Eliot, Gil de Biedma torna a aprendre a llegir. També descobreix la importància de tenir una tradició sòlida per a poder treballar en la pròpia obra – per això especifica la seva sorpresa al veure que els anglesos tenen una tradició que comença al segle XVI es manté fins al segle XX –. La idea del passat com a present que ens configura serà compartida amb Ferrater i explicada amb profunditat al llarg dels assaigs, i també la manera com es considera la tradició literària europea com un sistema lligat i complet:

acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse; Eliot ha cumplido con ese deber de modo casi impecable, restaurando en su significado justo la aportación de los primeros dramaturgos isabelinos y de los poetas metafísicos, sometiendo a nueva prueba los valores ya demasiado a ciegas aceptados; el esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa es, en gran medida, obra suya. A lo largo de su labor nos ha mostrado además cuán profundamente el pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros, y cómo toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como una sucesión y como un “orden simultáneo” (...) cuando desembarca en un nuevo territorio no lo hace en son de aventura, sino

¹⁷⁰ És una idea que Gabriel Ferrater desenvoluparà a l'entrada que escriu sobre el poeta Charles Baudelaire a la *Gran Enciclopèdia Catalana*. L'entrada es troba disponible en línia: <https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0008394.xml>

que lo anexiona gradualmente y lo funde sin esfuerzo con los reductos iniciales de su pensamiento¹⁷¹

Per últim, Eliot també l'atrau perquè hi troba un model des d'on copiar un gest poètic que a Gil de Biedma li interessava fer. L'obra d'Eliot neix d'un carreró sense sortida en la tradició, fet per un poeta que està convençut del valor permanent de la tradició. És el mateix carreró sense sortida on es trobaran Ferrater i Gil de Biedma a l'hora de fer la seva poesia, i per això tindran referents semblants i afins. El gest de trencament i lligam amb la pròpia tradició, Gil de Biedma l'explica a partir d'Eliot:

El movimiento postulaba una nueva toma de contacto con la realidad, no para quedarse en ella, naturalmente, sino para llenarla de sentido, para transformarla en eso tan raro y tan difícil que es un tema artístico; lo mismo que hizo Wordsworth, lo mismo que hizo Baudelaire, lo mismo que hicieron dos inmediatos maestros de Eliot: Jules Laforgue y Tristan Corbière. Se trataba, en el fondo, de una restauración (...) A partir de ese momento, teoría y práctica, crítica y poesía, avanzan de consuno y despiertan una atención y ejercen una influencia siempre crecientes¹⁷²

En aquest primer capítol ja hi veiem una correspondència clara amb la crítica ferrateriana. Quan Gil de Biedma escriu sobre què vol fer Eliot amb la crítica, veiem que aquesta voluntat ja l'havia explicitat Ferrater, en un article recollit a *Sobre pintura* i titulat «Sobre la posibilidad de una crítica de arte¹⁷³». En aquest article, Ferrater demanava articular una crítica que es regís per unes normes generals, i que s'allunyés de l'especificitat de cada cas. Ferrater reclamava el mateix que Gil de Biedma demana en aquest article:

lo que Eliot intenta precisamente es hallar unas normas críticas generales, por escasas y modestas que sean; frente a la crítica impresionista del siglo pasado y de principios de éste, se esfuerza en hallar unos criterios apreciativos aplicables a cualquier tipo de poema¹⁷⁴

A banda d'Eliot, la segona referència anglesa important a *El pie de la letra* és Auden, especialment al seu assaig crític *The Dyer's Hand*, de 1962, on el teòric defineix la crítica com a «casual conversation», un terme que lliga molt amb l'amenitat teòrica que Eliot també proposava. En Auden, Gil de Biedma hi troba, com en Eliot, la possibilitat d'una nova manera d'acostar-se a la literatura i d'una nova manera de fer crítica, lluny de l'academicisme. També el va enlluernar particularment l'assaig d'Auden titulat «Making, knowing and

¹⁷¹ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 60 – 62.

¹⁷² Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 62 – 63.

¹⁷³ Trobarem l'article a la revista *Laye*, 23, abril juny 1953, 27 – 37. La d'aquest assaig, anunciada per a un número ulterior de la revista, no va arribar a publicar-se.

¹⁷⁴ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 68.

judging», on el teòric explica la història de la seva concepció personal de la poesia sense voluntat de fer-ne un dogma – utilitzar l'experiència personal per a construir-se un univers teòric devia ser una cosa enlluernadora per a Gil de Biedma a mitjans de segle passat –.

No podem acabar aquest breu repàs sobre la influència anglosaxona sense destacar dos llibres de teoria literària que el van marcar. El primer és *Seven types of ambiguity*, un assaig de William Empson que li va descobrir Gabriel Ferrater. En una carta de 1956, Ferrater li pregunta si coneix el llibre, i diu que és un dels millors estudis sobre procediment poètic que ha llegit:

¿Conoces *Seven types of ambiguity*? Es uno de los mejores estudios sobre procedimiento poético que he tenido ocasión de leer y no anda escaso en esa especie de estupendos remarques que sólo los ingleses son capaces de hacer porque son los únicos en interesarse por las relaciones personales¹⁷⁵.

El segon assaig de teoria literària important per a ell és *Poetry of experience*, publicat l'any 1957. El llibre és un estudi de Robert Langbaum sobre l'evolució del monòleg dramàtic a la literatura anglesa, des dels isabelins fins a Eliot. És aquí on per primera vegada Gil de Biedma encerta el model de poema que volia escriure. És a partir d'aleshores que la lectura sobretot de Wordsworth, Coleridge, Byron – especialment el Don Joan – o Robert Browning el van ajudar a completar el que havia començat a veure en Eliot i Auden. Aquest assaig va ser com una prèvia a l'aplicació pràctica dels supòsits que havia llegit en Eliot i Auden.

Aquests autors que acabem d'exposar són el punt de partida teòric de Gil de Biedma. Un cop els té assumits, ho aplica sobre tot allò que estudia, i això és el que veurem al llarg dels assaigs de *El pie de la letra*. Ho estudia no pas com a acadèmic, ni com a teòric, sinó com a poeta i com a lector. Però ho fa amb una profunditat molt interessant i molt peculiar. Gil de Biedma no és, per descomptat, un gran teòric; ni tan sols un gran crític, però sí que és un gran lector. I és un bon lector que, en l'escola ferrateriana, sap explicar molt bé què li agrada i per què li agrada:

Jo sóc partidari de l'estil de coses, per dir-ho així; ara bé: hi ha un moment, hi ha d'haver un moment en tot escriptor que aquestes coses s'han de lligar als mots, és a dir que la bondat d'un escriptor ha de ser localitzable; s'ha de poder dir: en aquesta línia és bo, en aquesta frase és bo¹⁷⁶

¹⁷⁵ Trobem la carta reproduïda a Jordi Julià, *La crítica de Gabriel Ferrater*. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 73.

¹⁷⁶ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 347.

Voldria explicar la feina de Gil de Biedma com a crític a *El pie de la letra* a partir de tres temes – que de fet són tres obsessions – que són les que predominen en aquests assaigs, que d'altra banda són molt irregulars, perquè estan fets d'encàrrecs i textos diversos. D'entre aquestes tres obsessions fonamentals, la primera és la relació entre la poesia i la prosa, que és un tema que l'ajuda a trobar la seva manera de fer poesia i a reflexionar sobre la seva tradició. La segona és l'interès per la poesia espanyola, i especialment la seva fixació en Jorge Guillén i Luis Cernuda. I la tercera és l'interès per la poesia medieval, explicat en un assaig sobre Ferrater i les seves afinitats.

b. La relació entre la poesia i la prosa

El primer dels temes predominants a *El pie de la letra* és la relació entre la poesia i la prosa, un tema que evidentment va interessar molt a tots els poetes de la generació del 50, que buscaven una nova manera de fer poesia davant d'un estil que ells consideraven estancat, i s'acostaven a una poesia que tenia més punts de contacte amb la prosa. Aquesta és una obsessió compartida també, d'entre els seus coetanis, amb Gabriel Ferrater, que dedica bona part dels seus assaigs sobre literatura catalana a explicar per què hi ha una diferència de qualitat tan gran entre la poesia catalana i la prosa catalana.

Un dels textos on Gil de Biedma exposa millor aquesta problemàtica és en un article que dedica a la figura de Charles Baudelaire. L'article es publica a la *Revista de Filología Moderna* de la Facultat de Letras de Madrid l'any 1961, i es titula "Emoción y consciencia en Baudelaire". Gil de Biedma es fixa en el ritme de la poesia de Baudelaire, i com aquesta es relaciona amb la prosa. En Baudelaire hi veu les particularitats que fan lligar una cosa amb l'altra, i la fina línia que hi ha entre els gèneres, i com el poeta francès s'aprofita d'aquesta línia:

¿De dónde, pues, nace la fuerza de esos versos? La explicación hay que buscarla en una cualidad esencialmente prótica: la precisión en el pensamiento, es decir, en la sintaxis (...) El conjunto nos afecta como un trozo de buena prosa, pero de prosa potenciada, dotada de un perfil y de una incisividad que por sí sola nunca tiene (...) Y, sin embargo, aunque esos versos reciban gran parte de su efectividad de un recurso esencialmente prótico, son algo más que prosa. Mejor dicho: nos parecen prosa, y muy buena, precisamente por ser versos¹⁷⁷

Veiem que Gil de Biedma té interès per veure de quina manera la poesia i la prosa es troben, i com això serà important per a saber-se explicar la pròpia tradició. De fet, el que fa quan detecta la particularitat pròtica dels versos de Baudelaire és anar a buscar de quina tradició ve el gest:

¹⁷⁷ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 113.

Detrás del verso de Baudelaire está Racine – es bien sabido – y toda la poesía y prosa francesa del XVII y XVIII, patrimonio cultural al que parece haberse sentido mucho más a conciencia ligado que la mayor parte de los escritores contemporáneos suyos¹⁷⁸

De la mateixa manera que li passa amb Auden i Eliot i els escriptors anglesos, queda meravellat que Baudelaire tingui darrere una tradició tan gran que és capaç d'aguantar-lo i que alhora li permet fer el gest de trencament revolucionari. Aquesta obsessió per veure com al centre de la revolució poètica de Baudelaire hi ha la prosa, Gil de Biedma la porta al seu terreny d'interès central, que és la poesia espanyola. Gil de Biedma agafarà l'exemple de Luis Cernuda – un dels poetes més citat als assaigs, juntament amb Guillén – per explicar que el seu mèrit és precisament el d'haver incorporat la prosa a la seva poesia. A l'article on ho explica, que veurem a continuació, fa una lectura panoràmica de la literatura espanyola i de la relació entre la poesia i la prosa (Ferrater farà el mateix gest, calcat, amb la literatura catalana). L'article sobre Cernuda es titula «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa» i vol explicar, a partir d'una esmena a la totalitat a la seva literatura, per què no s'ha fet bona prosa en castellà durant el segle XX:

la creación en prosa de los escritores aparecidos en los años veinte, salvo contadas excepciones que datan de los años siguientes a la guerra civil, no parece que haya de ocupar ante la posteridad un lugar muy distinguido (...) si pocas veces se ha escrito en castellano con tanta voluntad de arte, pocas veces el resultado tuvo tan poco interés (...) cuando a partir de 1929 se produce una reacción liberadora, surrealista y neorromántica, la creación en prosa sigue haciendo un pobre papel junto a la espléndida floración poética de los años treinta, asesinada por la Guerra Civil. Acaso, como cuenta Lezama Lima que le dijo Juan Ramón Jiménez, la prosa es más difícil porque exige un nivel de vulgaridad más depurado. Presupone, además, un grado superior de cultura urbana, y esta casi siempre ha sido en España intermitente y precaria, el popularismo, que tan deliciosos versos inspiró a Lorca y a Alberti, en prosa jamás tuvo nada que hacer¹⁷⁹

El lligam entre la prosa i la cultura urbana – i la impossibilitat d'escriure'n si no hi ha una cultura urbana mínimament complexa i articulada – la trobarem calcada als assaigs de Ferrater sobre els prosistes catalans, recollits a *Tres prosistes: Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla*¹⁸⁰, on Ferrater argumenta

¹⁷⁸ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 114.

¹⁷⁹ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 478.

¹⁸⁰ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes: Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla* (Barcelona: Empúries, 2010).

que no hi ha bona prosa catalana – amb aquestes excepcions – perquè a Catalunya no hi ha cultura urbana. El problema de la prosa castellana, explica Gil de Biedma, no és que no s'hagin fet poemes en prosa com els que va fer Baudelaire; sinó que s'ha utilitzat la prosa per fer poesia, i això té conseqüències gravíssimes sobre la literatura:

Si en cuanto forma literaria nuestro poema en prosa solo episódicamente alcanza a rescatarse de la marginalidad, el uso de la prosa como un instrumento de virtualidades poéticas se convierte en literatura española, a partir del fin de siglo, en algo así como un fenómeno pandémico. (...) La prosa española se infecta de intención poética, y el sobreabundante número de obras admirables que aquellos años nos han legado no sé si del todo compensa los daños de la infección. Porque la prosa, además de un medio de arte, es un bien utilitario, un instrumento social de comunicación y de precisión racionalizadora, y no se puede jugar con ella impunemente a la poesía, durante años y años, sin enrarecer aún más la cultura del país – una cultura sometida a grandes tensiones, lastrada por el peso histórico de una casi invencible e invertebrada insensatez – y sin que la vida intelectual y moral de sus clases ilustradas se deteriore¹⁸¹

La prosa és un instrument social de comunicació i no se la pot pervertir sense que la vida intel·lectual en pateixi les conseqüències. Gil de Biedma també comparteix amb Ferrater la idea que els escriptors sense tradició ho tenen més fàcil per escriure poesia que per escriure prosa, perquè la prosa va molt més lligada a la tradició.

En Francia el aporte del surrealismo fue tan definitivamente importante en la prosa como en el verso. En España no. Dejando aparte pasión de la tierra de Aleixandre y ocho piezas breves escritas por Cernuda en 1931, de aquel momento áureo para los poetas de España nada verdaderamente sustancial nos ha quedado en prosa¹⁸²

És des d'aquesta lectura contrastada entre la qualitat de la poesia i la poca qualitat de la prosa que Gil de Biedma farà la seva lectura sobre la literatura espanyola. La seva no és una lectura de panorama i sistemàtica – tot i que en alguns assaigs hi ha sentències que ens permeten fer una lectura de conjunt – però Gil de Biedma focalitza sobre dos autors molt concrets: Jorge Guillén i Luis Cernuda.

¹⁸¹ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, 483.

¹⁸² Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 484.

c. Els poetes de Biedma: Cernuda i Guillén

En primer lloc, Luis Cernuda és el poeta a qui li dedica més articles i papers a *El pie de la letra*. Cernuda li interessa perquè és un cas únic en la tradició espanyola, perquè s'allunya del seu cànon i de la seva tradició. En Cernuda, Gil de Biedma hi veu un gest afí al que ell mateix ha fet. Dos dels articles més interessants que li dedica són «El ejemplo de Luis Cernuda» i «Como en sí mismo, al fin». El punt de partida per a llegir-lo és situar-lo en un lloc estrany en la literatura espanyola. Explica que no és un autor que entri d'una manera fàcil als lectors espanyols ni que es plegui fàcilment a la llengua castellana. Això el fa un cas únic en la seva tradició:

Lo cierto es que la poesía de Cernuda – sobre todo a partir de *Las nubes* – es una poesía que a la mayor parte de los lectores españoles, por razones de temperamento y también de cultura literaria, no nos entra fácilmente, y a la cual – y esto hace honor al poeta – tampoco se pliega fácilmente el idioma castellano. Su peculiaridad, diría yo, reside en la actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española¹⁸³

Sobre la manera de Cernuda d'acostar-se als seus poemes, li agrada i li interessa com entén la poesia com a experiència, un postulat que estarà a les bases de la poètica de Gil de Biedma. Per a Cernuda, diu el poeta, el sentit de la seva poesia i la història de la seva experiència personal concreta són la mateixa cosa. També li agrada la manera com Cernuda es va qüestionar a ell mateix, cosa que el situa en un lloc únic de la tradició castellana. Cernuda, com a poeta madur, posa en qüestió els seus llibres de joventut, i la manera que tenia d'enfrontar-se als poemes. Sobre això, Gil de Biedma escriu:

Confieso que me resulta difícil imaginar a cualquier otro poeta del 27, y, si me apuran, a muchos poetas españoles, sintiendo rubor y humillación al recordar, mediante la lectura de los propios versos, la experiencia de la cual se originaron; entre otras cosas, es verdad, porque son pocos los españoles adultos capaces de ruborizarse (...) su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender¹⁸⁴

De la lectura de Cernuda en treu dues idees fonamentals. La primera és que s'han de revisar d'una manera seriosa tots els supòsits estètics en què es

¹⁸³ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 125.

¹⁸⁴ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 127.

fonamenta la poesia de la generació del 27. La segona és que, com li havien ensenyat Auden i Eliot i li confirma Cernuda, cal buscar una tradició pròpia, uns mestres a imatge i semblança dels versos que hom intenta fer: «Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27¹⁸⁵». Cernuda li interessa perquè posa en qüestió la idea de tradició, precisament perquè va ser un home que no es va acollir a la seva:

Todos tardamos un tanto en aprender a reconocernos en nuestra filiación vecinal, pero Cernuda no aprendió ni quiso aprender nunca (...) La obra de madurez no sobrepasa en calidad a la de juventud, pero sí la excede en importancia por lo que asimila a nuestra tradición poética moderna, endémicamente enrarecida por el aislamiento y por la costumbre perezosa de asomarse a la cultura occidental a través de los libros del momento – momento, demás, casi siempre llegado de Francia y con algún retraso¹⁸⁶–.

De la mateixa manera que per a ell és interessant veure la relació entre Cernuda i la seva tradició, també ho és fer el mateix gest amb Jorge Guillén, un dels poetes a qui Gil de Biedma dedica més pàgines a *El pie de la letra*. L'assaig sobre Guillén constitueix un llibre dins dels assaigs: és una lectura de *Cántico*, un poemari que va obsessionar al poeta. L'assaig es titula «*Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*», i dins d'aquest desplega tot l'imaginari de Guillén en relació a la seva lectura. Aquest és un assaig comparable, en extensió i característiques, al que fa Gabriel Ferrater sobre Carles Riba, Josep Carner o J.V.Foix. A l'assaig, Gil de Biedma explica l'enlluernament per Guillén que va tenir a l'adolescència, comparable a l'empatx de Riba que Ferrater explica que va tenir a la seva joventut.

En aquest assaig hi ha una idea que lliga Gil de Biedma amb els supòsits teòrics del comparatisme, que a ell li van descobrir els teòrics anglesos: la manera com llegim condiciona el text, i l'important és saber localitzar com i per què et condicionen els textos. En aquest assaig, Gil de Biedma cita *Teoría del poema*, un llibre de Joan Ferraté publicat l'any 1957, un assaig que tracta precisament sobre literatura comparada i recepció. Ell se la fa seva a partir de Guillén:

El lector es el otro término fundamental de la relación literaria: sin él hay poema, pero no poesía. Y el crítico lo mismo que atiende a poner en claro las peculiares circunstancias y experiencias que configuraron la obra que estudia, debe atender a las que determinaron su lectura de ella, aunque sólo sea para que nadie se llame a engaño ante las limitaciones de su trabajo. Únicamente después de situar una obra a la vez en relación con

¹⁸⁵ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 130.

¹⁸⁶ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 495.

su autor y en relación con el lector que el crítico ha sido y es, se puede aspirar a una cierta objetividad¹⁸⁷

El lector és una figura fonamental i imprescindible en el procés de la crítica, i només tenint-lo en compte es pot fer una bona lectura del text i, en concret, del poema¹⁸⁸. En Guillén; Gil de Biedma també hi veu, com en Cernuda, la consciència d'un estil propi i la voluntat de superació d'aquest estil. En aquest assaig també hi trobem una altra particularitat que el diferencia dels altres textos de Gil de Biedma, i és que veiem com utilitza l'exemple de Guillén per a apujar el discurs cap a l'abstracció i cap a la teoria general. Aquest és un gest que Ferrater fa constantment als seus assaigs, però aquí en Gil de Biedma el trobem focalitzat:

la contradicción en que se debate Jorgue Guillén desborda en mucho los estrictos términos de fondo y forma en que yo la he planteado. Esto es, que no resulta posible explicarla únicamente en términos guilleanos, por la sencilla razón de que no constituye ni mucho menos un fenómeno solitario (...) tan pronto la situamos dentro del panorama general de la poesía europea en la primera mitad del siglo XX, la obra de Guillén adquiere especial significación a la luz de un hecho del cual la mayor parte de nuestros críticos no se han dado todavía entera cuenta: la progresiva pérdida de vitalidad de una tradición poética moderna cuya iniciación suele fijarse en Baudelaire y que, a través de Mallarmé y Rimbaud, prolonga su vigencia hasta los días de la poesía pura y del surrealismo, para luego sobrevivir gracias a los poetas formados en estos dos últimos movimientos¹⁸⁹

Gil de Biedma veu un lligam entre l'obra de Guillén i la tradició europea de la primera meitat del segle XX. És a dir, Gil de Biedma entén que s'han de llegir les obres i els autors superant els seus marcs nacionals i englobant-los en tradicions més grans – en aquest cas, l'europea –. A partir d'aquest supòsit general, Gil de Biedma focalitza en Guillén i continua explicant-se, per fer una lectura de conjunt de la tradició:

Así, la obra de Guillén – al igual que la de otros grandes contemporáneos suyos, españoles o extranjeros – nos aparece como última encarnación viva de una tradición que entre 1870 y 1930 ha fecundado la mejor poesía europea, y como un primer intento de superación no siempre logrado. De ahí el sentimiento mixto de admiración e impaciencia que despierta en nosotros. Se trata de una poesía contemporánea que inserta sus primeras

¹⁸⁷ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 143.

¹⁸⁸ Aquesta és una idea que es desenvolupa en profunditat als assaigs de Joan Ferraté, sobretot a *Dinámica de la poesía* i *La operación de leer*.

¹⁸⁹ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 267.

y más fuertes raíces en una tradición cuya supervivencia ahora estorba (...) De mí sé decir que me siento a la vez demasiado ligado y demasiado extraño a la poesía de Guillén, precisamente porque su lectura y estudio ha constituido un factor esencial en la formación de mi conciencia histórica de escritor¹⁹⁰

El gest de lligam i rebuig que exposa Gil de Biedma és importantíssim – Ferrater farà el mateix amb Riba –. Està explicant de quina manera la tradició l'afecta i alhora li pesa a partir de la figura de Guillén. La tradició on s'instal·la és important i ens és imprescindible, diu, però alhora ens molesta. Aquesta distància – massa lligat i massa distanciat – és la mesura amb la que es relaciona amb Guillén però també amb tota la tradició espanyola.

d. L'interès per la poesia medieval

En tercer lloc ens hem de centrar en l'últim dels temes de conjunt que són importants en aquest assaig. Es tracta de l'interès de Gil de Biedma per la poesia medieval, i com aquest està lligat a la figura de Gabriel Ferrater. Aquest vincle s'ha d'explicar a partir d'un assaig important a *El pie de la letra*, que és «La imitación como mediación, o de mi Edad Media. Sobre Gabriel Ferrater y algunos poemas míos, a propósito de poesía medieval». Es tracta d'una conferència pronunciada a la universitat d'estiu de Santander, el juliol de 1984, on el poeta va ser convidat per Francisco Rico. És un assaig sobre poesia medieval, i és alhora un assaig sobre Ferrater. De fet, tot el text esbudella la nota introductòria de Ferrater a *Da nuces pueris*, el seu primer llibre de poesia, i explica molt bé com Gil de Biedma es va servir de la poètica que s'exposa en aquella nota per a aplicar-la a la seva poesia.

El punt de partida de l'assaig és aquest paràgraf que citem a continuació, on Gil de Biedma exposa la seva relació amb la tradició. Al llarg de *El pie de la letra*, hem llegit la necessitat del poeta de redefinir la idea de tradició i la manera com un escriptor s'hi ha de lligar per a fer la seva obra. Aquí, Gil de Biedma explica que per a ser contemporanis cal analitzar la nostra tradició i veure quina relació té aquesta amb l'obra que volem fer. L'hem de conèixer i alhora emancipar-nos-en fins a un cert punt: exactament el punt que ens permeti unir-nos-hi i separar-nos-hi – el que acabem de veure que Gil de Biedma explica molt bé parlant de Cernuda –.

Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que son exactamente los mismos en que se fundaba aquella. Emanciparse

¹⁹⁰ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 268.

hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse en el pasado – más allá de la tradición inmediata – es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres¹⁹¹

Un cop exposat aquest punt de partida teòric, Gil de Biedma explica com en aquest context va aparèixer la figura de Gabriel Ferrater a la seva vida, i de quina manera es van entendre en aquesta nova proposta de relació amb la tradició. Es van ser, com explicita Gil de Biedma, molt útils l'un a l'altre:

Ferrater tenía ocho años más que yo, lo había leído casi todo en casi todas las lenguas europeas y era el lector más inteligente que yo haya conocido en mi vida. La tradición poética en que se había formado era sustancialmente la misma en que me había formado yo. Lo que para mí fue Guillén, para él había sido Carles Riba, cuyos poemas, entre los dieciséis y los veinticinco años, leía y releía como un breviario y se sabía absolutamente de memoria. En la época en que yo le conocí, 1955, era crítico de pintura y no parecía tomarse la poesía y sobre todo a los poetas demasiado en serio; pero era un vicioso de la literatura conversada, igual que yo, y a mí cualquier literatura sólo me interesaba en función de los poemas que estaba intentando hacer. Creo que nos fuimos muy útiles el uno al otro. Cuando rompió a escribir poemas, en la primavera de 1958, nos creamos una intimidad de *fellow conspirators*, como él decía, de cómplices en un mismo complot. Con nadie he hablado y he reflexionado sobre poesía tan interminablemente, tan vivazmente y tan productivamente como con Gabriel Ferrater¹⁹²

És en aquest punt que Gil de Biedma desplega els supòsits teòrics que s'expliquen a la nota introductòria de *Da nuces pueris* i exposa de quina manera li van ser útils a ell. Ferrater i ell es trobaven en el mateix carreró sense sortida: havien estudiat la seva tradició, entenien que s'hi havien de distanciar, però comprenien també que no ho havien de fer de la mateixa manera que els seus contemporanis – aquests que pretensiosament es vanagloriaven de trencar-ho tot amb l'anomenada poesia social –. Per això necessitaven una poesia que integrés la tradició però se'n distanciés, i es van aliar en un mateix interès amb la poesia medieval.

Creo que el mero recuento de las antítesis programáticas que he venido enunciando – contra la autonomía estética del lenguaje, contra quienes

¹⁹¹ Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 400 – 401.

¹⁹² Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 401 – 402.

reservan la poesia para sus estupefacciones, contra el exceso de estilo, contra la identidad de fondo y forma, contra la abstracta formalización de la experiencia – basta para que se comprenda por qué la poesia medieval forzosamente tenía que interesarnos. A principios de 1959 nos había entusiasmado un extenso poema villonésco, *The True Confession of George Baker*, que me sirvió a mí de estímulo para el poema inspirado en las estrofas iniciales de “Le Grand Testament”, que abre mi libro *Moralidades*. Y Ferrater era por completo categórico al redactar la nota final de *Da Noces Pueris* – es casi lo primero que dice –: «La poesia medieval em té com un bon lector...»¹⁹³

Tots dos, doncs, es van trobar en aquesta afinitat medieval, que els permetia distanciar-se de tots els trets que no els convenien de la poesia contemporània. Gil de Biedma explica, d’una manera molt concreta i precisa, què buscaven tots dos quan es fixaven en els poetes medievals. Amb ells, es saltaven tota l’època moderna i, com diu Ferrater, l’excés de líquid verbal renaixentista. També s’ha de tenir en compte que Gil de Biedma cita Joan Ferraté en aquesta explicació, i descriu com ell va fer el mateix gest amb els poetes grecs arcaics, de manera que podem endevinar que és una discussió que havien tingut, també, a tres bandes:

Lo que nos interesaba de ellos era la notoria ausencia de casi todos los presupuestos convencionales con que de antemano cuenta el lector de poesia moderna. La extrañeza de las condiciones reales supuestas por sus poemas, al igual que advierte Joan Ferraté a propósito de la lírica griega arcaica, nos obligaba a poner con la imaginación esas mismas condiciones como parte de la significación del texto (...) Precisamente por ello podíamos leerlos e imitarlos con una extrema libertad intelectual (...) En mi caso, la imitación a veces consistió en la puesta al día de temas y de motivos de la poesia castellana de tipo tradicional¹⁹⁴

La resta de la conferència transformada en text és precisament l’explicació i la descripció d’aquestes imitacions. Abans de passar a les conclusions, cal fer un altre apunt sobre aquest text, que és un dels millors assaigs del llibre, on Gil de Biedma explica millor la seva educació sentimental com a lector i la construcció de la seva identitat com a escriptor. La profunditat d’aquest assaig i de les opinions de Gil de Biedma contrasta amb la banalitat amb què Barral tracta el gest medievalista de Ferrater i Gil de Biedma en un col·loqui titulat “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”. És un col·loqui fet l’any 1976 amb Carlos Barral, Beatriz de Moura, Juan Marsé i Gil de Biedma, que també forma part de *El pie de la letra*. El mateix Gil de Biedma diu a la nota introductòria que el conserva perquè el troba divertit. Allà, Barral hi diu:

¹⁹³ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018, p. 405.

¹⁹⁴ Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018 p. 406, 407.

tú crees, por ejemplo, que, en todos nosotros (me refiero a los que vivimos en ese mundo literario, histórico y cultural), de cuando en cuando, hay una nostalgia de la literatura anterior, meramente objetiva y descriptiva? Por ejemplo, los regresos de Gabriel Ferrater a la poesía medieval, simplemente porque esa poesía debía ser infinitamente más cómoda, porque te excluía del público (...) esos regresos de Gabriel Ferrater estaban llenos de trampas. Por ese camino, vas a parar a una poesía más que modesta, a una poesía generalmente mediocre.

Barral no comprenia que Gil de Biedma i Ferrater havien hagut de buscar els poetes medievals precisament per evitar arribar a dir una cosa com aquesta. El que buscaven a la poesia medieval era una manera de fugir d'aquests discursos, de quedar-se tancats en el seu temps. *El pie de la letra* explica per què Gil de Biedma és un artista que es pot llegir sense necessitat d'encasellar-lo en cap escola, mentre que autors com Barral o Castellet perden molt quan els llegeixes sense conèixer el seu context. Tant Ferrater com Gil de Biedma van entendre que per a fer alguna cosa de valor necessitaven tornar a aprendre a llegir, i que això només es pot fer escapant de la pròpia tradició. Per fer alguna cosa que tingui valor, un escriptor s'ha de desempallegar de tot i tothom – per reenganxar-s'hi després –. És el que s'ensenya i s'explica a *El pie de la letra*, un llibre que ensenya la feina d'un artista per saber trobar el seu lloc al món.

e. Conclusions: més enllà de la crítica

Per a fer aquest breu repàs per la trajectòria de Gil de Biedma com a crític ens hem centrat en el que va ser el pilar de la seva formació – els crítics i poetes anglesos i la tradició anglosaxona – i hem concretat tres de les obsessions predominants als assaigs: la relació entre la poesia i la prosa, la literatura espanyola i la fixació en la literatura medieval. Però, a banda dels citats, hi ha altres textos interessants sobre literatura espanyola que hem hagut de deixar al marge. Alguns d'aquests són sobre Espronceda, sobre la seva mania a Juan Ramon Jiménez, un homenatge a Juan Gil Albert, un text sobre Salinas – dels millors del llibre – i un text sobre Marsé – dels pitjors del llibre –. A *El pie de la letra* s'hi veu també el Gil de Biedma com a cronista: hi ha un reportatge sobre una visita a Picasso molt interessant, o un reportatge sobre bars del seu temps molt bo. Hi ha també, per què negar-ho, articles molt dolents. Per exemple «Wellington Place» – una mena d'homenatge nostàlgic que recorda als moments més retòrics de les memòries de Barral – o textos més irrellevants com «A propósito de un manifiesto surrealista». A més, a *El pie de la letra* també s'hi recullen assaigs que no són estrictament literaris, i que ensenyen molt bé el paper de Gil de Biedma com a figura pública.

El pie de la letra no són els assaigs d'un gran teòric, ni tan sols d'un crític, sinó que són l'obra d'un lector intel·ligentíssim disposat a explicar i raonar les seves lectures, les seves inclinacions i les seves manies. Amb la seva poesia i el seu epistolari, aquests assaigs donen una idea molt completa del sistema intel·lectual de Gil de Biedma, i també ensenyen fins a quin punt estava en deute amb les idees d'autors contemporanis com Joan o Gabriel Ferrater.

7. La posició de Ferrater davant la literatura catalana

Abans d'entrar a la seva obra assagística, cal fer-nos una pregunta prèvia: ¿de quina manera es mira Ferrater la literatura? Hem emmarcat el context dels seus posicionaments teòrics, però ho hem fet aplicant-hi un marc posterior que ens serveix per explicar-los millor. Per veure de quina manera Ferrater s'enfrontava al text literari, ho podem fer anant als primers textos que va publicar: allà ja hi ha alguns trets del seu sistema de pensament que es mantindran fixos al llarg de la seva trajectòria. Pel fet d'estar fora de l'acadèmia – tots els assaigs escrits per Ferrater són encàrrecs editorials o, al final de la seva vida, classes per a la universitat – Ferrater construeix un sistema de pensament heterodox i allunyat dels tics del seu temps. Aquest gest de distanciar-se de les dinàmiques teòriques imperants no és fet de manera conscient i a la contra, sinó que veiem que és el seu posicionament des del principi de la seva carrera.

Uns dels primers textos que va escriure sobre literatura, l'any 1953 – només feia dos anys que s'havia estrenat com a crític d'art a les pàgines de la revista *Laye* – ja ens diuen moltes coses sobre la seva manera de llegir. Fixem-nos en «Madame se meurt... » i «El núcleo de Maragall», dos articles recollits al volum *Sobre literatura*. Jordi Cornudella fa servir aquests dos articles, aplegats en una antologia de textos ferraterians¹⁹⁵, com a exemples per a explicar el conjunt de la seva obra crítica. Els articles mostren, segons Cornudella, les dues orientacions permanents que pren la seva crítica.

A «Madame se meurt...» hi veiem l'ús de la sociologia cultural com a instrument per a explicar l'anormalitat històrica de la literatura catalana, una constant que es repetirà al llarg de tots els seus textos. L'article «El núcleo de Maragall» és el primer intent de Ferrater d'explicar l'obra d'un autor. Cornudella assenyala com en aquest article es pot veure que Ferrater intenta fer amb l'obra d'un escriptor el mateix gest que ha fet amb l'estudi de la crítica pictòrica. Ferrater analitza els textos com a tals, a partir dels elements d'explicació que ells mateixos són i ofereixen, tal com feia amb la pintura. Hi ha, però, segons Cornudella, una diferència. En el cas de la literatura, a diferència de la pintura, l'objecte d'anàlisi tendeix a ser tota l'obra d'un escriptor, la comprensió de la qual només és possible si se'n fa una lectura completa i ordenada:

En darrer terme, això suposa una tria almenys entre dues possibilitats: l'una és que prevalgui un interès per l'estètica i per la teoria literàries, cas en el qual l'anàlisi d'exemples específics conduirà a generalitzacions metodològiques; l'altra, que prevalgui un interès per la biografia o la història literàries, cas en el qual un discurs d'ordre genèric, comprensiu,

¹⁹⁵ Jordi Cornudella. «Pròleg» *Vers i prosa* Edició de Jordi Cornudella i Joan Ferraté. València, Editorial Tres i Quatre, p. 28.

s'especificarà amb exemples particulars. És evident que no hi ha res que hagi de fer unívoca ni exclusiva la tria, però la de Ferrater no deixa de ser clara, a favor de la segona possibilitat¹⁹⁶

Ferrater, tal com assenyala Cornudella, aposta per produir un discurs d'ordre genèric per emmarcar l'autor, situar-lo i valorar-lo, i després concretarà el discurs teòric a partir d'exemples concrets. Així, Ferrater treballa els textos a partir d'exemples concrets però busca una teoria general que pugui anar més enllà dels textos mateixos. Per això «El núcleo de Maragall» veiem alguns elements que s'aniran repetint en l'obra ferrateriana: l'habilitat de definir les peculiaritats lingüístiques i d'estil de l'autor estudiat, o l'obsessió per jerarquitzar l'obra de l'autor – la necessitat de triar i distingir els poemes bons i els dolents, explicar els defectes i les virtuts de l'autor a partir dels encerts i dels errors –. A «Madame se meurt» hi veiem un exemple de com Ferrater fa servir el coneixement de la literatura europea per lligar-la amb la tradició catalana i espanyola per detectar-ne les semblances i les diferències, un gest que serà també constant a la seva obra.

Ferrater s'enfronta a la crítica literària amb molt de bagatge cultural – havia llegit i treballat molt sobre literatura – però amb pocs coneixements teòrics específics sobre el tema. És a dir, és més un lector que un teòric de la literatura, que és on en canvi posarà l'esforç Joan Ferraté –. Carles Riba, ho dirà als seus textos, és el seu referent pel que fa a la crítica catalana. Pel que fa al procediment podríem dir-ne tècnic, Ferrater s'enfronta a la crítica amb el llegat de Carles Riba i la seva teoria segons la qual la lectura és un procés de moviments de la imaginació. Tal com explicava Joan Ferraté, que aplicava el mateix mètode, per tal de criticar una obra s'ha de poder recuperar el procés que ha dut l'obra a ser creada i, per tant, s'ha de recuperar l'estructura de la imaginació que l'ha creada. Per a Ferrater és important establir la imaginació moral o històrica de l'obra i el seu autor, provar d'esbrinar quina era la idea de la moral o de l'art que va confirmar la imaginació d'un autor per, com diu Julià, «validar o fer més coherent la interpretació sobre una obra determinada¹⁹⁷». Per a Ferrater, és important desxifrar o almenys imaginar la manera com l'autor ha arribat a crear el text – i per això ell era capaç d'explicar perfectament el procediment que havia usat per a fer la seva poesia. La crítica ferrateriana sempre es fixarà en el context d'una obra i en les circumstàncies de la seva creació. L'horitzó d'expectatives de Jauss i el concepte de comunitat interpretativa d'Stanley Fish són dos conceptes de la dècada dels vuitanta amb els que Ferrater s'hagués pogut reconèixer, perquè ja els utilitzava sense haver-los teoritzat. La crítica de Ferrater també és, contra la idea que ens en fem,

¹⁹⁶ Jordi Cornudella. «Pròleg» *Vers i prosa* Edició de Jordi Cornudella i Joan Ferraté. València, Editorial Tres i Quatre, p. 29

¹⁹⁷ Jordi Julià. La crítica de Gabriel Ferrater. Estudis d'una trajectòria intel·lectual. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 300.

centrada en la biografia dels autors: als seus textos sempre es fa referència a la trajectòria personal d'un autor i el seu context. Segons Julià, la seva crítica està destinada a donar al lector una «imaginació moral»:

És gràcies a aquesta pràctica [proporcionar la imaginació moral] que Ferrater pot exposar les diferents interpretacions que ha rebut una obra al llarg del temps i explicar el perquè de cada lectura en cada moment i si s'escau proposar-ne una de nova – essent conscient que s'està dirigint sempre cap a un lector actual – no sense abans haver assenyalat la inadequació de les interpretacions anteriors. Perquè el crític Ferrater intenta per tots els mitjans evitar l'error interpretatiu, davant d'una concepció artística errònia sempre fa evident la causa que ha portat el crític a la mala lectura, per aquesta raó la seva crítica es pot considerar reactiva, precisament per oposar-se a les males interpretacions canòniques i proposar-ne una altra¹⁹⁸.

Aquest gest també es farà evident a la seva feina com a lector, i per això els seus informes de lectura també ens serviran per a entendre la seva feina de crític literari. Els informes de Ferrater no es limiten mai a parlar de l'obra concreta que tracten sinó que són fets sempre en clau europea, que és el marc mental amb el que Ferrater treballava. Els informes mostren una gran intuïció (literària però també comercial), una dilatada experiència lectora que li permet detectar influències, plagis i tendències, i un gran coneixement del mercat editorial a nivell europeu (és conscient del que s'ha publicat a cada país, del que resta inèdit i de les obres amb les que pot comparar allò que llegeix per saber si interessaran al públic). Ferrater no es limita a tractar allò estrictament comercial, sinó que preveu problemes de censura i de traducció, detecta nou talent i valora l'oportunitat de posar en circulació uns debats o uns altres. Alguns d'aquests informes estan recollits a *Noticias de libros*¹⁹⁹, publicat l'any 2000.

7.1 Una lectura europea de la literatura catalana

La literatura catalana és el centre d'interès intel·lectual de Ferrater, però no s'hi encara, com hem vist, des d'una lectura filològica, sinó des d'una posició de comparatista involuntari, fins i tot filosòfica. Des del principi de la seva trajectòria, Ferrater es pregunta per l'origen i l'arrel de la literatura catalana. Una de les primeres preguntes que es fa sobre el tema és ¿per què existeix la literatura catalana?. Tal com acabem de veure, l'any 1953 Ferrater publica al

¹⁹⁸ Jordi Julià. La crítica de Gabriel Ferrater. Estudis d'una trajectòria intel·lectual. Lleida: Pagès Editors, 2004, p. 295.

¹⁹⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Barcelona, Península, 2000.

número 95 de la revista *Ínsula* un article titulat «Madame se meurt...²⁰⁰». Qui s'estava morint, segons el poeta, era la cultura catalana. «Y por qué no había de morirse», es pregunta. En realitat, el que vol preguntar-se és per l'existència d'aquesta literatura: «Queremos preguntarnos si hay alguna razón para que los catalanes hagan su literatura en catalán, y si la hay para que hagan literatura en una u otra lengua». Amb aquesta pregunta, Ferrater explicita el punt de partida des del que escriu. És una obvietat, però Ferrater vol recordar-la: els catalans tenen i han tingut una llengua i una cultura que els ha dut a fer una literatura pròpia que s'ha d'estudiar com a camp literari específic. S'ha de fer d'aquesta manera perquè la literatura pròpia implica l'existència d'una tradició diferenciada de les altres. En aquest article, Ferrater fa el que farà davant de moltes qüestions que apunten al fonament dels problemes sobre el fet literari: se'n va a l'origen d'aquest fet. Ens pot semblar absurd haver de justificar l'existència d'una literatura però Ferrater en aquest article està mirant d'establir les diferències entre una llengua i una literatura, un debat que encara no està resolt avui.

Per a Ferrater, l'origen de la literatura catalana del seu segle és La Renaixença – no és que ometi la tradició anterior, sinó que creu que la literatura del segle XX ve directament de la Renaixença –. Per això pregunta: «podían los catalanes de la renaixença no adoptar el catalán para su literatura? ¿Por qué lo adoptaron? ». Aquí li cal fer un apunt: la recuperació del català cap a 1830 és per a ell una estratègia romàntica que no pot ser considerada com a literatura: «los románticos instituyen en Cataluña un *felibrige*, que lógicamente había de pervivir sólo para recreo de clérigos y archiveros de provincias». La recuperació definitiva de la llengua, explica, no es produeix fins dècades més tard. Ferrater la situa amb unes paraules de Carles Riba: «Con Maragall se inicia la cultura catalana realista, es decir, se inicia la cultura catalana²⁰¹». I continua:

En efecto, hacia 1890 se produce el fenómeno que podríamos llamar de la segunda *renaixença*, y éste es el que ofrece interés para nosotros. La lengua que durante más de medio siglo había servido sólo para el desahogo de los impulsos de un lirismo más o menos dominical, se convierte en lengua de expresión de la cotidiana seriedad²⁰².

La literatura necessita alguna cosa més que la seva simple existència – aquest impuls líric no és suficient – per a considerar-se com a tal. El fenomen d'aparició de la literatura catalana es consolida amb la reforma de la llengua capitanejada per Pompeu Fabra. És a dir, a principi de segle XX s'assoleix un

²⁰⁰ Gabriel Ferrater. «Madame se meurt...» *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 81.

²⁰¹ Gabriel Ferrater. «Madame se meurt...» *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 81.

²⁰² Gabriel Ferrater. «Madame se meurt...» *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 83.

cert nivell de normalitat pel que fa a la llengua literària i això significa un canvi de paradigma en el camp literari català. És justament en aquest punt on l'article fa un gir, en la consideració de Ferrater que una literatura no està estrictament lligada a una llengua, sinó que els fenòmens literaris s'engloben sempre en un context més ampli que el propi camp literari – un gir que lliga les tesis de Ferrater amb els paràmetres comparatistes que exposàvem al marc teòric –:

Esta segunda resurrección del catalán no es más que la manifestación catalana de un fenómeno general español. Maragall, Ors o Casellas prefirieron entonces el catalán al español, exactamente por las razones que impulsaron a Azorín, Unamuno, Baroja u Ortega a crear un nuevo español [...] tanto los catalanes del fin de siglo como los noventayochistas realizaron su conversión lingüística doblegándose a un empuje cultural mucho más hondo que una simple moda literaria. Tanto unos como otros aspiraron a acercar la lengua literaria a la lengua cotidiana: buscaron la sinceridad estilística [...] ¿Por qué, pues, los españoles de fin de siglo, catalanes o no, creyeron que la literatura y en definitiva la cultura toda, había de ser, antes de nada, sincera? Sencillamente porque se encontraron sin cultura²⁰³

Qualsevol realitat cultural, diu Ferrater, no es pot entendre sense context, sense relació amb el seu entorn. Les tensions que Durišin exposa en la seva teoria de les comunitats interliteràries, segons les quals un camp literari està sempre en tensió amb altres camps, coincideixen amb aquesta tesi de Ferrater. En aquest article desvincula les nocions de llengua i literatura per emmarcar-les sota un concepte més ampli: la idea de la cultura. La literatura es planteja en aquest text com una proposta o una resposta a un problema estrictament cultural, que té possibilitat de respondre's en moltes llengües i en moltes literatures. Ferrater diu en aquest text que entendre la literatura com un element nacional és limitar-la. Tal com ha fet amb el problema de la llengua – per què una llengua pot ser llengua literària –, Ferrater es pregunta al mateix article per la idea de cultura:

Decimos que es cultura toda forma de pensamiento que efectivamente se asemeja a las formas que han imperado en la Europa moderna. No es tal vez excesivamente difícil señalar el rasgo común a estas formas: todas ellas se nos presentan como *tradiciones en evolución constante*. [...] Los españoles de sesenta años atrás se encontraron con un país parado y al margen de la corriente europea [...] así se comprende que los españoles de entonces vieran como esencial la cuestión de la sinceridad²⁰⁴.

²⁰³ Gabriel Ferrater. «Madame se meurt...» *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 83.

²⁰⁴ Gabriel Ferrater. «Madame se meurt...» *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 90.

Europa, tal com veiem, és el marc cultural on s'empara Ferrater per a comprendre la literatura: qualsevol problema literari amb el que s'enfronta, i així ho veurem al llarg de tots els seus textos, passa a comparar-se en un context comú que no és el de la seva literatura nacional sinó Europa com a marc cultural. Les cultures europees estan «en evolució constant», i qualsevol modificació en alguna de les cultures que la conformen afectarà les que estan al seu voltant. Establert aquest marc teòric, continua explicant-se:

No hemos contestado todavía a las preguntas que nos propusimos acerca de la necesidad del catalán como lengua literaria, y de la necesidad de una literatura catalana en cualquier lengua. Y en verdad no pretendíamos contestarlas. Queríamos sólo plantearlas de un modo eficaz; es decir, con referencia concreta a las realidades que nos las han sugerido. Al hacerlo, nos hemos encontrado con que estas realidades no son solo catalanas²⁰⁵.

Ferrater apunta dues idees que hem vist molt presents en les tesis de Durišin: per a estudiar qualsevol fenomen cal remetre'ns no a conceptes estàtics com el de frontera política o lingüística, sinó a les realitats sobre les que s'apliquen els problemes literaris específics: així, és impossible estudiar la literatura com a element aïllat de cada comunitat. D'altra banda, un problema literari rarament serà un problema estrictament nacional, sinó que s'estendrà fins allà on arribi la seva influència (o fins allà on arribin els efectes del seu camp, segons Pierre Bourdieu). El que ens interessa d'aquest text és la consciència que té Ferrater de moure's en un espai cultural que es manté en evolució constant i que dialoga sempre amb el seu entorn. Ara bé, Ferrater tampoc farà veure que no existeixen problemes literaris nacionals, i per això aclareix:

De ahí no se sigue, desde luego, que su peculiaridad catalana sea puramente accesoria. Es decir: el reconocer que los escritores catalanes, al recurrir precisamente al catalán como lengua literaria, quisieron resolver un problema que les era común con sus coetáneos no catalanes, no debe llevarnos sin más a afirmar que aquel problema, para ellos, podía ser resuelto de otro modo²⁰⁶.

Ferrater renuncia a entendre la literatura limitant-la estrictament al seu espai nacional, però tampoc l'obvia: el problema al que s'enfrontaven els literats catalans no era només seu, però ells només el podien resoldre en català. Aquest marc mental és el que tindrà present Ferrater als seus textos quan tracti la literatura catalana: és conscient des del lloc on s'escriu però no s'hi limita.

²⁰⁵ Gabriel Ferrater. «Madame se meurt...» *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 97.

²⁰⁶ Gabriel Ferrater. «Madame se meurt...» *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 100.

Ferrater acaba l'article amb una conclusió pessimista al voltant del fracàs d'aquesta operació que van intentar dur a terme les literatures castellana i catalana. Però el text ens interessa perquè explica com Ferrater se situa per damunt dels paràmetres tradicionals de literatura nacional i sempre vol emmarcar-los en alguna categoria superior.

Ferrater necessitava fer aquest gest teòric al principi de la seva carrera per explicar-se a si mateix que la seva lectura de qualsevol literatura no s'emparava en els mateixos paràmetres que la dels filòlegs contemporanis. Ell volia destacar – i ho fa aquí d'una manera massa esquemàtica – que no es mirava la literatura des de la tancada perspectiva nacional. Que a ell el que li interessaven eren els fenòmens estructurals. Aquesta teoria, que exposada sense exemples pot quedar excessivament simplista i quadriculada, veurem que li funciona molt bé quan l'aplica per parlar de l'obra d'autors concrets. Per molt que afirmi en aquest article que la llengua és un element no definitori de la literatura – perquè ell volia remarcar que hi havia altres circumstàncies en joc – bona part de la seva lectura sobre literatura catalana girarà al voltant de veure quina mena d'operació fan els literats que estudia amb la seva llengua literària.

Hem vist el punt de partida que marca la lectura de la literatura catalana de Ferrater: la seva mirada europea. Abans d'entrar a analitzar l'estudi d'aquesta literatura, cal parlar de dues premisses generals que engloben la lectura ferrateriana. Són dues tesis de partida que s'apliquen al seu discurs general: la primera és la manca de tradició, i la segona és la manca de prosa.

7.2 La manca de tradició

Si el concepte de comunitat interliterària ens ajuda a pensar la idea de literatura com a tensió creativa més enllà de les idees fronteres nacionals per situar-la en un marc més ampli, els processos d'interliterarilitat ens permeten llegir la trajectòria d'un autor més enllà de les fronteres polítiques. Superar aquestes fronteres és l'única manera que tenim d'entendre una trajectòria com la de Ferrater, que no s'entén sense la influència d'altres tradicions sobre la seva. Ferrater no va anar a l'escola fins als 10 anys, però els seus pares tenien una molt bona biblioteca que tenia sempre a l'abast. Després de sis anys d'escola, l'any 38 la família s'exilia a Bordeus, i Ferrater cursa dos cursos a l'escola francesa. L'estada a França li canvia la perspectiva sobre la pròpia tradició, quan la posa en contrast amb la que havia rebut al seu país: se n'adona que l'escola francesa aporta una base cultural tan sòlida que canvia la perspectiva sobre la seva pròpia educació. A les classes de la universitat recollides a *Tres prosistes*, Ferrater cita una anècdota que per a ell va ser molt significativa.

Quan comença l'escola a França, els alumnes poden triar entre dos recorreguts: una opció d'estudis científics, i una altra opció que incorpora l'estudi del grec i

del llatí. Ferrater tria la modalitat de ciències perquè no està segur d'estar a l'alçada del coneixement del grec i llatí dels seus companys francesos. A l'institut es fa amic d'un noi de família burgesa i passa algunes tardes a casa de la seva família. Un dia, la mare del seu amic li pregunta per què ha triat la modalitat científica a l'institut. Ferrater se n'adona que no li pregunta perquè ella o la família del noi es dediquessin a l'estudi d'alguna de les dues llengües, ni perquè la seva empresa tingués res a veure amb la cultura. La mare de l'amic li pregunta perquè per a la burgesia francesa era importantíssim que els seus fills estudiessin grec i llatí:

És a dir, que estudiar grec i llatí era per la burgesia francesa una qüestió absolutament social i essencial i, en certa manera, la mare del noi, en preguntar-me per què jo no estudiava llatí i grec, en realitat ella el que tenia inquietud per saber era si jo era capaç de menjar sense ficar-me la pala del peix a la boca, diguéssim. En principi, una persona que no estudiava grec ni llatí era una mala bèstia²⁰⁷.

Pot semblar una anècdota superficial, però de fet va ser aquest model cultural i social el què va fer entendre a Ferrater, i al seu germà Joan, la importància de tenir una cultura que s'aprèn a casa i a l'escola. Ferrater criticarà que la manca d'educació que reben els nois catalans té efectes nocius i irreversibles sobre la cultura catalana. Sosté que la burgesia catalana no transmet cap tipus d'educació als seus fills, i que per això hi ha una manca de tradició tan important, que al seu torn es reflecteix sobre la literatura del país:

No transmetent-se continguts educatius de cap mena, resulta que la llibertat d'esperit de què disposa una persona, i concretament un escriptor, depèn exactament i exclusivament del grau d'intel·ligència que aquesta persona tingui. No hi ha coercions morals, no hi ha unes tradicions tan espesses que puguin produir res de semblant a la literatura burgesa francesa de començaments de segle, d'un Gide o un Proust, per exemple. Tota la literatura d'aquesta gent consisteix a regirar golfes familiars, a explotar tradicions de família. No hi ha cap correspondència entre les actituds polítiques i el paper davant la literatura que pugui tenir un escriptor. No hi ha cap correspondència. Perquè hi ha això: la manca d'educació. Perquè un dels problemes del país és que, naturalment, funcionant les coses amb aquest règim de manca d'educació, vol dir que tots som autodidactes, i vol dir que, realment, si no tenim una sort fantàstica, és molt difícil que no ens quedem atrofiats, perquè ser autodidacta demana molt de temps; demana molt de temps perquè un ho ha d'aprendre tot per un mateix²⁰⁸.

²⁰⁷ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p.54 – 55.

²⁰⁸ Gabriel Ferrater. *Foix i el seu temps*. Barcelona, Quaderns Crema, 1987, p.23 -24.

L'escriptor català, segons Ferrater, no té lligams de tradició com els tenen els escriptors francesos, perquè no té cultura. Aleshores, qualsevol escriptor ha de ser per força autodidacta. Ferrater ho va ser gràcies a l'educació familiar i al fet que no va treballar fins als trenta anys. La formació intel·lectual de Ferrater no s'entén sense la seva estada a França i el seu contacte amb la tradició francesa, però la seva formació intel·lectual passa pel creuament de moltes tradicions: la catalana, la castellana – per contacte estret a partir dels anys cinquanta –, l'alemanya – pels anys de feina al sector editorial i per les traduccions – i l'anglesa – pel seu interès en la literatura anglosaxona –:

en llengua anglesa havia trobat uns models de poesia no del tot decorativa com la romàntica, d'una poesia capaç de satisfer-lo per més que ell no era prou creador com per inventar-se-la sol. Brecht el va inclinar, suggerint-li la possibilitat d'escriure avui tal com escrivia La Fontaine, amb ironia i sense hipnotisme. L'estiu i la tardor del 57 va llegir Shakespeare i la inclinació es va tornar amenaçadora²⁰⁹.

Al llibre de Josep Pla, *Santiago Rossinyol i el seu temps*, l'escriptor fa una referència a l'autodidactisme que és molt semblant a la que acabem de llegir a Ferrater. Pla parla de la Barcelona de finals del segle XIX per explicar la figura de Rusiñol i el seu context. Fa una descripció dels canvis de la ciutat a partir de mitjan de segle (uns canvis que s'acceleren lligats a la industrialització) i, parlant de Rusiñol, explica com era, o més aviat com no era, l'educació dels artistes:

Ja fa molt de temps que els anys d'aprenentatge dels artistes són dolents, plens de dolors i d'infinites confusions. No hi ha escoles, ni mestres, ni canons, ni regles. Abolida la tradició dels tallers, impera la més profunda anarquia en els esperits. Una cosa escolar, com l'ofici, l'ha d'aprendre un mateix. Així, per a sobreposar-se a aquests buits, s'ha de tenir una gran força interna. S'ha de tenir sobretot la sort d'haver nascut amb la pupilla neta de convencionalismes, capaç de veure la vida de les coses del món exterior. L'única llum és la que portem a dins. Si aquesta llum no es té, val més dedicar-se a un altre ofici. Que Rossinyol la tingué em sembla evident. Si més tard la perdé, és un altre problema. Els seus primers intents indiquen la presència d'un temperament, desproveït de trampes i de convencionalismes. Els seus ulls miren la realitat sense idees preconcebudes, sense velles. Directament. Així s'ha de dir que, malgrat tots els malgrats i dintre de la relativitat de les coses, els principis de Rossinyol foren bons²¹⁰

²⁰⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p.20 -22.

²¹⁰ Josep Pla. «Santiago Rossinyol i el seu temps» dins de Josep Pla. *Tres artistes. Monolo, Rossinyol, Mir*. Obra Completa. Volum XIV. Barcelona: Destino, 1970, p. 320.

Pla parla dels artistes plàstics en aquest cas, però la reflexió es pot fer extensible a l'educació general del país. Pla insisteix en l'autodidactisme de Rusiñol, i com aquest autodidactisme el que fa és omplir un buit (el de l'ensenyament i el de la tradició). Aquest buit, i aquí coincideixen Pla i Ferrater, només te'l pots saltar amb una gran «força interna», com diu Pla, que vol dir amb feina i esforç. Pla també diu que s'han d'evitar els convencionalismes, una idea que compartirà Ferrater, segons la qual l'educació rebuda és més una llosa que una ajuda: només embruta. Sense talent, conclou Pla, no paga la pena posar-s'hi. Aquesta malfiança cap a les institucions d'aprenentatge, en aquest cas les acadèmies d'art, també la compartirà el mateix Rusiñol. Citat per Pla al mateix llibre, Rusiñol exposa la seva mala experiència a les classes de l'Escola de Llotja quan diu que les acadèmies de Belles Arts serveixen per a ensenyar i en cap cas no són aptes per a aprendre-hi.

Tornant a Ferrater, podem afirmar que no hi ha gaire intel·lectuals de l'època que es puguin emmarcar en aquest teixit de tradicions tan embolicades, ni que dominessin tantes llengües per accedir-hi de primera mà. Aquest entramat de tradicions ens permet llegir la figura ferrateriana amb les teories de José Lambert sobre la dificultat d'establir mapes literaris que coincideixin amb les fronteres polítiques, geogràfiques o lingüístiques. Una figura com la de Ferrater no es conforma de cap manera als límits polítics imposats per les fronteres. La seva trajectòria és un exemple que ens confirma que si volem estudiar en profunditat el camp literari català ens cal tenir prèviament molt clar com es vertebrava el mapa literari europeu, perquè la literatura catalana es troba constantment dialogant amb aquest mapa. La vocació europea de Ferrater, que dialoga constantment amb la tradició catalana, fixant les fronteres d'Europa en el seu espai cultural, ens serveix per comprendre la seva manera d'explicar la literatura catalana i la seva absència de tradició.

7.3 La manca de prosa: un problema polític

Si seguim les tesis de Ferrater sobre literatura catalana, el que hi veiem són teories i formulacions per a intentar respondre una pregunta: ¿com és que la literatura catalana s'ha trobat, passada la Renaixença, en un pla de desigualtat respecte altres literatura europees? Aquesta pregunta l'articula al voltant d'una tesi més focalitzada: ¿com és que hi ha tanta poesia i tant poca prosa en la literatura catalana? La resposta és sempre la mateixa: la literatura catalana no ha tingut una prosa comparable en qualitat a la poesia perquè no ha tingut una tradició amb la que els autors s'hagin pogut relacionar.

¿Què vol dir ser modern? No es tracta d'èpoques sinó d'una estructura social i em penso que el que passa és el següent (i és un vici greu de la societat espanyola en general i catalana en particular i , en el fons, és la

raó essencial per la qual la literatura catalana és molt millor en poesia que no pas en la prosa, perquè no ha pogut tenir una prosa gaire sòlida): que la societat, en un país modern – tornant a usar el mot – a França, a Anglaterra, a Itàlia, etcètera, *aquesta societat té forma de cercles*. Té, per cada persona, una forma de cercles concèntrics a partir del seu petit cercle personal i familiar. A part d'aquest, hi ha un altre cercle més ample, d'altres de més amples, més amples, fins a arribar al cercle que en podríem dir de la cultura universal. En canvi aquí a Catalunya, si això és el cercle familiar d'una persona, aquesta persona, a partir d'aquest cercle, per mitjans imaginatius, intel·lectuals que li ha donat aquest cercle, en pot traçar d'altres que no són exactament concèntrics perquè, de fet, hi ha tots els variats interessos d'una persona que no coincideixen necessàriament. Però, aleshores, obté un cercle de coses que es poden comprendre a partir del nucli de l'experiència familiar i directa i local. Ara, per arribar al de la cultura universal, amb una sèrie de fletxes d'extensió, resulta que entre aquest cercle i aquell hi ha un *no man's land*, un buit. En canvi, en una societat normal – la francesa, per exemple – resulta que també hi ha el cercle de l'experiència familiar que es dispara en direccions distintes i aleshores la cosa queda com així. O sigui que hi ha, per cada forma d'experiència, una fletxa que el lliga amb l'experiència més local i material. Ara, justament aquest buit és el que la prosa hauria d'omplir i, si és un buit, és per això que és difícil de crear una prosa en català. (...) Hi ha una sèrie de fletxes de sociabilitat que proporcionen un terreny d'entesa gran i complex i detallat – que és el que manca a la nostra societat – i és això el que fa difícil justament d'escriure una bona prosa²¹¹.

Ferrater, com veiem, estructura les relacions culturals d'un individu en forma de cercles concèntrics. És la mateixa imatge que fa servir Durišin per explicar la seva teoria de les relacions entre camps literaris, que es relacionen entre ells amb un element de dimensions més grans. Ferrater fa aquesta distinció: cercle personal, cercle de la tradició, cercle d'allò universal. La tesi de Ferrater és que un escriptor català té un buit entre el cercle personal o familiar i el cercle de la cultura universal: aquest buit és la tradició. L'escriptor no té uns referents que relliguin l'esfera personal amb la universal. Aquesta idea és la base de la teoria ferrateriana: la manca de tradició, aquest buit, impossibilita que haguem tingut una prosa en català comparable a la de qualsevol literatura europea, perquè els catalans no han tingut referents sobre els que basar la seva obra. Les causes d'aquesta situació s'expliquen per motius històrics i polítics: Ferrater tracta el camp literari com un espai de tensions i lluites de poder de la mateixa manera que el descriu Pierre Bourdieu.

²¹¹ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla* Barcelona, Empúries, 2010, p.67 – 69.

La primera mancança que troba Ferrater en la lectura de la literatura catalana és que els que l'estudien no s'han fet les preguntes pertinents. Lamenta que els teòrics s'hagin preguntat com és que la literatura catalana moderna té tan poca prosa. Aquesta pregunta, explica, està mal plantejada: en literatura ens preguntem per què existeix una cosa, no pas perquè no existeix. Preguntar-se per què no existeix és, segons Ferrater, una pregunta sense sentit: «en l'ordre de la cultura s'ha de donar per suposat que aquesta no existeix i que tota la que existeix és de propina». Ferrater defensa que són les qüestions positives i que ofereixen una possibilitat de resposta les que mereixen ser plantejades. Seguint el seu raonament, la pregunta que ens hem de fer és com és que en català s'ha produït un desequilibri tan gran entre la poesia i la prosa, i quines causes té aquesta situació anòmla.

La resposta implica una lectura europea del camp literari català. Ferrater explica que no és estrany que durant la Renaixença es cultivés molt la poesia, perquè la Renaixença estava emmarcada en un fenomen europeu que és el Romanticisme, i en el Romanticisme la poesia és el gènere principal: «Tots els renaixements literaris del segle passat – tan el txec, com el provençal, com el noruec, com l'hongarès, etcètera; es van produir, al començament, en forma de poesia, perquè es van produir en el Romanticisme²¹²». Segons Ferrater, fins a l'obra de Verdaguer el panorama literari és «normal», perquè la poesia que es produïa estava dins el mateix corrent literari que la resta de les literatures europees. És després de Verdaguer, amb la generació de Maragall i Ruyra, quan es planteja el problema de la manca de prosa. Ferrater explicita que això és una anomalia perquè mentre en d'altres literatures trobem la presència d'una prosa potent després de l'aparició de la poesia romàntica, Ferrater diu que no hi ha cap prosador comparable al de les literatures europees fins a l'aparició de Josep Pla. No és que no s'hagi escrit prosa, diu Ferrater, sinó que tota que s'ha escrit ha aparegut a partir de la poesia:

No vol dir que no s'hagi escrit prosa. Carner ha escrit una prosa admirable. Foix ha escrit una prosa admirable. Però la prosa de Carner i la prosa de Foix són derivats de la seva poesia; és a dir, un capítol, per exemple de *Les bonhomies* de Carner és un poema de Carner amb menys intensitat. I és realment molt bo, però no és més que això: un subproducte, un derivat de la seva poesia²¹³.

Ferrater fa dues excepcions en aquesta tesi: Joaquim Ruyra i Caterina Albert. De fet, Ferrater els dedica dues conferències perquè creu que aquests dos

²¹² Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 60.

²¹³ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 29.

escriptors són dues excepcions notables en la prosa catalana. De Caterina Albert en destaca només l'obra *Solitud*, i diu que la resta de textos que va escriure eren nícieses. El problema que li troba a Ruyra és que la seva prosa era bona d'estil però buida de contingut, amb l'excepció de *La parada*. De la resta d'escriptors que han escrit prosa abans de Pla – com Narcís Oller o Joan Puig i Ferrater – diu que van intentar fer novel·les però que van fracassar per dos motius: bé perquè no tenien la possibilitat material de dedicar-s'hi professionalment o bé perquè no tenien prou cultura. És a dir, que no van poder escriure prosa perquè no tenien una cultura que els permetés relacionar-se amb normalitat amb la seva tradició.

Però tornant a la pregunta sobre la inexistència de prosa catalana, Ferrater diu que cal preguntar-nos per què existeix una gran prosa francesa, una gran prosa anglesa o una gran prosa russa. Agafa l'exemple d'altres literatures europees perquè creu que en elles hi trobarà una resposta per a l'anormalitat catalana. Ferrater fa un exercici comparatiu per intentar situar el lector en l'aparició d'aquestes grans proses europees: diu que cal tenir en compte que la novel·la francesa neix amb *El roig i el negre* i no amb Balzac – «hi ha un cosa que les històries de la literatura dissimulen i no mostren clarament, i és que *El roig i el negre* és anterior a totes les novel·les serioses de Balzac» –. Així, vol deixar clar que el primer gran prosista francès és Stendhal i després Balzac per imitació del primer. Paral·lelament, destaca que cal tenir en compte l'èxit de Walter Scott als anys trenta quan aquest va ser traduït al francès. Ferrater explica que la tradició de les grans novel·les europees neix d'un model de novel·la històrica, i això és per a ell una característica fonamental:

El model per les novel·les d'Stendhal i Balzac és una novel·la històrica. Tots els novel·listes francesos tenien consciència que escrivien novel·les d'història, però novel·les d'història contemporània. Aquests novel·listes van veure que la societat es transformava. Això significa que tenien una consciència clara que es trobaven en un conflicte de diferents societats. Els novel·listes veien que al seu voltant hi havia societats diferents amb estendards de valor moral absolutament diferents, amb sistemes d'apreciació intel·lectual absolutament diferents. I és aquest conflicte sincrònic, contemporani, el que interpretaven en termes d'evolució històrica²¹⁴.

Ferrater relaciona l'existència de la novel·la amb l'existència d'una societat que es transforma, d'una societat en conflicte: els novel·listes creien que aquesta es feia més complexa, evolucionava i d'aquesta evolució en sorgien conflictes. Ferrater veu l'existència d'un conflicte entre els cercles d'allò personal, tradicional i universal que citava parlant de tradició literària. Els moviments

²¹⁴ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 70.

d'un camp literari, diu Ferrater – i coincideix amb les tesis de Pierre Bourdieu, es produeixen per una sèrie de tensions que apareixen en la societat. Aquests camps literaris evolucionen i es relacionen entre ells perquè es troben en una societat que presenta una sèrie de conflictes. Ferrater sosté que, a Catalunya, aquestes diferències socials estaven molt més atenuades que a França o a Rússia. La seva tesi és que els escriptors catalans no podien adonar-se d'aquest conflicte i analitzar-lo perquè estava molt més atenuat, per causes socials i històriques:

A Catalunya aquest conflicte era molt més atenuat i els escriptors ho podien interpretar com un conflicte no pas interior a la societat catalana sinó que (i ara caiem en el que jo quasi en diria el mal crònica de la literatura catalana moderna, que és el catalanisme – els escriptors podien interpretar les discòrdies socials i intracatalanes com una discòrdia entre Catalunya i la resta d'Espanya. És a dir, ho podien interpretar com si la seva obligació fos justament constituir un front únic, una unitat catalana en relació a la resta d'Espanya. Els escriptors catalans es negaven a admetre que eren conflictes interiors a Catalunya²¹⁵.

La novel·la catalana, segueix Ferrater, havia de ser urbana i néixer a Barcelona. Potser, explica, es va donar la casualitat que no va aparèixer cap escriptor a Barcelona per analitzar els fenòmens de la seva societat i amb prou independència econòmica com per poder dedicar-se a escriure novel·les. Però el moll de l'ós de la tesi ferrateriana és la relació entre literatura i poder. Com que molts escriptors estaven lligats a la burgesia catalana, no podien jutjar amb independència d'esperit la seva pròpia societat. Això passava, explica, perquè a Catalunya no es pot tenir una relació normal amb el poder:

un novel·lista no pot estar deslligat del poder – i aleshores sí que hi ha una justificació del fet que els fenòmens socials catalans els atribuïssin al que passava a la resta d'Espanya. Perquè, de fet, el poder polític era a Madrid que residiria. I per tant per poder tractar i reconèixer aquest poder això era un impediment, el novel·lista no tenia manera de veure quines relacions tenia aquella gent amb el poder. I aquesta és la dificultat amb la qual els novel·listes francesos o russos no van haver de lluitar. És a dir que Balzac o Stendhal podien tenir una coneixença molt directa de la gent que exercia el poder però sense que això els comprometés a tenir obligacions de lleialtat amb aquesta gent, precisament perquè aquesta gent exercia el poder d'una manera constitucional, d'una manera manifesta, i per tant no ho havien de dissimular. Llavors l'escriptor català

²¹⁵ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 37.

o es trobava molt en contacte amb aquesta gent o bé en conflicte o si no tenia contacte amb la gent de poder no comprenia res del que passava²¹⁶.

El problema dels escriptors catalans és que el poder al que respon el seu país no està equilibrat, i en conseqüència no podien estar-hi a una distància adequada. El poder és anòmal, perquè és fictici, i aquesta anormalitat afecta als escriptors. Ferrater dona l'exemple de Pla com a escriptor que va moure's posant en tensió els límits d'aquest poder: els altres o hi estaven lligats des de dintre, o el veien de tan lluny que no podien parlar-ne i, per tant, no podien fer bona prosa. Pla, diu Ferrater, es va lligar políticament a Cambó però alhora no va perdre la intel·ligència ni la capacitat de jutjar i, per tant, tot i haver d'escriure fent equilibris, el lligam no va esguerrar la seva obra. El context històric i social de la realitat catalana durant els segles XIX i XX va ser decisiu pel desenvolupament de la seva tradició literària. És una lluita de tensions en un mateix camp literari, on no podem obviar factors que no són estrictament literaris. Quan Durišin exposa que les comunitats literàries es relacionen entre elles a base de conflictes, fa referència precisament a casos com aquest.

A la dimensió europea del camp literari català cal sumar-li aquesta distorsió estatal perquè sempre hi ha estat en conflicte. Al segle XX a Catalunya hi ocorren canvis socials similars als de la resta d'Europa, però hi ocorre paral·lelament un conflicte polític que enfronta Catalunya amb Espanya. Com que aquest conflicte polític també és cultural, afecta plenament als escriptors. Ferrater diu que l'expressió catalana d'aquest conflicte – el catalanisme – té una influència determinant sobre els escriptors del segle XX, i és el que els va impedir fer prosa. A principis del segle XX, diu Ferrater, la relació dels intel·lectuals catalans amb el poder havia de ser a partir del catalanisme, que era el corrent polític i cultural que manava a Catalunya, i aquest moviment. Veurem com Ferrater distingeix entre els escriptors que formaven part d'aquest moviment i els que van fer el gest explícit de voler quedar fora. Segons Ferrater, a partir de 1909 no tenia cap sentit que els escriptors pensessin en la possibilitat d'emmarcar-se en algun projecte col·lectiu.

a. El 1909 com a data de trencament cultural

Una part important dels textos sobre literatura catalana de Ferrater són una transcripció de les classes que va fer en dos cursos a la Universitat de Barcelona: les primeres classes van des de novembre de 1965 fins a l'abril de 1966, i les segones de gener de 1966 fins a maig de 1967. Els dos cursos, com assenyala Jordi Cornudella,

responen a un mateix propòsit de conjunt, explícit i doble: d'una banda,

²¹⁶ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 45.

Ferrater volia donar una idea precisa de l'obra dels autors a parer seu fonamentals i, de l'altra, llegint-los a fons volia posar en relleu que, per ell, un tret distintiu de la literatura catalana contemporània és el trencament que s'hi va verificar, a partir de cert moment, entre els escriptors i el que podríem dir la política del catalanisme²¹⁷.

La política i la possibilitat d'una tasca col·lectiva serà un tema central de les tesis de Ferrater, que marcaran la seva lectura sobre la literatura catalana del segle XX. Per a Ferrater, i així ho explica a les sessions que dedica a l'obra de Josep Pla, *La Setmana Tràgica*, l'any 1909, marca l'estroncament de tot un projecte cultural entregat a la política, marca el final de la possibilitat per als escriptors catalans de construir una literatura nacional. El 1909 marca el final d'una classe dirigent pròpiament catalana, i els escriptors se n'adonen que sense una classe dirigent que no els traeixi – com els van trair aleshores – no podran tenir el compromís que altres literatures tenen amb el seu poder. Des d'aleshores, Ferrater ho marca amb contundència, la literatura i la política van per dues vies diferents: es trenca el somni de la Mancomunitat, el poder material i el poder espiritual es disgreguen.

¿Com marca Ferrater aquest tall? A partir de figures individualitzades. Per a Ferrater, Carner encara entrega la seva obra a una idea política de país. J.V.Foix i Josep Pla, que només són 10 anys més joves que ell, ja no ho faran. Foix i Pla marquen, per a Ferrater, el símbol d'uns escriptors que estan condemnats a funcionar sols i a fer servir la seva obra com a gest individual – que no individualista –. Per a Ferrater, totes les disputes que venen després de 1909 (podem pensar que la Guerra Civil també hi està inclosa) són conflictes on els poders catalans van venuts d'entrada, pel pecat capital del sotmetiment de les elits locals al poder espanyol l'any 1909. La dictadura de Primo de Rivera en seria un exemple, la Guerra Civil seria l'esclat final del procés. El que ens mostra la tesi de Ferrater és que no s'entén l'actitud dels prosistes catalans – per això té aquesta fixació amb la posició de distància dels escriptors amb el poder – sense entendre aquesta traïció original.

Hi ha, però, un matís a fer al discurs de Ferrater, i és tenir en compte el seu biaix ideològic. El fet que carregui el mort a la burgesia i al poder local s'accepta amb naturalitat pel relat oficial. De fet, és una excusa que s'ha fet servir pel relat oficial a l'hora de negar el component de guerra nacional al conflicte bèl·lic de l'any 1936. L'argument de Ferrater carrega tota la culpa a la burgesia catalana, i l'assenyala com a únic responsable del poder fàctic operatiu, ometent una part de la història que la burgesia no ha de carregar. El poder que els falla als escriptors del país no serà un poder de classe, perquè si no el podrien substituir per algun altre poder. Els tres episodis de desarrelament i fractura entre cultura

²¹⁷ Jordi Cornudella. «Quatre anomalies» dins de Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània*. Barcelona, Empúries, 2019, pàg 9.

i poder – 1909, 1923 i 1934 – impliquen el conjunt polític i sociològic del país. Són tres episodis de ruptura que defineixen tota la primera meitat del segle XX, l'època en què les cultures nacionals es construeixen a través dels mecanismes de l'Estat, cosa que aquí no podrà ocórrer²¹⁸. Aquests episodis de ruptura i l'absència de poder són a la base de la teoria de Ferrater sobre manca de prosa. És la base històrica de la primera meitat del segle XX sobre la que es recolza per a explicar la literatura catalana. Aquest discurs, que situa un trencament de base cultural a principis del segle XX, xoca frontalment amb els discursos contemporanis que marquen la Guerra Civil com a inici d'un trencament cultural i, en conseqüència, literari. Ferrater fa una lectura sobre la història literària del segle XX radicalment diferent a la dels seus contemporanis catalans.

El tema de la guerra ha determinat i conformat les literatures europees del segle XX, i en canvi a Catalunya no hi ha, començant per Pla, literatura sobre la guerra. Aquesta particularitat catalana crea un contrast encara més gran si tenim en compte que a la literatura castellana la guerra és un tema que es tracta contínuament, que segueix sent el tema polític i sociològic a partir del qual s'intenta explicar sempre la situació cultural, històrica, política i sociològica del país. El relat del país diu que l'any trenta-nou és l'any decisiu on tot canvia, i alhora deixa en mans de la literatura castellana la novel·la bèl·lica i per acabar no posa l'accent ni es pregunta per què no existeix una literatura pròpia sobre el tema. Abel Cutillas sosté això és perquè

els catalans no disputen la guerra, i per tant no pot sorgir realment una literatura de guerra, ja que no hi ha el que en podríem dir la complexa experiència col·lectiva; segon, la Guerra Civil no és una guerra, sinó un simulacre, una massacre tribal, una batuda de conills i, per tant, no pot fer el paper de conflicte fundacional que experimenten les literatures europees, la francesa i l'alemanya principalment, durant el segle vint, això és, les literatures contemporànies²¹⁹.

La Guerra Civil no és una guerra europea del segle vint, diu Cutillas, i Catalunya no viu la Guerra Civil com a pròpia, Catalunya no la disputa. Els seus escriptors fonamentals no poden fer altra cosa que evitar-la o mirar-la des de fora. Hi ha dos motius principals pels quals els catalans ni disputen ni poden disputar la Guerra Civil, que és una guerra que simplement els passa pel damunt. El primer, segons Cutillas, té a veure en perquè la Guerra Civil no és una guerra europea en la que s'hi juguen valors importants. No hi ha cap causa, cap valor ni

²¹⁸ Aquesta idea s'explica en profunditat a Abel Cutillas. «Foix, una lectura realista». *Patreon Enric Vila & Casablanca*, 7 d'abril de 2020. <https://www.patreon.com/posts/foix-una-lectura-35734157>. Accedit 6 d'agost de 2020.

²¹⁹ Abel Cutillas. «Foix, una lectura realista». *Patreon Enric Vila & Casablanca*, 7 d'abril de 2020. <https://www.patreon.com/posts/foix-una-lectura-35734157>. Accedit 6 d'agost de 2020.

cap idea digna, que estigui en joc a la guerra, i segons l'autor sense causes justes no hi ha guerra de veritat. A diferència de les dues grans guerres europees del vint, on la disputa màxima és per valors i concepcions del món, i per això Jünger pot educar tota la joventut alemanya i Céline desmoralitzar la francesa i arrencar-li l'uniforme a la llengua, a l'Espanya del 36 no hi ha cap valor pel que valgui la pena lluitar ni morir. També per això, la literatura castellana, tant nodrida de la Guerra Civil, viu en fals: ha de construir una ficció de valors insostenible per intentar igualar la seva guerra a les que s'esdevenen, durant el mateix període, en l'entorn immediat, i ho fan intentant fer ascendir també la seva literatura al nivell de les grans literatures contemporànies fundades, precisament, en el conflicte europeu.

Els catalans, i els escriptors en el seu particular, diu Cutillas, no disputen la guerra simplement perquè no hi tenen res a guanyar. Salvar els mobles és una expressió literalíssima que podríem fer servir, explica Cutillas, i és la intuïció que té Ferrater davant del conflicte i és la manera com l'explica, ho veurem, a partir de figures com la de Joaquim Ruyra. No s'explica de cap altra manera la distància exposada en la seva actitud anti ideològica davant la Guerra Civil ni els conflictes que genera. Tot el discurs que vesteix a Ferrater d'intel·lectual no ideologitzat no contempla el fet que Ferrater no es podia sentir interpel·lat per cap discurs que sortís d'aquest conflicte, i per això estudia la posició antibel·licista de molts escriptors davant la Primera Guerra Mundial, com també veurem. Segons ens diu ell mateix, l'inici del conflicte és anterior a la Guerra Civil, i per això ell pren una distància cultural que més que rebug ens sembla indiferència.

Ferrater escriu que totes les possibilitats de la literatura catalana d'abocar-se en la construcció d'un cos polític, de dedicar l'obra a la política i a la comunitat s'acaben el 1909, o per ser més generals en el tall de generació que hi ha entre la de Carner i la de Foix i Pla. Carner encara podia construir, Foix i Pla ja no perquè han vist com els seus polítics s'entreguen al poder repressor de Madrid i hauran de fer una obra que funcioni sola, i òrfena, pel món. Cutillas diu que també podríem defensar que el final d'aquesta lectura és el 1918 o 19 enlloc de 1909, quan Pla segella el *Quadern gris* i s'escapa a París, indicant el que exposa Ferrater, que no hi ha res a fer o que no val la pena. El que sembla evident, conclou Cutillas, és que els catalans, i els escriptors en el seu particular, ja arriben al 1936 rendits, vençuts i derrotats, i aquesta és una idea que es desprèn dels textos de Ferrater.

Com que Ferrater creu que la Guerra Civil no és un conflicte originari de cap trencament cultural fort, com ho serà la Primera Guerra Mundial per als escriptors que estudia, la literatura catalana no es pot fundar com la resta de literatures europees importants, els seus homes no tenen una guerra en la que participar i els seus autors no poden emulsionar una complexa experiència col·lectiva que els situí al cor del segle vint. De la participació en la guerra dels

altres només en poden sortir novel·les d'aventures. En segon lloc, a escala local ocorre que

el fet que els grans autors catalans no disputin literàriament el tema de la guerra deixa aquest territori central en mans dels comedians, dels aprofitats, dels sentimentals, sobretot en mans dels escriptors espanyols que els integren en el seu relat com uns participants més, com unes tropes colonials, que acostumen a ser les que prenen més mal i les menys respectades per l'enemic²²⁰.

Cutillas encara va més enllà en la seva lectura i diu que el buit de sentit que deixa l'experiència bèl·lica en la literatura catalana contemporània és comparable a la prohibició d'escriure literatura urbana, això és, barcelonina, a partir del trenta-nou, una prohibició, una elaboració d'impediments, estratègicament plantejada des de la intel·lectualitat falangista i explotada hàbilment per la *Escuela de Barcelona* i la resta d'escriptors bilingües metropolitans. No són dos factors menors per a la constitució d'una literatura durant el segle vint, ni literatura de guerra ni literatura urbana. El món en el que viu Ferrater és el món d'aquesta disputa posterior: la d'una literatura que s'edifica sobre un buit, que els contemporanis castellans de Ferrater aprofiten per omplir. Ferrater és una figura interessant perquè se situa entre aquests dos mons: entre el buit d'uns i la voluntat d'uns altres d'omplir aquest buit amb una literatura falsa. Veurem com Ferrater escapa d'aquesta dinàmica perversa. Ho farà amb un gest que és definitori de la seva actitud vital: prenent distància. El problema d'aquesta distància és que també deixa un buit que es pot omplir des de moltes bandes diferents. El que és clar i ens serveix de punt de partida per resseguir la lectura de Ferrater de la literatura catalana és que la seva és una mirada política i polititzada, i és des d'aquesta òptica que s'ha d'estudiar la seva obra assagística.

²²⁰ Abel Cutillas. «Foix, una lectura realista». *Patreon Enric Vila & Casablanca*, 7 d'abril de 2020. <https://www.patreon.com/posts/foix-una-lectura-35734157>. Accedit 6 d'agost de 2020.

8. El cànon Ferrater: segle XIX

No es pot fer l'anàlisi de la lectura de Ferrater sense tenir en compte les premisses prèvies que hem assenyalat. En primer lloc, la seva posició de comparatista, amb una perspectiva que no està marcada per les limitacions filològiques. Ferrater estructura el seu cànon sobre literatura catalana tenint la literatura europea al cap com a marc teòric, ordenada i jerarquitzada, com veurem més endavant. En segon lloc cal tenir en compte les dues idees bàsiques que marquen la seva lectura: la manca de tradició i el problema de la manca de prosa. Com hem vist, els dos temes són problemes literaris que van més enllà de la literatura, i que tenen implicacions culturals i polítiques.

En aquest capítol ens ocupem dels textos sobre literatura catalana, recollits en diversos llibres que apleguen classes, conferències, pròlegs i articles. Com hem vist, s'ha tractat els assaigs de Ferrater de fragmentaris, desendreçats o superficials. En realitat, si endrecem els seus textos sobre literatura catalana, el que ens trobem és una història d'aquesta literatura des de la Renaixença fins a mitjans del segle XX, jerarquitzada i focalitzada en els seus autors més importants. Evidentment és, com tots els cànons, parcial i personal, però supera en qualitat la majoria d'obra de molts crítics literaris que s'han dedicat a aquesta feina de manera sistemàtica durant tota la seva trajectòria.

He endreçat aquesta lectura en dos grans blocs: el segle XIX i el segle XX, tot i que Ferrater dóna molta més importància al seu segle. Tot i que la seva lectura no és sistemàtica i precisament es basa en circular lliurement per l'arc cronològic, aquesta lectura ens permet veure el recorregut històric que fa Ferrater per tots els autors i moviments tractats. Hi ha una excepció fora dels segles XIX i XX, i és l'atenció que dedica Ferrater a Ausiàs March, per això cal dedicar-li un capítol. Després de March, Ferrater passa directament a la Renaixença, que és el punt de partida de la seva lectura del segle XX. Fins al segle XX, Ferrater farà un discurs que se centra no en autors concrets sinó en textos o obres que li semblen rellevants. Un cop entrats al segle XX, és evident que Ferrater elabora el seu propi cànon per a situar alguns autors que ell considera superiors a la resta. La lectura de Ferrater només s'entén des d'aquesta voluntat de jerarquitzar, que està present a totes les seves lectures i és la base del seu sistema crític. Ens interessa veure quin discurs surt d'aquesta lectura particular, i també com es complementa amb els seus textos sobre literatura universal, que demostren amb quina base cultural Ferrater lligava la seva lectura de la literatura catalana amb la resta de literatures.

a. Una excepció medieval: Ausiàs March

Sabem, perquè així ho diu al postfaci de *Da Nuce Pueris*, que Ausiàs March ocupa un lloc important al cànon de Ferrater, que és un dels tres poetes catalans

que més recorda, juntament amb Carner i Jaume Roig, a qui es retreu no haver llegit encara. March també apareix al «Poema inacabat»: «Vull que d'un cop tots es refacin/ que copio els medievals./ [...] Sóc poeta medievalista/ deixem-ho doncs per afirmitat²²¹». Ferrater troba en els clàssics medievals una dicció nova, més propera a les coses i més col·loquial, i un camí per superar l'estètica simbolista i romàntica. March és el punt d'ancoratge de la tradició amb la literatura catalana, i el lloc des d'on es recolza per llegir la literatura medieval europea, com veurem més endavant.

Sabem que Ferrater va estudiar a fons Ausiàs March, encara que els textos publicats sobre el poeta siguin escassos. Ho han estudiat Lluís Cabré i Marcel Ortín, que s'ocupen en un article publicat a la revista *Reduccions*²²² de repassar els textos de Ferrater sobre March, en gran part inèdits. Els escrits que citen són els següents: unes anotacions en llapis al cinquè volum de l'edició de Pere Bohigas, que es troba al fons Joan Ferraté de la Universitat de Girona; una llibreta amb una pàgina reservada a cadascun dels poemes I-LIHI, probable testimoni d'una primera lectura de March cap a finals de 1955 i principi de 1966 (s'hi discuteixen les interpretacions de Bohigas); 92 fulls mecanografiats, enquadernats en un sol plec, que inclouen 23 poemes de l'edició de Bohigas amb l'ortografia modernitzada i modificacions ortotipogràfiques, alguns dels quals tenen notes al marge escrites a mà que tracten de fixar l'actitud del jo poètic des d'un punt de vista psicològic o moral; 4 pàgines amb anotacions sobre el poema XCII; el mecanoscrit de 8 pàgines de l'article de divulgació «Tres poemes de Ausiàs March», la traducció dels poemes i un esbós de nota preliminar, i 6 pàgines més amb la transcripció incompleta de la poesia CII i notes, de caràcter més tècnic, menys personal, com si es destinessin a una edició. També citen els 3 únics fulls conservats d'un diari escrit entre els anys 1954 i 1957 on hi ha notes sobre March. Per últim, també és un document importantíssim la carta al professor John Frederick Nims, el gener de 1965, havent sabut que aquest havia traduït una poesia de March a l'anglès (conservada a *Papers, cartes, paraules*). En aquesta carta hi explica que ha treballat durant anys la lectura de March i que en té moltes anotacions. Ortín i Cabré també estudien un plec de folis amb les poesies I – IV retallades del segon volum de l'edició de Bohigas, amb el text seguit i els aparats al peu, així com un buidatge en fitxes del lèxic de March i potser d'altres textos antics.

Els autors de l'article expliquen que Ferrater devia haver començat a llegir March arran de la citada edició crítica de Pere Bohigas (els quatre primers volums, dins la col·lecció «Els nostres clàssics» apareixen entre 1950 i 1955, i el darrer l'any 1959). Cabré i Ortín exposen les relacions dels poemes «Sobre la

²²¹ Gabriel Ferrater. *Les dones i els dies*, edició de crítica de Jordi Cornudella, Edicions 62, Barcelona, 2018, pàg. 117.

²²² Lluís Cabré i Marcel Ortín. «L'interès de Gabriel Ferrater per la poesia d'Ausiàs March», dins *Reduccions: Revista de poesia*, número 113, octubre de 2019, pàg. 241-275.

catarsi», «Tant no turmenta», «Estiu» i «Il gran rifiuto» amb l'obra de March. També sabem que l'editor Josep Maria Cruzet va encarregar a Ferrater una antologia de March per a la col·lecció «Biblioteca Selecta» que va acabar fent Joan Fuster el 1959, i sabem que Ferrater havia pensat doctorar-se, sota la direcció d'Antoni Comas, amb una tesi sobre la llengua de March: «serà una tesi perfectament clàssica, basada, és clar, damunt d'un vocabulari i d'una concordança exhaustiva», va dir en una carta de 1968 a Joan Triadú, citada a l'article d'Ortín i Cabré. Sabem, per tant, que Ferrater va estudiar March als anys 50 – per l'encàrrec de l'antologia – però que encara el tenia com a referència a finals dels anys 60, perquè es plantejava fer una tesi doctoral sobre ell, des de la vessant lingüística. Aquestes dades les recull Xavier Dilla al seu article a la revista *Veus Baixes*, on també destaca les afinitats entre els dos poetes:

hi ha homenatges com el títol «Tant no turmenta» («Dolor d'amor a mi tant no turmenta / que eixir volgués de son amargós terme», 73, 17-18) i ressons clamorosos, com els «camins dubtosos» del vers 21 de «No una casa», o «La carn més pura ja somnia. / Vol carn», als versos 19-20 de «Sobre la catarsi».73 I encara la puntuació, amb algunes comes posades més per facilitar la entonació que no pas per criteris sintàctics, podria relacionar-se amb el criteri indicat per Ferrater a Nims per llegir bé March²²³.

En una de les notes del seu dietari que fan referència a March, Ferrater l'emparenta amb Dostoievski: «Té March un estrany sentiment de l'equació de l'acció i la reacció en el domini moral. ¿Dostoievski, ja?²²⁴». És un apunt que ens ensenya la manera tan interessant de connectar lectures: la concepció entre la reacció i l'acció existencialista de Dostoievski amb l'ambivalència de March. L'article de Xavier Dilla defensa que Ferrater va fer una lectura molt particular d'Ausiàs March. Repassant els poemes triats per a l'antologia que li havia encarregat Cruzet, Dilla assenjala que amb la tria d'aquests poemes hi veiem «una imatge de March més aviat fosca i sòrdida, menys «romàntica», molt allunyada del cànon establert per Fuster (qui va acabar fent l'antologia)²²⁵». Dilla estudia les lectures que Gabriel Ferrater i Joan Ferraté van fer del poeta per concloure que la seva lectura ens presenta un March anticanònic, que no encaixa amb l'etiqueta de darrer trobador, ni amb el jocfloralisme tolosà, ni amb el concepte de bellesa poètica del petrarquisme que domina la lírica europea des del segle XVI. És un March que no es pot llegir, segueix Dilla, seguint la lectura romàntica proposada al segle XIX, sinó que

²²³ Xavier Dilla. «Joan Ferraté (i Gabriel Ferrater), lector(s) d'Ausiàs March», dins *Veus baixes: Paper de versos i lletres*, número 5, juny de 2019, pàg. 59-80

²²⁴ J. M. Martos: «Sobre els fragments inèdits del diari de Gabriel Ferrater», suplement Lletres del Diari de Barcelona, 24 de març de 1990, pàg. VI-VIII, p. 7.

²²⁵ Xavier Dilla. «Joan Ferraté (i Gabriel Ferrater), lector(s) d'Ausiàs March», dins *Veus baixes: Paper de versos i lletres*, número 5, juny de 2019, p 68.

s'ha d'entendre més aviat dins una tendència alternativa, una mica subterrània o marginal respecte al corrent principal de la lírica europea, una poesia més aspra, molt moral, menys «bonica» i eufònica, que trobem a les rime petrose de Dante o en poetes com John Donne, Unamuno, Cernuda... i Gabriel Ferrater²²⁶.

Tots dos germans Ferrater es fixen en l'obra de maduresa de March, que és la menys llegida. És un March que, segons Dilla, posa en qüestió el seu propi plantejament amorós i, de pas, la tradició que l'ha precedit, obrint noves formes d'expressió lírica. És el mateix gest – posar en qüestió del plantejament amorós – que farà Ferrater als seus propis poemes amorosos, un gir sobre la tradició que pren, en bona part, de la lectura de *Les flors del mal* de Baudelaire. Ferrater, així ho veurem, estava especialment interessat en els poetes que buscaven sensibilitats i maneres d'expressar-se radicalment diferents que les que proposaven els estils del seu temps. March, com Baudelaire, li interessa per la capacitat d'anar més enllà del seu temps a la seva literatura.

Ferrater dedica un text a March al volum *Historia de la literatura universal* de Haas, un llibre en el que va col·laborar en diversos capítols. Ferrater el situa, en primer lloc, com la figura poètica més destacada del segle XV català. L'aportació de March a la literatura universal, segons el crític, és la seva renúncia a la retòrica, fins al punt que amb aquest gest va més enllà que Petrarca: «asimila perfectament la influencia de los trovadores y de los italianos, pero se resiste a utilizar bellamente los temas en busca de una perfección formal, en lo cual va mucho más allá que el propio Petrarca²²⁷». Ferrater escriu que, obsedit pel contingut, March no es preocupa de donar una forma atractiva als seus versos, però que la forma es compensa sobradament amb l'apassionament i la humanitat càlida i torturada que el poeta sap donar als seus versos:

rompe pues con todos los modelos poéticos, disloca las frases, fuerza los conceptos, lucha - ésta es la palabra - con las normas sintácticas, y en todo momento no vacila en sacrificar la armonía del verso a la exactitud de la idea que quiere expresar. Pero su grandeza se impone desde el primer momento al lector, fascinado ante el irresistible torbellino de imágenes y de ideas que el poeta vuelca sobre él²²⁸.

²²⁶ Xavier Dilla «Joan Ferraté (i Gabriel Ferrater), lector(s) d'Ausiàs March», dins *Veus baixes: Paper de versos i lletres*, número 5, juny de 2019, p. 79.

²²⁷ Enric Blanes. «Varia» *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/q-varia.html> Consultat el setembre de 2020.

²²⁸ Enric Blanes. «Varia» *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/q-varia.html> Consultat el setembre de 2020.

Ferrater destaca en tots els grans poetes que tractarà aquests dos conceptes: les idees i les imatges. En March, Ferrater hi veu l'essència de la poesia i una possibilitat d'actualització dels seus termes. En la tristesa i la solitud del March que a ell li interessa; sol i torturat, obsedit amb la idea de la mort, Ferrater hi veu l'individualisme de l'home modern: «y se asiente en contradicción con todos, ajeno a la alegría de los demás, solitario en medio de la gente²²⁹». Ferrater escriu que la intensitat de la seva obra no ha estat encara superada per cap altre líric de llengua catalana, i que al cap de cinc segles els seus poemes desborden per a nosaltres el marc de la seva època: «para encontrar nombres dignos de parangonarse con él, hay que recurrir forzosamente al mejor Dante de la *Comedia*, al mejor Villon del *Testament*, y éste es sin duda el más grande de los elogios que pueden hacerse del gran poeta valenciano²³⁰». Les dues obres citades formen part de la part més alta del cànon de Ferrater. March és, per a Ferrater, el lligam entre l'origen de la literatura catalana i la seva contemporaneïtat.

De la mateixa manera que amb molts d'altres poetes que estudia, a Ferrater li molesta i li preocupa la mala recepció i la mala lectura que s'ha fet de March: «tal ve nos sorprenda, y tal vez ingenuamente nos irrite, el hecho de que tan considerable poeta haya quedado casi enteramente al margen de la subsiguiente evolución de la poesía europea, pediéndose su ejemplo y su experiencia en una sorda e ineficaz lejanía²³¹». Si bé diu que gairebé tots els poetes del renaixement castellà van llegir i imitar March, Ferrater explica que la seva imitació no va aprofitar gaire més que alguns elements aïllats i no gaire profunds de la seva obra: March va ser apreciat com una pedrera d'imatges, no com un edifici (si bé diu que Quevedo és una excepció en el cas dels renaixentistes, i Unamuno és una excepció posterior: Ferrater considera que són els dos únics poetes castellans que són de la mateixa raça poètica, i que cal considerar que ells, com March, també van ser poetes aïllats, extravagants respecte els seus contemporanis i la tradició poètica de la seva llengua).

Al seu article, Cabré i Ortín resumeixen els tres gestos que Ferrater va fer amb la poesia de March. En primer lloc, va aclarir el sentit literal d'una poesia de gran qualitat però no sempre fàcil d'entendre, i va presentar-ne el text de manera que es pogués llegir bé, divulgar-la en català i en altres llengües. L'obsessió de Ferrater per facilitar la feina als lectors interessats i deslliurar-los de càrregues acadèmiques o erudites que enfosqueixen els textos serà una constant en la seva

²²⁹ Enric Blanes. «Varia» *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/q-varia.html> Consultat el setembre de 2020.

²³⁰ Enric Blanes. «Varia» *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/q-varia.html> Consultat el setembre de 2020.

²³¹ Lluís Cabré i Marcel Ortín. «L'interès de Ferrater per Ausiàs March». *Reduccions*, primavera estiu de 2019, p. 274.

obra crítica. En segon lloc, va entendre a partir de March una manera particular de fer poesia i d'extreure'n lliçons per a la pròpia pràctica. En tercer lloc, va observar-hi el funcionament del llenguatge, amb especial atenció als usos sintàctics (per això voldrà, anys més tard, fer-ne un tema de tesi doctoral).

Ferrater situa March com el primer poeta català – perquè segons ell els medievals van utilitzar la *koiné* provençal com a llengua poètica – i diu que és un poeta que va viure i ha viscut, en la seva recepció, aïllat. La insistència de Ferrater en la mala recepció de March és important. Considera que no s'ha parat prou atenció a un dels poetes fundacionals de la literatura catalana. Ferrater el situa aïllat en el seu llenguatge i aïllat en la seva època. Aquest aïllament en l'època és el que ha produït, diu Ferrater, la seva lamentable utilització pòstuma. En aquest fragment veiem com el situa i per què el valora com a superior entre els seus contemporanis:

Entre los dos espléndidos florecimientos poéticos de los siglos XIV y XVI, el XV es para la poesía una época de escassa vitalidad en unos, los más y los inferiores, y de dispersión y desconcierto en otros pocos: los mejores, entre los que se cuenta March. Olvidando a los pedantes y prescindiendo de los anónimos autores de romances y balades, los que dan el tono en el siglo XV son poetas cortesanos, finos y quebradizos: desde el marqués de Santillana y su amigo Sant Jordi en España, o el Duque de Órleans en Francia, hasta los agrupados en la corte florentina de Lorenzo de Medici. Son ya poetas estetizantes, para los que la cualidad artística esencial es la belleza; però no han descubierto todavía la *maniera grande* que constituirá la gloria de sus continuadores en el siguiente siglo. Pronto se echa la cuenta de los poetas que no se dejaron alistar en aquel coro. François Villon, los escoceses Henryson y Dunbar, nuestro March, y acaso nadie más. Pero mientras que Villon y Dunbar son poetas simplemente medievales, todavía no estetizantes al modo renacentista, la posición de March es más compleja, lo que hace más entero su aislamiento²³².

Ferrater insisteix en la idea de l'aïllament de March, perquè en aquesta posició de distància hi reconeix el gest que farà ell amb la seva pròpia literatura, i hi veu l'aïllament d'altres grans poetes del seu cànon. Ferrater el qualifica de poeta que no es va deixar alistar en l'estil imperant del seu temps, remarcant la idea que els bons poetes sempre neixen d'un gest que els distingeix i els allunya de la seva contemporaneïtat. L'aïllament és la singularitat, la incapacitat d'encaixar en un moviment, en una ideologia. Ferrater sempre buscarà aquest gest de distància en els escriptors que admira.

²³² Lluís Cabré i Marcel Ortín. «L'interès de Ferrater per Ausiàs March». *Reduccions*, primavera estiu de 2019, p. 275.

b. Sobre la Renaixença

Després de March, Ferrater fa un salt de tres segles i situa la Renaixença com a base de la seva lectura de la literatura catalana del segle XX. L'explicació d'aquesta tesi la trobem a «El resurgimiento», un article recollit a *Sobre literatura*, i que segurament és l'únic capítol que Ferrater va escriure d'una història de la literatura catalana que haurien hagut de fer Martí de Riquer i ell per encàrrec d'un editor italià. És un article excessivament teòric, del principi de la seva carrera, on es veu com Ferrater estava preocupat per fer encaixar el seu discurs en el marc teòric imperant.

Ferrater vol, en aquest article, justificar l'existència de la literatura catalana d'una manera purament històrica i social. Com fa sempre davant d'un problema concret, Ferrater el planteja de la manera més abstracta i general que pot. Així, es pregunta per què va haver-hi un renaixement literari en català més important que el que hi va haver en occità. És a dir, es pregunta – com ja havia fet a «Madame se meurt» – per què podem marcar l'origen de la represa de la literatura catalana a la Renaixença i no ho podem fer en un altre moviment. Això és perquè el català de la Renaixença, explica Ferrater, tenia la vocació de ser una llengua de cultura, oberta cap al món exterior, i el fet que aquesta llengua servís a un sistema literari més sofisticat va lligat a aquesta voluntat cultural i política:

Toda lengua literaria, es “lengua común”, obtenida por un muy complejo proceso de abstracción, seleccionando y ensamblando tales o cuales rasgos de tales o cuales dialectos entre los que le sirven de base; y cuando dos “lenguas comunes” se reparten una familia de dialectos, raras veces el reparto tiene en cuenta el carácter de los miembros de la familia: lo que priva son razones externas, en general políticas²³³

És a dir: l'existència del català literari, del català comú, per a Ferrater, és un fet de raó i no de natura, un fet històric i social. Així s'explica, per exemple, que en l'etapa coneguda com a decadència a Catalunya no es deixés de parlar en català però, en canvi, no s'escriu literàriament: «El oscurecimiento, pues, no consistió en que dejara de escribirse en catalán, sino en que dejó de escribirse, a un cierto nivel de ambición, en Cataluña²³⁴». Ara bé, Ferrater no pot limitar-se a plantejar l'existència de la literatura catalana com una dinàmica social, i acaba explicant que els catalans fan literatura en català perquè, lògicament, és la seva llengua: «la cultura castellana nunca arraigó muy hondamente en Cataluña: en este sentido, y sólo en este, sí puede decirse que es natural que al resurgir la

²³³ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 106.

²³⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 107.

literatura en Cataluña se realizara en catalán²³⁵». Una llengua literària necessita elements extraliteraris per existir, però sense una llengua comuna tampoc hi pot haver llengua literària. Aquesta necessitat de justificar l'existència d'una literatura en una llengua, serà una de les preocupacions de Ferrater, precisament perquè la historiografia de l'època demanava aquests raonaments. Ferrater va començar a fer de crític en una època on, per demostrar que no estaves marcat per la ideologia, havies de fer veure que les ideologies no existien. Ferrater vol deixar clar que les seves tesis no parteixen d'un posicionament ideològic, sinó que – com fa amb cada tema que tracta – l'ha estudiat des de totes les perspectives que tenia a l'abast.

Com farà amb tots els corrents literaris que estudia, Ferrater emmarca la Renaixença amb un moviment literari que va més enllà d'ell mateix. La Renaixença, diu Ferrater, té lloc en un moment de la cultura universal que és propici a aquest renaixement. El pas del set-cents al vuit-cents, explica, mostra una fortíssima tendència cap al fraccionament de les llengües de cultura i dona espais a moviments similars a la Renaixença arreu d'Europa. A més, segons Ferrater, la llengua catalana en aquesta situació parteix d'un avantatge que no tenien altres idiomes: la llengua de Bernat Metge i Joanot Martorell és comprensible per a un català culte contemporani. El català comptava amb una base de tradició que no havia canviat al llarg dels segles, i que d'alguna manera promovia una continuïtat.

Ferrater també vol emmarcar geogràficament aquesta Renaixença, i dona importància al fet que només es va produir al Principat i a les Illes Balears. En el cas de «la Catalunya de França» la Renaixença només dona, segons Ferrater, un gran poeta: Josep Sebastià Pons. Ferrater considera que València és un cas particular perquè els valencians no consideraven el català com la seva llengua:

los valencianos normales no parecen tener una conciencia muy clara del emparentamiento de su habla, y oscilan entre considerarla como un hecho completamente original e independiente, y considerarla como una variedad del castellano algo más desviada de la norma general que otras²³⁶.

Ferrater creu que sense la consciència d'una llengua no hi pot haver literatura pròpia. Ferrater també argumenta que, a València, la barreja entre literatura i política és més evident que en cap altre lloc dels Països Catalans, i fa una lectura sociològica de la posició dels valencians davant la seva literatura:

Al constituirse, paralelamente al resurgimiento literario catalán, el movimiento político catalanista, los valencianos han tendido a mirarlo

²³⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 107.

²³⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, pp. 108 – 109.

con recelo: el “cantonalismo”, la antipatía hacia el gobierno central, es cosa muy extendida por todas las regiones españolas, y los valencianos parecen sentir que el considerarse catalanes implicaría meramente la sustitución del centralismo de Madrid por un centralismo de Barcelona. Una vez más, pues, vemos como los hechos sociales tienen un peso mucho mayor que el hecho bruto lingüístico²³⁷

Una vegada més, la política se situa al centre de la lectura de Ferrater. La llengua és un fet natural però també polític, i la literatura ho és en conseqüència. A la lectura sobre la Renaixença això es pot veure d'una manera molt significativa, perquè les obres més importants d'aquest període són eminentment polítiques.

i. Al voltant de «La pàtria» d'Aribau

Després d'haver situat el moviment, Ferrater es fixa en alguns textos, llibres i escriptors icònics de la Renaixença. Comença la seva lectura qüestionant un tòpic acceptat com a veritat literària: el poema «La pàtria» de Bonaventura Carles Aribau, conegut com a text fundacional de la Renaixença, no té uns efectes tan importants sobre el panorama cultural. En primer lloc, diu Ferrater, quan el poema es va publicar l'any 1833, Rubió i Ors i Milà i Fontanals tenien només quinze anys. És a dir, que el poema hagués hagut d'esperar una generació per a produir algun efecte com a text fundacional. En segon lloc, posa en qüestió la idea establerta de «La pàtria» com a primer text de la Renaixença. Ferrater cita com a previs el menorquí Joan Ramis i la seva tragèdia *Lucrecia*, i Josep Robrenyo, tot i que destaca que té menor ambició que Ramis. També diu que cal tenir en compte la publicació, l'any 1815, de la *Gramàtica y apologia de la llengua catalana* de Pau Ballot. Per últim, diu que caldria estudiar i publicar algun compendi de la poesia popular de l'època.

Tot i això, Ferrater destaca l'enorme valor simbòlic del poema d'Aribau, i en lloa la seguretat lingüística i el bon gust; diu que l'instint de la seva cultura el va dur a trobar feliçment el centre de la llengua, un català viable i digne. Aquests adjectius – viable i digne – no són gratuïts. Per a Ferrater, el gest literari important de la Renaixença consisteix en seguir la corrent viva de la llengua; és a dir, transformar la llengua d'ús i de parla en llengua literària. Aribau, escriu Ferrater, va acceptar amb realisme la parla – la llengua oral – com a base per a la seva literatura, però al mateix temps l'eleva i la dota de solidesa estructural i finor expressiva, que eren les dues mancances dels escriptors de l'època. Segons Ferrater, Aribau troba per primera vegada l'expressió de la idea del símbol a partir de l'esperit romàntic del poema. És a dir, Aribau sap lligar el seu poema amb l'essència del romanticisme, que aleshores era un corrent europeu hegemònic. El gest de lligar el moviment nacional amb un de supranacional és

²³⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, pp. 109.

el que dóna amplitud i importància al gest d'Aribau i a tota la Renaixença: «el romanticismo es el término clave, el genio que anima prácticamente toda la literatura catalana hasta Maragall»²³⁸.

Com que la Renaixença s'associa a un moviment europeu, agafa unes influències i unes referències més amples que si es tractés d'un moviment aïllat. Per això Ferrater pot concretar quin tipus de romanticisme hi ha a «La pàtria» i de quines fonts beu. Segons Ferrater, és el menys íntim dels romanticismes, «el que arrenca no de Leopardi sinó de Manzoni, i no de Wordsworth i Coleridge sinó d'Scott²³⁹». De fet, a la revista on es va publicar «La pàtria», *El Vapor*, els redactors van emparentar el poema amb Walter Scott.

ii. «Lo gaiter del Llobregat» i els Jocs Florals: literatura i poder

Després de ressituar el poema d'Aribau, Ferrater es fixa en dues fites fundacionals de la Renaixença: el poema «Lo gaiter del Llobregat», publicat l'any 1841, i la represa dels Jocs Florals l'any 1859. Les dues fites són importants, diu Ferrater, perquè estan lligades a la ciutat de Barcelona i, per tant, a la burgesia de la ciutat. Els burgesos són un element imprescindible en el naixement de les literatures modernes europees al segle XIX, i Ferrater sap que és important estudiar el paper de la burgesia catalana sobre la cultura per comprar-lo en paràmetres europeus. Tant «Lo gaiter del Llobregat» com els Jocs Florals són fets estretament lligats a causes socials: deriven de la constitució d'una burgesia industrial barcelonina relativament poderosa, i amb voluntat d'afirmar el seu poder i la seva consciència de classe. Ferrater és molt insistent en aquest enfocament social perquè hi veu les bases de la relació entre literatura catalana i burgesia, que serà un dels eixos que marca el seu discurs per a la literatura catalana del segle XX:

La formación de aquella burguesía ha sido y es la base del resurgimiento catalán, lo prueba sobradamente el que, según hemos señalado ya, y a pesar de la copiosa y valiosa aportación de Mallorca, sólo se ha dado una auténtica densidad y continuidad de escritores en la Cataluña estricta (el llamado “Principado”) o sea en las regiones que gravitan económicamente alrededor de Barcelona²⁴⁰.

Ferrater lliga la literatura amb la geografia, amb la societat i, per damunt de tot, amb el poder. No és casualitat que insisteixi en Barcelona i la regió urbana que l'envolta com a element imprescindible per fer néixer una literatura. Ferrater està posant aquí les bases del seu discurs sobre el segle XX català, i per tant és

²³⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 112.

²³⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 113.

²⁴⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 115.

aquí on es comença a fer les preguntes que després voldrà respondre: ¿Per què la burgesia catalana estava interessada a lligar-se a una literatura? o, més concretament ¿quins són els «processos mentals» pels que aquella burgesia va arribar a sentir que alguna cosa que els interessava s'expressava a partir d'aquells Jocs Florals? Ferrater està molt interessat a veure què mou una classe social a unir-se d'una manera tan estreta amb la història de la literatura catalana. D'entrada, relaciona els objectius de la burgesia catalana amb els de l'europea: a mitjan segle XIX hi havia, diu Ferrater, un cert esperit festiu i carnavalesc que es produïa en diverses manifestacions culturals arreu d'Europa. Els burgesos catalans, que volen formar part d'una societat moderna, busquen agermanar-se amb la mateixa classe social d'arreu d'Europa: volen unes certes aspiracions culturals i socials i una certa voluntat de llibertat.

Segons Ferrater, la societat barcelonina de l'època era particularment lliure. Aquesta llibertat – segons Ferrater, inaudita a Europa – va fer que es produïssin casos d'artistes tan particulars com el d'Antoni Gaudí, l'obra del qual no es pot entendre sense posar la llibertat a la base de la seva feina. Així doncs, ens trobem que la ciutat de Barcelona és un camp verge per a experiments culturals. Aquest marge de llibertat que gaudeix la ciutat, diu Ferrater, el té perquè no carrega amb el llegat d'una tradició que la limita:

En Barcelona, el humor carnavalesco pudo desarrollarse con mayor libertad que en otros lugares, gracias a la falta de inhibiciones tradicionales en aquella burguesía de prosperidad reciente, una burguesía compuesta prácticamente toda ella por *parvenus*, y a los que ningún Faubourg Saint-Germain controlaba ni imponía normas²⁴¹.

Una burgesia nova, com la barcelonina, té els inconvenients d'haver-s'ho d'inventar tot de zero, però també avantatges com aquest marge de llibertat més ample. No hi ha estructures que controlin la cultura des de cap instància superior, aquest Faubourg Saint-Germain que cita Ferrater pensant en Proust i el seu món. Aquí, des de ben al principi de la seva història, la distància entre els escriptors i el poder és molt curta, i els lligams molt estrets.

Hi ha encara, segons Ferrater, una altra particularitat de la literatura catalana que neix en aquest moment, i que és un dels problemes que arrossegà fins a l'època contemporània. Es tracta de la tendència de la literatura catalana al ruralisme, a refugiar-se en temes camperols i a proclamar que els temes urbans són vulgars o perillosos. Ferrater no respon per què passa això en una literatura que ha nascut i crescut de la ciutat de Barcelona i del seu entorn, però afirma que aquest ruralisme va néixer en aquell moment, i que es va convertir des del seu origen en el mite col·lectiu de la literatura catalana. El problema que Ferrater detecta en aquest ruralisme mitificat és la tendència a la irrealitat, que

²⁴¹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, pp. 115 – 116.

acompanyarà sempre la literatura catalana segons la seva lectura.

Al seu article sobre la Renaixença, Ferrater explica com els escriptors de l'època evocaven no només la vida rural sinó també a les glòries del passat medieval: en tots dos casos s'allunyaven de la realitat. Dels escriptors d'aquest període en destaca Milà i Fontanals, perquè era un gran filòleg a banda de poeta. Ferrater no dona importància a Rubió, ni a Víctor Balaguer (d'ell diu que tenia vigor retòric però li faltava subtileza). De Teodor Llorente diu que té algun bon poema, i que és recordat per ser l'impulsor de la Renaixença a València. El considera millor que al rossellonès Pere Talrich, que va fer el mateix gest que Llorente a la Catalunya Nord. Ferrater sobretot destaca el valor de l'anomenada «Escola mallorquina», amb noms com Tomàs Aguiló, Marià Aguiló i Pons i Gallarza, i escriu que els mallorquins tenien una formació cultural superior a la dels coetanis d'altres regions, a excepció de Milà i Fontanals.

Ferrater fixa l'inici d'aquest ruralisme en la figura de Pin i Soler, i així ho explica a la mítica carta sobre literatura catalana que va enviar al professor José María Valverde, i que es troba a *Sobre literatura*:

Y desde luego [el ruralisme] no es más que un mito, ya que la mayoría de los escritores han vivido en Barcelona y su realidad inmediata ha sido la ciudadana, y en Barcelona se encontraba la inmensa mayoría de su público, la burguesía a que nos hemos referido. Pero parece como si esta burguesía sintiera que su realidad era en cierto modo vergonzosa, y prefiriera que le hablaran de otra cosa: y los escritores han cumplido lo que se les pedía²⁴².

Aquesta és una qüestió que Ferrater anirà repetint al llarg de la seva lectura: els escriptors catalans són de Barcelona i es mouen en entorns urbans, però parlen de temes rurals i ho fan per un motiu concret: la burgesia els ho demana. I els ho demana per sentiment de vergonya de la seva pròpia classe (i per evitar problemes amb el poder que estava per damunt d'ells). Veurem l'intent de respondre aquestes preguntes amb lectures aplicades a la prosa del segle XX, però és interessant veure que Ferrater situa l'origen del problema lligat a l'origen de la represa literària. Ferrater creu que els escriptors treballaven per al seu públic, per als seus amos. Aquesta idea de la submissió dels artistes al poder també serà un tema central de les tesis de lectura.

iii. Jacint Verdaguer (i un apunt sobre Àngel Guimerà)

Tot i el discurs cultural sobre la Renaixença i la seva importància com a base de la literatura del segle XX, Ferrater considera que l'estructura del moviment hagués caigut en l'oblit i la insignificança si no fos per la figura de Jacint

²⁴² Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 116.

Verdaguer, que va elevar el moviment i va culminar-lo. Tot i això, cal destacar la poca atenció que Ferrater dedica a Verdaguer a la seva obra en comparació amb l'estudi a fons dels grans poetes catalans del segle XX. Ferrater l'explica i el situa, però no entra a fons a estudiar la seva obra poètica.

A Verdaguer l'estudia al mateix article citat sobre la Renaixença, li dedica l'apunt final que engloba i dóna sentit al seu discurs sobre el moviment. El premi de 1877 a *L'Atlàntida* als Jocs Florals és el fet, diu Ferrater, que dóna sentit a l'existència del certamen. El que li interessa a Ferrater del poeta és la seva intuïció:

[la seva obra] parece concebida, con una especie de deliberación perversa, para desconcertar al lector de hoy, que apenas encuentra en ella ninguna de las cualidades que está acostumbrado a esperar de la poesía, y sin embargo no puede dejar de percibir que allí se encierra *alguna* cualidad indudable, por huidiza que resulte²⁴³.

Al contrari del que passa amb la majoria d'autors de la Renaixença, diu Ferrater, el valor de Verdaguer és que el lector contemporani en sap reconèixer les qualitats. De tota manera, Ferrater considera que un lector contemporani no pot llegir tan bé la qualitat de Verdaguer com ho faria un lector que tingués les eines i el context de la seva pròpia època. Per això parla d'una qualitat verdagueriana que és fugissera, que no sabem determinar, i que ens desconcerta. Verdaguer és un poeta fundacional però no es deixa arrossegar, segons Ferrater, cap al discurs del lector del segle XX. De fet, Ferrater l'emmarca en un context romàntic molt determinat, com fa amb el moviment de la Renaixença en general. Diu que «L'Atlàntida» i «Canigó» són dos grans poemes èpics on hi és evident – com passa, diu, en tota la poesia no religiosa de Verdaguer – la influència de Victor Hugo i, molt particularment, del seu recull *La Légende des siècles*, amb uns poemes entre la sàtira i la èpica, on hi apareixen visions fantasmagòriques sobre paisatges desolats. Però, com també passa amb el seu cànon d'Ausiàs March, la banda romàntica de la poesia verdagueriana – la més accessible i coneguda – no és la que més li interessa a Ferrater. A ell li interessa, com veurem que li passa gairebé sempre, allò que no pot classificar ni descriure amb facilitat.

En aquest cas, a Ferrater li interessa la poesia religiosa de Verdaguer, que descriu com a difícil d'encasellar. De fet, diu que davant d'uns poemes tan irregulars tenim la temptació de dir que Verdaguer no tenia món mental, una temptació en la que no podem caure perquè «una organización imaginativa como la que muestra Verdaguer en sus buenos momentos no se edifica sobre cimientos de necesidad²⁴⁴». Ferrater no sap classificar, i així ho diu, el conjunt

²⁴³ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 119.

²⁴⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 120.

d'aquests poemes religiosos, però els jerarquitzza segons el seu criteri. Diu que una lectura fàcil seria etiquetar-los de místics, però que el misticisme en el seu sentit seriós no apareix per enlloc a Verdaguer. Ferrater considera que, si traiem de l'equació *Flors del calvari*, el llibre on Verdaguer explica el drama dels seus últims anys, la de Verdaguer és una poesia devota, d'una devoció que, segons el crític, no es tanca en els límits de la religió. Aquesta incapacitat de classificar i jerarquitzar completament la poesia de Verdaguer és el que el desconcerta i alhora li interessa enormement. Per això diu que, per a fer una bona lectura del poeta, caldria encara endreçar, jerarquitzar i valorar tota la seva obra. Verdaguer és un dels pocs poetes que tractarà dels qui no ens sap fer un esquema exhaustiu i coherent de la seva obra completa. Així i tot, tal com hem dit, considera que sense la potència de l'ús de la llengua de Verdaguer i el virtuosisme a l'hora de fabricar imatges tot l'edifici de la Renaixença catalana no hagués passat d'un fet prescindible.

També dedica part del seu article sobre la Renaixença a Àngel Guimerà, un autor a qui tampoc tracta amb profunditat, tot i ser una de les figures més importants del període. Ferrater diu que va tenir un reconeixement i un èxit internacional similar al de Verdaguer. Com que es fixa només en la seva obra poètica, no té en compte l'enorme èxit de les seves obres de teatre, traduïdes i representades arreu del món. De Guimerà només en destaca els poemes no dramàtics – és a dir, lírics però narratius, tal com li interessien a Ferrater –, dels que diu que són millors que el seu teatre – una opinió que no ha compartit cap altre estudiós de la figura de Guimerà –. Tot i la poca consideració que presta a la seva obra, escriu que és l'autor més vigorós i ambiciós dels seus coetanis. Diu que no tenia la subtilesa de Verdaguer – entenem que no tenia la profunditat poètica que Ferrater valora als poemes religiosos de Verdaguer – però que el seu teatre superava el de Frederic Soler, que era l'autor que triomfava a la Barcelona de l'època. És una visió discutible, tenint en compte l'èxit de les representacions de Guimerà. Ferrater també fa una valoració sobre el tipus de teatre que feia Guimerà, i diu que era un teatre per a actors – molt pensat, entenem, per a ser representat per uns certs tipus de caràcters – i que un cop perdut els tipus d'actors que triomfaven a l'època, el teatre de Guimerà havia perdut també el seu encant, perquè no tenia punts de recolzament literari autònoms. Ferrater diu explícitament que el problema del teatre de Guimerà és que no es podia sostenir per ell mateix.

Podem discutir la valoració sobre la qualitat de les obres de Guimerà, però Ferrater no s'equivocava quan predeïa el poc recorregut del dramaturg fora de la seva època. Guimerà no ha estat actualitzat com a dramaturg ni ha ocupat espai en els debats literaris del segle XX. És el que Ferrater intueix quan diu que el seu teatre no s'aguanta per ell mateix. De tota manera, la manca d'atenció a Guimerà també es deu a la lectura tan pobra que en van fer els seus contemporanis. Guimerà ha quedat folcloritzat molt ràpid, gairebé des del seu

temps: a principis del segle XX els artistes volien semblar moderns, i no un autor del segle XIX com era tractat Guimerà. És un llegat injust per a un dels autors que va saber pujar a l'escenari amb gran èxit les tensions socials del seu temps i que va adaptar com cap altre els canvis de la seva època al seu teatre.

iv. El llegat de la Renaixença

Una de les constants de la crítica ferrateriana és que vol actualitzar el tema que estudia per apropar-lo als seus lectors. En aquest cas, vol actualitzar el concepte de Renaixença per a lectors catalans dels anys 50, i per això acaba el seu article exposant les repercussions literàries d'aquest moviment. Una d'aquestes repercussions explica una de les seves tesis importants sobre la literatura catalana:

en los párrafos precedentes no hemos hablado más que de poetas, y con ello se delata ya lo que será, hasta hoy, la más catastrófica debilidad de la literatura catalana moderna. Desde luego, el fenómeno deriva centralmente de la ya apuntada tendencia al irrealismo en el resurgimiento literario catalán²⁴⁵.

La seva lectura de la literatura catalana del segle XX parteix d'aquesta base: des de la Renaixença, els fonaments de la literatura catalana estan construïts sobre els poetes, i això és una debilitat i un llast. El veritable problema d'aquesta constatació, per a Ferrater, és que el transcurs d'un segle no ha servit per a canviar la tendència que ja s'apuntava a la Renaixença: la literatura catalana tendeix a la irrealitat, al ruralisme, a escapar de les tensions i qüestions que preocupen els grans novel·listes dels segles XIX i XX. Ferrater deixa implícit en aquest text que és més fàcil evadir-se en vers que en prosa, com demostra la tradició europea. Un dels problemes de la literatura catalana serà, per a Ferrater, no haver tingut al segle XIX un prosista – un novel·lista – que mirés i traslladés a les seves obres la realitat a la manera de Balzac o de Tolstoi, i és per això que hi ha un buit tan gran en la prosa catalana.

A l'article sobre la Renaixença, la prosa del període està despatxada en molt poques línies. Un dels motius per justificar aquesta brevetat, diu Ferrater, és que a aquests prosistes ja no els llegeix ningú: no han passat el filtre del temps. Així i tot, no s'està de dir que la millor prosa de l'època són els quadres de costums de Robert Robert i Emili Vilanova. Ferrater diu que almenys aquests escriptors són observadors precisos de la realitat, que la seva prosa és divertida i que és un mirall fidedigne del model de llengua que es parlava a la Barcelona del seu temps: «cualidades, en suma, nada desdeñables²⁴⁶».

²⁴⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 124.

²⁴⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 125.

El que es pregunta Ferrater, llegint així el període, és com es va poder sostenir la literatura catalana al segle XX si en la seva base hi fallava un element tan fonamental com la prosa. La resposta passa pels noms de Josep Carner i d'Eugeni d'Ors. Cap dels dos era un prosista a l'ús – no són novel·listes com els fundadors de la literatura francesa o russa – però van inventar a Catalunya el model d'escriptor com a tipus social. Ferrater escriu que sense les figures de Carner i Ors hagués estat impossible sostenir una idea i un model de literatura professionals i remotament comparables als d'altres literatures. Sense ells, sentència Ferrater, només s'hagués escrit com fins aleshores, per a aficionats. La professionalització de l'escriptor és un fet que Ferrater considera imprescindible per a explicar la literatura del segle XX, com veurem més endavant.

v. Notes sobre Narcís Oller, Marià Vayreda i una idea de novel·la catalana

Hi ha altres autors, abans d'arribar als grans noms del segle XX, que apareixen a l'obra de Ferrater d'una manera tangencial. Els hem d'anar a buscar a documents que són menors, com ara la cèlebre i polèmica carta que Ferrater escriu a José María Valverde, recollida a *Sobre literatura* i titulada «Carta a un neófito sobre literatura catalana». La carta és de l'any 1958, quan Valverde feia dos anys que havia arribat a Barcelona per a fer de professor a la universitat. En aquesta carta al seu amic i professor, Ferrater resumeix breument les seves impressions sobre literatura catalana. És una carta que, més enllà del tòpic de ser titllada de superficial – evidentment, és una carta informal a un amic – ens serveix per veure molt bé la manera com jerarquitzava Ferrater els escriptors: hi veiem qui s'hi inclou, qui s'hi exclou i per què.

Dels escriptors del segle XIX, destaca el nom de Narcís Oller i la seva aposta per un projecte novel·lístic: «Nada malo puede decirse de Oller, pero tampoco nada bueno. Era de intenciones civilizadas, però no tenia talento: en todo caso, se lee todavía sin esfuerzo, y sin duda es mucho mejor que Ignacio Agustí, que le plagia descaradamente²⁴⁷ ». Ferrater escriu sobre Oller en alguns apunts personals, que es recullen també a *Sobre literatura*. El problema de les novel·les d'Oller, segons el crític, és que la llengua és grisa i descurada, no li treu el partit que li hauria de treure. Sobre *La febre d'or*, Ferrater assenyala l'evident influència del naturalisme francès i d'Emile Zola, i destaca alguns capítols que li interessin, que són els que expliquen la realitat barcelonina de l'època – i cita en concret la manera com se centra en la baixa qualitat dels costums de la burgesia barcelonina, un tema que a Ferrater li interessarà analitzar des de la Renaixença fins a la seva contemporaneïtat –. El problema d'Oller, però, és que no està a l'alçada de les seves aspiracions:

En realitat, el model que Oller es proposa més netament de seguir és

²⁴⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 127.

Galdós: voldria mirar la societat que té prop amb la catòlica cordialitat que el gran novel·lista canari escampa damunt la seva. Però Oller no té res del geni de Galdós, i la Barcelona de *La febre d'or* és molt lluny de posseir la riquesa significativa del Madrid de *Fortunata y Jacinta*²⁴⁸.

Oller té la intenció de ser un gran escriptor del XIX, diu Ferrater, però no hi arriba. Aquesta «catòlica cordialitat» que destaca aquí Ferrater és un concepte interessant, perquè en realitat descriu la distància a la que hauria de situar-se l'escriptor per a escriure sobre la seva realitat. Oller, com molts d'altres escriptors catalans, no té el marge de distància que tenia Galdós per escriure les seves novel·les. Per això a Ferrater li sembla que *La febre d'or* no funciona: Oller es mira la realitat des d'un lloc que no li permet analitzar-la amb prou distància i alhora no diu coses prou significatives sobre ella ni sobre la seva societat. Però Ferrater el lloa igualment per l'intent, per la intenció, pel gest de provar de crear una novel·la: escriu que les seves novel·les, juntament amb la prosa de Josep Pla, són els únics intents de novel·la – a banda de *Solitud* de Víctor Català – que s'han fet modernament en català.

Aquesta al·lusió a la modernitat no és casualitat. Ferrater diu que només Narcís Oller i Josep Pla comprenien el principi més elemental de l'art novel·lístic, de la funció de la novel·la: «el fet que aquest gènere no té cap raó d'ésser, si no se'l pren com a instrument per a descriure les relacions dels homes amb la societat de què formen part²⁴⁹». Oller fa el gest genuí per a aconseguir aquest intent, però no se'n surt. No se'n surt perquè no és prou bo, d'una banda; i de l'altra, i això és el que intentarà explicar Ferrater amb les seves idees sobre la literatura catalana del segle XX, no se'n surt perquè no té una idea de societat sòlida que li serveixi de punt de partida per a construir la seva obra. No té la societat per a fer-ho, i tampoc la distància des d'on mirar-s'ho. Per això Oller li serveix per a agafar el tema d'una manera concreta però elevar-lo cap a la qüestió general sobre la manca d'educació i de tradició que és la base del seu discurs: «quant a les raons perquè els novel·listes catalans no arriben a fer-se cap idea eficaç de la societat que se'ls proposa com a tema, són evidentment molt complexes. El que es pot dir sense vacil·lar, és que no totes depenen del talent dels novel·listes mateixos²⁵⁰».

Oller no se'n va sortir, però no només era culpa del seu talent. Ferrater reprèn aquí el tema que havia citat a l'article sobre la Renaixença sobre la professionalització de l'escriptor, posant d'exemple la cronologia de l'obra d'Oller. La primera novel·la la va publicar als trenta-sis anys, la segona tres anys després, la tercera cinc anys més tard, i en van passar setze fins a arribar a la quarta novel·la. Després d'aquesta, va estar vint-i-quatre anys sense publicar res

²⁴⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 133.

²⁴⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 133.

²⁵⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 134.

més fins a la seva mort. És a dir: Oller va intentar ser un novel·lista professional, però no li va sortir. De fet, hi va renunciar. Oller serveix d'exemple a Ferrater per explicar per què un novel·lista no pot ser un aficionat: «el gran novel·lista despèn stocks immensos del que en podríem dir memòria objectivada, d'agrupacions verbals i de situacions simbòliques, i la constitució d'aquest seu arsenal li exigeix una enorme aportació de temps i d'altres coses encara més cares²⁵¹».

¿En quina situació queden, aleshores, els escriptors? La idea de Ferrater és que el novel·lista o bé és ric o bé ha de tenir èxit, i un novel·lista català no pot tenir èxit. Si Oller hagués tingut el geni de Zola o de Galdós, diu Ferrater, no hagués tingut més èxit econòmic del que va tenir en vida. Així doncs, les possibilitats sobre l'existència d'una bona novel·lística catalana són molt reduïdes. Estil, professionalització, poder i societat. Són quatre elements que aniran sortint en la teoria ferrateriana sobre novel·la catalana. El problema de l'escriptor català és que està marcat abans de començar:

Quant als molts novel·listes catalans que han provat de fer unes novel·les que no ho eren ben bé, sense cap idea coherent i general de la societat que els voltava, cal comprendre la lògica de la seva il·lusió: volien inventar una novel·la que a ells els fos possible d'escriure, una novel·la per a no novel·listes, per a escriptors tallats de la societat²⁵².

Els escriptors catalans han intentat fer novel·la sense tenir en compte els elements que, al segle XIX, totes les grans literatures requerien per a fer novel·la, això és: una idea de societat, la distància correcta respecte el poder per a descriure-la, i la possibilitat de participar d'aquesta societat com a escriptors professionals. Els escriptors catalans, incapaços de trobar aquest marc, es veuen condemnats a fer unes novel·les que no encaixen en la concepció ferrateriana de la novel·la moderna com a motor fundacional de les grans literatures europees.

A banda d'Oller, un altre escriptor del XIX a qui Ferrater té en compte és Marià Vayreda. Ferrater diu que l'editor Cruzet s'ha dedicat a inflar la importància de la figura de Vayreda, a qui considera un ruralista dolent. ¿Per què, doncs, li interessa Vayreda? Perquè té una «vitalitat animal» – un concepte que tornarà a aparèixer parlant de Ruyra, i de Víctor Català – que és superior a la de Narcís Oller. Vayreda és superior a Raimon Casellas – que és bon crític d'art, segons Ferrater – precisament per aquesta vitalitat animal, que no troba als contes i les novel·les de Casellas. Ferrater destaca *La punyalada*, i l'emmarca, en un gest brillant i molt intuïtiu, com una de les moltes fantasies sexuals de tonalitat sàdica que deriven de la novel·la *Clarissa*, de l'anglès Samuel Richardson – una novel·la important per a Ferrater, com veurem als seus informes sobre literatura

²⁵¹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 134.

²⁵² Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, pp. 134 – 135.

estrangera –. *Clarissa*, com *La punyalada*, fixa l'interès del lector damunt la incertesa de si una noia serà o no serà violada. El plantejament de base de Vayreda, diu Ferrater, és molt prometedor, però els recursos artístics de l'escriptor són, segons descriu, insuficients per a donar-li riquesa de sentit. Segons Ferrater, el seu judici moral sobre els personatges s'expressa en reflexions poc profundes i no gens absorbides per l'acció novel·lesca, i aquesta, enlloc de formar un sistema de símbols – com veurem que passa i Ferrater ressegueix perfectament, a *Solitud* – és una desfilada de reportatges de violències i tortures. Ferrater considera que, de la mateixa manera que passava amb Oller, però en un grau més acusat, Vayreda no treu prou partit de la seva llengua, que qualifica de desguitarrada i tosca. La llengua de Vayreda, conclou Ferrater, no li permet preparar o sostenir els efectes, ni suggerir cap moviment imaginatiu o emotiu de qualitat. Aquest gest de valorar una obra pel gest ambiciós i pel propòsit correcte però descriure exactament per què fracassa en l'intent serà un dels trets distintius de la crítica ferrateriana.

Abans d'entrar al cànon del segle XX, hem de citar encara alguns noms que apareixen com a epígrafs a la citada carta de Ferrater a Valverde. De novel·listes de principis del segle XX, Ferrater cita a Puig i Ferrer, de qui diu que la seva incultura era tan gran que gairebé impedia que el seu talent es pogués manifestar. De tota manera, i encara que sembli una afirmació contradictòria, Ferrater diu que Puig i Ferrer és gairebé l'única gran possibilitat de novel·lista que ha existit a Catalunya. No té cap dubte en assenyalar *Camins de França* com a la seva millor obra. A la carta de Valverde també hi apareixen Miquel Soldevila i Miquel Llor, a qui tracta com a succedanis i imitadors dels francesos de l'època (però no els dedica atenció, com si que farà amb el paral·lelisme del gest romàntic de Verdaguer amb Victor Hugo o amb les relacions entre el naturalisme d'Émile Zola i l'obra de Narcís Oller).

Un altre apunt que cal destacar, tot i que aquest forma plenament part del segle XX, és la poca importància que Ferrater concedeix al grup de Sabadell, a qui qualifica simplement d'escriptors d'avantguarda i de certa qualitat. Ferrater està realment desinteressat per l'avantguarda en totes les seves expressions – ho veurem també en el camp de les arts plàstiques – i potser per això no considera rellevant el gest literari del conegut grup de Sabadell, tot i que ens ha de fer dubtar el fet de valorar a nivell estilístic l'obra d'Oller i, en canvi, no dedicar cap elogi a l'obra de Francesc Trabal. De fet, diu que tant Oliver com Trabal són escriptors molt petits, però que la seva literatura és civilitzada. L'últim poeta a qui cita en aquesta carta – i de qui tampoc desenvoluparà cap altra teoria o menció a la seva obra – és Bartomeu Rosselló-Pòrcel, de qui diu que no va ser un gran poeta perquè no va tenir temps de ser-ho. Al final de la carta hi ha un reguitzell de noms que convé tenir en compte: d'Espriu només en destaca *Esther*. De Rosa Leveroni diu «escribe bien pero no tiene gran cosa que decir, y

Vinyoli, que acaso tanga algo que decir pero no sabe escribir²⁵³». L'afirmació sobre Vinyoli estarà una mica matisada, com veurem, en altres textos ferraterians.

Com que la carta està datada de l'any 1958, ens podem preguntar per algunes absències. La més significativa, sens dubte – és el gran oblit en l'obra de Ferrater – és la de Mercè Rodoreda, que no apareix citada ni tan sols una vegada als seus papers. Ferrater s'excusa, al final de la carta, dient que no escriu res sobre escriptors catalans apareguts després de la guerra perquè no els coneix. La carta de Valverde, per un excés de puritanisme, és un dels documents sobre literatura més controvertits sobre Ferrater, perquè molts hi han vist to de menyspreu cap a la literatura catalana. Cal especificar que Ferrater es dedica a explicar a Valverde per què no li agraden alguns autors – la valoració negativa ocupa bona part de la carta – perquè als qui valora positivament no cal destacar-ne les virtuts, en té prou amb citar el nom.

²⁵³ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 131.

9. El cànon Ferrater: segle XX

La literatura catalana del segle XX és l'eix central dels assaigs sobre literatura de Ferrater. Bona part d'aquest discurs està resumit a les seves conferències a la universitat, que es van recollir primer al volum *Tres prosistes* l'any 2010, i una dècada més tard es van compilar i ampliar al *Curs de literatura catalana contemporània*. Això fa que bona part del seu discurs sigui una transcripció d'aquestes classes, que en realitat són conferències articulades per crear un cànon dels noms més importants de la literatura catalana del segle XX. En aquest capítol veurem, a partir d'aquestes classes i d'altres textos, com Ferrater llegeix la literatura d'aquest segle.

L'objectiu principal de Ferrater com a crític està explicat a l'apèndix amb què es tanca el *Curs de literatura catalana contemporània*. És un apèndix que recull dues lliçons – o una doble conferència – que Ferrater va fer els últims mesos de la seva vida, davant d'un auditori d'estudiants de secundària. Ferrater explica la manera com planteja el seu cànon literari, i explica per què és tan precís i jeràrquic a l'hora de valorar. El motiu és que la seva obra és un intent de revalorar la literatura catalana del segle XX davant la crítica hegemònica que, segons ell, només ha aportat confusió:

en els judicis que es fan sobre els escriptors catalans moderns sempre resulta que a qualsevol coseta de no-res se li dona, només que estigui una miqueta bé, una enorme importància, i per altra banda i correlativament, i això és el greu, resulta que les coses realment, autènticament grans, ningú s'adona de quan són autènticament grans²⁵⁴”.

Amb la seva lectura, Ferrater vol desmuntar els tòpics que articulen el relat sobre la literatura catalana del segle XX. Vol explicar els errors que la crítica i els lectors han comès, vol proposar un cànon alternatiu i justificar-lo. Abans de començar a parlar d'autors concrets i crear el cànon, Ferrater munta un discurs teòric previ sobre el que construirà tot el discurs i cita alguns autors que ajuden a fer de pont entre la Renaixença i el segle XX. El punt de partida teòric, tal com passava amb la seva visió sobre la Renaixença, és polític:

La nostra cultura està lligada amb la nostra política. Ha de lluitar per sobreviure contra la pressió de la majoria de llengua castellana que domina l'Estat. Estem en una situació semblant a la de la cultura francesa al Canadà. Cal arribar al poble, però la pega és que el proletariat dels Països Catalans està format per no catalans, procedents d'immigracions. Per aquesta raó van fallar les temptatives de formar una esquerra

²⁵⁴ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 367.

catalanista, tan necessària. Així, la dominant en la política catalanista han estat les dretes. Madrid va atiar la separació del proletariat i el catalanisme. Va faltar visió per part dels nostres polítics, però potser també, si l'haguessin tinguda, s'hauria fracassat igual²⁵⁵.

Els temes s'aniran repetint: cultura i política, escriptura i poder. Al centre del discurs de Ferrater hi ha la idea que la literatura viu en tensió amb la cultura i la cultura viu en tensió amb el poder. Segons Ferrater, la literatura catalana viu sota una pressió molt concreta: la de la llengua castellana dominant. El problema d'aquesta pressió és que té efectes sobre la literatura i també, i en això vol posar èmfasi Ferrater, sobre els lectors. Per a Ferrater, com per a tota l'esquerra intel·lectual del moment, les tensions es manifesten en forma de lluita de classes. La literatura catalana té al seu centre el problema de la llengua (i per tant el problema de la identitat) i el problema de la classe social. A Catalunya, diu Ferrater, el proletariat català és espanyol per culpa de la immigració, i això és una particularitat social que no passa en cap altra literatura. La literatura catalana per a les masses, de la manera que existia a París o Anglaterra, no pot existir aquí, segons Ferrater, perquè la llengua de d'aquests lectors no és la catalana. La literatura en relació a la societat no s'ha pogut articular a Catalunya com a França o com a Anglaterra, on el conflicte entre societats estava més ben definit. A Espanya, com explica, Madrid va atiar la separació del proletariat i el catalanisme perquè aquest fenomen no es pogués produir, perquè la literatura catalana es mantingués com una literatura burgesa del segle XIX, ancorada en Jocs Florals i lligada de prop al poder nacional. El problema és que la majoria del poble català, que no pertany a aquesta elit tan propera a la cultura, no té referents literaris on situar-se.

D'altra banda, el paràgraf citat ens serveix perfectament per descriure el mecanisme teòric de Ferrater, la manera com fa funcionar les idees. En primer lloc, parteix d'un fet general: la cultura i la política van lligades. En segon lloc, concreta el problema: la literatura lligada a la política ha de sobreviure en unes circumstàncies determinades. En tercer lloc analitza quina relació hi ha entre aquesta idea general i els fets concrets: com que a Catalunya hi ha una situació cultural i política particular, aquesta distorsió marca tot el discurs sobre la literatura. I per últim, i aquest també és un gest ferraterià, deixa a l'aire la idea que tot això és una teoria que podria haver anat d'una altra manera: això ha passat així, però potser si ho haguéssim fet d'una altra manera tampoc hagués anat bé. Aquest to resignat, de tornada de tot, protegeix i excusa sempre els discursos de Ferrater, col·locant-se en una posició de superioritat davant el tema que tracta.

²⁵⁵ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p 17.

Un cop ha situat la seva posició, Ferrater entra a concretar el contingut del seu discurs i les seves classes per delimitar el tema:

Parlarem només de poesia, i dels poetes més importants. Començarem amb el Noucentisme. A l'època del Noucentisme, però deslligat d'aquest moviment burgès, hi ha un grup literari d'esquerra. El seu escriptor més important és Puig i Ferrater. Ingnu: li manca cultura, però de nervi i ambició no n'hi faltaven. Per això només ens interessen, de la seva obra narrativa, unes cent cinquanta pàgines: uns quants capítols de *Camins de França* i unes quantes altres pàgines escampades²⁵⁶.

Ferrater enllaça el seu discurs troncal amb el principi de l'època que tractarà, i situa als alumnes: parlarà només de poesia al primer curs, i parlarà només dels millors, insistint en la idea del cànon. Sap que fent jerarquia deixa alguns buits – en aquest cas, el grup literari d'esquerra al marge del Noucentisme – però justifica aquest oblit per la poca qualitat dels autors. Tot i així, la referència a Puig i Ferrater ensenya el que serà una constant a les classes: l'interès de Ferrater per trobar escriptors i textos al marge dels corrents oficials i hegemònics, i concretar els millors llibres o les millors pàgines de l'autor que cita.

Abans d'entrar en el cànon de Ferrater, hem de citar un buit que ressona molt en aquests papers d'anàlisi del principi de segle XX. Es tracta d'Eugeni d'Ors, un nom que surt a la introducció d'aquestes classes per justificar la seva absència. A les sessions que Ferrater dedica al Noucentisme no parla d'Eugeni d'Ors. El cas d'Ors és un dels més curiosos en el corpus ferraterià, potser cap altre autor important del segle XX en surt tan mal parat ni és llegit d'una manera tan superficial. La justificació de Ferrater és molt poc concreta: «era un esteta més que un escriptor. Fill de pares catalans, nascut a Cuba, el català no era per a ell la seva llengua natural i imprescindible com ho era per a Carner. Va escriure en català, castellà i francès²⁵⁷». No podem passar per alt aquest menyspreu de Ferrater a Ors, precisament perquè l'havia citat com un dels responsables de la professionalització de l'escriptura, juntament amb Josep Carner. Ferrater considera que Ors ocupa una posició important dins del sistema literari, però literàriament no li concedeix cap valor. No hi ha cap pàgina de Ferrater dedicada a Ors, i és si més no curiós que la seva justificació vingui per la banda de la llengua – és bilingüe, per tant no ens interessa, una excusa pobra si tenim en compte el tractament que dóna a d'altres autors i el que ell mateix practicarà.

²⁵⁶ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 17.

²⁵⁷ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 18.

No hi ha ni una referència a la importància d'Ors com a escriptor, ni una referència al *Glosari* ni cap interès pels seus intents de novel·la. És com si la feina de crear el català literari del segle XX la fessin exclusivament els poetes, i molt concretament Josep Carner. Ors és, per a Ferrater, un simple esteta i un encarregat d'entretenir burgesos: «El *Glosari* era un seguit de receptes perquè els lectors de *La Veu de Catalunya*, llegint-les al matí, poguessin adoptar actituds divertides i interessants la resta del dia. Closca buida que calia omplir²⁵⁸». El menyspreu cap a un tipus de burgesia catalana també serà una constant a les classes de Ferrater. A Ors el situa com un dels tres noms importants del Noucentisme – juntament amb Guerau de Liost i Carner –, però mentre al primer li dedica una extensa conferència i el segon ocupa un lloc absolutament privilegiat al cànon de Ferrater, a Ors ni l'estudia ni el llegeix amb atenció.

Hi ha també un oblit encara més sonat que el d'Ors – potser més injustificat, si tenim en compte la seva obsessió amb els prosistes –. Es tracta de Josep Maria de Sagarra, a qui Ferrater considera un escriptor molt dolent: «Sagarra és gairebé l'únic escriptor català que ha tingut èxit i ha pogut ser un escriptor professional, però el seu valor s'ha inflat desmesuradament; és un escriptor molt dolent²⁵⁹». Tal com passa amb Ors, Ferrater considera que és un autor important per la figura d'escriptor professionalitzat, però literàriament el menysprea. Com en el cas d'Ors, tampoc estudiarà la seva obra i aquesta és una de les poques referències a Sagarra que trobarem als papers de Ferrater.

Ferrater comença a llegir el segle XX remuntant-se al passat medieval, tal com va fer amb el segle XIX. Ferrater marca la literatura medieval com a base de la tradició contemporània, i per això dóna importància al fet que la literatura catalana medieval fos culta i no popular. Per a explicar-ho cita el cas de Ramon Llull i el compara amb Dant, i segueix el discurs fins a la poesia de la Renaixença per tornar a l'obsessió de la prosa contemporània:

l'aparició d'un Verdaguer, per simbolitzar-ho en un nom, no té res d'estrany; és exactament igual que l'aparició d'un Mistral a Occitània. El que és realment extraordinari és la prossecució d'això, és a dir: el que és extraordinari és que després d'aquest brot de literatura diguem-ne romàntica, diguem-ne sentimental, d'enyorança del passat, etcètera, que aquesta literatura es modifiqués i es continués en forma d'una literatura moderna, i per dir-ho amb un mot que en realitat és molt vague però que em sembla que serveix per entendre's, en una literatura realista, en una

²⁵⁸ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 18.

²⁵⁹ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p.19.

literatura que intentés reflectir, realment, les realitats contemporànies²⁶⁰

La preocupació de Ferrater davant la literatura catalana del segle XX és senzillament la seva existència. Ferrater es pregunta com és que sense una estructura social, política i cultural equivalent a la de la resta de països europeus la literatura catalana es pot comparar amb la resta de literatures contemporànies. Desmarcats del Romanticisme europeu, es pregunta: ¿com és que la literatura catalana va créixer sense l'emparedament d'un moviment en el que sustentat-se? El seu cànon serveix per a explicar aquesta anomalia. La feina de crític literari de Ferrater consistirà a respondre aquesta pregunta.

La literatura catalana supera la Renaixença, com totes les altres literatures superen el romanticisme, amb la literatura realista. A Catalunya, segons Ferrater, la literatura realista comença amb Joan Maragall – «l'últim escriptor català modern que ha tingut una existència cívica, que ha ocupat un lloc en la vida pública del país²⁶¹» – i segueix amb Carner. L'existència cívica és un concepte que hem de tenir molt present per a seguir la lectura ferrateriana de la literatura del segle XX. Com ja hem explicat, la literatura catalana del segle XX per a Ferrater és la desfeta d'aquesta consciència col·lectiva i cívica. A partir de Maragall i de Carner, Ferrater explicarà l'existència i l'inici d'aquesta consciència que després quedarà estroncada:

Maragall és, certament, amb quasi tota seguretat, el poeta més interessant de contingut de la literatura catalana moderna. Era un home que tenia una facultat de reacció moral realment prodigiosa; ara bé: els seus mitjans tècnics no estaven de cap manera a l'altura del seu potencial diguem-ne humà, moral, del seu contingut, com ne vulguem dir²⁶².

Més endavant veurem la lectura ferrateriana de Maragall, però aquí ens interessa com a punt de partida: Maragall, per a Ferrater, és un preludi que li serveix per a centrar-se en Josep Carner, el poeta central del segle XX català. En la seva lectura, Carner omple el buit que hi ha des del final de l'Edat Mitjana fins al segle XIX:

en Carner es veu una intenció molt deliberada d'agafar formes renaixentistes, formes barroques, formes sobretot del XIX francès (una de les influències de Carner és la de Baudelaire) i a donar tot això en

²⁶⁰ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 363.

²⁶¹ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 370.

²⁶² Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 364.

català, diguéssim, i a donar-nos el que no tindríem sense ell de cap manera, que és una tradició²⁶³”.

Aquesta idea d'omplir el buit serà central en Ferrater, sobretot per la manera com explicarà Josep Carner i Josep Pla. Com que la tesi de Ferrater és que els escriptors catalans es troben sense tradició, un dels mèrits dels escriptors serà omplir aquest buit que deixa la tradició, serà veure com utilitzen el buit per transformar-lo en alguna cosa. La idea de tradició i la idea de públic, i la distància entre els artistes i el públics, seran dos puntals de la lectura ferrateriana del segle XX:

el que va passar a començaments del segle passat és que es va crear una burgesia molt nombrosa [...] que volia ser consumidora d'art i de literatura [...] aquest públic burgès que volia ser consumidor de literatura resulta que no tenia aquesta mateixa homogeneïtat de tradició amb els creadors²⁶⁴.

Els escriptors catalans omplien el buit i l'oferien cap a un altre buit, que era el públic que el rebia. En el cas del segle XX, la burgesia catalana. Veurem com, a partir de la lectura del segle XX, Ferrater construeix el discurs centrat en aquestes premisses. Tot i la manca d'homogeneïtat del seu públic, diu Ferrater, Carner feia un intent molt deliberat i molt conscient d'aproximar-se cap a ell, i de fer-se entendre. És l'esforç per crear una cultura col·lectiva, que s'estroneja, com hem vist, el 1909. Per això Ferrater parlarà de l'esforç que feia Carner per acostar-se al públic, un esforç que ja no faran poetes com Riba i Foix, perquè els escriptors ja no veuen necessitat de lligar-s'hi. Un cop establert aquest punt de partida i aquest lloc des d'on llegeix, a Ferrater li interessa marcar el cànon que desenvoluparà a les classes:

Els tres grans poetes catalans posteriors a Maragall són, absolutament sense cap dubte ni equívoc possible, Carner, Riba i Foix. Tots els altres són absolutament secundaris al costat d'aquests tres. No vol dir que siguin menyspreables [...] però cap d'ells no és comparable ni de lluny a aquests tres, no té una obra d'una complexitat i d'una intensitat comparables a la d'aquests tres²⁶⁵.

Per tant, començarem la lectura de Ferrater del segle XX català centrats en

²⁶³ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 373.

²⁶⁴ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 386-387.

²⁶⁵ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 397.

aquests tres poetes, puntals de tota la literatura d'aquest segle. A banda d'aquesta tríada, i en un nivell molt inferior, Ferrater cita en aquestes lliçons a Salvat Papasseit, Marià Manent i Joan Oliver – veurem que els dedica un lloc molt menor perquè, a aquests dos últims gairebé ni els estudia –. Dels seus contemporanis, es preocupa de citar Rosselló-Pòrcel, Joan Vinyoli i Salvador Espriu, com ja havia mencionat una dècada enrere a la carta a José María Valverde. Com també en aquella carta, repeteix el mateix argument de la contemporaneïtat per a no treballar-los: «desgraciadament, l'experiència m'ha ensenyat que sobre la gent que tenen l'edat d'un, i sobretot sobre els més joves, fa molt santament un escriptor si no en diu ni un sol mot, perquè no hi ha manera de jutjar amb objectivitat²⁶⁶».

A continuació despleguem el cànon de Gabriel Ferrater pel segle XX. Hem de dir, abans de començar-lo, que sabem, per la nota de Joan Ferraté que obre el volum *Sobre literatura*, que Ferrater tenia un encàrrec d'un editor italià per a escriure una història de la literatura catalana juntament amb Martí de Riquer. És una llàstima que aquest encàrrec, que té data de 1969, no es duigués a terme, perquè un cànon ferraterià posat per escrit – i no recuperat de transcripcions i d'endregar papers aïllats, com fem ara – potser hagués canviat radicalment la recepció i lectura de la literatura catalana d'aquest últim segle.

a. Joan Maragall i la superació de la Renaixença

La superació de la Renaixença i del segle XIX comença, segons Ferrater, amb Joan Maragall. L'escriptor fa de pont entre els dos segles i, a més, dona el tret de sortida a la literatura realista i, per tant, segons Ferrater, a la literatura contemporània. La lectura sobre Maragall és una de les més interessants de Ferrater perquè ens permet veure una cosa por freqüent a la seva obra crítica: la manera com dubta a l'hora de col·locar el poeta al cànon. Entre el l'admiració i el paternalisme, entre la curiositat i el menyspreu; Ferrater llegeix Maragall amb una doble intenció: vol trobar els seus millors poemes i alhora vol explicar per què no li semblen tan bons com els dels grans poetes catalans del segle XX.

Ferrater creu que és important situar Maragall en la seva dimensió extraliterària: és un poeta important perquè el seu públic el va fer important. A Ferrater li interessa l'aspecte social del personatge, l'efecte que va tenir sobre els lectors de l'època. Ferrater diu que s'ha d'estudiar en profunditat l'obra de Maragall, primer per les seves peculiaritat i després per explicar-nos la importància que tenia com a «últim escriptor català modern que ha tingut una

²⁶⁶ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 411.

existència cívica, que ha ocupat un lloc en la vida pública del país²⁶⁷». Per a Ferrater, Maragall és l'últim escriptor que ha tingut el paper de poeta del poble (en el cas de Carner, l'exili farà impossible aquesta existència cívica, aquest paper públic a Catalunya). Maragall no s'entén, diu Ferrater, sense l'efecte que causa en la seva societat, sense la capacitat de representar una figura pública que els lectors poden identificar com un poeta nacional. El que salva Maragall com a poeta és la seva vitalitat moral, la «cualidad que le permitió gobernar, en ciertos momentos, la sensibilidad de los barceloneses²⁶⁸». Ferrater buscarà entendre per què Maragall va servir per governar – i la connotació de poder que hi ha en la tria d'aquest verb és important – la sensibilitat dels barcelonins.

Davant de l'obra poètica de Maragall, la posició de Ferrater és de dubte. El punt de partida de la lectura és que li sembla paradoxal que un poeta tan bo com Maragall hagi pogut escriure versos tan dolents. És per això que li dedica un assaig a *Sobre literatura*, per mirar d'explicar-se per què li interessa, per – en paraules seves – subjugar el seu astorament. D'entrada, ens diu que la qualitat literària de Maragall és difícil de definir i de localitzar, i que davant d'una producció tan irregular tenim la temptació d'etiquetar al poeta com un fenomen decoratiu i estrany. Però els poemes bons de Maragall li impedeixen saltar-se la lectura a fons de la seva obra, i la seva distinció jeràrquica.

Ferrater explica que una peculiaritat del poeta és que la seva obra seriosa no comença fins que ell és molt gran. En concret, situa el seu primer poema d'una qualitat lírica indubtable el 1894, quan ell tenia trenta-quatre anys. Es tracta dels «Goigs a la Verge de Núria». I precisa: «la obra poètica de Maragall anterior a sus treinta años es, no de una imperfección, sino de una insignificancia absoluta²⁶⁹». Diu que era una obra que tenia influències de Verdaguier, però només per la banda d'inspirar-se en els seus jocs verbals. La poesia, diu Ferrater, era per a Maragall un passatemps lligat a la seva classe social benestant. De fet, diu que escrivia poemes de jove per pura passivitat, sense energia i sense reflexió, pel simple fet que els escrivien tots els joves de la seva classe i la seva educació. Maragall creix en un entorn on la literatura encara té un paper social destacat, on les dinàmiques del segle XIX encara pesen, i per això el situa com a un autor que fa de pont entre els dos segles.

A Ferrater li molesta Maragall perquè hi veu alguna cosa que no se sap explicar i que no li encaixa. Tot i reconèixer-li poemes bons, diu que Maragall no va assolir mai la seguretat artística que un poeta té amb el seus versos, diu que la incertesa del seu llenguatge és extraordinària. El problema de l'ús de la llengua

²⁶⁷ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 370.

²⁶⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 89.

²⁶⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 90.

és el nucli de la tesi de Ferrater sobre Maragall. Tot i la grandesa d'alguns poemes, Maragall no és al seu cànon per un problema de domini del llenguatge.

Per a explicar-lo, Ferrater baixa cap als poemes concrets. Diu que hi ha una quarantena de poemes de Maragall que s'imposen a la nostra admiració, i es proposa de detectar per què els trobem admirables. «Pronto echamos de ver que son muy pocos los poemas cuya cualidad es genuinamente lírica²⁷⁰». Després de citar els que entrarien en aquesta categoria («Goigs», «Pirenencia», el principi de «El mal caçador», algun passatge de «El Comte Arnau»...) Ferrater analitza la resta de poesia important de Maragall i explica per què no s'hi destaca la importància lírica, és a dir, el domini del llenguatge. ¿Com ho detecta? Escriu que alguns són descriptius o narratius, d'altres són satírics, i d'altres (com «Paternal», «La sirena» o «Oda nova a Barcelona») són senzillament articles de diari amb ínfules de poema. El problema, en tots els poemes que cita, és l'ús no literari de la llengua:

“El «Cant Espiritual» es casi informe como poema, y su alto valor lo adquiere por ser una página de diario íntimo de un hombre de riquísima vida moral. Y, por fin, la indiscutible obra maestra de Maragall, *Nausica*, es un drama, por más que impregnado de idilismo, que no de lirismo²⁷¹”.

Aquesta lectura ens fa tornar a una cita sobre la diferència entre la qualitat moral (de reacció moral, en diu Ferrater) i temàtica dels poemes i la seva qualitat lírica:

Maragall és, certament, amb quasi tota seguretat, el poeta més interessant de contingut de la literatura catalana moderna. Era un home que tenia una facultat de reacció moral realment prodigiosa; ara bé: els seus mitjans tècnics no estaven de cap manera a l'altura del seu potencial diguem-ne humà, moral, del seu contingut, com ne vulguem dir²⁷².

Un cop feta la dissecció de l'obra, Ferrater retorna a la seva pregunta inicial: ¿com pot ser que un home tan absolutament indotat per la poesia escrigués grans poemes? O més exactament: ¿quina qualitat tenen els poemes de Maragall que és prou bona com per redimir-los del seu desordre imaginatiu i formal i del seu ús imprecís de la llengua? I Ferrater respon: l'honestedat de l'ofici. La tesi de Ferrater és que Maragall no tenia la paciència, la malícia, la cultura o el respecte del seu ofici, però tenia «un sentido muy despierto de lo que significa ejercerlo honestamente²⁷³». És a dir, Maragall partia de la posició correcta a

²⁷⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 92.

²⁷¹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 93.

²⁷² Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 364.

²⁷³ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 94.

l'hora d'escriure un poema. Per això, un poema de Maragall pot o bé ser d'una existència absoluta o, en cas contrari,

nos sobrecoge por la claridad, abrumadora diríamos, de su planteamiento, por la vehemente franqueza con que “echa fuera” su sentido, su arranque imaginativo. Nunca procede Maragall por alusión, por sugestión, por rodeo; se situa, se sitúa en seguida *in media res*, cruzadamente, ferozmente casi²⁷⁴.

Aquest és el plantejament honest que detecta i intenta descriure Ferrater. El punt de partida dels poemes de Maragall, el contingut de la idea, la base, en els seus poemes bons és de molta qualitat. El que ens fa considerar bons els poemes de Maragall és el seu punt de partida, el plantejament honest respecte els seus temes. La intenció és bona, i l'execució és el que falla.

¿Com explica Ferrater aquesta tesi? Com sempre, amb un exemple, fent una lectura. En aquest cas de «Les muntanyes», que és, segons Ferrater, l'obra mestra del Maragall líric, el seu punt àlgid com a poeta. En aquest poema, el jo poètic de Maragall s'expressa en veu de les muntanyes, i el poeta escriu tots els adjectius del poema en femení. Es pren seriosament, diu Ferrater, aquesta metamorfosi al·lucínada amb les muntanyes que el poema ens ha descrit – un exemple de com aprofitava les imatges de Verdaguer –. Per això les imatges que evoca no són una lectura posterior de l'experiència de la muntanya, sinó que són la muntanya mateixa.

Aquesta honestedat i aquesta seriositat en l'ús de la fantasia poètica ho són tot en la poesia de Maragall: «su imaginación es de una seriedad medieval, dantesca. Y entre los poetas del ochocientos, tal vez sólo uno, por otra parte muy distinto de Maragall e infinitamente más rico, se le asemeja en este punto: Baudelaire²⁷⁵». És a dir, després de dir que Maragall és un poeta de no gaire qualitat lírica, l'assimila amb Baudelaire per la seva força imaginativa. I és precisament per aquesta honestedat i seriositat en l'ús de la fantasia que hem de buscar, diu Ferrater, les raons de l'increïble èxit de Maragall: l'èxit que consisteix en comunicar-se amb el lector malgrat el desordre, les impropietats o la sequedat de la seva llengua. La virtut de Maragall és que, com que era honest en la seva feina, arribava al seu públic d'una manera honesta. La força de Maragall rau en la seva imaginació i en l'honestedat moral dels seus intents. La resolució potser no hi arriba, però la intenció hi és tota: «el sentido de un poema maragalliano se nos da, se nos arroja, con tanta fuerza en su desnudez, que lo percibimos, en cierto modo, pasando por encima de las formas verbales

²⁷⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 94.

²⁷⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 96.

concretas que de él son portadoras²⁷⁶». Encara que no se'n surti amb el poema, se'n surt amb el plantejament, se'n surt amb la intenció.

Ferrater ha arribat a aquesta conclusió amb un mecanisme que repetirà sempre als seus textos: ha identificat un problema concret – la poca força lírica de Maragall –, ha plantejat la seva tesi en abstracte – els seus mitjans tècnics no estaven a l'alçada de la seva capacitat moral de pensar poemes – i ha concretat aquesta tesi sobre un exemple concret. Però encara ens queda per veure l'últim pas d'aquest mètode, que és tornar a pujar cap a l'abstracció la seva tesi. Un cop explicat per què fins i tot un poema bo de Maragall es queda a mitges, hem de saber per on falla, que segons Ferrater és en la llengua. La llengua de Maragall no és una llengua literària, és una altra cosa, i per això els poemes no poden ser completament bons. Maragall utilitza als seus poemes la llengua d'ús quotidià i no aconsegueix el que ha de ser l'objectiu principal de qualsevol poeta: que les seves paraules desbordin el seu sentit, i que el sentit no desbordi les paraules –

Y por ahí tocamos el envés de irresponsabilidad que se esconde tras la faz de la seriedad maragalliana. La comunicación de sentido que tiene lugar por encima y aparte de las palabras usadas es, en efecto, fenómeno constante de nuestro cotidiano ejercicio de la lengua, y una de las justificaciones esenciales de la literatura en general y más concretamente de la poesía, hay que buscarla precisamente en la renuncia que hace el literato a los beneficios de este fenómeno. La ascesis del literato, su educación lingüística, tienden primordialmente a conseguir que ni sus palabras desborden a su sentido, ni su sentido a sus palabras²⁷⁷

És aquí on Ferrater veu el problema de Maragall: no fa servir les paraules com a poeta. Tot el supòsit de la llengua viva de Maragall és, per a Ferrater, una trampa. Maragall vol, diu Ferrater, que la seva capacitat imaginativa li concedeixi els avantatges que a tots, en la vida quotidiana, ens concedeix gairebé sempre l'extrema obvietat de les situacions en les que participem com a parlants: l'avantatge de no haver d'esforçar-nos en dir, efectivament, el que volem dir, perquè només amb el fet d'apuntar-ho ja se'ns entén. És a dir: no fa l'esforç líric. Per això Ferrater conclou que «la honestidad imaginativa de Maragall se contrapone a una extraordinaria inmoralidad verbal²⁷⁸». El gest conceptual és bo, però l'execució és, en paraules de Ferrater, irresponsable. I és pel fet de plantejar-se la poesia així que Maragall fracassa, i per això copia una cita de Costa i Llobera per construir l'argument: la inspiració sense la forma, la imaginació sense la llengua lírica, no serveix per a ser un gran poeta.

²⁷⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 96.

²⁷⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 97.

²⁷⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 97.

El text de *Sobre literatura*, on s'exposa aquesta lectura, és de l'any 1953, molt al principi de la seva producció crítica. Però veurem que Ferrater no canviarà en l'anàlisi i l'opinió sobre l'obra de Maragall. Quatre anys més tard, en una anotació de dietari de l'any 1957, també recollida a *Sobre literatura*, trobem una nota que és la mateixa teoria sobre la llengua, recollida en forma d'insult, que serveix d'apèndix a la idea que acabem d'explicar:

Maragall, un gran poeta, escriu tal com les noies de la bona societat parlen: fent ús de paraules el sentit de les quals no coneix o oblida, i donant-los un sentit arbitrari (quant a les noies, el mal ve de molt lluny; ja Hamlet en feia retret a Ofèlia: “you lisp, and nickname God’s creatures, and make your wantonness, your ignorance”) ²⁷⁹.

És a dir: Maragall no treballa la llengua a la seva poesia, perquè no fa servir la llengua literària. Aprofita l'ús col·loquial de la llengua i la col·loca al poema donant un sentit que no coincideix amb la seva intenció lírica. De la mateixa manera que les noies de la bona societat parlen sense saber exactament què diuen, Maragall fa els seus poemes sense calcular la potència lírica de la tria de les seves paraules. En una altra anotació desenvolupa aquest mateix tema fixant-se en un exemple d'un vers concret per explicar de quina manera va arribar Maragall al que podríem anomenar aquesta confusió lingüística. Ferrater diu que a Maragall li era espontani de parlar en la llengua de la burgesia barcelonina i se sentia humiliat per aquest defecte de vitalitat lingüística, i fascinat pel desig de superar-lo. Aleshores quan trobava una paraula vigorosa, aliena a aquest parlar,

es produïa de seguida al seu damunt una cristal·lització emotiva – “la febreta” –, i l'excitació derivada d'aquell augment de la temperatura verbal impedia que Maragall observés bé aquell objecte, per a ell exòtic, i no en fes altres usos sinó els propis²⁸⁰.

Com les noies de la bona societat, ironitza Ferrater, Maragall utilitzava les paraules sense dominar el seu sentit. I insisteix en aquest fragment a desfer la confusió que ell considerava molt perjudicial sobre la «llengua viva» de Maragall:

En definitiva, tot es redueix a això: que una paraula perfectament trivial en si – i quin mot no és, en si, trivial? – només pel fet d'ésser concreta i popular, adquiria per a Maragall el mateix prestigi fosforescent que els altres modernistes veien en els mots ornamentals i sumptuosos (...) i el lamentable és que aleshores el mot, usat per Maragall sense finor, deixava d'ésser concret, d'ésser popular, de tenir sentit: la “paraula viva”

²⁷⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 99.

²⁸⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 100.

es convertia en un miratge inassolible. A Maragall li mancava una convicció lingüística enèrgica, i es trobava en tot moment exposat a totes les seduccions: se n'anava darrera dels mots, en comptes de saber dur-los on a ell li convenia²⁸¹

Com que no controlava el registre líric, Maragall no sabia donar sentit a les paraules, i per això fallava com a poeta. És això que Ferrater en diu «manca de convicció lingüística», i que condiona tota la seva lectura de Maragall. A Ferrater li interessa Maragall més com a figura social que com a poeta. Li serveix com a escriptor per fer de pont entre els segles XIX i XX, per il·lustrar el pas del Romanticisme a la literatura realista, però a les classes el fa servir gairebé com un instrument per exemplificar aquest canvi d'època i les seves conseqüències.

b. El cànon poètic: Josep Carner, Carles Riba i J.V.Foix

i. Josep Carner: una aproximació

Josep Carner, juntament amb Riba i Foix, marquen el centre indiscutible del discurs de Ferrater sobre la poesia catalana del segle XX. Carner és d'on surten tots els discursos, la base de referència de gairebé totes les lectures, i el poeta que més li ha interessat. A Ferrater, i també al seu germà Joan, Carner els serveix com a punt de partida per a explicar tota la poesia catalana d'aquest segle, i gairebé tota la tradició. Tots dos consideren que és un autor que ha estat mal col·locat i valorat per la història de la literatura catalana. La mala lectura de Carner – i de tots els escriptors catalans contemporanis – marca el principi del seu discurs sobre el poeta. Només començar les classes torna a insistir en la necessitat de refer el cànon contra tota la crítica establerta:

A la nostra literatura hi ha hagut una inflació de les mediocritats i una deflació de les veritables excel·lències. Pel simple fet d'escriure en català, els escriptors han obtingut una prima d'estimació. Sagarra és gairebé l'únic escriptor català que ha tingut èxit i ha pogut ser un escriptor professional, però el seu valor s'ha inflat desmesuradament; és un escriptor molt dolent (...) Maria-Antònia Salvà, Josep Sebastià Pons, Marià Manent o Joan Salvat-Papasseit són poetes apreciables però de segona categoria. Explicarem només els escriptors més importants²⁸².

Dels poetes que cita, només estudiarà breument a Salvat-Papasseit. Veient aquest punt de partida es fa evident la insistència en la jerarquia: qui està per

²⁸¹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 100.

²⁸² Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània*, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 19.

damunt i qui queda per sota, a qui cal considerar i amb qui no té sentit perdre-hi el temps. Ferrater creu que és important deixar fora del discurs els autors que considera menors, encara que formin part del cànon oficial. De fet, Ferrater vol explicar per què està equivocat aquest cànon oficial. Abans de començar a parlar de l'obra de Carner a classe, explica els casos de mala recepció que el poeta ha patit. Ferrater diu que Joan Triadú ha fet una campanya ignominiosa contra Carner perquè l'acusava de fredor, inhumanitat i de manca de relació amb la realitat. Contra aquesta idea, Ferrater vol deixar clar que se situa en una posició antagònica: «Carner ha reflectit en la seva obra la realitat de la seva vida emotiva i la vida social del país²⁸³». Com Maragall, però des d'una posició diferent, Carner serveix de mirall dels seus lectors. De fet, la idea que Carner exposa als poemes la seva vida emotiva i la vida social del país és la base de la teoria de Ferrater sobre el poeta.

Ferrater sempre s'ocuparà d'explicar, i aquesta és una altra característica pròpia de les seves conferències, que molt sovint està en desacord amb la recepció que s'ha fet dels autors sobre els qui treballa. En aquest cas, parlant de Carner, ell es vol desmarcar de la lectura noucentista que s'ha volgut fer del poeta, i dedicarà bona part de les conferències a proposar-ne una d'alternativa. Sovint aquesta postura s'ha aprofitat per fer una lectura de Ferrater com un heterodox allunyat de tot, quan simplement el que veiem és que no està disposat a acceptar un discurs hegemònic que no el satisfà, igual que li passa al seu germà.

Quan parla de Carner, com fa sempre que treballa amb el que ell considera grans poetes, Ferrater el compara i el fa discutir amb tota la literatura universal que ha llegit. Per a parlar de qualsevol autor important fa funcionar tot el sistema de referències que domina com a lector. Sempre hi ha referències que ens disparen cap a altres autors i altres tradicions, que Ferrater també té jerarquitzades i endreçades al seu cànon particular. En el cas de Carner, cal citar de referència Bertolt Brecht per a entendre tota la lectura ferrateriana, que es basa en la idea de la distància entre el poeta i el poema: «Carner és l'home que ha tingut més poesia a l'ànima a Catalunya; però alhora té una «qualitat clàssica» (en l'ordre purament històric) que al segle XX no ha tingut ningú més, amb l'excepció de Bertolt Brecht²⁸⁴». La frase dóna a entendre que Ferrater té estudiada tota la producció poètica catalana, i alhora tota la tradició europea del segle XX. A més, veurem que la menció a Brecht no és casual, perquè la concreta: «En Carner també hi ha l'efecte de distanciament característic de Brecht: sempre objectiva els seus temes. No “grapeja” mai el seu tema, el posa a

²⁸³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 19.

²⁸⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 20.

distància²⁸⁵». Aquesta cita a la noció de distanciació (o distanciament) tampoc és casual. La distància moral entre el jo poètic i el poema és la qüestió central de la poesia per a Ferrater, i així ho explica al postfaci de *Da Nuces pueris* parlant de la seva obra:

Quan escric una poesia, l'única cosa que m'ocupa i em costa és de definir ben bé la meva actitud moral, o sigui la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el que en podríem dir el centre de la meva imaginació. Un dels motius que ens fan escriure poesies és el desig de veure fins on podem aixecar l'energia emotiva del nostre llenguatge, i això ens du a escollir temes insidiosos, molt aptes a subornar-nos i a obtenir de nosaltres un excés de participació. Però no hi hem de consentir, i l'obligació primera del poeta davant d'un tema és posar-lo al seu lloc, sense contemplacions²⁸⁶.

Gràcies a Carner, Ferrater pot articular amb exemples pràctics aquesta idea de la distància entre el jo poètic i el poema. Brecht li va servir per a articular-la teòricament. El nom de Brecht també apareix al postfaci de *Da nuces pueris*: «Bert Brecht és qui primer em va dir que la poesia es va estar de molts luxes²⁸⁷». *Da nuces pueris* és un llibre que apareix l'any 1960. Una dècada abans, Bertolt Brecht teoritzava sobre com el teatre havia d'incorporar el que ell anomenava efecte de distanciament. La tasca principal del teatre, segons Brecht, era exposar la falla i la seva mediació per mitjà de distanciaments:

Una actuació d'aquest tipus (amb distanciament) és més sana i, al nostre judici, més digna d'éssers racionals. Exigeix una gran dosi de penetració psicològica i d'experiència de la vida i una aguda captació del que és important per a la societat²⁸⁸.

És una frase que podríem llegir signada per Ferrater. No es veia tan clar a mitjans del segle XX, però el distanciament Brecht marcarà un canvi de tradició al teatre occidental, que Ferrater primer intueix llegint els seus textos, després l'aplica sobre la seva obra i per últim el fa servir per llegir l'obra dels altres. Per això hem d'insistir que el marc teòric que Ferrater utilitza per a llegir l'obra dels autors que estudia té molt en compte els fenòmens literaris d'abast universal.

Un cop té explicat el marc teòric on ens vol situar, Ferrater concreta. Per a

²⁸⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 20.

²⁸⁶ Gabriel Ferrater. *Les dones i els dies*. Edició crítica de Jordi Cornudella. Barcelona: Edicions 62, 2018.

²⁸⁷ Gabriel Ferrater. *Les dones i els dies*. Edició crítica de Jordi Cornudella. Barcelona: Edicions 62, 2018.

²⁸⁸ Brecht, Bertolt. "Efectos de distanciamento en el arte dramático chino". *Escritos sobre teatro*, vol. 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p. 219.

exemplificar el que vol dir «distanciament» en l'obra de Carner, tria el poema «Tarda d'estiu», que forma part de *L'oreig entre les canyes* (1920) [Versió de *Poesia* (1957)]. Aquest és un poema sobre un adolescent frustrat per amor que, a conseqüència de la seva frustració, converteix la visió d'uns núvols en la visió d'una dona (una deessa, una «dea», al poema). Carner, diu Ferrater, ho explica al revés: pren la deessa com a literal, i l'adolescent n'és una conseqüència. Aquest exemple concret li serveix a Ferrater per retornar, immediatament, a una tesi general sobre la manera com Carner aplica el distanciament: «Quan va passar a dir coses importants, Carner, per pudor moral i per exigència de qualitat literària, va adoptar aquest sistema²⁸⁹». Ferrater sempre farà servir aquest sistema, i ho veurem al llarg dels seus estudis: busca una tesi general que afecta a la tradició literària occidental, després concreta el que vol dir sobre un text de l'autor que tracta, per després poder-ne extreure una tesi general sobre l'autor que lliga la primera tesi, l'exemple i la segona tesi.

a. *Nabí*

Abans d'entrar en matèria sobre el que ell considera un dels poemes fonamentals de Carner, Ferrater insisteix en la mala lectura que s'ha fet del poeta. Explica als alumnes que s'ha inflat la part de la seva obra que és més mediocre (que coincideix amb la primera època) i que s'ha desinflat la part més excel·lent de la seva obra. El punt més elevat d'aquesta excel·lència és *Nabí*; una obra, segons Ferrater, «de categoria europea, com un Rilke o un Antonio Machado²⁹⁰». Ferrater dedica almenys tres sessions a analitzar el *Nabí* de Carner (dues d'elles es recullen al *Curs de literatura catalana*, i la que falta no s'ha conservat). A partir de *Nabí*, Ferrater explica tota l'obra de Josep Carner, i també proposa una lectura de la seva figura pública.

Com gairebé sempre li passa amb els poemes que llegeix, Ferrater vol començar fent una esmena a les lectures anteriors: vol desmentir el lloc comú que considera Carner com un poeta amable i simpàtic i juganer. Per això emparenta el to del poema amb Leopardi, i en concret amb el pessimisme del poeta italià. Ferrater diu que la veu dels versos més cèlebres del poema («Tot és follia/ córrer i estar, vetllar i dormir/ tot és engany de vides condemnades/ donar-se i escometre i resistir») és una veu que resumeix la saviesa de Carner (per això hi tornarà obsessivament al llarg de les classes): «I és interessant perquè aquesta saviesa, com veuen, és d'un pessimisme desesperat, i a Carner se l'acostuma a considerar un poeta amable i simpàtic, com un poeta més aviat juganer i

²⁸⁹ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània*, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 22.

²⁹⁰ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània*, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 19.

optimista i rialler²⁹¹». Els versos citats, diu, contradiuen aquesta visió de Carner i emparenten el *Nabí* amb una concepció del pessimisme que es troba en la línia de Leopardi: «el pessimisme de Carner és irònic. Irònic no vol dir que sigui somrient (...) perquè, diguéssim, és també, com el de Leopardi, un pessimisme intel·lectual²⁹²».

Aleshores fa una reflexió sobre el pessimisme de Leopardi, que consisteix en explicar que quan es diu que la felicitat no existeix vol dir la felicitat no és intrínseca a res (a cap objecte), és a dir que el que no existeix és la persecució de la felicitat perquè no es pot justificar racionalment, ningú no pot cercar la felicitat. Aquesta relació entre la felicitat en els objectes – la idea que cap objecte és portadora de la felicitat – Ferrater la recuperarà parlant de Marcel Proust a l'entrada que dedica a l'escriptor francès i que és una de les millors del volum *Escriptores en tres llengües*. És un exemple d'un tret que es veurà sovint, i és que Ferrater aprofita idees que creu centrals per a aplicar-les sobre diversos autors. «Això és el que Carner ha expressat – diu Ferrater – (amb la seva ironia, però no menys desesperadament que Leopardi) amb un aforisme cèlebre: amb allò que la felicitat «ens troba sempre fent cara d'enze²⁹³», que és la frase final de «Transpuament de llum», un article aparegut a *La Veu de Catalunya* l'any 1923 i recollit a *Les bonhomies* (1925). Aquesta explicació del pessimisme carnerià es troba als versos citats anteriorment «Tot és follia/ córrer i estar, vetllar i dormir»: no podem comprometre'ns a la persecució de cap objecte determinat perquè el que n'obtidrem serà una frustració com Jonàs, explica Ferrater.

A partir de *Nabí*, Ferrater fa un anàlisi de tota l'obra de Carner. Aquest mecanisme el trobarem sovint a les classes: agafa una obra de punt de partida, en fa una lectura a fons, i a partir d'aquesta lectura en surt una valoració general de l'obra de l'autor tractat. Un altre mecanisme habitual són els parèntesis per introduir temes que van molt més enllà de l'objecte d'estudi concret. Per exemple, parlant de *Nabí* i de les interpretacions que s'han fet del relat bíblic que s'hi troba, Ferrater fa una advertència general sobre com s'han de llegir els textos sense el pes de la tradició del segle XIX – una advertència que després veurem que aplicarà als seus estudis sobre literatura estrangera –

tant a la Bíblia (...) com al mateix Carner, s'ha d'evitar un biaix que tenim, desgraciadament, tota la gent del segle XX per la simple raó que tots hem passat per l'experiència de la novel·la del segle XIX. I

²⁹¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 31.

²⁹² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 32.

²⁹³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 32.

l'experiència de la novel·la del XIX, de fet, tapa molt la mirada, impedeix molt de tenir un punt de vista just sobre totes les formes de literatura narrativa o dramàtica que són anteriors a aquesta tradició novel·lesca o que se'n volen independents²⁹⁴

Ferrater diu que llegim malament totes la literatura d'abans del XIX perquè en fem lectures psicologistes, i que això entorpeix la comprensió dels textos. Per explicar aquesta teoria fa servir Shakespeare. Diu que, a Anglaterra, la crítica sobre Shakespeare dels últims trenta-cinc anys ha consistit a eliminar les interpretacions en termes de caràcters (és a dir: el nostre intent de llegir els personatges amb interpretacions psicològiques que es poden explicar per l'acumulació de les experiències vitals d'un personatge). Ferrater diu que aquesta tendència és fruit de la novel·la i la crítica del XIX, però que abans d'aquestes no hi ha motius per fer aquestes especulacions psicològiques perquè

Shakespeare no pensava en aquests termes. Shakespeare tenia una història tan carent de motivacions psicològiques (almenys explícites, perquè naturalment, ningú no inventa una història si no li sembla que té una coherència) com un conte de fades. Preguntar-se per què Macbeth assassina el rei és com preguntar-se per què el *Petit Poucet* és petit: és la dada inicial de la història²⁹⁵.

És a dir: llegim malament tota la literatura anterior al segle XIX perquè ens fem les preguntes equivocades, perquè l'enfocament no és l'adequat. En Shakespeare, com en la història bíblica que planteja Carner, la interpretació no pot ser psicològica. Carner, diu Ferrater, esquiva la tradició de la novel·la del XIX deliberadament: per això el *Nabí* situa la seva història en un text tan anterior a tota aquesta tradició com la Bíblia. Ferrater fa una indicació sobre com llegir el text que treballa però alhora és una indicació que dispara cap a totes les lectures que, en aquest cas els seus alumnes, facin en el futur. De fet, aquesta no tan sols és una classe sobre literatura, sinó que també es parla d'història de les religions per a explicar el tema del poema; i es discuteix sobre teologia, perquè Ferrater es baralla amb les interpretacions que fa Carner del tema de Jonàs.

Ferrater també treballa aquesta obra de Carner tenint en compte la seva vessant de traductor. Segons Ferrater, Carner havia après a fer versos polimètrics traduint les *Faules* de La Fontaine, que explica que són la realització més evident d'aquesta forma de vers a la poesia de llengua romànica (encara parlant

²⁹⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 23.

²⁹⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 23.

dels versos polimètrics, diu que Riba, quan va fer-los a l'*Esbós de tres oratoris*, va fracassar perquè «no era una mètrica adaptada al seu temperament»²⁹⁶, un tema que reprendrà a les classes sobre el poeta). Una altra influència que cita és la de T.S.Eliot, «per la ironia patètica de l'acumulació de mots pedants i de rimes esdrúixoles²⁹⁷». Ferrater també fa referència a la seva feina com a traductor de filosofia, i remarca la importància que Carner hagi traduït el filòsof anglès John Locke al castellà, perquè li indica que està familiaritzat amb l'epistemologia quan comenta el raonament que fa en uns versos concrets. Ferrater fa un repàs força exhaustiu dels versos de *Nabí*, tot i que és conscient – i així ho diu als alumnes – que aquesta lectura tan meticulosa és fatigosa. Però aquesta lectura enganxada al text li servirà després precisament per sostenir les seves teories desenganxades d'aquest text. Ferrater s'acosta tan de prop als textos perquè les piruetes que fa després amb ells són tan enrevessades que ha de demostrar que hi ha una connexió molt estreta amb el text.

A Ferrater li interessa *Nabí* perquè, com totes les grans obres, té diverses interpretacions de sentit. Li interessa particularment un sentit moral que és polític; és un sentit moral «determinat marcadament per la Guerra Civil espanyola. És a dir: la ferocitat de Jonàs l'entén Carner, la refereix Carner a la ferocitat destructiva que es va emparar d'Espanya a partir de l'any 36²⁹⁸». L'única manera d'escriure poemes per a Carner és situar-se després d'aquesta follia, explicar que la literatura serveix precisament per salvar aquesta follia. Ferrater diu que Carner és un poeta desesperat, perquè creu i repeteix en la seva obra que tot és follia, que totes les nostres realitzacions – com les de Jonàs al poema – són equivocades, i que només ens podrem salvar amb la figura poètica i imaginativa que queda després de la follia. Ho explica així:

que mai no ens podrem veure viure a nosaltres mateixos ni comprendre la nostra vida, però que hi ha una possibilitat que de la nostra vida i d'aquest desordre foll en surti (o bé per la imaginació, com és el cas seu, el cas del poeta pròpiament dit, o bé per la peripècia autèntica, com en el cas de Jonàs) una figura que serveixi als que venen després per interpretar, durant un moment, la seva vida i posar-hi ordre. Aquesta figura es tornarà a desfer. Tornarà tothom (el que ha utilitzat una figura d'aquesta mena, una figura imaginativa) a veure com se li ensorren les racionalitzacions i com no pot creure en res; però hi ha l'esperança que, si és poeta, creï una nova figura, o bé, si no, que dins del dipòsit mític de la

²⁹⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 28.

²⁹⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 15.

²⁹⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 29.

humanitat trobi una altra figura per posar-hi ordre²⁹⁹.

Per això Ferrater torna obsessivament als versos que li han servit com a referència per seguir la lectura del *Nabí*: «Tot és follia/ córrer i estar, vetllar i dormir/ tot és engany de vides condemnades/ donar-se i escometre i resistir». Aquests versos, explica, serveixen a Carner per a explicar la seva desesperació. En contra de la imatge de poeta noucentista inofensiu i amable, Ferrater ens el presenta com un poeta abatut contra la realitat. Però Carner no es recrea en aquest abatiment, i el salva – com diu Ferrater – traient partit d'aquesta follia que és la vida. Aquesta possibilitat es presenta en Carner, òbviament a partir de la poesia.

Però si ens aturem en aquesta frase de Ferrater – hi ha possibilitat d'interpretació i ordre de la nostra vida, però és només «durant un moment» – tornarem a veure un símil amb la seva lectura de Marcel Proust. Aquesta precisió en la temporalitat és una lectura que ens porta directament a pensar en Proust, que deixa escrit a la Recerca que només «durant un moment», en els moments de reminiscència, en el seu cas, és quan som capaços d'interpretar amb sentit la nostra vida a partir dels nostres records. «La vida sempre està en alguna altra banda i només podem comprendre-la sortint d'ella i situant-nos en algun lloc nul³⁰⁰», diu Ferrater parlant de Proust a *Escritores en tres llengües*. És el que li passa a Carner. «Durant un moment», gràcies a la figura imaginativa del seu poema, podrà donar sentit a la follia. Però, diu Ferrater, «aquesta figura es tornarà a desfer. Tornarà tothom (...) a veure com se li ensorren les racionalitzacions i com no pot creure en res³⁰¹». També a Proust li passarà el mateix, i això ens mostra com Ferrater feia servir la mateixa teoria imaginativa per a parlar dels dos escriptors. Segons Ferrater, al centre de la imaginació de Proust hi ha la nul·litat, una manera de viure sense percepcions de primera mà, «en la que apareixen tots els objectes del món, però apareixen interpretant-se a si mateixos, privats d'urgència i convertits en símbols³⁰²». Fa l'efecte que, segons Ferrater, tota gran obra és un símbol que descriu i que fa present una realitat desplaçada. Tot tornarà a ensorrar-se, diu Ferrater, «però hi ha l'esperança que, si és poeta, creï una nova figura o bé, si no, que dins del dins del

²⁹⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 55.

³⁰⁰ Gabriel Ferrater, *Escritores en tres llengües*, edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 125.

³⁰¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 55.

³⁰² Gabriel Ferrater, *Escritores en tres llengües*, edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 124.

dipòsit mític de la humanitat trobi una altra figura per posar-hi ordre³⁰³».

La literatura, segons Ferrater i segons Carner, és l'únic espai on la vida té la possibilitat de no ser follia, de presentar-se en un ordre que faci sentit. Però aquesta vida endreçada només pot ser mental. O, dit en paraules de Proust, aleshores l'única vida veritablement viscuda és la literatura. Però, i aquí hi ha el drama d'aquesta lectura, ningú pot deixar de viure i seguir vivint, com bé diu Ferrater parlant de Proust. Sobre Carner repetirà la mateixa idea: «l'única experiència que podem treure de qualsevol cosa que ens passa a la vida és aquesta figura imaginativa per, potser, posar ordre en noves experiències. Ara: en l'ensenyament moral, en l'experiència moral i en l'experiència, simplement, en el sentit que la usem ordinàriament, Carner no hi creu³⁰⁴». L'única manera d'endreçar la vida és la literatura, però això no ens serveix per aprendre a viure. Per això l'única manera d'endreçar la vida és a partir de les figures imaginatives, incompatibles amb l'experiència de la realitat. I d'aquí la relació complicada que hi ha entre realitat i ficció, un dels grans temes literaris de Ferrater i de tots els grans teòrics.

Un cop té embastada la lectura sobre *Nabí*, Ferrater vol anar a parar al nucli de la seva tesi sobre tota l'obra de Carner, que és una reflexió sobre la moral – aquest ensenyament moral que hauria de sortir del poema però que no surt, com se'ns acaba de dir, de la seva poesia –. Aquesta manca de creença en l'ensenyament moral és el que lliga, segons Ferrater, Carner amb tots els poetes de la seva època. Aquesta tesi l'explica a partir d'una altra mala lectura de Carner, la que el lliga amb el simbolisme francès:

S'ha estat parlant amb mola abundància a Catalunya de la poesia simbolista i de la suposada superació d'aquesta poesia simbolista que han realitzat, suposadament, els poetes realistes que han vingut després. En tot això hi crec molt poc, sobretot perquè Carner (...) el que té de simbolista és poquíssim³⁰⁵.

Ferrater diu que un dels trets del simbolisme francès és l'enorme insolència del poeta respecte la resta de la humanitat, perquè els poetes francesos tenien un gran rebuig i una gran malfiança cap a la seva societat, i volien repudiar-la públicament a la seva obra. Diu que en Carner hi havia en part la voluntat de malfiança contra la seva societat, però que «no hi pot ser del tot per una sèrie de

³⁰³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 55.

³⁰⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 55.

³⁰⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 55.

circumstàncies; i la més visible és el seu catalanisme. El catalanisme en Carner (...) implica bàsicament una actitud de solidaritat amb la societat en un ordre ample o restringit³⁰⁶». Segons Ferrater, Carner és un autor plenament inserit com a intel·lectual en aquest corrent polític i cultural. Segons Ferrater, «aquesta solidaritat dels escriptors catalans amb el catalanisme va dur a crisis agudes³⁰⁷». Ferrater cita aquí el conflicte de Maragall amb Prat de la Riba durant la Setmana Tràgica, però no s'hi estén, i li serveix per parlar del conflicte que Carner va tenir amb Cambó (explica que Cambó volia imposar-se a Carner per a fer-lo servir de criat. Ferrater insistirà en la idea que els polítics catalanistes tenien sempre la intenció de manipular i controlar els intel·lectuals i escriptors catalans: «D'incidents en la història d'aquesta relació dels escriptors catalans amb el catalanisme (...) n'hi ha hagut infinitament³⁰⁸». El que Ferrater vol deixar clar és que la relació de Carner amb el catalanisme era estreta, i que per això no tenia l'actitud deslligada d'un simbolista francès o alemany o anglès o americà; tancat en la seva obra i rebutjant la seva societat.

L'apunt sobre el simbolisme li serveix per a parlar de política, però també li servirà per a parlar de llengua. Segons Ferrater, una de les característiques dels poetes simbolistes és la manca de fe en les possibilitats de comunicació del llenguatge, i Carner fa amb la seva obra tot el contrari: «la seva poesia és potser la més comunicativa (i per això dona la impressió de ser una poesia somrient i amable i sense problemes) que s'ha escrit en català³⁰⁹». Però Ferrater no atura aquí la lectura: si contraposa Carner amb el simbolisme, és per treure'n alguna cosa. Diu que Carner és simbolista «en el punt de partida», perquè creu – i aquí torna als versos de la follia – «que la nostra vida no és racionalitzable, no és conduïble segons un pla coherent i orientat³¹⁰». Amb això Ferrater no vol dir que Carner porti una vida desendregada, com es pot comprovar repassant la seva biografia i la seva feina com a diplomàtic i com a professor. Però aquesta irracionalitat, aquesta follia que Carner creia que hi ha a la vida, li serveix per estructurar el seu univers imaginatiu:

accepta les racionalitzacions i les organitzacions exteriors a la vida com

³⁰⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 56.

³⁰⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 56.

³⁰⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 57.

³⁰⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 59.

³¹⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 59.

una mena de deute; en el fons, en el que sempre creu la seva poesia és en una mena d'instint, en una espècia de víscera tremolosa, de voluntat o d'instint, o més aviat en diríem d'esma (si féssim un estudi de les freqüències dels mots al vocabulari de Carner, certament el mot *esma* és dels que surten més vegades). Només creu en això: en una mena de batec irracional anterior a tota la nostra vida³¹¹.

A partir de l'escissió que exposa el *Nabí*, Ferrater pot explicar tot Carner. Ferrater veu que entre la manera de viure de Carner – el paper com a símbol de la comunitat – i la lliçó moral de la seva poesia – el desengany desesperat que explica el poema respecte la idea de l'ensenyament per l'experiència – hi ha una escissió. Segons Ferrater, per a entendre Carner cal llegir-lo des d'aquestes dues vessants separades: d'una banda cal llegir Carner com a figura pública, i de l'altra cal llegir la seva obra. Ho explica així:

En Carner hi ha hagut, doncs, una espècie d'escissió bàsica entre la seva fe personal, és a dir la seva absoluta manca de fe personal, i la fe perfecta, gairebé diria que la bona fe perfecta, amb què ha acceptat la funció d'una unanimitat social que podia produir amb la seva poesia³¹².

Ferrater veu que Carner es llegeix d'una manera absolutament errònia, com a poeta amable i inofensiu, per culpa de la seva imatge pública; i va a buscar als seus textos com pot ser que s'hagi produït aquesta lectura equivocada. A partir de l'estudi de l'obra i de l'anàlisi de la figura pública, planteja una tesi de lectura que respon la seva pregunta inicial, i alhora resol la pregunta de per què podem relacionar Carner amb el simbolisme, però només en part: «Això li ho ha permès (...) una mena de dualitat d'actitud que a un poeta francès o alemany o anglès no li hauria estat de cap manera possible³¹³».

La tesi important de Ferrater sobre Carner és que es tracta d'un poeta que ha omplert sol, amb la seva obra, tres segles de poesia catalana. Ho ha pogut fer perquè no tenia cap tradició que el lligués, perquè s'havia trobat un buit que podia omplir com volgués. Davant d'aquest buit, Carner va posar els fonaments per a tots els qui van venir després, i per això ocupa el primer lloc en el cànon ferraterià:

s'ha trobat que ell podia escriure, per pur talent, per pura energia de

³¹¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 59.

³¹² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 60.

³¹³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 60.

creador, tres segles de poesia catalana; és a dir que s'ha trobat amb un buit que ell podia omplir (...) Ell fa, per exemple, el que no van fer tots els poetes entre Aribau i Maragall, perquè cap d'ells no era tan competent ni tenia, ni de molt lluny, la seva capacitat creadora. Ha omplert el buit. La poesia romàntica, per exemple, en català l'ha escrit Carner. Però és que abans d'escriure la poesia romàntica ha escrit la poesia del XVII i del XVIII (és per això que els deia la importància de La Fontaine pel metre i per l'expressió de *Nabí*), i abans ha escrit esplèndidament la poesia del Renaixement (...) Carner va realitzar, realment, aquests tres segles de poesia que ens mancaven i, en aquest sentit ha estat a la base de tots els poetes catalans, sense excepció, que han vingut darrere d'ell³¹⁴

Aquesta idea del buit és absolutament central en la lectura ferrateriana. La literatura catalana no té una tradició sòlida per a sustentar-s'hi: està plena de buits. Carner abasta, ell sol, la tradició catalana des del Renaixement fins al Simbolisme, i per això necessàriament tots els poetes que van rere seu estaran marcats per la seva figura.

b. Notes per a un pròleg

Hi ha un text sobre *Nabí* que complementa i amplia la lectura feta a les conferències a la universitat. Es tracta del pròleg que Ferrater va fer, l'any 1971, quan Edicions 62 publica l'obra a la col·lecció de poesia «Els llibres de l'Escorpí». Ferrater obre el pròleg explicant que aquest poema, publicat l'any 1941, va servir perquè els lectors deixessin de tractar Carner com un poeta local, «d'estilitzador de manies de genteta³¹⁵». El punt de partida de Ferrater és explicar que Carner mai no havia estat un poeta local: tenia influències de la poesia xinesa, del Mèxic precolombià, i un interès per la Bíblia que es remuntava als inicis de la seva carrera. Com a les classes, Ferrater insisteix en aquest pròleg que el tema central de l'obra de Carner és la consciència de la inadequació de les racionalitzacions que l'home es basteix a partir de les dades immediates de la seva experiència. Del *Nabí*, podríem dir que Ferrater n'extreu la base pel seu escepticisme crític:

l'actitud de Carner davant de la vida és radicalment crítica. Tots els afanys, les il·lusions i les presumpcions dels homes se'ls mira com a derivatius, com a testimonis d'una vida aboriginal que es troba abans o al dessor. Però, per això mateix, aquests gestos humans són enormement valuosos. Són significatius, són l'única cosa significativa, i cal obrir-s'hi amb un màxim de generositat imaginativa i cordial, si volem tenir notícia

³¹⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 61.

³¹⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 11.

d'allò que de debò conté la vida, i que no és mai dins d'aquells gestos, però que els gestos testimonien³¹⁶

D'aquesta idea dels gestos que testimonien neix el lligam que fa Ferrater entre la idea del distanciament de Brecht i Carner. És a partir d'aquesta observació a distància que podem percebre la informació d'aquests gestos però que sempre serà molt poca: cal no fer-se mai il·lusions, diu Ferrater. L'escepticisme deslligat de Ferrater també neix d'aquesta lectura. Al cap i a la fi, *Nabí* és, segons Ferrater, «el poema de l'home en pugna amb les seves pròpies racionalitzacions, que no arriba mai a encaixar-hi amb una plena coincidència de sinceritat, que es troba sempre ofegat o decebut per l'objecte de la seva fe³¹⁷». *Nabí* és un poema sobre la idealització decebuda.

Ferrater insisteix en aquest pròleg sobre el fet que *Nabí* no és un poema psicològic, sinó que Jonàs és un símbol poètic, i no un caràcter, un tema que remarca a les classes. El *Nabí* és un poema que explica la lluita d'un home contra la seva imatge, que és alhora el seu símbol: «tots vivim a partir de les nostres figures imaginatives, calcant imatges de nosaltres mateixos, i són imatges que no s'obtenen progressivament, per cadenes de raciocini, ni són mai clares. Se'ns imposen de sobte a l'esperit, i ens passem la vida provant de desenterbolir-les³¹⁸». Al final, tot el sentit de la vida de Jonàs serà ser parit per segona vegada, diu Ferrater. És a dir, reneix amb una nova imatge simbòlica distanciada de la seva persona, i aquí el crític torna a insistir en la importància de la distància per a objectivar el tema del poema. El contingut de la vida de Jonàs és narratiu, diu Ferrater, és objectiu com tot símbol poètic sòlid destinat a enriquir la imaginació dels homes:

Jonàs no llega a la humanitat cap paraula intencionada, sinó una forma d'expressió: un fantasma de visió pre-verbal, anterior a les veus, un esquema sota el qual les intencions caduques poden ser organitzades i adquirir consistència per un instant, aparença d'eternitat. La seva ha estat una vida poètica, carent d'un sentit que puguem abstroure del seu mode concret de manifestar-se, però prenyada potencialment de tots els sentits: de tots els fets humans que puguin ésser mirats sota la seva forma. I és segurament així mateix com Carner encarava la seva vida pròpia, i tota vida que valgui una mica la pena³¹⁹

Nabí és el poema més important de Carner perquè és «essencialment una expressió de la seva visió del símbol poètic, i del seu escepticisme radical quant

³¹⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 13.

³¹⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 14.

³¹⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 27.

³¹⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 30-31.

a qualsevol racionalització que pretengui d'ésser més que simbòlica³²⁰». El *Nabí* recull l'essència de la idea poètica i també vital de Carner. Ferrater farà sempre aquest esforç per lligar obra i biografia als autors que estudia, i en Carner troba un dels exemples més explícits.

c. Apunts per a una enciclopèdia de literatura universal

Entre 1963 i 1964 Ferrater va escriure alguns articles sobre escriptors per a un projecte d'enciclopèdia de literatura universal que no va arribar a sortir mai. Els que són més llargs es van recollir a *Escritores en tres lenguas*, un llibre editat per Empúries l'any 1994. L'article dedicat a Carner explica el poeta a lectors que no són catalans, i podem veure les relacions que fa amb altres autors estrangers per a situar-lo. A l'article destaca la seva tasca com a traductor, perquè els seus llibres traduïts han estat un instrument molt eficaç per a la modernització del català literari.

Amb els seus primers llibres de poesia, diu Ferrater, Carner situa la poesia catalana en una poesia europea més, la fa sortir del localisme. Per a situar-lo als lectors espanyols, explica: «Carner es el equivalente catalán de lo que en lengua castellana fueron los escritores de la generación del 98; ahincando en el paralelo, *Bella terra, bella gent* ofrece una marcada semejanza con *Campos de Castilla* de Antonio Machado, que lo precedió en cuatro años³²¹». Amb aquest paral·lelisme, Ferrater presenta Carner als lectors espanyols, tot i precisant que, si bé les intencions dels dos poetes en aquests llibres eren les mateixes, la realització és diferent. És interessant veure com recupera un paral·lelisme que havia fet servir a l'article *Madame se meurt*, on explica que es poden fer els mateixos gestos literaris en llengües diferents. Per això fa aquest paral·lelisme entre els dos poetes:

Ambos quieren hacer “experimentos de nueva España”, rescatar y lograr que afloren al nivel de la cultura, de la realidad humanizada, muchedumbre de pequeñas y próximas verdades españolas, gestos e inflexiones de voz de gentes hispánicas, hasta entonces perdidas en los limbos de la “subhistoria”, y desde entonces y gracias a ellos cobradas para el mundo de la consciencia. Es pues un empeño patriótico en su faz más aparente, sin duda orientado en ambos poetas por formas distintas de las ideologías que privaban en la España de principios de siglo, y que pueden describirse todas como variantes de una teoría de la “España latente”, escondida bajo el andamiaje oficial que recubría al país; secundario es que, en el reparto de las variantes de la teoría, le tocará a Machado la versión castellanista, la catalanista a Carner. Pero lo que más

³²⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 32.

³²¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 303.

cuenta es que, para ambos poetas como para todos los demás escritores del 98, aquella labor patriótica tiene en un valor estético ³²²

El problema que els dos escriptors es troben quan es posen a escriure és el mateix: fer de la seva llengua un instrument artístic i estètic que els serveixi per a expressar-se de la manera que volen fer-ho. El problema més gran de tot escriptor en la metropolitana i plurilingüe cultura moderna, explica Ferrater, és poder treballar en un terreny ferm de l'experiència personal, directament assimilada i inalienable, que porti prou impuls per a la creació i serveixi per a controlar la versemblança imaginativa, o sigui la qualitat, de la seva experiència. Per tant, tant Carner com Machado necessitaven crear-se aquest terreny segur des d'on treballar. Carner ho va trobar, segons Ferrater, en el seu localisme estilitzat, allunyat de la tradició dels Jocs Florals i havent explorat prou la literatura universal. A partir de 1914, explica, Carner deixa enrere el decorativisme juvenil i, gràcies a la poesia anglesa, va trobar un estil que li permetia aferrar-se a la seva experiència imaginativa sense traïr la qualitat de la seva obra.

Cal destacar la influència que atribueix Ferrater a la poesia anglesa sobre l'obra de Carner. No només li dona marge per a fer el pas de la poesia juvenil a una de més qualitat. Ferrater també destaca la importància que va tenir la poesia anglesa victoriana quan Carner es va haver d'exiliar de Catalunya i, a l'allunyar-se de la seva experiència, també va fer que el record transformés la seva poesia en una de més meditativa, severa i gairebé opaca, diu Ferrater, i que troba la seva expressió més elevada a *El cor quiet*.

Un dels temes als que dona importància Ferrater en aquesta entrada és la recepció de Carner entre el públic català. L'entrada està escrita a principis dels anys 60, i segons Ferrater els poemes de Carner posteriors al *Nabí* han estat poc comentats i poc llegits. Quan es puguin difondre, explica Ferrater, contribuiran a corregir el desinterès de dues generacions de lectors catalans, massa fascinats pels moviments d'avantguarda:

Ahora que la vanguardia ha pasado al dominio de los periodistas y los escritores le han vuelto la espalda (síntoma es, en España, la sustitución de Juan Ramón Jiménez por Antonio Machado como influencia mayor, o en Inglaterra la de T.S.Eliot por Robert Graves), nada debe impedir se reconozca, de nuevo pero con mejores razones, que Carner es el mayor poeta catalán moderno³²³

³²² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 303.

³²³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994 p. 307.

d. Guerau de Liost

Les classes sobre Guerau de Liost són dues sessions que fan de pont entre les dedicades a Josep Carner i les dedicades a Carles Riba. Conservem la transcripció d'una classe, però per a la segona només tenim els apunts de Joan Alegret. El primer que fa Ferrater és jerarquitzar l'autor i immediatament després, situar-lo en la tradició. Diu que a Guerau de Liost no li dedicarà gaire temps, no pas perquè sigui un poeta inferior als que tracten a classe sinó perquè només permet un tipus de crítica admirativa que no necessita gaire explicacions:

el que en l'explicació de textos francesa tradicional se'n deia *la critique des beautés*, és a dir un seguit d'interjeccions admiratives davant dels bons passatges seus, cosa que te molt poc interès perquè, naturalment, aquesta mena de crítica o de comentari admiratiu, aquesta mena de subratllat de les qualitats, cadascú se la pot fer ell mateix³²⁴.

És un gest que no pot fer amb Carner ni amb Riba ni amb Foix, que demanen una lectura interpretativa. Ferrater diu que Carner i Riba tenen més marcada la seva dimensió històrica que Guerau de Liost, són poetes que afecten la tradició d'una manera més intervencionista. Guerau de Liost, explica, entra en la tradició literària catalana per Carner, però no la fa canviar ni evolucionar. Aquesta distinció és important, perquè explica la consideració que Ferrater té sobre la tradició literària, deslligada de la qualitat de l'autor que tracta. No és que consideri Guerau de Liost un poeta inferior, sinó que el seu impacte sobre la tradició és menor:

el que actua històricament, el que representa un moviment literari, és Carner. En canvi, Guerau de Liost és un poeta (en l'ordre aquest, purament, de la dinàmica de la història literària) aïllat, marginal, i gairebé es podria dir que era un aficionat. Era un senyor (un senyor, per altra banda, molt important de la societat catalana), però un senyor que escrivia marginalment versos³²⁵.

Marginalment vol dir que estava al marge de la societat literària i que no tenia l'impacte públic que podien tenir un Carner o un Riba. Però això no té a veure amb la seva qualitat, perquè Ferrater explica que un poeta de menys qualitat com era López-Picó va tenir, a través de Riba, un impacte públic i una posició inserida en la dinàmica històrica de la poesia catalana. Ferrater distingeix la

³²⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 63.

³²⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 64.

qualitat literària dels efectes literaris:

López-Picó és al centre perquè va donar una certa idea de la poesia a Riba i, en part, a Foix; i, tanmateix, López-Picó és d'un valor absolutament nul. És a dir, que no hi ha tan sols els poetes dolents de gran públic, per dir-ho així, com en Sagarra, que és el cas típic a Catalunya, sinó que hi ha també els poetes dolents dels literats, el cas típic dels quals és López-Picó³²⁶.

Tot i que al principi de la classe explica que de Guerau de Liost només se'n pot fer una lectura admirativa, Ferrater fa una explicació sobre les influències i la tradició en la qual s'ha inspirat el poeta per a fer la seva obra. De fet, el situa en una tradició concretíssima: «Guerau de Liost surt del que a mitjans del segle passat, a França, i sobretot en boca dels Goncourt, se'n deia *l'écriture artiste*³²⁷». Aquest és un estil, visible en castellà a Valle-Inclán i a Gómez de la Serna, que es concentra sobre la intenció de treure el màxim rendiment al que Ferrater anomena les «microestructures»; és a dir, trossejar el discurs sense preocupar-se gaire que en conservi els nexes lògics. És un estil, explica, que es concentra sobre l'efecte mínim, l'efecte detonant d'un ús particular i especial dels mots. Ferrater concreta l'explicació amb alguns exemples francesos que han influït Guerau de Liost, demostrant que coneix en profunditat també la tradició francesa. Sap quins poetes són els influents, quins són els populars, i quin ordre jeràrquic ocupen en la tradició. Per això pot distingir entre el que serveix a Guerau de Liost per a la seva obra i el que descarta de la mateixa. Com passa sovint en Ferrater, el que era un excurs pren importància i la classe es converteix en un assaig sobre aquesta *écriture d'artiste*: com es va desenvolupar aquest estil a França i en què consisteix a nivell de funció comunicativa (per a explicar-ho Ferrater cita Jakobson, les teories del que seguia molt de prop).

Un cop ha situat el marc teòric del discurs, Ferrater concreta en l'anàlisi. Se centra en un poeta francès menor, Francis Jammes, per explicar que és la màxima influència de Guerau de Liost, perquè és un poeta rural i catòlic – dues afinitats compartides amb el poeta català –. A partir d'aquest paral·lelisme traça les diferències entre l'un i l'altre (Ferrater treballa sovint amb aquest mecanisme comparatiu): mentre Jammes va escriure un molt bon llibre però després va decaure, Guerau de Liost no va parar de pujar en qualitat durant tota la seva obra, fins arribar a les *Sàtires* que, segons Ferrater, són el seu millor llibre. ¿Per què va passar així? Perquè Jammes només volia ser brillant i

³²⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 65.

³²⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 65.

divertit, i en canvi Guerau de Liost, amb aquest estil adoptat dels francesos i concretament de Jammes, «cobria una necessitat psicològica, podríem dir, o emotiva molt profunda³²⁸».

Aquesta necessitat psicològica o emotiva estava lligada a un dels trets més importants de Guerau de Liost segons Ferrater: la seva classe social. L'entorn en el que havia viscut i l'imaginari que aquest li havia proporcionat són claus per entendre el poeta. Aquest gest serà una constant en Ferrater: és impossible explicar un autor sense preguntar-nos d'on surt, sense saber si ve d'un entorn rural o urbà, ric o pobre, culte o inculte. No és que la crítica ferrateriana sigui determinista (serà un expert en explicar com els escriptors se salten els inconvenients que els dona el seu bagatge familiar o social), però Ferrater creu que és important explicar des d'on pensa i escriu un escriptor. Segons Ferrater, Guerau de Liost era un reprimat que no podia expressar-se clarament perquè venia d'una classe social que era anacrònica a la seva època: els carlins. Ferrater deixa clar que aquesta denominació d'anacrònic no és un menyspreu de part seva, i aclareix que a Víctor Català li va servir per a escriure la seva millor obra: «*Solitud* és un llibre esplèndid, probablement l'única gran novel·la que s'ha escrit en català, justament per la intensitat d'abominació amb que ella detestava aquelles restriccions³²⁹» de la seva classe.

Ferrater aprofita la figura de Guerau de Liost per fer un aclariment històric que ens serveix per entendre tota la seva crítica: diu que no s'ha llegit bé la història del carlisme a Catalunya. Tal com passa amb la literatura, Ferrater creu que s'ha fet una mala lectura de la història catalana i que això provoca molts malentesos. Pel que fa al carlisme, diu que s'ha fet veure que això era «una història estranya de navarresos i de bascos remots. La veritat és que no és això. La veritat és que tan important com el nucli basconavarres del carlisme ho va ser el nucli català»³³⁰. Si no tenim en compte com s'organitzen les classes socials, diu Ferrater, tampoc podrem entendre com s'organitza la tradició literària. Ferrater considera que, per a explicar Guerau de Liost, és imprescindible saber que venia d'un entorn carlí i que el seu pare va fer de guerriller a la segona guerra carlina. No és l'únic autor que ha estat malentès en aquest sentit. Ho veurem més endavant, però Ferrater defensa que tampoc es comprèn la posició de Joaquim Ruyra a la Guerra Civil sense entendre que venia d'un entorn carlí. Ferrater retorna aquí al que ell considera un dels problemes de base de la literatura catalana: l'absència de literatura burgesia, és a dir, la literatura que fa funcionar

³²⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 69.

³²⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 72.

³³⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 70.

les societats modernes arreu d'Europa.

un dels drames de la literatura catalana és que les classes socials modernes, que en podríem dir actuals, no han produït literatura (...) es llegeixen moltes lamentacions sobre el fet que Catalunya no ha tingut literatura proletària. Bé: a mi em sembla que hi ha una cosa molt més greu, que és que Catalunya no ha tingut literatura burgesa³³¹.

La literatura en prosa del segle XX va estretament lligada a les classes socials nascudes d'aquest nou segle. Com que a Catalunya aquestes classes socials no produeixen literatura, això es converteix en un problema bàsic del sistema literari. Per això és tan important, segons Ferrater explicar l'entorn familiar i cultural dels escriptors. Com que no podem fer-ne una lectura de classe com es fa arreu d'Europa, cal explicar d'on surten els escriptors per veure els lligams entre la seva literatura i el seu temps. L'exemple de Guerau de Liost li serveix a Ferrater per a explicar un problema que afecta tota la literatura catalana:

És a dir: de les dues classes modernes, la burgesia (la burgesia autènticament moderna, industrial) i el proletariat, d'aquestes dues classes no n'ha sortit literatura. Els dos únics escriptors catalans notables dels quals se'n pot dir burgesos, realment, són Maragall i Pere Quart. Riba i Carner surten d'una minúscula burgesia, d'una classe de petits funcionaris. Foix, se'n pot dir burgès fins a cert punt, però no pertany de cap manera a la burgesia industrial. I, de fet, el gruix, la massa de la literatura catalana, surt de les terres rurals i de la classe dels terratinents. És a dir: hi ha Guerau de Liost, hi ha Joaquim Ruyra, hi ha Víctor Català, que surten d'aquesta classe; hi ha també Sagarra, encara que Sagarra és un cas especial, perquè ja el seu pare era un intel·lectual, per dir-ho així³³²

En el cas de Guerau de Liost, ¿què li aporta la seva classe social? Segons Ferrater, li provoca conflictes, perquè li dóna un imaginari massa propi, massa personal i massa fort com per fer mitjana amb l'entorn exterior. Guerau de Liost surt d'un món tan tancat en si mateix que dificulta crear una literatura que connecti amb el públic. Guerau de Liost ho salva, segons Ferrater, amb la seva obra *La muntanya d'ametistes*, que és purament una descripció del paisatge i la mitologia de la seva terra. Ferrater diu que hi ha un lligam molt evident entre aquest poema i la tradició anglesa. Guerau de Liost va fer, com els poetes anglesos, literatura *escapist*, literatura evasionista, de fugir d'estudi en l'ordre

³³¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 70.

³³² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 71

moral. El mèrit de Guerau de Liost, segons Ferrater, és que com més avança la seva obra més s'obre a allunyar-se d'aquests temes que li serveixen de punt de partida.

La muntanya d'ametistes és el primer poema de Guerau de Liost que Ferrater llegeix amb atenció. És un poema que explica la relació ambivalent que el poeta tenia amb la seva classe social. Ferrater diu que Guerau de Liost sentia una barreja de simpatia i avorriment cap al seu món. La simpatia venia del fet que aquest món anacrònic li donava a ell i als escriptors que en sortien, un imaginari amplíssim, i la imaginació és la matèria primera de l'escriptura:

un literat no escriu per a expressar idees ni per expressar emocions, bàsicament. Les idees i les emocions són una cosa secundària. Un literat escriu per expressar la seva imaginació (...) La vida emotiva és més aviat futurista i no pas retrospectiva, en tota persona (...) els elements d'imaginació són els que valen³³³"

Com que venia d'una classe social imaginativament tan forta, Guerau de Liost tenia part de la feina feta. Als vells terratinents, diu Ferrater, la seva classe els donava elements imaginatius que venien del contacte amb el camp. També els donava elements de faula, de mitologia popular. I per últim els donava «una mena de fermesa en el judici moral», que vol dir una consciència sobre com pensar. Ferrater ho exemplifica comparant Maragall i Ruyra: mentre a Maragall, abans d'arribar a un judici moral, li calien idees i intel·ligència; Ruyra no necessitava la intel·ligència perquè en tenia prou amb la constatació. És una idea que defineix una concepció literària: Guerau de Liost i Ruyra venen d'un món tan construït, d'un imaginari tan fort, que no necessiten la intel·ligència per a funcionar. El món dels terratinents, dels carlins, funciona per afirmació, per constatació. En una tradició forta, la intel·ligència d'un escriptor ve després, no abans. Quan un escriptor no té una tradició forta hi ha de posar una quantitat d'intel·ligència molt superior a la d'un que ve d'una tradició sòlid: «és aquesta la raó per la qual la literatura catalana surt d'aquesta gent, de l'element carlí de Catalunya, perquè és l'únic estament que tenia realitat i tradició. Realitat de segles, que és l'única realitat humana³³⁴». Ferrater basteix el seu discurs sobre literatura catalana des d'aquesta premissa. La lectura de classe serà importantíssima. S'hi referirà, sobretot, parlant de prosistes; perquè és amb la prosa on compta més la realitat de classe que neix al segle XX.

Si *La muntanya d'ametistes* serveix a Ferrater per a explicar la base imaginativa

³³³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 73.

³³⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 74.

de Guerau de Liost, és a les *Sàtires* on s'atura a fer una lectura atenta que explica l'autor. Ferrater situa les *Sàtires* com a punt culminant de la producció de Guerau de Liost, però no jutja l'obra com a conjunt: diu que hi ha grans diferències de qualitat entre els poemes. A Ferrater li interessa la seriositat de la crítica que Guerau de Liost fa a la seva societat, però diu que l'obra no es podia llegir com a sàtira perquè no hi havia la complicitat d'un públic que la comprengués. Les *Sàtires* són, per a Ferrater, la visió de la gent de la seva classe social (terratinents i carlistes) basada a entendre's a partir de la por, que era l'element que infectava la seva societat. De fet, Ferrater explica que Guerau de Liost va trigar anys a tractar temes importants a la seva carrera perquè aquesta por també l'afectava a ell. De fet, la conclusió amb la que tanca les classes aprofundeix en aquesta idea: «Aquí a Catalunya no hem tingut una classe literària ben construïda. Els escriptors ens sentim massa vigilats per gent que no són escriptors. Ens sentim restringits per desenvolupar fins al màxim aquesta intensitat imaginativa³³⁵». Guerau de Liost es va saltar aquestes restriccions amb les *Sàtires*, fins al punt que, diu Ferrater, els poemes escrits després d'aquesta obra són «l'única aproximació seriosa al surrealisme a la poesia catalana³³⁶» (perquè no considera Foix, tal com veurem a les sessions que li dedica, un poeta surrealista). Sabem que a la segona de les classes que va dedicar a Guerau de Liost Ferrater va aprofundir en la lectura de les *Sàtires*, però no tenim la transcripció completa – només se'n conserven uns apunts de Joan Alegret –.

ii. Carles Riba

Ferrater dedica cinc sessions de les seves classes a Carles Riba, un dels tres poetes centrals del seu cànon. De Riba li interessa la seva obra però també l'espai que ocupa en la tradició literària. Per als escriptors de la generació de Ferrater, Riba és el poeta fonamental de la seva joventut: ell se sabia tota la seva poesia de memòria. Aquesta fascinació, com passa amb totes les fascinacions de joventut, provoca un rebuig posterior, i segons Ferrater fa que sigui difícil poder llegir el poeta amb objectivitat. Per això «demana per part meva un esforç d'objectivitat passar a Riba d'una manera neutral, veure a Riba de fora³³⁷». Com li passa amb Carner, comença les classes explicant per què s'ha llegit a Riba malament. En aquest cas, diu que l'han llegit malament com a generació, perquè l'admiraven tant que no acceptaven la dificultat de la seva lectura:

³³⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 80.

³³⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 81.

³³⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 83.

hem imposat per terrorisme, per dir-ho així, una acceptació de Riba; de manera que ara ningú no s'atreveix a dir que Riba és un poeta difícil i incompreensible. Bé: resulta que Riba és molt difícil (no incompreensible). És molt difícil, i hem de reconèixer això: que hem imposat l'abolició de l'objecció contra Riba per pur terrorisme, simplement per l'energia de la nostra admiració³³⁸.

La fascinació de Ferrater per Riba ens fa tornar a la idea de la tradició com un espai de cercles concèntrics: un escriptor té el seu cercle íntim i personal, després el cercle de la seva tradició, i el més gran és el cercle de la tradició universal. Ferrater explica que Riba va ajudar-lo a fer el salt de la pròpia tradició cap al cercle universal: «Riba és (en comparació amb els poetes catalans anteriors a ell) més intens, i, sobretot, és més europeu³³⁹». Vist amb perspectiva, diu que podria haver fet el mateix salt amb Carner, però que no el va llegir bé fins molt més tard. Riba era el punt de connexió de la seva generació amb els poetes europeus: els proporcionava una poesia amb els mateixos vicis i les mateixes tendències que la poesia europea de l'època, però escrita en català. Riba els va fer sortir del localisme i del provincianisme que creien estar immersos mentre llegien Carner o Guerau de Liost, simplement perquè els temes de la poesia d'aquests últims estaven molt lligats a Catalunya.

Per això Ferrater afirma que Riba és un poeta revolucionari dins la poesia catalana. És revolucionari, però no en el sentit que s'entenia a l'època – no associat a la idea de realisme –. De fet, la revolució de Carles Riba ve de fer el gest contrari: «el que és innovador i revolucionari en la poesia catalana és l'únic poeta no realista que ha tingut Catalunya, que és Carles Riba³⁴⁰». Riba és revolucionari per la manera com s'insereix en la tradició catalana per a canviar-la: aquest és el gest que fascinarà Ferrater. Segons Ferrater, l'escriptor revolucionari, l'escriptor innovador, és el que més es lliga amb la tradició. Per a explicar-ho, fa servir la màxima d'Ors «tot el que no és tradició és plagi». Diu que Ors vol dir que l'escriptor sense tradició que escriu sense saber res del que s'ha fet abans d'ell, el que farà és repetir alguna cosa que ja s'ha fet abans creient que és una novetat:

Bé: jo vull dir, quan dic “tot allò que no és plagi és tradició”, que, inversament, tot escriptor conscient i que vol realment modificar l'estat, la situació, la dinàmica d'una literatura, per fer això ha d'analitzar

³³⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 84.

³³⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 84.

³⁴⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 85.

críticament, justament, tot el que s'ha fet abans d'ell, i que, per tant, en depèn molt en l'ordre d'oposar-s'hi³⁴¹”.

Ferrater vol explicar que no s'entén Carles Riba com a poeta sense posar-lo en relació amb la tradició catalana, perquè la seva poesia s'hi relaciona per a construir-se:

És la necessitat d'innovar autènticament que, en certa manera, obliga l'escriptor a no innovar massa, a lligar-se amb els models i amb els escriptors respecte dels quals vol innovar. Aquest fenomen del lligam de Riba amb la tradició catalana és essencial, perquè, justament, Riba és el contrari, en aquest sentit, del que els deia de Guerau de Liost. Els deia que Guerau de Liost és un gran poeta, però que la història de la literatura catalana seria igual sense Guerau de Liost, perquè està poc engranat en la dinàmica de la literatura catalana. En canvi, Riba és absolutament central. I és central per la comprensió de Riba això: aquest engranatge seu en la dinàmica de la història literària catalana. I aquesta és la raó per la qual ens va fascinar quan érem joves³⁴².

a. La construcció imaginativa: la lectura de Joan Ferraté

Ferrater explica de quina manera el va marcar Riba durant la seva adolescència. Com ha explicat, la seva fascinació es devia al fet de veure-hi alguna cosa diferent als altres poetes canònics, i és el que Ferrater anomena «antirealisme». A Ferrater li interessa la manera com Riba treballa amb les idees i l'experiència a l'hora de traslladar-les als poemes, i diu que Riba és l'extrem d'una tendència, la generalitzadora de l'experiència. Això vol dir que Riba «voldrà sempre pujar en cada poema, per abstracció, fins a donar la xifra total de la seva experiència³⁴³». Ferrater diu que Riba és antirealista perquè vol, a cada poema, reduir la seva experiència humana i vital a les coses essencials, despullada de tot el que era accessori. Per tant, agafa l'experiència i l'allunya, la distància. Són idees que havien d'interessar per força a Ferrater a l'hora de fer els seus propis poemes. Riba fa, segons Ferrater, «poesia intel·lectual i intensa³⁴⁴». És un antirealisme que reclama un esforç de construcció imaginativa per saber d'on ha

³⁴¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 87.

³⁴² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 88.

³⁴³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 85.

³⁴⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 87.

partit el poema: Riba confia que el lector és capaç de destriar la construcció que li proposa.

Aquesta construcció imaginativa és el que fascinarà a Ferrater i també el seu germà Joan, que dedicarà bona part dels seus estudis de teoria literària a explicar aquest fenomen. Abans d'entrar a analitzar la poesia de Riba segons Ferrater, hem de fer un apunt previ sobre el marc teòric on se sustenta aquesta lectura, que és precisament la idea de construcció imaginativa que ell i Joan Ferraté van treballar. La lectura poètica de Riba no s'entén sense aquest marc teòric que és anterior a la lectura de la seva obra. El que expliquen els germans Ferrater és que el Riba poeta no s'entén sense fixar-nos abans en el Riba crític.

Per a Joan Ferraté, l'art és la formalització de l'experiència. En el cas de la literatura, això es concreta en la capacitat del lector de reconstruir i reviure a partir de si mateix l'obra que té a les mans. La literatura, segons Ferraté, és una ficció que reclama la realitat per funcionar. Reclama, doncs, el lector. El valor del llibre, segueix el teòric, depèn de la complicació imaginativa que ens proposi. El tema d'una obra no és res més que la manera com ens fa desenvolupar la nostra imaginació a partir d'ell. Llegir és actualitzar una obra. I aquesta actualització depèn de la figura del lector. Ferraté no es cansarà de posar-lo al centre de totes les reflexions sobre literatura:

La actualización de lo posible es más o menos comprensiva y abarcante según las condiciones que aporta en cada caso el lector, limitadas solo por las reglas que aporta el texto mismo. Pero dichas reglas son muy complejas, y tanto más cuanto más rica en valores sea la obra del caso; por la cual, de hecho, cualquier lector puede variar enormemente el énfasis relativo que se dé a cada uno de sus elementos sin que por ello se la pueda tildar de errónea desde el punto de vista de otra lectura por otro sujeto o por el mismo en otras circunstancias o con una óptica distinta³⁴⁵.

Desembullant la prosa ferrateriana, això vol dir que cada lector llegirà l'obra d'una manera diferent; segons el seu bagatge, la seva imaginació i la seva capacitat de recrear l'experiència que el text proposa. Aquesta recreació és la mateixa reconstrucció que proposa Ferrater per a llegir els poemes de Riba. Ferraté diu que la realitat del poema no és més que la actualitat imaginativa del context de les relacions entre els valors de tots els seus elements. És a dir, que la realitat del poema es redueix a l'actualitat de l'experiència del poema. El lector, per tant, és indispensable per a la comprensió total del text, com insistia Ferrater parlant de Riba. Ferraté dirà que és tan important el lector com el propi autor del text: «cada lector és el creador de l'obra i la responsabilitat per la contingència del símbol li escau en darrer terme no pas menys que a l'autor³⁴⁶».

³⁴⁵ Joan Ferraté. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 192, pp. 14-15.

³⁴⁶ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 87.

Rere aquesta lectura hi ha una idea bàsica per al comparatisme: és fonamental entendre des d'on llegim, perquè aquest espai no serà mai neutre. Per a Ferraté, és tant important el que hi ha al text com el que hi ha fora del text. Allò que es troba fora del text és; d'una banda, el context extern al lector, i de l'altra, el context intern al lector: el seu bagatge, la seva memòria i la seva experiència.

Parlant de Carles Riba, a Ferraté li va interessar de quina manera concebia la crítica literària. Veurem que en la lectura de la crítica de Riba hi ha la mateixa idea de recreació de l'experiència que reclama Ferrater per a llegir els seus poemes. Si ens fixem en l'ofici de la crítica, explica Ferraté, diríem que el crític no s'acosta a la realitat a partir de coses concretes. S'hi acosta a partir d'idees que s'organitzen en un sistema. Per tant, suposaríem que el crític ha de ser un idealista, un platònic, un home de fe incorruptible en les idees. Paradoxalment, Ferraté diu que no coneix cap home que tingui menys fe en les idees que Carles Riba, que rebutja l'idealisme i hi està en lluita permanent. Diu que Riba és partidari del realisme vital i de l'experiència, i que la relació que té amb les idees és la confiança escèptica:

La distinció, no ens enganyem, és radical: és la que hi ha entre qui creu en les idees perquè hi veu raons, i qui n'usa perquè li fan el servei d'uns instruments, o dit brutalment, d'unes eines. Tot, en darrer terme, es redueix a això: o bé creiem que les idees faran totes soles la feina, o bé creiem que no la faran. Això segon, sembla, és el que és més raonable; en tot cas, és el que creu l'artesà quan es confia a les seves eines; i és, a meu entendre, la millor manera de descriure l'ús que fa Carles Riba de les idees, les eines del crític³⁴⁷.

La de Riba és, segons Ferraté, una crítica que està en constant moviment. Que és, de fet, pur moviment. Riba no parteix de les idees per fer crítica, no parteix d'ideals platònics estàtics i inamovibles. Ell opera imaginativament – l'adverbi és important – a partir de l'obra que treballa. La llegeix, l'experimenta, i busca els principis que la construeixen. Riba explica que quan havia de criticar una obra s'hi posava d'aquesta manera: tenia al cap la hipòtesi que l'obra l'havia fet ell. Així, podia arribar al centre de la seva creació i refer-la a partir dels seus principis. La de Riba és, per tant, una crítica que assaja, que experimenta – que fa servir la intuïció i la imaginació. Ferraté utilitza aquesta tesi per a carregar contra la crítica acadèmica que, segons ell, es vesteix d'objectivitat però no té res a dir sobre les obres que estudia. El teòric defensa que la manera com treballa Riba és la més útil per a fer crítica objectiva: tendeix cap a l'objectivitat precisament perquè es fonamenta en la realització a partir d'uns principis reals i objectius que són l'obra mateixa. Anant un pas més enllà, Ferraté dirà que aquesta objectivitat que hi ha en la crítica de Riba parteix d'un element claríssim: la imaginació. L'energia imaginativa de l'autor de la crítica és el que

³⁴⁷ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 177.

ha fet que llegeixi el llibre i revisqui en ell l'experiència de la lectura i de l'escriptura. Ferraté defensava aquesta manera de fer crítica perquè és la que feia servir ell mateix. Els dos autors fan el mateix gest quan critiquen: es llegeixen a si mateixos a partir de l'obra que treballen:

Tot, en la crítica de Carles Riba, és imaginació. És la hipòtesi d'un esperit davant d'una natura suposada penetrable a la ment, com la ciència és la de l'esperit davant d'una natura suposada impenetrable. La ciència, s'ha dit, neix i viu de l'escepticisme i del dubte; de l'escepticisme hem dit que neix la crítica de Carles Riba, sí, però també de l'entusiasme de l'entusiasme que el duu a imaginar-se autor de l'obra i no solament de la crítica; que el duu a imaginar-se, simplement³⁴⁸.

Per a Ferraté, no hi ha manera de fer bona crítica literària sense posar la imaginació, l'experiència i l'entusiasme del lector com a valors fonamentals per escriure sobre un text. Contra tota la pedanteria academicista que intenta construir grans sistemes d'idees que topen amb la seva pròpia buidor, Ferraté defensava que per a llegir bé una obra cal saber anar més enllà d'ella mateixa. Carles Riba ho sabia fer molt bé, i per això Ferraté li dedica una cosa que no veiem gaire als seus textos – un gran elogi:

A Carles Riba devem per això molt més que una obra personal perfecta: devem la possibilitat de comprendre l'obra d'ell i dels altres, la nostra cultura tota i la nostra societat, i devem encara les imaginacions no realitzades de moltes possibles perfeccions, que ell, tot assenyalant-ne l'absència entre nosaltres, ha objectivat ja almenys com un afany i com una exigència proposades a tots els catalans³⁴⁹.

Gabriel Ferrater ho veurà en el mateix sentit. En un breu article «Sobre l'obra crítica de Carles Riba³⁵⁰» escriu que la de Riba és, si fa no fa, tota la crítica catalana. El compara amb Coleridge, De Sanctis i els idealistes alemanys, i la descriu així: «és la crítica que fonamenta tots els seus judicis de valor damunt una distinció: entre la «imaginació», que agrumolla en una visió única tota l'experiència de l'home, i la «fantasia», que la dispersa a dibuixar un objecte darrere l'altre³⁵¹». Ferrater basa seu elogi a la crítica de Riba per la manera com aquest fa servir l'instint imaginatiu.

³⁴⁸ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 179.

³⁴⁹ Joan Ferraté. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 178.

³⁵⁰ Gabriel Ferrater. *Vers i prosa*. Edició de Jordi Cornudella i Joan Ferraté, p. 135

³⁵¹ Gabriel Ferrater. *Vers i prosa*. Edició de Jordi Cornudella i Joan Ferraté, p. 135

b. La llengua de Riba

Ferrater ha explicat de quina manera Riba és un poeta revolucionari per la manera com es lliga amb la tradició, i com la reconstrucció imaginativa és la teoria general que serveix per a explicar-ho. A l'hora de concretar les seves idees sobre la poesia de Riba, Ferrater necessita parlar de la manera com fa servir la llengua. Ferrater diu que Riba tenia un excés de confiança en els mots catalans, que forçava la llengua per a fer operacions per a la qual la llengua no estava preparada. Això és, explica Ferrater, perquè tenia un sistema d'influències que li va permetre provar-ho. Bona part de la tesi de Ferrater consisteix a explicar aquestes influències per veure com afecten sobre la llengua del poeta.

A Riba, diu Ferrater, no li interessava la poesia medieval, però en canvi Petrarca va ser importantíssim per a ell, i també Dant i Mallarmé. Dels poetes contemporanis, Baudelaire és la influència més important: «de cap altre poeta no es podria, en un nombre tan gran com en Baudelaire, trobar temes concrets a Riba³⁵²». De fet, Ferrater diu que Riba treu de Baudelaire el seu estil d'abstracció, i el lliga amb l'al·legorisme de Dant: «és en aquest sentit que Riba és un poeta abstracte, però que utilitza les seves abstraccions per descriure amb tota la precisió que pot un certs estats i moviments psicològics³⁵³». I encara hi afegeix una altra influència, compartida amb Carner, que segons Ferrater no es veu a les *Estances* però sí en poemes menors: Leopardi. El poeta italià té en comú amb Baudelaire i amb Petrarca el fet de ser un poeta de la vida interior i personificador, en forma d'entitats abstractes, de tots els moviments anímics i psicològics. Totes les influències citades tenen en comú, segons Ferrater, que són un tipus de poesia al·legòrica, i Riba s'hi va refugiar perquè «volia evitar el caràcter massa concret i massa immediat de la poesia catalana moderna fins al seu temps³⁵⁴». Riba necessita influències que l'allunyin de la seva tradició per a poder-s'hi relacionar millor.

Segons Ferrater, Riba volia allunyar-se de Maragall i de Carner perquè eren massa concrets i estaven lligats a realitats immediates, i perquè creia que un creador s'ha d'esforçar per donar autonomia a la seva obra: que pugui funcionar sense la figura de l'autor enganxada rere d'ella. Aquesta autonomia, segons Riba, comporta «un cert oblit del que és de tothom i val per tothom, una certa gasiveria de sentiments unànimes». Aquests sentiments unànimes fan referència a la poesia política, que a Riba li semblava que estava massa lligada a

³⁵² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 105.

³⁵³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 105.

³⁵⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 105.

l'autor. Posa precisament els exemples de Maragall i Carner: «que l'Oda nova a Barcelona», de Maragall, fos massa una expressió de Maragall i massa poc una expressió objectiva del que és Barcelona; i un retret semblant feia als poemes de Carner sobre les realitats concretes de la vida catalana³⁵⁵». Aquesta autonomia que Riba volia a la seva obra l'aconsegueix, segons Ferrater, pujant la seva poesia fins a un nivell d'abstracció més gran: abstracció en l'ordre artístic i en l'ordre dels continguts.

A partir d'aquest problema concret de necessitat d'abstracció Ferrater construeix una lectura global sobre l'obra de Riba. Al poeta, explica Ferrater, no li interessava l'expressió dels fets immediats de la vida, sinó de la permanència d'aquesta vida, i els dubtes sobre aquesta permanència, fins al punt que considera que el tema general de la poesia del primer període de Riba és l'intent de reconstruir la pròpia identitat a través dels sentiments de cada moment. Aquest gest de la reconstrucció de la pròpia identitat estarà present en tota la lectura sobre Riba, i lliga amb la lectura ferrateriana d'altres autors, com ara Marcel Proust, on aquesta reconstrucció és el tema central de l'obra. La semblança arriba fins al punt de dir que en Riba el tema central són els records i l'encadenament d'aquests records i de fins a quin punt aquest encadenament de records constitueix una vida personal identificable en el sentit biogràfic – que és el tema central de l'obra de Proust –.

Sobre aquesta necessitat d'abstracció – i veurem com això lliga amb l'ús de la llengua – Ferrater cita Goethe com a influència important del poeta. Goethe «que deia ell mateix una vegada, en una conversa amb Eckermann, que tota la seva obra no és sinó una vasta autobiografia³⁵⁶». Concretament, segueix explicant Ferrater, Riba se centra en les ruptures de continuïtat per xoc emotiu (aquells moments en que una persona surt de si mateixa i es llança al món exterior i li fan oblidar què és ella i què vol). Riba tracta dos tipus de ruptures: la produïda per la temptació eròtica i la produïda per la creació poètica, dues formes de renunciar a la identificació immediata de la pròpia vida. Riba, explica Ferrater, veia la poesia com un mirall objectiu, un document on ell podia comprendre allò que havia estat i si hi havia una coherència en el que havia estat. Una altra influència alemanya important és Rilke, que no es veurà a la poesia de Riba, segons Ferrater, fins a l'any 30. També és una influència important poesia del simbolisme francès, que Ferrater veu en una expressió d'un poema del *Primer llibre d'estances*:

³⁵⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 107.

³⁵⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 109.

aquesta expressió, “ciutat tentacular”, és, simplement, una adaptació del títol d’un llibre de Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, i això és un símptoma, com molts altres que hi ha escampats per les *Estances*, de fins a quin punt la poesia de la qual estava amarat Carles Riba era la poesia del simbolisme francès, per sota del medievalisme i del petrarquisme exteriors³⁵⁷.

El cas del simbolisme francès cal tractar-lo a banda perquè, segons Ferrater, és al centre del segon període de Riba (el final de les *Estances*, *Tres suites* i una sèrie d’epigrames de les quals en deia tankes). És un període on Riba se centra en el domini formal del material, i precisament per això li serveixen poetes com Mallarmé i Valéry, que «treballaven intel·lectualment una forma, no uns conceptes. Això és el que a Riba li convenia³⁵⁸». A Ferrater, Mallarmé i Valéry no li semblen poetes importants, però «van fascinar la França literària i tota l’Europa literària els anys vint-i-tants, sobretot en el cas de Valéry³⁵⁹». Aquesta influència és la que serveix a Ferrater per a explicar el problema de la llengua en Riba, que no és res més que una concreció del problema del lligam entre l’escriptor i la tradició: sempre tornem a aquesta tesi central. El teòric explica que Riba llegia Mallarmé, Valéry (i hi afegeix Guillén) i que s’hi va fascinar, i aquesta fascinació va fer que li fallés l’orgull. Riba no va veure que era un poeta d’un ordre superior a aquests, i això era perquè no podia fer el mateix que ells feien amb la seva llengua:

Quan jo dic que Riba era un poeta més gran que Mallarmé i Valéry, vull dir que aspirava a una poesia que, intrínsecament, se l’ha de considerar superior a la poesia a la qual aspiraven Mallarmé i Valéry. Ara: el grau de coincidència entre la poesia a la qual aspirava i la que realitzava Riba potser no és tan gran com el grau de coincidència entre la poesia a la qual aspiraven i la que realitzen Mallarmé i Valéry [...] cal tenir una plena consciència que un escriptor no cau de la lluna. Com deia Baudelaire, el gran home no és mai un aeròlit. És a dir: un escriptor treballa amb una llengua; i aquesta llengua, de fet, fa el noranta per cent de la feina. És a dir que un escriptor modifica certes tradicions estilístiques, certes tradicions de contingut que van lligades a la llengua; o sigui que la categoria d’un escriptor depèn, en gran part, de la categoria de la seva

³⁵⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 118.

³⁵⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 126.

³⁵⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 123.

llengua. Ara: comparant el francès literari i el català literari, és ben evident que és una comparació de l'elefant amb la puça³⁶⁰.

Ferrater explica que, pel fet d'escriure en francès, l'obra que faci un escriptor serà més valuosa que la que faci un escriptor en una altra llengua, perquè el francès recull més elements de la tradició humanística de segles i elements de la història cultural europea. De nou, una cultura val per allò que ha aportat a la tradició, val tot allò que arrossega, que sap sumar a un pòsit existent. Que una cosa valgui més en francès que en català, segueix Ferrater, vol dir que un escriptor català ha de treballar més que un escriptor francès per a fer alguna cosa valuosa – acaba d'explicar que Riba li sembla de més categoria que els dos francesos citats –. La conclusió a la que vol arribar Ferrater és que si Riba no era tan estrictament virtuós com Valéry o Mallarmé probablement era perquè el seu material no li permetia. Explicant un poema on Ferrater creia que Riba havia fallat, diu:

era fallat per raons intrínseques del català i no per manca de talent seu, perquè ell havia intentat carregar certs mots catalans d'un sentit que tindrien mots equivalents anglesos o francesos, i que tindrien com a derivat de la novel·la, que és la cosa que a Catalunya no hem tingut ni fa cara que tindrem en un temps proper³⁶¹.

La lectura ferrateriana de l'obra de Riba ha estat estudiada en profunditat pel professor Jordi Malé. A Malé li interessa la lectura ferrateriana sobre la llengua de Riba i la idea que Riba volia donar a les paraules un sentit més fort del que podien tenir en català. Malé exposa que aquesta afirmació és essencial per entendre la concepció de la literatura de Ferrater i la poesia ribiana. Els dos poetes, explica Malé, saben que els mots no són merament un seguit d'objectes inventariats en un diccionari, amb una forma fixada i un o diversos sentits determinats: saben que cada mot és el resultat d'una evolució que ha anat condicionant tant la seva configuració externa com el seu contingut conceptual. Els mots, en el llenguatge literari, s'omplen de contingut amb l'ús que en fan els escriptors. Que això passi, segueix Malé, depèn de dos factors. En primer lloc del nivell de cultura literària que tingui l'escriptor, i en segon lloc el grau d'elaboració literària que hagi assolit la llengua en què el poeta treballi. Aquestes són dues tesis de Ferrater que Malé veu encertades:

el que Ferrater ha sabut lúcidament copsar és la sempre vigilant consciència del llenguatge que tingué Riba i l'opressió que, sobretot en la

³⁶⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 124.

³⁶¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 125.

seva primera època creativa sentí a causa de les limitacions de la seva llengua literària per manca de tradició³⁶².

Ferrater vol anar al fons d'aquesta relació entre Riba i el simbolisme francès, que per a ell és la influència fonamental del poeta. Per això no deixa d'insistir en una pregunta: ¿per què es va fascinar Riba per aquests poetes? D'aquesta pregunta en surt una teoria general sobre l'art a la primera meitat del segle XX. Riba es va fascinar per aquest simbolisme i pels anys vint en general perquè els anys que van precedir l'any 14, els anys de 1900 a 1914, són els anys de vitalitat intel·lectual i creadora més intensa del segle XX. Aquesta vitalitat va ser trencada per la Primera Guerra Mundial, que va produir una gran consternació al món en general i al món de l'art en concret, i aquesta consternació va portar els artistes les ganes de reposar, de descansar del trauma. L'art dels anys vint-i-tants, segueix Ferrater, va ser un art sensual i hedonista per la reacció de la Primera Guerra Mundial – un hedonisme i una relaxació que, concreta Ferrater, no es troben després de la Segona Guerra Mundial –.

Ferrater explica que aquest corrent d'hedonisme dels anys vint va arribar a Espanya amb uns anys de retard, i que es concreta en la generació castellana del 27: «Guillén, un dels representants d'aquesta generació, és una de les influències sobre aquesta època de Riba. Doncs bé: a Riba se li va contagiar aquest corrent³⁶³». Per a Ferrater, aquest hedonisme, passat pel simbolisme francès i Guillén, és una de les raons de la segona època de Riba. També hi afegeix que una altra raó és l'esnobisme, que actua amb molta més força que en Riba, a la generació castellana del 27.

Ferrater dibuixa aquesta xarxa d'influències per explicar com i amb quin bagatge Riba va arribar a la seva segona època, i com aquestes influències formals li van servir per escriure la seva tercera època, que Ferrater considera la millor. Aquesta etapa és la d'*Elegies de Bierville* i *Salvatge cor*, les dues obres en què Ferrater centrarà la seva explicació, després de reduir *Tres suites* a un exercici formal. EL professor Jordi Malé creu que els judicis més criticables de Ferrater sobre Riba són els que dedica a *Tres suites*, quan redueix l'abast poètic d'aquest període a tan sols un exercici formal: en els sonets del llibre, diu Malé, «són reflectides tot d'experiències intensament humanes, que van des de

³⁶² Jordi Malé. «Una revisió crítica d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba». Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona, Proa, 2001, pp. 253.

³⁶³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 128.

moments de pura quotidianitat fins a alguns temes transcendentals que s'anticipen als que Riba tractarà en poemes més ambiciosos³⁶⁴».

c. Política i bèsties culturals

La lectura política de Riba és un dels anàlisis més interessants de Ferrater sobre la relació entre la literatura i el poder. Ferrater la fa a partir de la part de l'obra de Riba que ell considera més bona: les *Elegies de Bierville* i *Salvatge cor*. Abans de comentar les *Elegies*, de les que diu que és un èxit prodigiós en el sentit formal haver aconseguit escriure elegies en sentit propi en català, Ferrater posa l'obra en context. La lectura d'aquestes obres és cultural i política i, tal com passa amb Carner, necessita posar en context el poeta com a figura pública per a explicar la seva obra. Ferrater diu que la Guerra Civil deixa poc eco en l'obra de Riba, i en canvi l'exili la defineix:

la reacció que en Riba va produir l'exili és d'una enorme humiliació (la humiliació d'haver-ho perdut tot, de – en certa manera – haver de dir que havia fracassat, havia perdut la seva batalla), però al mateix temps un immens orgull. És a dir: l'orgull, precisament, d'aquesta humiliació, l'orgull de dir-se: “Sóc jo dels que s'han llançat a una batalla que havíem de perdre i tinc l'orgull d'haver-la perduda i de trobar-me nu”, com diu ell, “absolutament solitari absolutament deseixit de tota protecció i de tota reserva en tots els sentits³⁶⁵.”

Aquesta barreja d'humiliació i d'orgull és el que Ferrater llegeix a les *Elegies*. Ferrater explica que Riba era a Londres en un congrés del PEN-Club l'any 38, quan ja se sabia que la guerra es perdria, i tot i així torna a Catalunya per quedar-se fins al darrer moment quan tothom feia mans i mànigues per marxar. No va sortir fins al gener del 39, i d'aquí li ve l'orgull, explica Ferrater. Segons Ferrater, al *Primer llibre d'estances*, Riba s'identifica amb l'Ulisses abandonat de l'Odissea, i diu que el llibre està carregat de mitologia grega, i que aquesta mitologia amaga el déu cristià que després es veurà d'una manera clara a *Salvatge cor*. El cristianisme és central en la lectura ferrateriana de les *Elegies*. També hi detecta la influència de Rilke en un mateix context diguem-ne espiritual: «Riba havia tret de Rilke tot un element de mitologia que en Rilke s'obté d'una manera molt curiosa, per una mena d'inversió de la mitologia o de

³⁶⁴ Jordi Malé. «Una revisió crítica d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba». Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona, Proa, 2001, p. 257.

³⁶⁵ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 137.

la temàtica diguem-ne cristiana³⁶⁶». El professor Jordi Malé nega l'afirmació de Ferrater – refutada pel mateix Riba a les seves cartes, segons l'autor – que sosté que el Déu de la darrera de les elegies de Riba en realitat no s'identifica amb el déu cristià. En canvi, remarca com a encertada l'afirmació de Ferrater que diu que no hi ha, en la poesia anterior a l'exili, absolutament cap indicatiu del cristianisme de Riba. Malé sosté que el Déu que mostra Riba «és un déu literari, una figura literària, i no pas un Déu sorgit d'una fe revelada»³⁶⁷.

Tal com li passa amb la resta d'autors catalans que tracta, Ferrater considera que s'ha fet una mala lectura de Riba. Quan una alumna li pregunta com s'han de llegir els poemes, Ferrater contesta que la resposta només pot ser negativa: no es pot dir com s'han de llegir els poemes, però sí que es pot dir com no s'han de llegir. És un mecanisme que Ferrater farà servir sovint: abans de proposar una lectura d'un text, Ferrater en descarta moltes de les que s'han fet, com si el truc per a trobar el sentit que li interessa d'una interpretació fos rebutjar-ne molts per afirmar-ne un. En el cas de Riba, Ferrater considera que s'ha de llegir en contra de la recepció que se n'ha fet. Diu que Riba s'ha volgut fer llegir com un poeta culte, carregat de lectures i referències; però que és millor llegir-lo despullat de tots aquests suports culturals. Precisament, la lectura ferrateriana de *Salvatge cor* és la d'afirmar que Riba «en els moments d'entrar més dins d'ell mateix, només s'apreciava com a *omne animal* (...) només s'apreciava com a «salvatge cor», com a un ésser humà d'existència bàsicament física³⁶⁸». Aquesta és la lectura fonamental de Ferrater sobre el poemari: *Salvatge cor* és la culminació del treball de tota una vida d'intel·lectual que es resol en aquesta xifra de saviesa que és el veure's ell mateix com un ésser animal i com un animal eròtic.

Abans de centrar-se en *Salvatge cor*, Ferrater s'atura a comentar la IX elegia, la que ell considera més política. El comentari li serveix per afirmar una idea que serà important en la seva lectura sobre Riba: quan algú accepta formar part d'un projecte col·lectiu (en aquest cas formar part d'un bàndol, perquè és un context de guerra) ha de renunciar a la pròpia llibertat per a integrar-la en alguna cosa superior a l'individu: «tota persona que accepti, una obligació de realització civil, per dir-ho així, de la llibertat, s'ha d'exigir per començar a si mateix una renúncia a aquesta llibertat, una integració dins una disciplina, diguéssim, que

³⁶⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 139.

³⁶⁷ Jordi Malé. «Una revisió crítica d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba». Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona, Proa, 2001, p. 257.

³⁶⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 151 – 152.

pugui ser més forta que la disciplina dels enemics³⁶⁹». Riba, segons Ferrater, va ser l'últim autor utilitzat pel catalanisme, l'últim que va acceptar de participar-hi.

Riba és un dels autors més mal llegits pels seus contemporanis, manipulat i tergiversat pels seus contemporanis per qüestions polítiques (amb Foix veurem que passarà una cosa similar). La tesi de partida de Ferrater és que Riba vivia en un estat d'ira constant perquè no volia acceptar la imatge d'ell mateix que tothom li servia: volien fer veure que la seva existència real es reduïa a ser un humanista traductor de clàssics, tot i que vivia en la contradicció d'haver de col·laborar a establir aquesta imatge:

Amb Carner fora [...] Riba es va convertir en el representant podríem dir-ne oficial de la cultura catalana. És aleshores que van publicar a Madrid una edició bilingüe de la seva obra gairebé completa, va donar unes classes a la Facultat de Lletres de Madrid sobre literatura catalana... Ara bé: això era una responsabilitat que Riba sabia que havia d'acceptar perquè ell era l'únic aquí al país que ho podia fer, però no volia ser absorbit per aquesta imatge pública d'ell mateix³⁷⁰.

Riba tenia la consciència d'haver de representar un paper de figura pública però alhora no s'hi volia reduir. Tenia la consciència, i això serà clau per a la lectura ferrateriana, que era una figura utilitzada:

Hi havia, en el cas de Riba, una tendència a acceptar des de fora la seva imatge d'humanista [...] reduir-lo a una imatge de preservador de no se sap què, de certs valors culturals completament exteriors, no anant a veure què hi havia dins d'això, i, aleshores, convertint-lo en un mascaró de proa d'una espècia de *soi-disant* cultura catalana³⁷¹.

Riba era una figura pública utilitzada pel poder cultural i polític del país. El poder el reduïa a una imatge caricaturesca i el llegia d'una manera estafeta i limitada. Segons Ferrater, el catalanisme ha fet aquest mateix mecanisme sobre l'obra de molts altres autors catalans, i Riba és l'últim en l'ordre cronològic que ho ha patit. Riba marca un punt d'inflexió respecte la figura pública dels intel·lectuals a Catalunya:

³⁶⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 143.

³⁷⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 155.

³⁷¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 157.

Riba és l'últim escriptor català, l'últim en l'ordre cronològic, podríem dir, que ha viscut, que ha estat dins del que era el catalanisme i que ha sofert això. Precisament perquè ell n'ha sofert és pel que els escriptors catalans que hem vingut després no hi som en absolut. Com diuen dos versos de Pere Quart que deuen conèixer,

Temps era temps hi hagué una vaca cega
jo soc la vaca de la mala llet!

Els escriptors catalans som ara «la vaca de la mala llet». Som els últims que, resoltament i d'una manera total, no ens deixarem embarcar en el catalanisme, perquè sabem molt bé tot el que va passar a Maragall, tot el que va passar a Carner, tot el que va passar a Riba, amb aquesta màquina de tortura³⁷².

Aquest tall cronològic (autors abans i després de Riba) és fonamental per a entendre la lectura de Ferrater sobre tot el segle XX: el procés d'individualització dels escriptors que comença amb Riba i que acaba en la contemporaneïtat inicia unes dinàmiques literàries diferents a les que a Catalunya s'entenien fins aleshores. Ferrater ho explica a partir dels exemples de Foix i Pla, però el gest que vol relatar comença amb Riba.

Per a Ferrater, el catalanisme era una simple estratègia política de les autoritats catalanes per a aconseguir més diners; però aquesta estratègia s'havia de bastir «amb motius nobles i romàntics i una aurèola espiritual per permetre de fer propaganda. Doncs bé: els escriptors catalans van ser utilitzats per furnir aquesta aureola, aquesta gloriola espiritual pel moviment de protecció aranzelària³⁷³». Ferrater ho veu en Riba més clar que amb ningú: ho va viure de més a prop i tenia contacte directe amb l'escriptor. Ferrater fa, a classe, una explicació sobre la relació entre Riba i l'editorial Bernat Metge i Cambó per a evidenciar el que ell considera la farsa del catalanisme. Segons Ferrater, que Cambó encarregués a Riba de traduir Plutarc era un moviment per a prestigiar la idea de patriotisme que hi ha implícita a la seva literatura, i de retruc prestigiar-se a ell mateix com a símbol del patriotisme.

El professor Jordi Malé també discuteix la referència al fet que Riba estava esclavitzat per Cambó en la traducció dels quinze volums de les *Vides paral·leles* de Plutarc per a la Fundació Bernat Metge. Malé explica que Cambó ni tan sols va proposar a Riba de traduir Plutarc, perquè el poeta tenia les

³⁷² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 157 – 158.

³⁷³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 158.

traduccions fetes per a l'Editorial Catalana abans de la feina a la Bernat Metge, i que és el mateix autor que s'ofereix a traduir-les a la fundació. I encara una última qüestió. Davant les paraules escèptiques de Ferrater sobre el motiu pel qual Riba traduïa Plutarc, Malé assenyala la concepció de tasca patriòtica que Riba creia acomplir. Per a Riba, la traducció era necessària perquè el poeta creia en la força vivent i educadora de l'humanisme i de l'esperit clàssic:

Respecte a aquest punt de la traducció ribiana de Plutarc, l'acarnissament de Ferrater envers el catalanisme i Cambó és, doncs, injust. Però ja no ho és si considerem el fonament primer de la seva crítica que té una part d'implicació personal: el que Ferrater no podia concebre és que, a una figura de l'alçada intel·lectual de Riba, el país no li hagués reconegut l'estatus que mereixia, la qual cosa l'obligà a dedicar-se a tasques, diguem-ne, secundàries. Una denúncia el to irat de la qual és fa més entenedor quan recordem quina era la situació inestable del mateix Ferrater dins la societat catalana a la postguerra, i la diversitat de feines i feinetes que havia de fer per arribar a fi de mes. Situacions paral·leles, la de Riba conseqüència del seu servei al país, la de Ferrater, de voler-ne ser una veu crítica. D'aquí ve que, per definir-se com a escriptor en relació amb la classe dominant, prengué com a divisa aquells dos versos de Pere Quart: "Temps era temps hi hagué una vaca cega: jo sóc la vaca de la mala llet!³⁷⁴".

Jordi Malé també signa un article sobre «Les dones i les homes en alguns poemes de Gabriel Ferrater i Carles Riba» al número 113 de la revista *Reduccions*, ampliant la recerca sobre la lectura comparada dels dos poetes. Malé fa una brillant lectura de «Posseït» i en compara trets amb diversos poemes del segon llibre d'*Estances* de Riba, que com ens recorda l'autor era un dels poetes més llegits i apreciats per Ferrater. A Ferrater li interessa la manera com Riba explica els vincles que uneixen els homes i les dones en les relacions amoroses, i veiem com va aprendre de Riba el tractament que aplicarà a alguns poemes, així ho explicarà Malé comparant la idea ribiana de la relació amorosa de pura sensualitat en què l'ànima, els sentiments, el consol, en queden exclosos, amb poemes com «Kore», «Lorelei» o «Joc». Els tres poemes juguen amb la idea de la pietat que l'estimada sent cap al jo poètic, que Ferrater en diu bondat i que Riba utilitzarà per demostrar com, quan el desig evoluciona cap a alguna cosa més que sensualitat, la connexió plena entre dos subjectes és impossible.

Per tancar les classes sobre Riba, Ferrater fa referència a la seva última etapa i descriu el sentit general de la seva poesia. Primer fa notar la influència que

³⁷⁴ Jordi Malé. «Una revisió crítica d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba». Dolors Oller i Jaume Subirana (eds). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona, Proa, 2001, p. 264.

Emily Dickinson va tenir sobra Riba, que era la seva última fixació, segons Ferrater, i que li va servir perquè la seva poesia conceptual i escrita per a ser cantada era el que Riba buscava traslladar als seus poemes. Ferrater cita uns versos de Riba que són inspirats en uns altres de Vicente Aleixandre per a tancar la seva explicació. Els versos són «Per a servir-se de l'ànima/ que ha estat subtil el cos!» i Ferrater explica que es poden prendre com a resum de tot el que és la literatura i el sentit de la poesia en Riba. Aquesta idea (la relació entra cos i ànima) serveix a Ferrater per a teoritzar, novament, sobre literatura social, i rebutjar-la:

Actualment circula per aquest país una mena d'escola de pensament, podríem dir-ne, sobre les matèries del que és la poesia i del que és la literatura, que tendeix a fer-ho desembocar tot en ideologia (és el que en diuen la poesia social, la poesia realista, etcètera): a creure que la finalitat de la poesia són les idees que manifesta. Ara bé: això és absolutament pervers i absolutament contrari a la veritat. Les idees (quan algú és capaç de tenir-ne, com Riba n'era capaç) són el començament de la poesia, no pas el final. El final és, simplement, una pura imatge [...] de les idees que hi havia al començament, però les idees no poden ser mai la finalitat de la poesia³⁷⁵.

Les idees, diu Ferrater, les hem de tenir abans de començar a escriure el poema. Ferrater insistirà molt en la idea que la finalitat de la literatura no és comunicar idees, i per això menysté la literatura social. Partint d'aquesta idea general, Ferrater concreta. La poesia ha de servir per a «criar tota la cultura en general a la modèstia³⁷⁶». És a dir: la cultura serveix per a recordar-nos, com fa Riba, que hi ha un ésser animal rere la construcció de la cultura. Ferrater explica que la poesia dels darrers anys de Riba està centrada en aquesta idea – o aquesta emoció –: el rebuig de la ideologia i l'acostament a la bèstia.

d. Riba, traductor de Hölderlin

L'any 1971, la col·lecció de poesia *Els llibres de l'Escorpí* d'Edicions 62 va publicar les *Versions de Hölderlin* de Carles Riba. Ferrater, coneixedor de la tradició alemanya i estudiós i admirador de l'obra de Riba, va fer el prefaci del llibre. El prefaci comença amb l'avantatge de conèixer de primera mà la història d'aquesta traducció. Riba va explicar a Ferrater que l'any 1920 era a París i va comprar una antologia de poesies de Hölderlin gairebé per casualitat i des

³⁷⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 167.

³⁷⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 168.

d'aleshores s'hi va lligar. Ferrater explica les peripècies de les edicions d'aquestes traduccions i els intents que Riba havia fet per a publicar-les.

Riba va ser l'importador de Hölderlin a la tradició catalana, però segons Ferrater hi deixa petjada, «només cal pensar en l'obra de Joan Vinyoli per veure que Hölderlin ha comptat (i ha comptat amb «puresa», tal com a Riba li agradava de dir) dins de la poesia catalana³⁷⁷». Riba l'importa a Catalunya abans que Hölderlin fos conegut en altres llengües romàniques, i cita el cas del descobriment que en fan Albert Béguin i Luis Cernuda, segons Ferrater, força després de 1920. Les *Elegies de Bierville* demostren, explica, l'energia heretada de Hölderlin per Riba:

i orientada a la construcció, i a la fusió en una imatge única, de tres complexos mítics, molt més impressionants que qualsevol veritat superficial: el seu personal, el del seu poble i el d'una Grècia que (ara sí que podem usar el mot) corrobora els altres dos i n'és corroborada³⁷⁸

Per a Ferrater, les *Elegies de Bierville* són «el senyal més fort, i ja indeleble, de la petja de Hölderlin damunt de la poesia catalana³⁷⁹». És en aquest prefaci que Ferrater exposa la idea de la manca de tradició com a inici de l'engranatge que fa que Riba hagi d'anar a buscar altres influències fora de la seva literatura:

cap al 1920, tot just acabat el primer llibre d'*Estances*, Riba, en quant poeta, es trobava en un carreró sense sortida, o potser fora més just de dir en un erm sense orientacions. És un erm ben conegut de tots els escriptors catalans, i no cal pensar-s'hi gaire per anomenar-lo: és la manca d'una tradició³⁸⁰.

Davant del buit, Riba, com tants d'altres, ha de recórrer a l'exterior, però ho fa d'una manera molt concreta. Ferrater diu que en el cas de Riba aquesta absència de tradició era particularment ofegadora. Riba, explica, no n'hauria tingut prou amb tenir més quantitat de tradició, *més llengua* ja calibrada literàriament. A Riba el conjunt de la literatura catalana (antiga i moderna) no li agradava, no l'enriquia, no el sostenia. Això es deu al fet, segueix Ferrater, que la literatura catalana és realista, i del realisme Riba mai no va saber què fer-ne. Riba volia concentrar tot el camí de l'experiència que l'havia dut fins al poema, volia trobar el «correlat objectiu». Si ens fixem en l'explicació que fa Ferrater sobre com Riba busca aquest «correlat objectiu», veiem que s'hi desgranen bona part de les seves influències d'abans de 1920: la poesia italiana medieval i «aquell

³⁷⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, pp. 34 – 35.

³⁷⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 35.

³⁷⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 39.

³⁸⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 36.

entestament a repenjar-se damunt de temes de Baudelaire³⁸¹». El que uneix Riba i Hölderlin, segons Ferrater, és que l'alemany també havia fet un esforç per trobar el correlat objectiu d'una manera en la que Riba s'hi podia emmirallar, perquè el poeta alemany havia tingut els mateixos problemes i se n'havia sortit, i Riba podia aspirar a copiar el gest. Ho fa, diu Ferrater, a partir de combinar dos tipus de fe (una fe pura en les coses petites, i una fe igualment innocent en les grans idees) mitjançant una «intensificació de la textura que li permetia de suprimir els enllaços discursius i de presentar l'abstracció i la concreció com l'anvers i el revers d'un mateix objecte simbòlic³⁸²». Hölderlin és, per a Riba, la tranquil·litat de saber que allò que ell volia fer en català algú altre ho havia fet en un altre idioma. Una altra vegada ens apareix la tesi que els gestos literaris es poden realitzar de la mateixa manera en llengües diferents. Segons Ferrater, després de la descoberta de Hölderlin, Riba es pot centrar en Mallarmé i en Rilke, les dues grans influències del seu període posterior.

En aquest pròleg, Ferrater també es fixarà en el llegat que deixa Riba sobre la poesia catalana, i traça una línia entre la influència de Rilke sobre Riba i la influència de Riba sobre Joan Vinyoli:

si a través de Riba se realiza la inserción de Vinyoli en la tradición poética catalana y la apropiación del instrumento de su lengua, Rilke, y ante todo el Rilke de las *Neue Gedichte*, preside a su modo de concebir el poema, como una cifra de la experiencia total de su autor a través de una intensa potenciación imaginativa de un objeto delineado con precisión y acariciado con paciente cariño³⁸³.

iii. J.V.Foix

Foix completa la tríada de poetes canònics de Ferrater – Carner, Riba, Foix –, i suposa un punt d'inflexió en la literatura catalana, per motius literaris i extraliteraris. Ferrater li dedica a les seves classes set sessions, és el poeta a qui llegeix amb més profunditat. A Ferrater li interessa tot de Foix: les seves influències, el seu imaginari, la seva obra i també la seva posició social com a escriptor.

Com sempre, Ferrater comença parlant del context del poeta i, com sempre, l'explicació és política: vol explicar per què Foix és l'escriptor que trenca el mecanisme entre autors lligats i deslligats del catalanisme. Amb Foix vol explicar «el procés de distanciació progressiva dels escriptors respecte al

³⁸¹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 37.

³⁸² Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 39.

³⁸³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes paraules*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986, p. 195.

moviment de solidaritat amb els polítics i al catalanisme en el sentit polític³⁸⁴». Com hem vist, Carner i Riba participaven d'aquest moviment, Foix ja no hi participa. Ferrater critica la ingenuïtat dels crítics i escriptors que creuen que es pot fer una lectura sociològica senzilla d'aquest distanciament, i cita el cas de Fuster prologant *El quadern gris* de Pla, on fa una lectura ingènua, segons Ferrater, de les classes socials catalanes, com si aquestes fossin homologables a les dels altres països europeus. A Catalunya no es pot fer una distinció clara entre autors burgesos i no burgesos, com diu Ferrater que fa Fuster en aquest pròleg, perquè ens trobem que no hi ha classes socials amb tradició o cultura pròpies. Un escriptor burgès a Catalunya no es pot desprendre dels prejudicis de la seva classe, com fan els escriptors burgesos europeus, perquè

realment no es pot determinar la diferència d'actituds de cap d'ells (vol dir Carner, Riba, Goix, Oliver, Maragall) davant de la política i de la realitat social a base de la classe d'on surten. Perquè és que la classe d'on surten no els ha donat, a cap d'ells, cap cosa sòlida³⁸⁵.

Ens trobem altra vegada davant la tesi de partida ferrateriana: la manca d'educació i la manca de tradició dels escriptors catalans. És en aquesta primera classe sobre Foix on explica la seva experiència a l'escola francesa i el contrast amb l'educació catalana. Per a explicar millor aquesta diferència de nivell cultural Ferrater fa servir precisament *El quadern gris*, on Pla fa unes referències a la manca d'educació del país per transmissió familiar que són reveladores per a Ferrater i li serveixen per a reforçar la tesi:

De vegades he tractat de saber en què consistí a casa l'educació familiar... No n'he arribat a treure mai l'entrellat. ¿En què degué consistir? De vegades he arribat a la conclusió que l'educació familiar consistí en el manteniment del respecte – s'entén, del respecte autoritari, no voluntari, sinó imposat a cegues. Els pares es convertiren en uns estaquirotos i els fills havien d'obeir [...] Aquesta obediència era aconseguida, en el cas de la meva família, no pas utilitzant una forma o altra de mètode contundent, sinó creant, entre pares i fills, una sensació d'allunyament. Era el que es feia llavors en el país – no hi havia cap altra mètode – en els casos de no utilitzar el bastó, s'entén. Els fills tenien una situació de desemparament, els pares eren l'aixopluc natural, i aquest fet creava el respecte [...] No recordo haver tingut amb els meus pares, ni abans ni immediatament després de l'ús de la raó, alguna conversa que no fos

³⁸⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 171 – 172.

³⁸⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 173.

estrictament familiar-administrativa, per dir-ho així³⁸⁶

Ferrater utilitza aquests fragments del Pla per a explicar que aquest buit, aquest desemparament i aquest allunyament familiar respecte l'educació era la tònica general on vivien els escriptors catalans, i que això produïa un efecte sobre la seva pròpia obra, ja fos de manera conscient o inconscient. L'educació familiar no es percep perquè no existeix. Això deixa els escriptors abandonats a ser autodidactes, amb totes les conseqüències que aquest gest comporta. Per això mateix classificar els escriptors segons la seva classe social és una ingenuïtat.

Ferrater fa aquestes advertències contra la lectura cultural del seu temps, marcada per l'obsessió de la literatura social. Per a explicar-ho cita els errors on cauen Castellet i Molas – Ferrater cita el pròleg de *Poesia catalana del segle XX*, signat per aquests dos escriptors, per reforçar la seva tesi –. Segons Ferrater, no es pot fixar les actituds polítiques o, en general, les actituds davant la societat i davant el paper de la literatura d'un escriptor determinant-les en virtut de la classe social de la qual surt, perquè no hi ha educació de classe. Ferrater explica una anècdota de Foix que diu que el seu pare no sabia que havia publicat tres llibres, i sentència

L'especialitat dels pares d'aquest país és això: fer-se el distret. Aleshores estem tots abandonats als nostres propis recursos, i els recursos que ens creem depenen exactament de la nostra capacitat, de la nostra intel·ligència i, després, del que la vida faci amb nosaltres. Perquè un dels problemes del país és que, naturalment, funcionant les coses amb aquest règim de manca d'educació, això vol dir que tots som autodidactes, i vol dir que, realment, si no tenim una sort fantàstica, és molt difícil que no ens quedem atrofiats, perquè realment ser autodidacta demana molt de temps; demana molt de temps perquè un ho ha d'aprendre tot per ell mateix³⁸⁷.

Aquest règim de funcionament de les coses marca els escriptors d'una manera claríssima. Ferrater agafa l'exemple de Salvat-Papasseit, que segons ell és un escriptor menor que destaca en la literatura catalana per l'atenció desmesurada que es presta a qualsevol poeta que destaqui una mica. Si Papasseit és menor, diu Ferrater, és en part perquè «va tenir una vida massa dura [...] i la petita realització que va aconseguir és molt més admirable que la realització d'un Gide

³⁸⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 175.

³⁸⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 178.

o d'un escriptor educat, dotat de tradició i dotat d'ensenyament tècnic bàsic³⁸⁸». En la seva manera de jerarquitzar, Ferrater sempre té molt en compte les condicions bàsiques de la vida dels escriptors que tracta: com, quan i de quina manera i en quines condicions es podien dedicar a escriure.

Un cop ha deixat clar la premissa bàsica de la manca d'educació i el lligam d'aquesta educació amb la classe social, Ferrater es pregunta quina explicació podem donar al distanciament progressiu dels escriptors catalans respecte al catalanisme. Hem vist que l'explicació no pot ser sociològica: ha de ser històrica, veient els fets davant els quals els escriptors es van trobar i com hi van reaccionar. És a dir, quan Ferrater diu que Foix ha estat fora del catalanisme no vol dir que no hagi estat catalanista com a actitud política. Aquesta diferència és crucial perquè distingeix el catalanisme com a idea i com a estructura de poder.

a. El catalanisme: dins i fora

Per a Ferrater, el catalanisme és:

La solidaritat amb una mena de societat burgesa que pretenia governar el país millor que no havia estat governat fins aleshores, i basant-se en les seves pretensions a una realització econòmica, o sigui a una indústria, que aleshores existia realment a Catalunya i pràcticament no gens a tota la resta d'Espanya³⁸⁹.

És a dir: que escriptors com Carner o Riba formessin part del moviment catalanista no vol dir que recolzessin polítics o partits determinats, sinó que participaven de l'ideal de societat que proposava aquest catalanisme, formaven part d'aquesta solidaritat. Ferrater s'explica dient que no és que Carner defensés les idees polítiques de Prat de la Riba, sinó que se sentia adherit a aquella societat, a l'ambient de cultura i societat que proposaven, i estava disposat a ajudar l'obra dels polítics catalanistes, fins i tot si tenia discrepàncies amb ells. En canvi, Foix publicava, ja abans de la guerra, llibres que eren incomprensibles per a tots aquests polítics catalanistes i per a la societat que representaven. Això, diu Ferrater, mostra el rebuig de Foix cap a aquest model i aquest ideal de societat – no pas un rebuig a la ideologia política del catalanisme –. En el cas de Foix, es tracta d'una no acceptació d'una forma concreta de sociabilitat que aquesta gent proposava. La tesi de punt de partida sobre Foix és que no ha caigut mai en aquesta acceptació d'una forma de societat proposada.

³⁸⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 179.

³⁸⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 179.

Ferrater es pregunta a què es deu aquesta diferència de lligam entre escriptors, per què en la generació de Foix no hi ha l'acceptació que hi havia en les generacions anterior. Segons Ferrater, s'explica per la consciència que tenien aquests escriptors que aquella societat proposada havia fracassat. Aquesta consciència, segueix, es pot deure a moltes coses, però un moment clau va ser la Setmana Tràgica, l'any 1909, perquè el catalanisme va ser a partir d'aleshores un moviment desmoralitzat: «la Mancomunitat en si, estrictament, va marxar bé; però era una cosa ja absolutament sense il·lusions, amb il·lusions només administratives³⁹⁰». Aquesta desil·lusió de la Setmana Tràgica Foix la pateix amb catorze anys, i es reflecteix al *Diari de 1918*. Allà hi ha una anècdota on a Foix li donen una escopeta i el posen de sentinella a Sarrià i el poeta sent que criden «ara pugem», que és, segons Ferrater, una frase absolutament sinistra a Catalunya perquè vol dir que pujaven els assassins o els espoliadors: «una frase que es va dir molt a Catalunya l'any 36, que es va tornar a dir molt l'any 39, i que ja es deia a Sarrià l'any 9³⁹¹». Aquesta frase, «ara pugem», apareix en una prosa que Ferrater llegeix a classe i que, segons diu, explota l'obsessió nacional per exiliar-se. En aquesta primera classe, Ferrater ha volgut situar Foix en aquest trencament amb el catalanisme: aquestes anècdotes li serveixen per a explicar la posició de menyspreu i allunyament de Foix respecte la pròpia societat. És la idea central per a explicar el poeta, que reprendrà a les classes que li dedica l'any següent:

El procés d'individualització dels escriptors catalans és una forma de presa de consciència social. Fins a Carner, creien en la possibilitat que es formés una cultura catalana autònoma. Creien que havia elements prou sòlids per formar una cultura coherent i organitzada³⁹².

Ferrater fa referència a les tesis de Pla sobre com l'escriptor català d'abans de la generació de Foix es troba, davant la vida pública, amb una contradicció: pel fet de ser catalanistes havien de ser subversius, però conservadors quan governés l'única base política del catalanisme de l'època – la Lliga. L'escriptor català, doncs, «era un «subversiu conservador», i mai no va poder ser ni una cosa ni l'altra. No hi havia què conservar³⁹³». De fet, Ferrater agafa Pla i Foix com els dos grans exemples d'autors que han adquirit una consciència social seriosa,

³⁹⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 182.

³⁹¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 183.

³⁹² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 194.

³⁹³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 195.

s'han replegat dins dels seus límits – o sobre les seves posicions mínimes, com diu citant una frase de Barrès –. Aquests mínims venien d'haver patit una decepció davant la vida col·lectiva del país, d'haver comprovat el fracàs d'una proposta que anés més enllà de la individualitat.

Ferrater fa una lectura de la relació entre literatura catalana i poder catalanista que divergeix de la historiografia hegemònica. La història literària catalana tendeix a fer un tall net entre les interpretacions d'abans i després de la Guerra Civil. Ferrater, en canvi, situa aquest tall molt enrere: concretament el 1909. Explica que el que destrossa el catalanisme tal com l'havien entès fins aleshores és la reacció d'aquests polítics a la Setmana Tràgica, amb els afusellaments i la submissió de la burgesia catalana a l'autoritarisme espanyol. Després de la Setmana Tràgica, quan Maragall escriu contra l'assassinat de Ferrer Guàrdia, el mite del catalanisme tal com s'havia entès fins aleshores es desfà. Ors intenta seguir aplicant el model Noucentista que havia predicat des de les pàgines de *La Veu de Catalunya* però no té l'aparell polític i social que abans l'havia sostingut. La lucidesa de Ferrater és veure el trencament del compromís col·lectiu dels escriptors en aquest punt: els qui tenen entitat literària (Foix, Pla) ja no volen entrar al joc que se'ls proposa i entenen des del començament de la seva carrera (per això Ferrater insisteix en què Foix tenia catorze anys a la Setmana Tràgica), que allò és una lluita amb l'Estat per a controlar l'administració, però ja no es tracta d'una lluita de poder com s'havia plantejat a principis del segle XX. Ferrater explica perfectament el procés de davallada d'aquest ideal col·lectiu:

El començament de la política moderna a Espanya el va instaurar la Lliga, jugant net. Per això, des de Madrid van enviar a Barcelona Lerroux, especialista en trucs, a les eleccions municipals de Barcelona. Els escriptors creien (i la cosa va tenir certa mica de realització a la Mancomunitat) en la possibilitat de crear vida política al país i d'inserir-s'hi ells. D'aquí prové el seu conservadorisme, però també subversionisme, ja que primer havien d'ensorrar l'edifici polític que hi havia. Foix i Pla són de la mateixa generació: són els primers que veuen que allò no era viable³⁹⁴

Ferrater exposa les possibilitats del principi, que són poques i es frustren ràpidament. La possibilitat d'aquest ideal de societat que defensaven Carner o Maragall dura fins a 1909, després s'estroneja:

Catalunya, entre 1915 i 1920, és ja un país completament sense possibilitats, encara que aparentment, la Mancomunitat funcionés bé. L'escriptor només té la possibilitat d'expressar-se individualment. Hi ha

³⁹⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 197

un procés de presa de consciència social en la individualització: no està disposat a combregar amb rodes de molí. Cap d'ells no es creu obligat, destinat, a realitzar una funció col·lectiva a la seva literatura [...] Fabra i Carner estaven al servei de la Catalunya «irreal». Pla, Foix i Oliver, en canvi, van deixar d'honorar aquesta Catalunya irreal. En ells hi ha un afany d'expressió purament individual, una renúncia al moviment col·lectiu³⁹⁵.

El tall fet per Ferrater després de 1909 ajuda a llegir la literatura catalana com un moviment que no està condicionat per la Guerra Civil, sinó que el tall de la repressió i la dictadura enllaça amb un discurs polític que ve de dècades enrere. A les properes classes sobre Foix, Ferrater se centrarà en explicar el procés d'individualització que veu en Foix i com la Primera Guerra Mundial posa en context la circumstància catalana amb la circumstància històrica mundial.

La Primera Guerra Mundial és el fet històric que lliga Foix amb els escriptors europeus de l'època: va tenir la mateixa reacció moral davant la guerra que van tenir tots els artistes dels moviments d'avantguarda arreu del continent. Aquests artistes van tenir els mateixos conflictes de lleialtat nacionals que podia tenir Foix (Ferrater cita el cas de l'alsacià Hans Arp o del romanès Tristan Tzara). Sobre la relació entre escriptors i política, abans d'entrar en el cas concret de Foix, Ferrater puntualitza per distingir entre una lectura política banal sobre els escriptors i la que no ho és: els judicis per actituds polítiques només es poden fer quan la manca d'imaginació no pot operar, és a dir, quan la persona la qual hem de jutjar realment s'ha trobat de nassos davant del cas que demana una opció moral radical. Sobre Foix, li interessa destacar la reacció a la Primera Guerra Mundial:

la reacció d'ells dos (de Foix i de Pla), igual com la de Salvat, va ser la mateixa reacció de la gran majoria d'escriptors francesos, anglesos, alemanys, que va ser la de creure que realment aquella bestialitat havia estat massa gran i que la societat que havia produït aquella bestialitat era una societat que o bé (en el cas dels que van adoptar actituds polítiques) s'havia de destruir, o bé (en tot cas) una societat amb la qual no s'havia de col·laborar. Això, el fet que la reacció aquesta tingués una traducció política o no la tingués, és molt aleatori³⁹⁶.

La reacció dels escriptors davant la Primera Guerra Mundial és, per a Ferrater, un fenomen interessant per si mateix, que marca tota la literatura del segle XX.

³⁹⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 197 - 198

³⁹⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 209.

Per als escriptors europeus, diu Ferrater, la reacció de fàstic i de rebuig a la guerra era també una reacció de subversió i fàstic contra els seus pares, contra la generació anterior, però no sempre es trasllada a la política. Ferrater vol insistir en aquestes dues reaccions: la reacció política dels escriptors i la reacció «parricida», contra la generació dels seus pares. Aquestes dues reaccions es combinaven de manera indestriable. Aquesta reacció fins i tot es tradueix, explica, amb el gest abandonar el diàleg amb la generació dels pares i amb la gent que tenia algun contacte amb l'organització de la societat. Foix, per tant, té una reacció moral catalana i europea als esdeveniments de la seva època.

b. Imatges i influències

Els lligams de Foix amb la resta d'escriptors europeus de la seva generació no són només lligams extraliteraris, es reflecteixen a la seva obra. És des d'aquesta perspectiva europea que Ferrater llegeix l'obra de Foix. Paral·lelament a aquest rebuig social, en Foix hi ha una idea de fons que també és compartida en l'imaginari literari europeu des del romanticisme: que ell hauria volgut ser un home d'acció, i que s'ha posat en literatura per la impossibilitat de ser-ho. Ferrater diu que la traducció estilística d'aquest sentiment de frustració és que Foix crea a la seva obra una mena de petit món, basat en elements reals de la seva vida. És a dir: el que li interessa a Ferrater és que Foix basa la seva poesia en la seva realitat concreta, «crea una mitologia dramàtica de situacions sense contingut moral viu, però d'una gran plasticitat, i amb un joc de reaccions vivíssimes entre els personatges d'aquest món mitològic que ell posa en moviment³⁹⁷». Ara bé, això ho fa d'una manera molt concreta: Foix hi és sempre, als seus poemes, però hi és sense intimitat. És una literatura, com en diu Ferrater, de dissociació de la personalitat. I cita una frase que diu que Foix li deia en converses: «Quan jo dic «jo», sempre vull dir «nosaltres», perquè crec que la meva experiència és la comuna a tots els homes». Ferrater diu que la particularitat de Foix en aquest gest és que ell es divideix en molts personatges que posa als seus poemes, i que la seva actitud personal és inidentificable entre totes les actituds que funcionen als seus poemes, i per això és un poeta sense intimitat.

El tractament dels temes a la seva poesia és, segons Ferrater, un dels trets diferencials entre Foix i Riba, que tocava menys temes, i només tocava aquells que l'apassionaven i li interessaven personalment. En canvi:

Foix és un home que té, per dir-ho així, el cervell ple de centenars, de milers d'imatges, però que està molt separat de totes; és a dir: les té a distància i completament objectivades. I d'aquí ve la paradoxa dels seus

³⁹⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 219.

començaments surrealistes i de ser, en la seva condició d'escriptor, completament oposat al surrealisme³⁹⁸.

Aquesta és la primera objecció que fa Ferrater a la lectura sobre Foix. No se'l pot tractar de surrealista perquè la distància objectiva respecte els seus temes és el contrari del que es proposaven els surrealistes. De fet, Ferrater diu que Foix obté un efecte de distanciament tan gran com el d'un Brecht. També havia mencionat Brecht parlant de Carner en el mateix sentit que ho fa aquí: dels dos poetes, Carner i Riba, en lloa l'efecte de distanciament que aconsegueixen als seus poemes. Foix aconsegueix aquest efecte, segons Ferrater, perquè allò a què s'abandona són coses allunyades de la seva intimitat i a les quals no vol donar un argument narratiu, precisament perquè hi està distanciat. I això provoca encara una altra paradoxa: «Foix obté efectes de fantasmagoria verbal simplement a base de ser precís dins del seu sistema estrany de precisions³⁹⁹». En aquest punt Ferrater cita Saint-John Perse, poeta a qui tractarà en els seus textos sobre literatura estrangera, que relaciona amb Foix precisament per aquesta capacitat d'obtenir efectes de fantasmagoria per excés de precisió.

Les últimes classes sobre Foix les dedica a comentar *Sol, i de dol* i *Les irrealistes omegues*. Un dels temes que més li interessin és la mètrica que utilitza Foix, una mètrica que renuncia a la musicalitat i per tant s'allunya de tota la poesia europea des del Renaixement fins al segle XIX. Ferrater fa una digressió sobre mètrica i lingüística per explicar que Foix

va tornar als mots el seu sentit més primari i més literal [...] O sigui, construir el que l'altre dia els descrivia com a blocs semàntics absolutament sòlids. Aleshores, només pel fet de la solidesa del bloc semàntic, de la literalitat del sentit del vers, aleshores la mètrica i els efectes musicals quedaven subjugats i apagats⁴⁰⁰.

El que s'aconsegueix amb aquest mètode, com comenta Ferrater exemplificant-ho, són uns blocs de versos que serien prosa, renunciant a la musicalitat, si no se'ls superposessin uns esquemes de rima marcats i violents com els que assenyala. Aquest gest lliga Foix amb Pound i Eliot, on s'observa, diu, uns efectes similars. Aquests jocs amb la rima expliquen per què a Foix se'l llegeix com un poeta arcaic, perquè va haver d'anar a buscar els elements de creació d'aquest nou estil mètric en poetes d'abans de Petrarca: «a Dante, però Dante

³⁹⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 220.

³⁹⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 221.

⁴⁰⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 238.

no crec que hagi comptat massa per ell, a Lull i sobretot els trobadors⁴⁰¹».

Després de citar les seves influències i fer l'anàlisi de l'obra, Ferrater assenyala, com amb la resta de poetes del cànon, la mala recepció que s'ha fet de l'obra de Foix. Diu que Foix és un poeta mal entès, però que és un gest calculat per a no poder ser utilitzat ni mal interpretat tal com els havia passat als poetes de generacions anteriors:

el problema [...] és que realment, el poeta, actualment, ha de procurar no ser entès, però no per perversitat ni per cap mena de gratuïtat, sinó perquè ha de procurar no ser entès, simplement, per la gent que ell no vol que l'entengui. És a dir: concretament, en aquest cas, es tracta potser, en certa manera [...] del censor. Però el censor, a darrera hora, és secundari. Els que es tracta que no entenguin el poeta són, simplement, la gent de la ràdio, la gent del cine, la gent de la televisió, la gent dels diaris. Són la gent que agafaran les seves imatges, que agafaran els seus temes i que els trivialitzaran⁴⁰².

És a dir: Foix no vol que les seves imatges es puguin trivialitzar i per això n'amaga el sentit. El reserva per a crear-se un públic reduït que el pugui entendre plenament. Aquesta resistència a formar part d'una idea col·lectiva és, per a alguns escriptors com Foix, un mètode de protecció. L'hermetisme, el trobar clus seria un dels símptomes en la poesia, en prosistes com Pla n'hauríem de reconèixer altres. Les disfuncions de la nostra literatura moderna, allò que la va incapacitar i li va impedir formar part de les formes normals de la les literatures europees del segle XX serien, seguint a Ferrater, la manca d'una educació, una transmissió, en el si de la classe intel·lectual burgesa, i la reacció dels autors contra una idea política, el catalanisme noucentista, per dir-ho així, que fa fallida a partir del 1909. Com diu Cutillas, en realitat és la fallida de tota opció política i de la política mateixa: «orfes d'aquestes dues variants, de les que sí que disposen autors d'altres latituds, els autors del país es veuen condemnats als fracàs i, encara avui, a la impossibilitat de tenir una recepció nítida i eficient de la seva obra»⁴⁰³.

⁴⁰¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 241.

⁴⁰² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 265.

⁴⁰³ Abel Cutillas. «Foix, una lectura realista». *Patron Enric Vila & Casablanca*, 7 d'abril de 2020. <https://www.patreon.com/posts/foix-una-lectura-35734157>. Accedit 6 d'agost de 2021.

c. Pròleg a *Els lloms transparents*

El 1969 Ferrater escriu el pròleg d'*Ells lloms transparents*, on hi trobem concentrades les seves idees sobre el poeta. En aquest text Ferrater insisteix en la importància de situar Foix en relació a la poesia del segle XX a Catalunya a partir de la seva nova lectura: «els literats catalans han anat, successivament, batejant de «generació» una sola persona, l'home que a cada moment els ha fascinat més i els ha fet l'efecte que modificava el panorama⁴⁰⁴». El problema, diu Ferrater, és que així ens carreguem aquests poetes, posant-los tot el pes d'una generació a sobre. Ell posa com a exemple la seva pròpia experiència amb Riba, un poeta tan llegit i rellegit durant la seva joventut que després no el sabia situar amb rigor perquè n'havia fet un abús. Com que a Foix el van ignorar durant molt de temps, diu Ferrater, ha pogut escapar d'aquest mecanisme pervers, ningú no el va manipular. No va ser descobert pel públic fins que no tenia consolidat el seu estil i per això «tothom veu que, si es dibuixen les línies força del nostre camp literari, Foix n'és un dels pocs focus d'irradiació⁴⁰⁵». Aleshores Ferrater es proposa d'explicar per què, vol examinar quines tècniques ha fet servir Foix per retardar l'esclat de la seva fama. El primer fet important és la diversitat d'estil dins l'obra de Foix, que fa que sigui difícil situar-lo i, per damunt d'això, la diversitat d'estil és un símptoma de llibertat.

A partir d'aquestes premisses generals, Ferrater baixa a concretar com hem de llegir l'obra de Foix segons aquests principis: «l'argument essencial de l'obra de Foix, en efecte, és la descripció d'una crisi de personalitat, o més precisament d'una crisi de la *idea* de la personalitat⁴⁰⁶». L'obra de Foix és una reflexió sobre la possibilitat que un home s'identifiqui amb un caràcter i s'hi reconegui. El sentiment bàsic de Foix, diu Ferrater, és que l'individu és un col·lectiu, en dos sentits: qualsevol experiència d'una persona és una experiència de moltes altres i l'home és una mena d'agrupament combinatori, un agregat d'elements que es troben dispersos per molts altres homes. Ferrater lliga aquesta idea amb el pensament de Wilhelm von Humboldt, que diu que quan expressem elements personals amb el llenguatge fem servir elements que no han estat creats per nosaltres mateixos.

Així, l'obra poètica de Foix és «un recompte dels fils impersonals amb què és teixida una persona, i de les maneres, divertides de tant com són fortuïtes o angoixoses de tant com són embullades, com aquests fils es creuen⁴⁰⁷». Per això, segueix, Foix es va poder sentir molt proper a l'estiu imaginatiu del superrealisme, perquè posava en dubte les connexions admeses entre els elements de la persona i donava llibertat i per la connexió d'aquestes idees amb

⁴⁰⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p.43.

⁴⁰⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 45.

⁴⁰⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 47.

⁴⁰⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 48.

les de la psicoanàlisi, que posa en dubte la idea de la personalitat. Però Foix, i aquí Ferrater el lliga amb una tradició molt determinada, no ha treballat amb Freud (tot i que reconeix que a la poesia de Foix hi ha més conceptes filosòfics del que és habitual en poesia, precisament perquè els components ideològics d'una persona són els menys personals) sinó que «s'ha volgut girar cap a formes de cultura *anteriors* a la formació de la idea del caràcter personal, i usar-les per expressar la seva experiència *posterior* a la fe en aquella noció⁴⁰⁸». És d'aquí on surten, conclou Ferrater, els nuclis de la seva poesia: el seu popularisme i el seu medievalisme. Tot aquest pòsit de tradició l'allunya de la tradició romàntica, i aquest allunyament és el que el singularitza. Ferrater sempre estarà obsedit a comprovar com d'a prop o de lluny es miren els poetes la tradició romàntica, perquè segons Ferrater contamina la majoria de poetes dels segles XIX i XX.

Ferrater fa servir un dels pocs textos teòrics de Foix on el poeta es comenta a ell mateix per justificar les seves tesis. Es tracta d' «Algunes reflexions sobre la pròpia literatura», un text de 1929 recollit a *KRTU*. Aquest text li interessa perquè s'hi veu el gest que fa Foix per despersonalitzar-se. És un text on Foix explica que, per manca d'espai, no pot situar-se en el camp social que representa dins les lletres catalanes, que és precisament la tesi ferrateriana. Ferrater diu que Foix concep la realització de la personalitat en forma d'acció, i que atribueix als poemes un valor substitutiu. És a dir, l'acció intel·lectual i política de Foix són els seus poemes. Segons Ferrater,

d'aquest caràcter d'acció reprimida es deriven molt marcadament els trets que defineixen l'estil de Foix. A través de tota la diversitat dels seus modes, en efecte, es sempre un estil que en podríem dir gesticulatori, fet de moviments dramàtics i patètics i de brusques ruptures del ritme emotiu⁴⁰⁹.

A Ferrater li interessa la posició en la que Foix se situa respecte els seus poemes. Com amb Carner i com amb Riba, li interessa la idea de distanciament. El distanciament Foix el crea amb la diversitat de personatges que surten als seus poemes, i amb el tractament que fa del temps:

la història, i fins i tot la biografia, són en certa manera estrangeres a la ment de Foix, que sent el temps com una successió discontinua d'instants l'ésser dels quals és la intensitat que poden tenir precisament en tant que instants, més que no pas el fluir de motivacions i de conseqüències que representen per qui els viu. Només una estructura temporal és molt ferma i és molt present a l'obra de Foix: la de les edats de l'home⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 48.

⁴⁰⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 51.

⁴¹⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 53.

Els instants vívids, és a dir, les impressions fetes poema, són el que componen l'immutable present on se situa el poeta, però aquests instants tracen un rumb cap a la desil·lusió. És la mateixa tesi que fa servir amb Riba: són poetes escèptics perquè assumeixen la fatalitat. Per això Ferrater diu que un dels temes recurrents de Foix és la burla del sentimentalisme, perquè aboca la gent a la irrealitat. El poeta esdevé així «el conservador del realisme, l'home capaç de formar-se una imatge precisa i vivaç del món, sense endormiscar-se en la vaguetat⁴¹¹». La lluita contra la vaguetat és el que empeny Foix cap al superrealisme, i per això els seus poemes parlen de llocs precisos i concrets. I amb aquesta reflexió Ferrater ens dona una pista de com llegeix la poesia. En troba la idea general i la concreta a partir de la tècnica que llegeix al text:

I aquesta mateixa [la lluita contra la vaguetat] és l'arrel de l'extrema evidència amb què aquells procediments estilístics es descobreixen, de la claredat ostentosa amb què Foix els il·lumina, i la inflexibilitat manierista amb què els desplega: la seva poesia es proposa, abans que res, com l'exercici d'una competència, d'un saber d'ofici, en contrast amb l'escassa qualificació professional de la poesia catalana moderna⁴¹².

A Ferrater també li interessa destacar la relació de la poesia de Foix amb la seva obra com a periodista, precisament perquè *Els lloms transparents* és un recull d'articles. Ferrater destaca els vint anys que Foix es va dedicar al periodisme: va fundar i dirigir revistes, va portar la pàgina de les «Lletres i les Arts» de *La Publicitat*, i va col·laborar amb molts diaris i revistes. Diu Ferrater: «Recordada ara, sembla inconcebible l'espontània vitalitat demogràfica de la premsa hispànica de l'avantguerra⁴¹³». Ferrater ho explica per dir que el poeta aplica la mateixa mirada lúcida sobre la realitat als seus poemes que als seus textos en prosa. Ferrater vol desmentir el tòpic que quan Foix fa poesia aquesta és críptica, intel·ligible i deslligada de la realitat. De fet, tot el pròleg és un intent de concretar aquesta idea: «ningú, doncs, no s'ha de creure ara amb dret a felicitar el poeta perquè, per fi, publica un llibre on parla sense embuts de coses tangibles. D'embuts, ell, no n'ha fet mai: en feien, si de cas, els lectors⁴¹⁴».

També sobre Foix, a *Sobre literatura* hi ha recollits alguns comentaris de sonets que s'havien d'incloure en una antologia de poemes de Foix. Ferrater encara la seva lectura cap a una idea principal: el gran tema de Foix és l'actitud del poeta davant la seva pròpia vida imaginativa. El poeta contempla les imatges dels seu record i la seva personalitat es desfà davant d'elles, s'hi confon. El problema d'aquestes imatges és que són poc íntimes, i és paradoxal que allò poc íntim sigui el que millor defineix a un mateix:

⁴¹¹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 54.

⁴¹² Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 54.

⁴¹³ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 55.

⁴¹⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 58.

Per a Foix, és un tema constant el de l'encarament amb el seu món imaginatiu, i del sentiment que hi troba de desdoblament de la personalitat, o millor d'innúmera multiplicació. És un tema de sorpresa, i més encara d'ambivalència emotiva: terror i exhilaració, humilitat de receptor i ure de creador⁴¹⁵.

d. Apunts per a una enciclopèdia de literatura universal

Entre els anys 1963 i 1964, Ferrater va preparar algunes entrades sobre autors estrangers i catalans per a un projecte d'enciclopèdia de la literatura universal que no es va arribar a publicar. Entre els autors catalans que comenta hi ha Carner, Foix i una pàgina dedicada a Joan Vinyoli. Pel que fa a Foix, tal com ho hem vist amb Carner, és interessant veure com presenta la seva figura als lectors espanyols i quins lligams amb autors estrangers fa servir. Després de situar Foix, Ferrater repeteix la lectura, evidentment resumida, que plantejarà a les seves classes sobre literatura: la teoria de la intimitat de Foix, l'ús d'idees filosòfiques als poemes, la distància i la despersonalització, el desdoblament o les edats de l'home i la desil·lusió.

Ferrater fa un tall en l'obra de Foix, separant la d'abans de 1936 i la de després. De l'obra prèvia a 1936 destaca la seva feina com a publicista i periodista, la seva hiperactivitat cultural, sense la qual no s'entén la seva obra poètica posterior. A Ferrater li interessa destacar la influència de Foix en l'obra de Salvador Dalí i de Joan Miró: diu que no només va ser un dels primers comentaristes de l'obra d'aquests dos artistes, sinó que en les obres de Dalí i Miró s'hi observen clares petjades de les intervencions «superrealistes» de Foix. De fet, Ferrater diu que quan Foix va començar, l'any 1918, a publicar proses que s'etiqueten de superrealistes, ni el superrealisme com a escola existia, ni els escriptors que havien de formar-la tenien una personalitat gaire definida. Així, Ferrater diu que Foix havia recollit de manera autodidacta i individual la lliçó de poetes anteriors, als que el superrealisme també va seguir: Max Jacob en primer lloc, i Lautréamont i Rimbaud i Paul Éluard en segon lloc, de qui va imitar títols de poemes. Ferrater destaca la importància d'aquesta influència avantguardista i francesa, però diu que aquesta es queda curta quan es tracta de comentar un llibre superior; *Sol, i de dol*, un llibre de sonets petrarquistes, diu Ferrater, amb una evocació dels modes poètics medievals (provençals, toscans, catalans). És un llibre en el que la referència més contemporània és Roiç de Corella. Des d'aquest llibre, explica Ferrater, Foix ha anat incorporant sofisticació i dificultat a la seva obra poètica, sempre amb llibertat per triar o rebutjar estils que serveixin als seus propòsits.

⁴¹⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, pp. 60 – 61.

Ferrater fa una cronologia i una explicació de la producció de Foix fins als anys 60, però d'aquest esbós d'entrada d'enciclopèdia és interessant per la manera com, molt breument, es refereix a les seves prosas, i com traça la relació entre poesia i prosa a l'obra de Foix. Diu que les prosas de Foix són d'influència de la prosa poètica francesa dels últims cent anys, i que per això podem dir que són la més moderna de les formes usades per Foix i que, per tant, és la forma que li dona menys marge de possibilitats formals. Com que el lligam amb la prosa poètica francesa li limitava la llibertat, Foix es va anar desentenent d'ella, fent avançar la prosa cap a una altra banda. En concret, segons Ferrater, carregant el pes de la seva prosa sobre la invenció argumental més que sobre la invenció verbal, i carregant-la d'imatges i objectes i situacions que són personals i que, per tant, el separen d'aquesta influència francesa que li hagués passat massa. Una segona influència en aquestes prosas és que els seus enfocaments narratius recorden els de la crònica medieval, els del relat d'aventures, el conte popular. Deixant de banda aquestes dues influències (la francesa i la medieval) diu Ferrater, els components bàsics de la seva prosa no han variat del primer a l'últim dels seus llibres, i les diferències es redueixen a la dosificació i al maneig estilístic. Ens interessa destacar aquesta importància que Ferrater dóna a les prosas de Foix perquè, segons ell, «si en los poemas en verso se hallan las realizaciones de gran estilo de Foix, tal vez sus prosas revelen mejor la trama de su mundo imaginativo, la coherencia y el vigor de convicción del mismo⁴¹⁶».

c. Tres prosistes

a. L'absència de prosa i el problema de la novel·la urbana

El pes de les classes sobre literatura catalana el carrega la tríada de poetes – Carner, Riba i Foix –, però Ferrater dedica les últimes sessions dels cursos de literatura a parlar sobre prosistes. Aquestes últimes classes fan un bloc unitari i independent, i de fet es van publicar com a llibre a l'editorial Empúries l'any 2010 sota el títol *Tres prosistes*. El títol fa referència als autors dels que parla Ferrater, perquè la idea general d'aquestes classes és estudiar els tres escriptors de prosa a qui dóna més importància: Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla.

En aquestes classes, Ferrater vol respondre la pregunta que és la seva tesi de partida per a estudiar la prosa catalana del segle XX: per què la literatura catalana moderna té tan poca prosa i tanta poesia. És una pregunta que també es plantejava a l'article *Madame se meurt*, però en aquestes classes vol centrar la resposta sobre l'obra d'autors concrets. Per il·lustrar que el tema no és un debat nou, Ferrater cita la conferència de Carles Riba, «una generació sense novel·la», publicada a *Els Marges* l'any 1927, que planteja algunes preguntes que Ferrater respondrà a les classes:

⁴¹⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Barcelona, Empúries, 1994, p. 317.

Més aviat ens inclinàriem a creure que en la nostra literatura ha predominat, en aquest quart de segle, la lírica, per una ordenació pregona de l'esperit català, tot ell adreçat cap a la seva total reafirmació. Aquest fenomen de l'abassegament de les millors forces literàries per un gènere en un determinat període és observable en totes les literatures, quan l'escassa extensió de l'àrea o l'angoixa d'un problema polític sentit, més o menys conscientment, com a previ a tota activitat liberal, àdhuc com a condicionador del seu èxit, agrupen més estretament els escriptors, empobrint així la gamma del que podríem dir-ne estaments literaris. A Catalunya, el predomini de la lírica sembla afermar-se paral·lelament a un nou orientament realístic de tota cultura, que es manifesta en una mena d'horror al somni i a les superfícies i en un afany de substàncies i de realitats pregones i concretes. De mica en mica el regionalisme, l'epopeia historicofantàstica, el drama romàntic, la narració rural, etc., esdevenen valors esgotats, per bé que no tots siguin substituïts degudament. És tota una esfondrada de fantasieigs i també, cal dir-ho, de suficiències. Hom veu que cal reconstruir molta cosa, amb modèstia i paciència, damunt fonaments pregonos i amb material resistent: en primer lloc, la llengua literària. Tots aquests vint o vint-i-cinc anys bé valen la constatació, formulada o no, però excitadora de clares energies, que una llengua, per secular i per parlada que sigui, és tanmateix corruptible fins a la mort, àdhuc després que ha presidit, estímul i símbol alhora, la naixença d'una acció política, si tot seguit no ve a salvar-la aquesta mateixa política; és a dir, si l'orgull i la voluntat nacionals no s'apliquen a una basta i ben defensada obra d'Instrucció Pública. Una obra així ara trobaria —havia començat a trobar— a casa nostra, no una llengua i una literatura contentes d'ésser estimades per al lleure sentimental de "pastors i masiares", sinó ambiciosos de la totalitat ciutadana; i això, el més sorrut condemgador de la nostra lírica no pot dissimular que es deu essencialment als poetes. Ells han creat, d'Aguiló ençà, la nostra llengua literària⁴¹⁷.

Com veiem, molts dels problemes que cita Ferrater ja els havia exposat Riba unes dècades abans. Riba apunta alguns motius pels quals hi ha més poesia que prosa en la literatura catalana. En primer lloc, la poesia reafirma una identitat nacional, i per això molts poetes catalans s'hi han abocat. És un gest que, com ha explicat Ferrater, s'emmarca perfectament en el fenomen de la Renaixença, que buscava afirmar la identitat a partir de la lírica:

quasi tots els renaixements literaris del segle passat, tant el txec, com el provençal, com el noruec, com l'hongarès, etcètera etcètera, es van produir, al començament, en forma de poesia perquè es van produir en el

⁴¹⁷ Carles Riba. «Una generació sense novel·la». *Clàssics i moderns*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 105-107

Romanticisme. En el Romanticisme, la poesia era, fins a cert punt, amb les reserves que després diré, el gènere central⁴¹⁸.

En segon lloc, Riba també apunta a un problema que recull Ferrater: el problema de la llengua literària. Els escriptors han hagut de trobar el registre del català literari, i això és més fàcil de fer en poesia que en prosa.

Ferrater, com hem vist, no troba cap anormalitat en literatura catalana – respecte les tendències nacional d'altres literatures – fins a la figura de Verdaguer. A partir de Verdaguer és quan li apareixen els problemes. Quan estudia la generació de Maragall – que també és la generació de Ruyra – es pregunta per què no hi ha cap bon prosista entre els escriptors de l'època i per què cal esperar fins a Pla per trobar-ne un de prou qualitat: «no vol dir que fins a Pla no s'hagi escrit boníssima prosa en català: per exemple, Carner ha escrit una prosa admirable; Foix ha escrit una prosa admirable. Però la prosa de Carner i la prosa de Foix són derivats de la seva poesia⁴¹⁹». Des de Maragall fins a Pla, no hi ha, segons Ferrater, cap prosista prou important, homologable als grans escriptors de les grans literatures europees contemporànies. Però cal fer dues excepcions, i d'aquestes excepcions surt el contingut d'aquestes classes: Joaquim Ruyra i Víctor Català. Segons Ferrater, són els dos prosistes que cal estudiar abans de Pla, tot i que del primer només li interessa *La parada* i de la segona només li interessa *Solitud*. Segons Ferrater, el problema de Ruyra és que escrivia molt bona prosa en l'ordre estilístic però era buida de contingut; i el problema de Català és que després d'aquesta gran novel·la només va escriure coses de poca importància.

Com passa amb totes les preguntes importants que es fa, Ferrater vol anar a l'origen de la qüestió. Per a respondre sobre l'absència de prosa catalana, es planteja la pregunta en termes positius: ¿per què existia una gran prosa francesa, una gran prosa anglesa i una gran prosa russa al segle XX?. L'inici de la prosa anglesa és de començaments del segle XVIII, amb Swift com a nom propi important. En canvi, la francesa és anterior al XVIII – perquè hi ha els casos aïllats de Montaigne i Rabelais –, però la prosa amb tradició comença amb Descartes i Pascal, o sigui a mitjan segle XVII. Amb això ens vol dir que la prosa important és recent a totes les literatures, cosa que s'evidencia amb la narrativa russa i la novel·la del segle XIX. Però amb aquest panorama de contemporanis, diu Ferrater, ens hem de preguntar per què encara no hi ha novel·la a Catalunya. Ferrater especifica que Pla és prosista, no novel·lista, tot i que considera que és un escriptor completament similar a la gent de la seva edat

⁴¹⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 269.

⁴¹⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 270.

a tot el món – i posa d'exemple i de símil Hemingway, que és famós pels seus contes però que tampoc és capaç de fer una novel·la llarga –. Ferrater vol estudiar Pla com un cas a banda, perquè és un prosista contemporani i admet altres lectures.

El que li interessa respondre a Ferrater és per què no hi ha grans novel·listes catalans del segle XIX, en l'època de naixement de les grans proses europees. Com fa sempre que pot, trasllada la resposta a la concreció i analitza alguns casos d'escriptors catalans del segle XIX per veure on han fallat en el seu intent de fer novel·la. Ferrater posa d'exemple els noms de Joan Puig i Ferrer i Narcís Oller, que van intentar escriure novel·les i van fracassar en l'intent. ¿Per què? En primer lloc, diu Ferrater, per raons personals: no eren uns professionals. El tema de la professionalització de l'escriptor va sortint al discurs de Ferrater, que creu que només Josep Maria de Sagarra s'ha pogut dedicar professionalment a la literatura. Ferrater diu que, sense poder professionalitzar-se, un escriptor té dues opcions. La primera és ser màrtir: fer l'heroisme d'escriure sense diners i malvivint. La segona és ser ric i poder dedicar-se a escriure, com era el cas de Puig i Ferrer. Sobre aquest últim, diu que tenia l'ànim heroic d'escriure sense que això li donés diners, però que no se'n va sortir per la seva incultura: «era un home que tenia un material moral, un material d'experiència, que li hauria permès realment de ser un novel·lista, però era incapaç de donar-hi forma⁴²⁰». De Puig i Ferrer només recomana llegir *Camins de França* perquè, com que és una obra publicada per parts a la *Revista de Catalunya*, Rovira i Virgili la corregia i millorava el text. Segons Ferrater, hi ha dues menes d'escriptors catalans al segle XIX: els que renunciaven a escriure novel·les per impossibilitat material i els que sostenien el seu propòsit per heroisme però no tenien la cultura necessària per a dur-lo a terme.

Després de concretar sobre exemples catalans, Ferrater torna a fer abstracta la pregunta: per què hi ha prosa a les literatures europees i no a la catalana. La resposta, segons Ferrater, és de raons històriques: els fenòmens socials i històrics que es produïen als grans països europeus no es produïen a Catalunya:

Balzac i Stendhal, i després Flaubert, i tots els novel·listes francesos del segle XIX, tenien consciència, una consciència vivíssima, que escrivien novel·les històriques, però novel·les d'història contemporània. Història contemporània és un dels termes que Balzac repeteix a cada moment, que surt a tots els racons de les seves novel·les⁴²¹.

⁴²⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 274.

⁴²¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 277.

Escriure història contemporània, segueix Ferrater, és un terme que tenim interioritzat, però abans del segle XIX la noció d'història contemporània hauria semblat una contradicció, perquè la història era el relat dels fets del passat. Però al segle XIX eren els novel·listes els qui analitzaven la història contemporània. Stendhal, Balzac, Dickens o els escriptors russos veien que la societat es transformava, i els seus escriptors tenien la consciència d'estar vivint un conflicte de diferents societats. Passava en filosofia – «és la mateixa noció que, en l'ordre purament teòric, tenia Marx, i que li va permetre d'escriure *El Capital*⁴²²» – i havia de passar en literatura. És a dir, els escriptors tenien consciència de viure en una societat que canviava i que les seves novel·les havien d'explicar aquests canvis. A les grans societats europees, diu Ferrater, els escriptors veien que, simultàniament en el temps que ells vivien, hi havia societats diferents, amb estàndards de valor moral absolutament diferents, amb sistemes d'apreciació intel·lectual absolutament diferents: «I és aquest conflicte sincrònic, per usar els termes lingüístics, el conflicte contemporani, el conflicte de simultaneïtat, el que interpretaven en termes diacrònics, o sigui en termes d'evolució històrica⁴²³».

Un exemple clar d'aquest model és la *Comèdia humana* de Balzac, que és una novel·la sobre una societat dividida en capítols segons les diferents societats que vivien simultàniament a França: «Escenes de París», «Escenes de la vida de províncies», «Escenes de la vida burgesa», etcètera. Balzac veia que en la seva societat hi havia diferents societats en conflicte entre elles. Ferrater diu que aquest mateix esquema es pot veure reflectit en una novel·la com *L'idiota* de Dostoievski, on el conflicte entre els personatges és també un conflicte de classes socials diferents. Mentre a França, a Anglaterra o a Rússia aquests canvis eren evidents i creixien a un ritme rapidíssim, a Catalunya aquest conflicte entre societats no es podia representar:

A Catalunya aquest conflicte era molt més atenuat i els escriptors podien no adonar-se'n, i sobretot (aquí ve el reu) ho podien interpretar com un conflicte no pas interior a la societat catalana, sinó (i ara caiem un altre cop en el que jo quasi en diria el mal crònic de la literatura catalana moderna, que és el catalanisme) que podien interpretar les discòrdies socials intracatalanes com una discòrdia entre Catalunya i la resta d'Espanya. És a dir que ho podien interpretar com si la seva obligació fos justament de constituir un front únic, una unitat catalana en relació a la resta d'Espanya. De fet, la cosa [...] no va anar mai així. Sempre va ser el

⁴²² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 277.

⁴²³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 277.

contrari: des del fet que la dictadura de Primo de Rivera vingués mitjançant un cop d'estat a Barcelona finançat pels burgesos de la Lliga, per exemple, fins al fet que la restauració dels Borbons (o sigui, el cop d'estat de Martínez Campos, l'any 74) fos finançat també per banquers catalans. Eren per tant, de fet, conflictes interiors a Catalunya. Però això és el que precisament els escriptors catalans es negaven a admetre⁴²⁴.

El problema és que el conflicte social a Catalunya no existeix en els mateixos termes que a les grans societats europees. A Catalunya, el problema nacional es barreja amb el problema social i fa que la societat sigui més difícil de llegir. Els escriptors catalans, que com hem vist participaven del catalanisme com a moviment social, segons Ferrater confonien els problemes socials amb els problemes identitaris. Ferrater veu el catalanisme com a un intent d'aglutinar els escriptors en una causa comuna que els impedeix explicar les lluites internes de la seva pròpia societat. Insisteix que el catalanisme és precisament una estratègia per a impedir explicar els conflictes socials.

A més, s'hi afegeix una altra particularitat que es converteix en un altre problema. Els bons prosistes catalans no són urbans, segons Ferrater, sinó rurals, i per tant no podien explicar els conflictes contemporanis des de la ciutat, que és des d'on l'explicaven els grans novel·listes europeus. Ferrater cita el cas d'Oller, que feia novel·les sobre Barcelona i copiava el model naturalista d'Émile Zola com una excepció, però:

Oller era nascut a Valls, i el fet de néixer a Valls no dona precisament una sensibilitat molt aguda dels conflictes d'una gran ciutat moderna. És a dir que la novel·la catalana només hauria pogut néixer a Barcelona, i per casualitat cap dels escriptors barcelonins no s'hi va llançar: no tenien talent o predisposició per a escriure-la⁴²⁵.

La novel·la contemporània només pot ser urbana, i en el cas dels escriptors catalans va trobar molts problemes per existir. Segons Ferrater, per a escriure novel·la urbana s'ha de complir tres requisits. En primer lloc, tenir lucidesa intel·lectual per a analitzar els fenòmens de la pròpia societat. En segon lloc, tenir independència econòmica per a escriure novel·les. En tercer lloc, cal que els escriptors estiguin prou deslligats del poder per a poder escriure amb independència d'esperit. No hi va haver cap escriptor, segons Ferrater, que complís aquestes característiques.

⁴²⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 278-279.

⁴²⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 279.

Amb Ruyra i Català, Ferrater explica de quina manera la prosa catalana del segle XX funciona per excepcions i aïllada de la dinàmica general de la prosa contemporània. Per passar a llegir Josep Pla, a Ferrater li interessa construir un discurs per explicar com es passa del món de Ruyra i Català al món de Pla. Els dos primers, diu, venen d'un univers que no té res a veure amb el de Pla. Josep Pla, diu, és una persona moderna – contemporània – mentre Ruyra i Català no ho són. La modernitat, en aquest cas, no té a veure amb la cronologia si no amb l'estructura social en la que s'emmarquen. És aquí on Ferrater construeix la base de la seva teoria sobre la prosa catalana:

És un vici greu de la societat espanyola en general i catalana en particular i, en el fons, és la raó essencial per la qual la literatura catalana és molt millor en la poesia que no pas en la prosa, perquè no ha pogut tenir una prosa gaire sòlida): que la societat, en un país modern, a França, a Anglaterra, a Itàlia, etcètera, aquesta societat té forma de cercles. Té, per cada persona, una forma de cercles concèntrics a partir del seu petit cercle personal i familiar. A part d'aquest, hi ha un altre cercle més ample, d'altres més amples, més amples, fins arribar al cercle que en podríem dir de la cultura universal. En canvi [...] aquí a Catalunya, si això és el cercle familiar d'una persona, aquesta persona, a partir d'aquest cercle, pels mitjans imaginatius, intel·lectuals que li ha donat aquest cercle, en pot traçar d'altres que no són exactament concèntrics perquè, de fet, hi ha tots els variats interessos d'una persona, que no coincideixen necessàriament. Però aleshores obté un cercle de coses que es poden comprendre a partir del nucli de l'experiència familiar i directa i local. Ara, per arribar al de la cultura universal, que el podríem diagramar així, amb una sèrie de fletxes d'extensió, resulta que entre aquest cercle i aquest hi ha un *no man's land*, un buit. En canvi, en una societat normal (la societat francesa, per exemple) resulta que hi ha també el cercle de l'experiència familiar que es dispara en direccions distintes i aleshores, la cosa queda com... així. O sigui que hi ha, per cada forma d'experiència, una fletxa que el lliga amb l'experiència més local i material. Ara: justament aquest buit és el que la prosa hauria d'omplir i, si és un buit, és per això que és difícil de crear una prosa en català⁴²⁶.

Aquesta teoria és el centre i la base de la teoria ferrateriana sobre la manca de prosa en català. No hi ha prosa de qualitat, equiparable a la de les literatures contemporànies, perquè no hi ha una educació que generi una tradició que pugui omplir l'espai que els escriptors necessiten per a crear prosa contemporània. Els escriptors catalans tenen el seu cercle personal – allò que els dona el seu entorn més proper – i després tenen tota la cultura universal,

⁴²⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 331-332.

però no tenen la tradició que hauria de fer de pont entre lo personal i lo universal: «hi ha una sèrie de fletxes de sociabilitat que proporcionen un terreny d'entesa gran i complex i detallat, que és el que manca a la nostra societat, i és això el que fa difícil, justament, d'escriure una bona prosa⁴²⁷». Per això només se'n surten, com explica Ferrater a partir dels seus exemples, els escriptors que tenen un univers propi molt potent, un imaginari sòlid. Per això Ferrater destaca els escriptors que venen d'una societat tradicional i rural que té un imaginari propi que els omple el buit que ha deixat la manca de tradició:

he intentat mostrar, en Ruyra i Caterina Albert, com ells la van superar (la dificultat), simplement, donant una intensitat enorme a aquest cercle petit, però no sortint i ocupant aquest cercle mitjà, que és el que una prosa normal hauria d'ocupar⁴²⁸.

b. Escriptors i poder

El discurs sobre la novel·la contemporània és un discurs polític i està lligat a la idea de poder. Un dels requisits per a escriure novel·la, segons Ferrater, és la distància en la que se situa l'escriptor respecte el poder. En el cas de Catalunya, aquesta distància és complicada perquè, com passa en l'aspecte social, la política tampoc té els límits clars i definits com en d'altres societats europees. La relació de lligam i distància entre els escriptors i el poder és una de les idees més importants per a Ferrater per analitzar la novel·la contemporània. Segons Ferrater, un escriptor no pot estar deslligat del poder, perquè si està massa deslligat no pot comprendre com funciona aquest poder; però alhora no s'hi pot lligar massa per no perdre la seva independència. En el cas de l'escriptor català, aquesta posició de distància està condicionada pel fet que no hi ha un poder clar establert i és molt difícil trobar el lloc des d'on escriure. Segons Ferrater, la forma de poder més concreta a Catalunya és la burgesia catalana. Ara bé, aquesta burgesia catalana tenia una sèrie de lligams amb un poder que no és pròpiament català, que no resideix a Catalunya:

I, aleshores, en aquest punt sí que hi ha una justificació del fet que els fenòmens socials catalans els atribuïssin al que passava a la resta d'Espanya: perquè, de fet, el poder polític és a Madrid que residia. El poder polític dels grups de burgesia catalana que en determinat moment el van poder tenir [...] s'exercia d'una manera molt indirecta i, de fet, era un poder purament de diners però no un poder manifest legalment, manifest constitucionalment. I un escriptor que no tractés tots els Güell i tots els Comillas i tots els burgesos catalans no tenia manera de veure

⁴²⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 333.

⁴²⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània. Barcelona: Empúries, 2019, p. 333.

quines relacions tenia aquella gent amb el poder. I aquesta és la dificultat amb la qual per exemple, degut a circumstàncies especials de París o de Petersburg, els novel·listes francesos o russos no van haver de lluitar. És a dir que Balzac o Stendhal podien tenir una coneixença molt directa de la gent que exercia el poder, però sense que això els comprometés a tenir obligacions de lleialtat amb aquesta gent, precisament perquè aquesta gent exercia el poder d'una manera constitucional, d'una manera manifesta i, per tant, no ho havien de dissimular⁴²⁹.

És a dir: el poder polític català no és exclusivament català i, a més, no es manifesta d'una manera clara. L'escriptor català no es pot situar prou a prop del poder com per entendre'l però no veure's corromput perquè aquesta distància a Catalunya no existeix. La burgesia catalana tenia el poder que donen els diners, però no tenia el poder polític. Aleshores l'escriptor català havia de conèixer el poder català i alhora el poder madrileny que feia efectiu aquest poder català, però prou lluny d'ells com per no veure-s'hi implicat. Els escriptors europeus, segueix Ferrater, vivien en un esquema de poder més o menys clar i determinat, on estava clar on residia el poder i quina distància havia de tenir un escriptor respecte aquest per a poder entendre'l sense que el corrompés.

Aleshores: l'escriptor català típic o bé es trobava en contacte amb aquesta gent, o bé hi estava en conflicte (que és el cas de Verdaguier, que ja saben que va acabar lamentablement la seva vida justament pel conflicte en què va entrar amb els Comillas); o bé hi entrava en conflicte violent (cosa que no produïa cap rendiment en l'ordre de la literatura), o bé s'hi sentia lligat per deures de lleialtat (cosa que l'obligava a la hipocresia); o bé, si no tenia contacte justament amb la gent que disposava del poder, simplement no comprenia res de res del que passava⁴³⁰.

L'escriptor català no té una bona manera de relacionar-se amb el poder. O bé hi està en contacte i queda lligat, o hi està en conflicte i no té marge per a explicar-ho, o hi està tan lluny que no l'entén ni pot explicar-lo. Aquest és el problema crucial per als escriptors catalans segons Ferrater, i dura fins a Pla. ¿Quina és la solució per a aquests escriptors? Fer el mateix que fan els qui tenen el poder: dissimular.

A en Pla, el fet de lligar-se amb el senyor Cambó l'ha obligat a molts compromisos, l'ha obligat a moltes dissimulacions, l'ha obligat a uns

⁴²⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 280.

⁴³⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 280.

complicadíssims moviments de zig-zag, però de totes maneres en Pla no ha perdut mai la intel·ligència i no ha perdut mai la seva capacitat de jutjar. I, aleshores, un escriptor intel·ligent no cal realment que del pa en digui pa i que del vi en digui vi. A darrera hora n'ha de dir pa i vi però ho pot dir per procediments indirectes. I això és el que en Pla (millor, pitjor, amb alts i baixos) ha sabut fer sempre⁴³¹.

El problema de la prosa catalana és que, fins a l'aparició de Josep Pla, cap escriptor ha fet una prosa contemporània que inclogui la idea de poder. Joaquim Ruyra i Víctor Català, els dos escriptors que cita Ferrater a les classes, estaven tan aïllats d'aquests mecanismes que no van haver de barallar-s'hi. Segons Ferrater, són d'una classe social que els proporciona tot el que necessiten per a crear i no cal que vagin a relacionar-se amb el poder per a escriure. Treballen aïllats i són prou rics per a no haver de dependre de cap poder que els mantingui. No podem llegir Ruyra en els termes que llegiríem un escriptor urbà, diu Ferrater, perquè simplement no ho és ni participa de les dinàmiques de la nova societat: «es tracta d'un home que viu en una societat que des del punt de vista de Balzac hauria estat la societat antiga, i que intentava tancar-se dins aquesta societat i mantenir-la⁴³²».

i. Joaquim Ruyra

Ferrater marca dues excepcions a tenir en compte quan parlem de prosistes abans de Josep Pla: Joaquim Ruyra i Víctor Català. Els dos tenen un tret central en comú: surten de la mateixa societat, i el lligam amb aquesta societat els explica com a escriptors. Ruyra forma part d'una societat que està desapareixent, i els seus llibres són una manera de salvar-la. Ruyra, terratinent nascut a Blanes, volia convertir en matèria literària la seva societat rural, pescadora i patriarcal, segons Ferrater, una societat que estava desconnectada i aïllada dels conflictes urbans. Però ho havia de fer d'una manera molt determinada: com que era una societat que desapareixia, Ruyra estava a la defensiva i escrivia amagant els elements dissolutius que amenaçaven destruir aquesta societat. Això, diu Ferrater, condiona la seva manera d'escriure: d'una banda hi veiem la seva actitud defensiva i de l'altra la seva capacitat per posar-se literàriament per sobre d'aquesta defensa.

Un exemple clar per veure-ho és com afecta la Guerra Civil a Ruyra, que és l'esdeveniment que marca el final definitiu del seu món. Ruyra era un home que

⁴³¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 281.

⁴³² Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 281.

volia defensar el seu món i la seva classe social per damunt de tot, diu Ferrater, però durant la Guerra Civil

la seva actitud, bàsicament, era d'una total lucidesa i d'una total dignitat [...] la cosa anava de debò, i ell va saber, sense cap dubte, de quin costat estava, encara que li tanquessin les esglésies, encara que li robessin les finques, encara que no tingués un ral. Ell estava de l'únic costat que podia estar un escriptor català⁴³³.

Tot i que Ruyra és un escriptor que descriu el seu món i la seva classe des de dins i, segons Ferrater, queda aïllat dels conflictes socials, tenia una consciència claríssima de quins eren els límits del seu món. Sense l'existència de Catalunya tal com la coneixia abans de la Guerra Civil, sabia que el seu món no podia existir.

Ferrater explica el món de Joaquim Ruyra a partir de l'obra que li interessa més: *La parada*. Diu que els seus contes són irregulars, però es fixa en *La parada* perquè és la seva narració més llarga, que es pot estudiar com a novel·la breu. A partir dels errors que troba al relat, fa una descripció de l'estil de Ruyra i explica per què és important. El problema de Ruyra, diu Ferrater, és un problema de to. La dificultat de fer una novel·la, explica, és mantenir un to que agunti un text llarg. Aplicant-ho a Ruyra, diu que és bo en el to descriptiu, bo en els diàlegs però que falla quan narra en primera persona i on adopta actituds respecte el que passa al món. És a dir, falla en el to que normalment s'utilitza per escriure una novel·la. Ferrater cita alguns paràgrafs d'aquest estil per demostrar on falla Ruyra i, per a explicar per què falla, diu que és «fals de to», és a dir, que no hi ha versemblança entre la realitat i aquesta escriptura, que hi ha alguna cosa enmig d'aquest mecanisme literari que ha fallat. El problema se li resol, segons Ferrater, quan pot objectivar-se en persones tan diferents d'ell com fos possible, com passa en el cas de *La parada* amb el personatge protagonista. Però com que això precisament és el tema del conte, aquest li funciona més bé que cap altra text, segons Ferrater. El tema del conte és l'horror i la fascinació (aquesta combinació és important, perquè es repeteix en moltes obres d'autors catalans, des de *Josafat* fins a *Solitud*) d'un nen burgès davant d'un nen pescador i salvatge quan van junts a caçar ocells. És a dir, a Ferrater li interessa *La parada* perquè és un relat que explica un xoc de societats, i això l'emparenta amb el gest dels novel·listes contemporanis. En Xaneta, aquest nen pescador, representa un grau de vitalitat i d'adequació amb la terra i els seus efectes molt superior al grau que tenen els nens burgesos que surten amb ell, que Ferrater associa amb Ruyra i el seu cosí. Ruyra està explicant els problemes del seu món a partir d'aquest conte.

⁴³³ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 284.

Per a explicar millor *La parada*, Ferrater la compara amb *Le Neveu de Rameu* de Diderot, que té per tema una persona que representa la cultura i la civilització que es troba davant d'una persona destructora, i es troba alhora fascinat i terroritzat davant d'aquest element. Tenim la impressió, diu Ferrater, que la persona amb cultura, que representa Diderot, ha perdut certs recursos de vitalitat que l'altre subjecte conserva. Al conte de Ruyra, hi ha aquesta contraposició de vitalitat i també una contraposició de sentit moral (representada pel ple sentit del nen Ruyra i per la manca de sentit moral de Xaneta). Però l'altre element que funciona és l'element de solidaritat entre els dos personatges, i aquí trobem la resposta al per què Ferrater ha fet el paral·lelisme de la solidaritat de Ruyra davant una situació com la de la Guerra Civil, que suposava l'enfonsament del seu món però alhora sabia que no podia estar de cap altre bàndol.

La solidaritat en Ruyra, la conciliació entre classes, es troba a partir de la religió, i concretament del catolicisme. El catolicisme és un element clau del món de Ruyra, diu Ferrater, perquè és una forma d'imaginació. És un sistema de mites i d'apòlegs que omplen tant la imaginació del nen Xaneta com la del nen Ruyra, i és aquest sistema d'imaginació el que permet que s'entenguin:

Aquest joc constant [...] amb aquesta mena d'apòlegs o mites derivats del catolicisme com a terreny d'entesa entre el nen Xaneta i el nen Ruyra és absolutament essencial pel sentit del conte, perquè el que en Ruyra vol explicar és la unitat bàsica, i la unitat bàsica animal, per dir-ho així, d'aquesta societat molt restringida (una societat pagesa i pescadora, molt allunyada de l'"urbs llunyana", com diu a la primera pàgina) però mostrant-ne, tanmateix, les escissions profundes, o sigui les capacitats de desordre que hi ha en aquesta societat. I per altra banda vol expressar la seva acceptació bàsica d'aquesta societat i de la vida semianimal que és la base d'aquest món, però al mateix temps vol insinuar (i aquí ve la ferocitat d'en Xaneta) la capacitat destructora, la capacitat de pura explosió que hi ha en aquest món⁴³⁴

Ruyra ve d'un món antic que troba en el catolicisme el lligam amb la resta de la seva societat. Aquest catolicisme com a univers imaginatiu serveix a Ruyra, segons Ferrater, per guanyar capacitat d'acceptar les situacions elementals de la vida tal com són. És a dir, el realisme dels novel·listes contemporanis en el cas de Ruyra ve pel catolicisme. Ruyra viu en una societat que té una noció més clara que la societat urbana del concepte de violència, de maldat i de desordre que formen part de la natura humana. Ferrater ho explica així: «llegint les

⁴³⁴ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 295.

revistes dels intel·lectuals [...] un se troba sempre que són gent que es queden sorpresos davant de coses tan evidents, tan elementals com per exemple el fet que el poder polític és realment poder: poder cru i poder nu⁴³⁵». Venint d'una societat suposadament més arcaica, Ruyra té un sentit més contemporani de conceptes com el poder o el mal. Té, segons Ferrater, la noció de fatalitat ben integrada al seu imaginari gràcies a la seva societat. Aquesta fatalitat és clau per a llegir i entendre la seva obra:

A Ruyra, aquest sentiment catòlic (que la religió és un fet social i un fet de coagulació d'una certa societat), i per altra banda el fet de viure una vida tan aïllada i tan delimitada, li permetia d'acceptar amb equanimitat aquestes elements disruptors que hi havia dins la societat i, al mateix temps, acceptar que la societat en conjunt podia ser disruptora⁴³⁶.

Com que la societat catalana urbana no viu els conflictes contemporanis del seu temps; Ruyra, des de la seva societat antiga i rural, té més capacitat de veure els problemes socials que no pas els seus coetanis urbans. Segons Ferrater, un dels mèrits de *La parada* és que és capaç d'explicar-nos que Ruyra viu en una societat «no històrica», és a dir, fora del temps. La suma de la seva classe social amb la percepció del catolicisme com a imaginari col·lectiu que li permet acceptar la fatalitat de la vida el porta a dibuixar una societat, que és la seva, que està deslligada de la història, que no depèn de les mecàniques socials que depenien les societats urbanes. Ferrater farà servir la mateixa idea parlant de Víctor Català, de qui diu que va fer bona prosa perquè estava també situada fora del temps.

ii. Víctor Català

La lectura ferrateriana de Víctor Català està centrada exclusivament en la seva novel·la *Solitud*, perquè Ferrater considera que és l'únic de l'obra de Català que paga la pena de ser considerada. Ferrater fa una lectura atenta i a fons de *Solitud*, i de l'anàlisi del llibre en treu els motius que fan que Català sigui una de les dues prosistes del segle XX que té en compte abans de Josep Pla.

Ferrater fa una lectura de *Solitud* basada en la psicoanàlisi: diu que la novel·la només es pot llegir des del punt de vista psicoanalític. Ferrater no sap fins a quin punt Català tenia consciència d'aquesta interpretació, ni fins a quin punt sabia tot el que havia posat dins la novel·la. Se'n fot del crític Manuel de Montoliu, que prologa l'edició del llibre a *Selecta*, perquè diu que fins i tot ell se

⁴³⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 296.

⁴³⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 296-297.

n'ha adonat que s'ha de fer una interpretació psicoanalítica del llibre. Ferrater descriu *Solitud* com el relat d'una mena d'al·lucinació eròtica per part de Víctor Català i del seu personatge. Li sembla que aquesta al·lucinació està perfectament creada, i dedica les seves classes a veure com es realitzen i com es van entreteixint un joc de simbolismes sexuals molt vius, que segons Ferrater estan molt travats, són enormement coherents i que demostren una gran lucidesa de part de l'autora. Com que per a ell és important explicar-se si Caterina Albert era conscient que feia servir aquesta simbologia, Ferrater diu que ho podem veure en els moments en què no se n'acaba de sortir i l'autora ha de fer comentaris als seus mecanismes. Això Ferrater ho explica comparant *Solitud* amb *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, una novel·la que també és una al·lucinació eròtica i de la qual coneixem tots els detalls de la seva construcció gràcies a la correspondència de la família Brontë:

Solitud té el que *Wuthering Heights* no té, que és clivells, moments en els quals la construcció simbòlica flaqueja una mica i, aleshores, per sostenir-se, Caterina Albert ha de fer comentaris. I els comentaris demostren que la seva lucidesa quant al joc simbòlic és absoluta⁴³⁷.

Els clivells són, segons Ferrater, el que ens ensenyen a llegir millor el llibre. Com amb Ruyra, Ferrater opina que Víctor Català tampoc acaba de controlar el to narratiu propi de la novel·la. Diu que Caterina Albert comença la seva novel·la en tercera persona, separant-se absolutament ella de la seva narració i adoptant sempre l'òptica del seu personatge, de la Mila. Per a explicar-ho, Ferrater compara la tècnica amb la de Kafka i cita la seva traducció de *El procés* per a explicar que tant Català com Kafka fan servir la mateixa tècnica, que és el que en cinema s'anomena càmera subjectiva: la càmera fingeix estar situada en els ulls d'un dels personatges que intervenen a escena i tot es veu segons el punt de vista d'aquest personatge. L'autora, diu, comença utilitzant aquesta tècnica, que anomena al·lucinatòria pels efectes que crea, però perd el fil i hi ha moments en què la Mila és vista amb els ulls dels altres personatges i on es desdibuixa una mica aquesta línia segura del punt de vista, i per això sabem com l'escriptora veia la Mila i tot l'univers que estava creant. Al sistema de símbols de l'escriptora Ferrater l'anomena *leitmotive*, i explica que en l'època d'escriptura de la novel·la – entre 1900 i 1905 – la influència de Wagner era tan gran que tothom al món de la cultura en tenia el significat al cap. El que no explica Ferrater és de quina manera Català coneixia la tècnica per les seves lectures de novel·la contemporània, i que també dominava el món de la música contemporània.

⁴³⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 310.

Tota la primera conferència de Ferrater està dedicada a explicar que els *leitmotives*, els jocs simbòlics de Víctor Català, són la base del seu art. Ferrater explica aquest sistema de símbols de la novel·la analitzant detalladament a classe els primers capítols de *Solitud*, que són els que ell considera més importants. Ferrater exposa que hi ha una contraposició claríssima entre objectes durs, aguts, tallants – símbols de la virilitat –, i una sèrie d'objectes flàccids, tous, esmorteïts, que són els símbols de la impotència del marit. Posa com a exemple l'esquena del marit de la Mila, les referències a l'imaginari capellanesc per descriure el marit, la bossa de tabac, el fauçot lluent a la mà del pastor... Paral·lelament a aquest sistema de contraris dur/tou, Català en crea d'altres. En primer lloc trobem la comparació de la muntanya amb un cos de dona i amb el cos de la Mila, i en segon lloc el sistema de símbols sobre la maternitat i la sexualitat que es concreta, entre d'altres, amb el nen que apareix a la novel·la. Segons Ferrater, tot aquest sistema de símbols, totes aquestes imatges són possibles gràcies a la consistència de l'imaginari de la seva classe social. De fet, cita les rondalles de dins de l'obra com a elements imaginatius potents:

m'agradaria saber d'on se les havia tret, perquè em sembla que són d'un grau de fantasia superior al de la rondalla popular catalana, o sigui que hi deu haver influència de rondalles nòrdiques. Però, en tot cas, han de tenir per força una base pagesa catalana, perquè sempre [...] les rondalles tenen un fons d'obscenitat [...] sempre són fantasies eròtiques, encara que amb un grau de fantasia mítica altíssim⁴³⁸.

Un cop explicat amb detall el sistema de símbols que construeix la novel·la, Ferrater es fixa en el punt de vista, que és un altre dels trets formals que li interessa de la novel·la. Vol explicar de quina manera la distorsió del punt de vista afecta l'estructura de *Solitud*. Aquesta explicació és un dels exemples més exhaustius de *close reading* que trobarem en aquestes classes. Ferrater divideix *Solitud* en tres parts: els primers quatre capítols segueixen la tècnica del punt de vista focalitzat en la Mila, del cinquè al novè es perd, i del desè fins al catorzè el recupera.

Per a completar la lectura de la novel·la, Ferrater se centra en un capítol, «Sumant dies», i l'explica a fons. És un capítol que queda penjat, segons Ferrater, al mig del llibre, i que ensenya un altre element simbòlic perfectament construït. El capítol descriu una cargolada, i Ferrater explica com la mort d'aquests cargols, profusament descrita al llibre, és un element simbòlic que aguanta al llarg de la novel·la i lliga els animals amb els personatges:

⁴³⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p.322.

hi ha una cadena de *leitmotive* que porta del marit als conills que mata l'Ànima, a la llebre que mata el pastor i a aquests cargols descrits realment en la seva agonia, que mata també el pastor i que es mengen la Mila, el pastor, el marit i el vailet⁴³⁹.

D'aquest capítol de la cargolada, Ferrater en destaca la intuïció psicoanalítica de Caterina Albert, que tracta el tema de la pubertat (a partir del vailet saltant una foguera), «un tema tractat per tots els etnòlegs d'una manera copiosíssima i interpretat psicoanalíticament per Freud i per tots els seguidors de Freud⁴⁴⁰». Segons Ferrater, Víctor Català no coneixia aquest ritus de la pubertat per Freud, sinó que hi arriba – i aquesta és la tesi de base de Ferrater sobre el món imaginatiu d'aquests autors – per la mateixa base imaginativa que compartia amb Joaquim Ruyra: el seu catolicisme. Ferrater explica que Català es devia fixar en la confirmació, que és el ritu de pubertat de l'església catòlica, i «és per un recobriment imaginatiu de les bases sociològiques en la societat primitiva de la confirmació, que Caterina Albert va ser capaç d'endevinar tot el que hi ha darrere aquest ritus de la confirmació i de realitzar-lo en aquest capítol de la cargolada⁴⁴¹». La confirmació del ritus de la pubertat, en aquest cas, és l'orgia que es produeix al final d'aquest capítol: és a dir que el ritus de la pubertat té com a conseqüència l'exaltació dels sentits sexuals i passionals, i per això l'aplec es converteix en una orgia.

Ferrater s'acosta a Víctor Català i a Joaquim Ruyra a partir de les dues obres que considera més importants d'ells, però no fa una lectura global de la seva obra tal com fa amb els poetes del seu cànon. Ferrater també vol explicar el sentit global dels dos autors a partir de la lectura atenta d'una obra concreta, però com que s'hi estén menys que amb els poetes la lectura queda més focalitzada sobre *La parada* i *Solitud*, respectivament.

iii. Josep Pla

Ferrater considera Ruyra i Català com a escriptors contemporanis d'un món antic, i en canvi situa a Pla en la plena contemporaneïtat. Per a Ferrater, Pla és l'únic escriptor contemporani català a l'alçada dels grans escriptors europeus del segle XX. No trobarem cap altre prosista a qui Ferrater dediqui uns elogis semblants. Preguntat per les qualitats literàries de la seva obra, Ferrater respon:

⁴³⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 327.

⁴⁴⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 327.

⁴⁴¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 329.

Les hi veig gairebé totes. Té una esbalaïdora capacitat d'atenció a la vida que l'envolta, i la seva prosa, per dir-ho així, no esguerra res que hagi arribat a captar. I encara que a ell l'irriti el terme, té un prodigiós sentit del ritme: la desfilada de les imatges que ens fa passar pel davant és cronometrada amb una precisió que el millor muntador cinematogràfic li podria envejar. La seva única manca greu, Pla la comparteix si fa no fa amb tota la literatura catalana moderna (*Solitud*, i algunes coses de Maragall i de Mercè Rodoreda, són potser les úniques excepcions): és l'excés de pudor, i fins de covardia, en l'ordre de l'expressió moral personal. Recordem Pavese, que s'assemblava tant a Pla en molts aspectes, però que s'havia deixat marcar pels àcids de Baudelaire⁴⁴².

Tot i les reserves pel que fa a l'expressió de la intimitat, per a Ferrater Pla és el prosista català més important del segle XX. Per a Ferrater, és l'únic escriptor que aconsegueix saltar-se el mecanisme que impedeix als escriptors escriure a partir de la seva tradició. Ruyra i Català són bons prosistes, però no arriben a l'alçada de Pla. Ferrater ha explicat com Català i Ruyra se saltaven les limitacions de l'experiència que tenien pel fet de viure en un cercle social estret: Ruyra ho superava «amb el refugi a la prosa poemàtica, i Caterina Albert amb el refugi de la intimitat imaginativa, defugint el món social. Però la prosa no és això⁴⁴³».

La prosa, diu Ferrater, necessita en primer lloc una vivacitat imaginativa tan gran com la dels poetes, però en segon lloc necessita treballar en extensió més que en profunditat. És a dir, com que la prosa és extensa s'ha de dominar el to en molts registres – és el que hem vist que Ferrater explicava que li fallava a Ruyra en alguns moments de *La parada* –. Com que la prosa és extensa, hi ha d'haver moments neutres – col·loquials o conversacionals –. Per a dominar aquests moments neutres i sortir-se'n escrivint-los, l'escriptor s'ha de sentir lligat a la societat que l'envolta per un sistema de lligams. Ferrater repeteix la tesi: no es pot escriure prosa estant deslligat de la societat que t'envolta. Aquest to conversacional i col·loquial, de moments neutres, Pla l'ha aconseguit fent de memorialista, que és una manera de lligar-se al món que l'envolta. De fet, Pla ha salvat el to neutre inventant-se un registre propi: «Pla és molt intel·ligent. Ha sabut veure molt bé una cosa que li ha fet mal a la seva carrera. No tenia prosa civilitzada de segon o tercer ordre per recolzar-s'hi. Se l'ha haguda de crear ell mateix⁴⁴⁴».

⁴⁴² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986, p. 504.

⁴⁴³ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 335.

⁴⁴⁴ Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 335.

A Ferrater li interessa explicar com Pla ha arribat a construir-se el seu propi imaginari i la seva pròpia prosa. Per a explicar-ho, fa una lectura política de l'escriptor. Ferrater fa la classe de Pla l'any 1967, i explica que una alumna li va retreure que parlés de Pla perquè el considerava un franquista. A partir dels anys 60 és evident que un dels problemes a l'hora d'explicar Josep Pla és la seva relació amb la política, i per a Ferrater la relació de l'escriptor amb la política és una història de desil·lusió, en el mateix sentit que els va passar a Carner i a Riba. El que volia Pla, com Carner o Riba, era un espai polític i social col·lectiu per a desenvolupar la seva feina d'escriptor. A l'època en què Pla buscava aquest espai, li va semblar que Cambó era el polític que li podia proporcionar: «L'il·lusionament de Pla per Cambó és degut a la idea de política racional i ben encarrilada. Però l'element humà li va fallar. Una política d'ordre, de civilització i de normalitat és el que Pla necessitava com a condicions per realitzar la seva obra. Daltabaix⁴⁴⁵». Pla intuïa que necessitava un espai social, però aquest espai no es va materialitzar mai. Pla, diu Ferrater, tenia una idea teòrica del que havia de ser la política i de la societat que havia d'existir per a poder produir escriptors com ell, però la seva teoria no s'ajustava i no es va ajustar mai a la pràctica. És d'aquí, segons Ferrater, d'on surten els seus equilibris polítics. Pla és l'explicació del què passa quan un escriptor necessita un espai col·lectiu per a escriure i es troba que no en té.

Ferrater centra les classes sobre Josep Pla en *El quadern gris*, que és el llibre que serveix a Ferrater per a explicar totes les virtuts de l'escriptor. És el llibre que li serveix per veure com Pla se salta el sistema tradicional dels cercles concèntrics de la tradició. *El quadern gris* és un llibre on, segons Ferrater, es veu molt bé l'esforç que fa Pla per aconseguir expressar-se en prosa a través de l'experiència directa del primer cercle: la família, Palafrugell, la gent del poble, els amics de joventut. Ferrater diu que el millor del llibre és quan parla de Palafrugell i de la família, quan fa observació directa, i diu que a mesura que parla de gent coneguda a Barcelona va perdent sentit: «això és perquè aquells intel·lectuals eren uns ximplers (la tertúlia de Pujols i Sagarra, buits). En canvi, les tertúlies de Palafrugell són interessants, els tertulians són més llestos⁴⁴⁶». El sistema social i moral de Palafrugell estava clar i ben definit, segons Ferrater. En canvi, el de Barcelona no ho estava. Per això el llibre funciona millor quan parla dels cercles d'experiència propera i familiar.

Per a explicar la diferència entre les parts del llibre, Ferrater explica l'estructura de l'obra i dóna importància al fet que és un llibre construït a partir de notes

⁴⁴⁵ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 338.

⁴⁴⁶ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 338-339.

reescrites i treballades. El domini de la prosa en els moments neutres s'aconsegueix amb aquesta reescriptura:

El que Pla va fer és agafar les notes del diari i fer-ne contes; d'ells omplí els primers llibres. Aquests contes els ha reintroduït a dins del diari i deu haver reescrit tot el text. O sigui: primera etapa, molt poc íntim (la seva reticència quant a la intimitat és el que li impedeix ser un gran autor a nivell europeu). Segona etapa: contes arrodonits i independents. Però ara, la combinació d'ambdues coses a *El Quadern Gris* fa un resultat sensacional⁴⁴⁷.

Aquesta combinació de notes de diari i reescriptura en forma de contes és important per a Ferrater perquè és la manera que Pla té d'intentar crear una forma artística purament a partir de la prosa. Segons Ferrater, Pla és l'únic escriptor català que fa aquest gest. I el pot fer pel domini que té de la llengua i els seus registres. Després de l'estructura del llibre, Ferrater es dedica a analitzar amb quina mena de llengua treballa Pla. Esmena Fuster quan diu que el mèrit de Pla són els recursos col·loquials, perquè per a Ferrater el domini de la llengua de Pla ve de conèixer molt bé la diferència entre la llengua parlada i la llengua escrita.

Per a explicar-ho posa un exemple antagònic: la prosa de Santiago Rusiñol. Pla havia estudiat molt Rusiñol i, a partir d'un text anterior al seu llibre *Santiago Rossinyol i el seu temps*, Ferrater veu que Pla havia analitzat l'ús de la llengua de l'escriptor. Pla diu que Rusiñol és, en general, intel·ligible, i que es pren tantes llibertats escrivint que els seus textos semblen monòlegs inconscients. És a dir, diu que la literatura de Rusiñol és merament parlada, amb tota la brossa del llenguatge corrent més corromput. Per això, segueix, és més interessant escoltar Rusiñol quan parla que llegir-lo. Ferrater diu que Pla «entenia perfectament aquesta diferència entre llengua escrita i llengua parlada i sap fer, per exemple, allò que Rusiñol no era capaç de fer, que és convertir la seva llengua parlada, graciosíssima, divertidíssima, en, justament, llengua escrita⁴⁴⁸».

Aquesta diferència entre la prosa escrita i parlada porta Ferrater fins a la famosa cita de Pla que diu que és molt més difícil descriure que opinar. Ferrater diu que aquesta frase és base temàtica de les intencions estilístiques de Pla: «l'estil, en Pla, no s'ha d'entendre en un ordre massa verbal: ell no vol pas opinar sinó

⁴⁴⁷ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 339.

⁴⁴⁸ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 342.

descriure, seguint amb el seu terme⁴⁴⁹». A partir d'aquesta idea Ferrater sentència una teoria general: hi ha escriptor de mots i escriptors de coses. Segons Ferrater, l'escriptura no es fa amb idees ni amb paraules sinó amb imatges. Per això, explica, el centre de la literatura no són les idees, ni les opinions, ni els mots: són les imatges.

En Pla ha tret, de Baroja secundàriament però primàriament de Stendhal, que és un dels seus grans mestres, dels que sempre ha anomenat amb admiració, la idea del que durant una temporada ell en deia "banalitat". Aquest terme, banalitat, no és pròpiament d'en Pla; era d'André Gide, que el va posar en circulació cap a l'any 15 o 20. El va posar en circulació molt copiosa, justament oposant-se a aquesta *écriture d'artiste*, aquesta escriptura constantment metafòrica. I en Pla (també en Gide) aquesta idea deriva d'Stendhal (...) aquesta idea de la llengua no metafòrica, de la llengua tota coses, és la base de la idea estilística de Pla com, d'una manera diferent, per exemple, i també per raons similars, és la base de la idea estilística i de la revolució que va produir a l'estil alemany Bertold Brecht. Hi ha una semblança enorme entre la intenció estilística de Pla i la de Brecht. Brecht és un dels poetes més traduïbles, que ha estat traduït a totes les llengües del món i alguna cosa se'n conserva, de la gràcia del seu estil, justament perquè el seu estil presenta contínuament coses. Es basa en aquesta idea de la banalitat⁴⁵⁰.

Com en Carner i com en tots els escriptors que li agraden, Ferrater cita Brecht i el gest de distanciament a l'hora d'enfortir-se a l'escriptura. En el cas de Carner era amb la distància entre l'autor i el poema, aquí es tracta del mateix en prosa. El fet que Pla treballi amb «una llengua tota coses» és el que li dona la distància adequada entre ell i el seu tema. Aquesta distància amb la metàfora – o aquesta contenció en el seu ús – és el que fa que Pla escrigui, com diu Ferrater, amb una llengua tota coses: és a dir, tota imatge. Tal com Brecht usa el distanciament per a poder expressar-se lliure de retòrica, Pla utilitza la distància de la metàfora per a escriure sobre les coses concretes, aquesta banalitat que diu aquí Ferrater. Però Ferrater es pregunta de quina manera aconsegueix Pla aquest efecte, com aixeca la seva prosa a un pla superior – un pla on la prosa doni realment idees sobre les coses sense fer servir metàfores –. Ho fa amb l'ús dels adjectius:

Pla, d'una manera molt conscient, molt deliberada, el que ha procurat sempre (i ha aconseguit, al meu entendre, d'una manera molt brillant) és

⁴⁴⁹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 344.

⁴⁵⁰ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, pp. 345-346.

aixecar l'estil, no passant de pàgines descriptives a una pàgina, de sobte, líriques (...) sinó trobant l'adjectiu no lleuger, l'adjectiu realment impressionant⁴⁵¹".

L'ús de l'adjectiu és el que separa, en el cas de Pla, el cronista de l'escriptor. Segons Ferrater, la influència d'aquest mecanisme és d'Sterne, un escriptor que influencia Pla en l'estil i també en l'efecte que busca sobre l'escriptura. Els dos escriptors, diu Ferrater, busquen enllaçar l'experiència elemental i familiar amb la cultura universal:

Jo sóc partidari de l'estil de coses, per dir-ho així; ara bé: hi ha un moment, hi ha d'haver un moment en tot escriptor que aquestes coses s'han de lligar als mots, és a dir que la bondat d'un escriptor ha de ser localitzable; s'ha de poder dir: en aquesta línia és bo, en aquesta frase és bo. Doncs bé: en Pla, no solament és fàcil de dir on és bo sinó que, a més, és particularment fàcil perquè, com que els seus jocs són d'aquest ordre (consisteixen a preparar-se l'efecte d'un adjectiu, d'una combinació d'un adjectiu amb un substantiu, etcètera etcètera), són justament dels més analitzables. I és imperdonable que circuli aquesta idea que Pla és un escriptor vague i que sí, resulta que és divertit llegir-lo perquè conta coses divertides.

Per a Ferrater, Pla és un escriptor que, a partir de la consciència de la llengua, ha superat l'inconvenient de no tenir prosa de segona o tercera categoria on recolzar-se. Ha superat l'inconvenient de no tenir tradició.

a. Un informe de lectura: *El quadern gris*

Que Pla és el prosista que més valora Ferrater ho testimonien les seves classes però també un dels papers més interessants del crític sobre l'escriptor. Es tracta d'un informe de lectura sobre *El Quadern gris* que Ferrater va fer per a una editorial americana. El 1967 Jill Jarrel, exdona de Ferrater, envia a l'editorial novaiorquesa Farrar, Straus & Giroux un informe de lectura amb una carta de Ferrater recomanant la traducció de Pla a l'anglès. Al llibre *Tres prosistes* hi ha la traducció catalana d'aquest informe en versió de Xavier Lloveras. En aquest informe, Ferrater situa Pla al cànon de la literatura universal per als editors estrangers, i resumeix en poques línies la seva concepció de l'escriptor:

Considero un fet incontestable que ara, a Europa, no hi ha més de cinc o sis prosistes tan bons com Pla. Ara bé, no és gens fàcil d'explicar per què ni com és tan bon escriptor. Abans de provar-ho, deixa'm desempallegar

⁴⁵¹ Gabriel Ferrater. Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967). Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019, p. 347.

d'un problema empipador i desagradable que podria barrar-nos el pas. Un estranger podria preguntar com és que tanta gent ha descobert Pla tan tard. La resposta és que tothom que tenia dos dits de front va descobrir i acollir entusiàsticament Pla ja l'any 1924, quan va publicar el seu primer llibre (jo gairebé hi vaig aprendre de llegir). Més endavant, però, va caure en dos paranys: va ser a la banda de Franco durant la guerra civil (he dit a la banda, no pas al costat: vull dir que senzillament es va trobar a la part del país ocupada per Franco), i després de la guerra, per guanyar-se la vida, es va veure obligat a escriure en castellà, no en català. Ja saps com és la gent d'aquí, i et pots imaginar perfectament com poden arribar a ser de terribles aquests paranys. Encara ara, al prefaci del Quadern Gris, Fuster diu que Pla és un *kulak* de naixement: aquest és l'improperi més suau, i espero que l'últim, que li han dit a Pla durant anys. A més, el castellà que escriu Pla és execrable – o més aviat és ell qui, deliberadament, fa malbé la llengua espanyola, potser per un desig sadomasoquista de mostrar que li reca escriure-hi. Fa vint anys, un acudit molt famós era el d'una senyora de Madrid que, després de llegir un llibre de Pla escrit en castellà, va dir: “Vaja, mai no m'hauria pensat que el català fos tan fàcil d'aprendre: sense cap diccionari he entès ben bé la meitat del llibre de Pla⁴⁵²

L'ha situat a dalt de tot del seu cànon europeu, ha parlat del problema de recepció de Pla, que és un problema polític; i s'ha referit a la qüestió de la llengua. Ferrater té en compte la recepció de l'obra de Pla a Catalunya per explicar-la a l'estranger per descriure les virtuts des d'una perspectiva que els americans poden entendre. Diu que fa «periodisme del millor (a l'altura, podríem dir, d'A.J. Liebling)⁴⁵³ », però que la seva virtut més gran és escriure contes a la manera «càmera subjectiva» del primer Christopher Isherwood – una referència claríssima per a lectors americans. La comparació que fa entre els dos autors és finíssima, per després dir que és superficial perquè els models de Pla no eren els mateixos que Isherwood, sinó Stendhal i Sterne:

el seu Berlín dels primers anys vint és tan inoblidable com el d'Isherwood, deu anys més tard. També com Isherwood, Pla gairebé sempre explica la història en primera persona i hi apareix amb el seu propi nom, però mai no n'és el protagonista, més aviat un espectador més o menys interessat. I, evidentment, igual com passa amb Isherwood, no hi ha cap raó per assumir que les històries, tot i que responen a la veritat de lloc, ambient i caràcter, s'adiguin a la veritat factual [...] Pla és molt

⁴⁵² Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, pp. 126 - 127.

⁴⁵³ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 127.

menys complex i rigorosament eficaç, però és molt més equilibrat i el seu ventall d'observació és més ampli⁴⁵⁴.

Després d'aquest paral·lelisme, Ferrater apunta que potser un de més afinat és Ring Lardner, tot i que Pla té més recursos que aquest últim: «posem-hi que si reculem des de Lardner fins a Mark Twain (potser passant per Sherwood Anderson en algun punt del camí), trobarem Pla a molts revolts⁴⁵⁵». Tot seguit afina aquesta afirmació per arribar a una comparació que li interessa perquè, havent preparat el terreny amb noms secundaris, des del principi sap que vol apuntar a aquesta semblança amb Twain:

Pla no ha arribat a escriure un *Huckleberry Finn*, però escampats per la seva obra s'hi troben els elements, genuïns, per a fer-ho: una sensibilitat meravellosa davant la naturalesa i la traça de posar en paraules les pures sensacions de pluja o sol o herba o aigua de mar (ara diu que s'ha imposat captar el blanc exacte de l'all), i una passió i un realisme molt grans. Vull dir que en la naturalesa de Pla, com en la de Twain, sempre hi ha gent fent coses de debò, no pas cabanyes fantasioses a prop de l'estant de Walden⁴⁵⁶

Després d'aquestes comparacions, pot començar a parlar de *El Quadern Gris* havent situat els lectors. Explica que el llibre és un dietari de joventut reescrit, perquè cap noi de vint-i-un anys fa vuit-centes pàgines bones de dietaris, i que Pla va combinar-hi contes amb fragments més clàssics de dietari d'observació. Com que ha plantejat el terreny d'aquesta manera, Ferrater acaba amb una recomanació inequívoca, i fins i tot dóna consells pel que fa a com s'hauria de fer l'edició del llibre (què cal treure-hi i què paga la pena mantenir):

Penso que seria una bona idea mantenir tots els contes i la majoria de parts íntimes de dietaris, però ometre una bona part de les pàgines on Pla anota les seves converses amb escriptors o bé gent coneguda de la Barcelona de l'època: la veritat és que és impossible fer que cap americà s'interessi, ara, per qui va ser el primer a Barcelona a llegir Proust. Tot i això, calculo que es poden conservar unes bones cinc-centes pàgines de les vuit-centes originals. Un volum manejable, doncs, però prou ampli per conservar tota la potència de Pla i suggerir el ventall dels seus temes

⁴⁵⁴ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 127.

⁴⁵⁵ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 128.

⁴⁵⁶ Gabriel Ferrater. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 128.

– Estic força segur que Pla no s’oposarà als talls: per tot el que n’he sentit a dir, és un home prou sensat i de tracte gens difícil⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Ferrater, Gabriel. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*. Barcelona, Empúries, 2010, p. 129.

10. Literatura estrangera: la vara de mesurar

Una de les diferències més evidents entre Ferrater i els crítics de la seva generació és el bagatge de lectures. En l'ambient intel·lectualment decadent dels anys quaranta i cinquanta a Barcelona, no hi ha gaires escriptors amb el recorregut de lectures de Ferrater, tant atents al que es publicava arreu d'Europa. Fins als trenta anys, Ferrater va dedicar-se a llegir i a construir-se un canó literari propi en anglès, francès i alemany. A partir dels trenta anys, moltes de les seves feines estaven directament relacionades amb la literatura estrangera: com a director literari, com a redactor d'informes de lectura i com a traductor.

Els seus textos sobre literatura estrangera els trobem principalment en tres llibres: alguns informes i en articles a *Sobre literatura*, d'altres a *Papers cartes, paraules*, però el gruix de l'obra crítica sobre literatura universal és a *Escritores en tres llengües*, un recull de textos per a projecte d'enciclopèdia de literatura universal que no es va acabar concretant. Si repassem les tradicions, les escoles i tendències i els escriptors que tracta en aquests llibres ens farem una idea del seu canó. També veurem de quina manera aplica les tendències internacionals que descriu sobre el seu estudi de la literatura catalana.

Tot i que és el llibre més important sobre literatura estrangera de Ferrater, els informes que es recullen *Escritores en tres llengües* són només una tria de la totalitat dels articles que va escriure. Tampoc no tenim dades sobre l'encàrrec editorial: ¿com és que només s'ocupa d'autors en llengua anglesa, francesa i alemanya? ¿Per què es van suprimir la bibliografia i les referències bibliogràfiques als textos? José Manuel Martos indica a la presentació del llibre que els 58 articles que integren el volum són una mínima part – si bé la de més substància – dels molts informes que Ferrater va redactar partint d'un encàrrec de l'editorial Salvat per a fer una enciclopèdia de la literatura universal que no va arribar mai a publicar-se. José Manuel Martos va publicar els articles segons l'extensió: només s'editen els que són més llargs. Pere Ballart descriu molt bé la importància d'aquest llibre:

El voluminós conjunt d'articles que Ferrater va escriure per a una avortada enciclopèdia de la literatura universal els anys 1963-1964 i que avui, en part, pot ser consultat en l'edició d'*Escritores en tres llengües*, constitueix un admirable exemple de com defugir el convencional criteri asèptic, purament informatiu, d'una entrada enciclopèdica, i substituir-lo per un esforçat exercici crític que prova de deixar establert tot allò que és rellevant de l'obra completa d'un autor en tres o quatre pàgines⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Pere Ballart. «Ferrater i la concreció imaginativa: un lloc comú del crític i el poeta», pàg. 145-157 [ponència llegida en el simposi que va tenir lloc a Barcelona el 22 i 23 de maig de

Sobre els informes descartats que no s'inclouen a *Escritores en tres llengües*, Jordi Julià en cita alguns a *L'art imaginatiu: les idees estètiques de Gabriel Ferrater*⁴⁵⁹, en concret els dels següents autors: Hans Arp, Julien Benda, John Bentjeman, Elisabeth Bishop, R. P. Blackmur, Clemens Brentano, Albert Ehrenstein, William Empson, Everyman, Robert Fitzgerald, John Galsworthy, Iwan Goll, Günter Grass, Eugene Ionesco, Alfred Jarry, Klabund, Oskar Kokoschka, comte de Lautréamont, Alfred Lichtenstein, Oskar Loerke, Andrew Marvell, Paula Modersohn-Becker, Harold Monroe, Marianne Moore, Thomas Moore, Edward Mörike, William Morris, Winthrop Mackworth Praed, Matthew Prior, sir Walter Raleigh, John Ruskin, Philip Sidney, Ernst Stadler, Cyril Tourneur, Kurt Tucholsky, Henry Vaughan, Achim von Arnim, Anette von Droste-Hülshoff o Joseph von Eichendorff i John Wilmot.

Als informes d'*Escritores en tres llengües* hi veiem alguns patrons que es mantenen a tots els textos. El primer és la importància que Ferrater dóna a la biografia dels escriptors, i com aquesta biografia justifica el discurs literari que fa sobre ells. El segon és la llibertat amb la que s'acosta als autors: no hi ha un esquema clar sobre com redacta aquestes biografies, se centra en allò que més li interessa en cada cas encara que no parli de l'obra més rellevant de l'autor o que el tema s'allunyi de l'encàrrec que li proposen. Ferrater repeteix un esquema bastant fixe a l'hora de treballar els autors: n'explica la biografia, exposa la seva obra d'una manera jeràrquica, detecta el tema central o determinant de l'obra i també es fixa en la tècnica de l'escriptor per concretar les teories generals que ha exposat. La jerarquitització de l'obra de l'autor serà una constant en la seva obra, sense tenir en compte si l'escriptor és més o menys reconegut.

Tot i que la mostra dels escriptors d'*Escritores en tres llengües* no és de cap manera un cànon, sobretot si tenim en compte que no s'hi recullen tots els informes, la tria i les explicacions de Ferrater ens ajuden a entendre la seva poètica i, de fet, tal com diu Jordi Julià *El poeta sense qualitats*, en aquesta llista s'hi inclouen tots els autors que apareixen a *Da nubes pueris* i els tracta extensament. Als informes hi veiem una inclinació per la poesia, un gran interès pels autors contemporanis – són 85 d'un total de 196 – i un interès per estudiar la recepció d'aquests autors i la crítica literària que han generat. Julià fa notar que els articles dedicats a Racine, Milton i Blake presenten l'estat de la qüestió de la crítica d'aquests autors.

1997], dins Dolores Oller i Jaume Subirana, ed. *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa, 2001, pàg 151.

⁴⁵⁹ Jordi Julià. *L'art imaginatiu: Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007, 261 pàg.

a. Escriptors en llengua alemanya

Ferrater coneixia en profunditat la literatura alemanya contemporània perquè va treballar a Hamburg com a traductor i de lector a l'editorial Rowolth. S'hi va passar sis mesos i va escriure 110 informes de lectura. A les pàgines d'*Escritores en tres lenguas*, Ferrater parla de prosistes, poetes i dramaturgs, i dedica també una entrada al cant dels nibelungs, com a emblema de la literatura alemanya. Tot i conèixer molt bé aquesta tradició, Ferrater s'ocupa sempre de lligar el seu tema d'estudi amb la literatura universal, un gest que fa amb totes les literatures que tracta. En el cas dels autors alemanys, per exemple, ens podem fixar en la manera com tracta una obra de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen, i diu que la seva reinterpretació «sólo puede efectuarse en un contexto europeo amplio, y en particular a partir de la novela picaresca española⁴⁶⁰». Les lectures de Ferrater estan plens d'exemples com aquests, que li serveixen per anivellar i situar el lector en el seu marc de treball, que és el de la literatura europea.

Ferrater dedica algunes entrades a escriptors alemanys que no són al capdamunt del cànon contemporani com Gottfried Benn, Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Else Lasker-Schüller o Stefan George. A aquests els descriu amb el mateix patró de jerarquitzaió que als autors més canònics, i s'ocupa d'explicar per què són importants per al conjunt de la literatura alemanya encara que siguin considerats menors. Quan parla d'autors que sí que són al capdamunt del cànon s'encarrega d'explicar (no a partir d'exemples de la seva obra, sinó d'una idea general més àmplia), perquè en formen part. Ho veiem per exemple quan parla de Heinrich Heine, de qui en veu el valor perquè sap llegir la seva tradició i fer-la avançar:

La de Heine es una prosa periodística admirable de flexibilidad y gracia, cuya ágil andadura le confiere ya en el mero estilo una cualidad de impertinencia por su evidente y despectiva contraposición al portentoso y ponderoso tono de la mayor parte de los prosistas alemanes⁴⁶¹.

Ferrater té la capacitat de llegir l'obra dels escriptors i situar-la, segons el seu criteri, al lloc exacte on els correspon en l'ordre del cànon universal. Així, i seguint amb el mateix exemple, no es limita a explicar per què Heine és bo en si mateix o en el conjunt de la literatura alemanya, sinó què representa per a la literatura europea: «Heine, con Goethe, Hugo, con Byron y tal vez con nadie más, sea una de las Fuentes de influencia verdaderamente universales, no encerradas en el ámbito de una lengua, para la poesía del siglo pasado, hasta

⁴⁶⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 35.

⁴⁶¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 37.

que Baudelaire modificó todo el panorama del romanticismo⁴⁶²». Una altra vegada ens trobem l'argument de com en diferents llengües es poden fer les mateixes operacions literàries. També es fixa en la recepció d'alguns autors, i els situa en les seves polèmiques contemporànies. Ho veiem per exemple en el cas d' Ernst Jünger:

lo que ha sido llamado el «misticismo» de Jünger: un estilo mental que no es característico suyo, sino por el contrario muy extendido entre los escritores alemanes, y que consiste en presentar un movimiento metafórico como una estructuración de pensamiento. Pero Jünger lleva este estilo a extremos increíbles, y lo hace precisamente en terrenos, como el político, en que se hace peligroso⁴⁶³

També és interessant veure com té la capacitat de situar els autors no només en el seu àmbit lingüístic o nacional, sinó en les evolucions que els mateixos autors feien. Ho veiem, per exemple, quan escriu sobre Franz Kafka. A Ferrater, traductor de l'escriptor, li interessa moltíssim situar l'obra de Kafka en l'Europa del seu temps. Creu que el que hi ha al centre de l'època són les tesis de Freud, d'una manera inevitable i massa pesada, i per això lliga els dos intel·lectuals en un sol moviment:

es característico del mundo intelectual de Kafka el eco de los conceptos de Freud que en este pasaje se encuentra, aunque de hecho Kafka distaba de coincidir con las tesis psicoanalíticas, a las que considerava como una primera aproximación tosca. Pero la coincidencia en los resultados teóricos cuenta menos, siendo Kafka un artista y no un hombre de ciencia, que el interés por un mismo orden temático⁴⁶⁴.

És a dir: la mateixa aproximació a un tema ja és prou important com per lligar als autors, independentment del resultat. No és que un autor s'influenciï per un altre, és que l'ambient ho fa per ell. Ferrater escriu que Kafka pertany a la segona generació d'escriptors austríacs que estaven influenciats per Freud, i que ja no necessitava acceptar pròpiament les seves idees per a viure, sense poder evitar-ho, en un món cultural en que aquestes idees pesaven massa decisivament. Per a explicar el món de Kafka, Ferrater ha necessitat exposar breument la seva biografia i la influència de Freud en l'ambient cultural. N'ha tingut prou amb aquestes línies:

⁴⁶² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 39.

⁴⁶³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 42.

⁴⁶⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 48.

los temas apuntados y ya aflorados en la adolescencia de Kafka – el problema de la autoridad y el sentimiento de mala conciencia, la relación con el judaísmo y con los conflictos de culturas que escindían el mundo austrohúngaro, la angustia del «provincianismo» y el ensueño de los míticos países extranjeros, la introspección orientada por el psicoanálisis – puede decirse cierran el círculo de contenidos sobre el que se alzaría la creación estética progresiva del narrador⁴⁶⁵

La menció a l'adolescència de Kafka no és casual: Ferrater es fixa en la biografia de tots els escriptors per a treure'n conclusions literàries. El lloc on neixen, el tipus de família, la condició social o la religió són elements fonamentals per a Ferrater per entendre les motivacions dels escriptors. Per exemple, escrivint sobre Else Lasker-Schüller diu: «El sentimiento de pertenencia a un grupo humano segregado, en el católico país renano, perduró siempre en Lasker-Schüller y es un tema frecuente de su poesía⁴⁶⁶». Sobre Kafka, cal afegir que Ferrater va traduir *El Procés* i que en va fer un prefaci que té un gran interès per veure com el crític llegeix i escriu la vida de l'escriptor txec. El text es troba dins de *Sobre literatura*, tot i que es va publicar originalment com a prefaci a l'edició de Proa de l'any 1966, que és la que va traduir Ferrater. És un pròleg biografista, que ressegueix la vida de Kafka i n'exposa els fets més significatius. Ferrater també hi fa aparèixer les polèmiques al voltant de la publicació dels textos de Kafka, i escriu un paràgraf per deixar clar quina és la seva posició sobre la qüestió d'amagar o publicar textos literaris:

És prou sabut que els manuscrits inèdits de Kafka van passar a mans de Max Brod, que Kafka havia demanat que fossin tots destruïts, i que Brod no ho va fer, sinó que els ha anat publicant a partir de 1925, començant pel *Procés*. La decisió de Brod ha estat sovint discutida en uns termes perfectament inadmissibles, perquè són perfectament ximples: uns termes en què a ningú no se li acudiria de discutir la decisió d'August, de no destruir l'*Eneida* tal com Virgili havia demanat. Però és que tothom es pensa entendre els motius de Virgili, i saber que eren només la dignitat literària i la voluntat que el públic no li conegués una obra inacabada, i en canvi, a Kafka, se li han atribuït no sé pas quins motius estranys. La veritat és que el mateix Brod hi té una part de culpa, perquè sempre ha tendit a presentar Kafka com una mena de redemptor religiós, i no com el que era: un escriptor molt hàbil i molt consciencios. Però n'hi ha prou de comparar les obres publicades per Kafka i les inèdites per a tranquil·litzar la consciència més retorta. Els motius de Kafka eren en efecte artístics: tots els escrits inèdits, o bé són inacabats (les novel·les, i uns quants

⁴⁶⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 48.

⁴⁶⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 56.

contes començats poc abans de morir) o bé són molt inferiors a les obres publicades. Així doncs, Brod va obrar bé o no? Tot depèn de l'interès que s'atribueixi a Kafka, però sembla ben clar que al món hi ha moltes persones que no voldrien pas renunciar a haver llegit *El perdut*, *El procés* i *El castell*⁴⁶⁷.

Pel que fa a les entrades d'enciclopèdia, tot i la objectivitat i el patró que comparteixen, és fàcil veure quins són els autors que a Ferrater li interessien més de cada tradició, per la manera com en parla i com els situa. El seu interès normalment està enfocat cap a escriptors que trenquen amb la tradició literària imperant per a modificar-la o aportar alguna cosa que no existia abans d'ells. Per exemple, parlant de Georg Christoph Lichtenberg, li interessa el fet que va ser un dels primers escriptors que va veure com el romanticisme envaïa massa la literatura alemanya:

buena parte de aquellos escritos menores se dirigían contra la nebulosidad mental y el patetismo que, en aquella época de brote primerizo del romanticismo, empezaban a manifestarse en Alemania con asiduidad excesiva para el lúcido Lichtenberg, aún antes de que llegaran a parecer rasgos consecutivos de la mente alemana⁴⁶⁸

Aquí veiem la seva simpatia per a autors que tenen clares les seves antipaties, que és un gest que serà freqüent en Ferrater. També s'hi veu com enllaça la mateixa idea per a tractar diversos autors: Ferrater fa lectures sistèmiques, i una d'elles és el mal que ha fet l'excés de literatura del Romanticisme. És un retret que farà a totes les tradicions, però especialment en el cas de l'alemanya. Ho veiem, per exemple, parlant de Christian Morgenstern, quan diu que una part de la seva poesia és dolenta, i que això es

sintomático, no ya de una tendencia del espíritu de Morgenstern, sino de un estado de crisis de la poesía postromántica, de Alemania y de toda Europa – salvo tal vez en Francia, donde la reorientación de Baudelaire retrasó la crisis hasta nuestro siglo⁴⁶⁹.

Malgrat aquest judici sever cap a Morgenstern, Ferrater salva l'autor amb la mateixa teoria pel qual l'hauria de condemnar: «Por donde Morgenstern encontró el camino de la grandeza, fue precisamente mirando cara a cara el desgaste de su material convencionalmente poético, y jugando con el mismo

⁴⁶⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, pp. 201 – 202.

⁴⁶⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 61.

⁴⁶⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 65.

hasta obtener inesperados efectos de caricatura⁴⁷⁰». En canvi, amb el poeta Georg Trakl, es limita a explicar quin paper juga l'escriptor en l'evolució de la poesia alemanya, com una peça més d'un gran engranatge: «en la evolución de la poesía alemana, él representa el paso desde el modernismo y el esteticismo hacia el expresionismo pleno⁴⁷¹».

A la seva entrada sobre Lichtenberg també tractarà la seva relació amb el Romanticisme alemany. Com que és un autor que li interessa, segueix el seu recorregut per veure d'on ve el gest que l'ha fet moure contra la seva tradició. Ferrater explica com Lichtenberg va anar a Londres i allà va captar amb admirable força imaginativa l'experiència d'una gran ciutat moderna, i va entrar en contacte amb una literatura i una cultura orientades a la comprensió de l'home en el seu ser factual, i en la seva exteriorització social, en contrast amb la cultura nebulosa alemanya romàntica que havia conegut fins aleshores. Així, l'impacte de la cultura anglesa sobre Lichtenberg, diu Ferrater, és el que provoca l'impuls per a la seva obra, com testimonia Lichtenberg al seu aforisme que diu que en el fons, se'n va anar a Anglaterra per aprendre a escriure alemany. Lichtenberg buscava alguna cosa fora perquè no la tenia en la seva cultura, i aquest és un gest que per paral·lelismes amb la literatura catalana interessava molt a Ferrater.

Un cop Ferrater ha establert el marc general des d'on es mira l'autor, es disposa a analitzar la seva obra. Seguint el rastre de l'efecte de les teories de Kant sobre l'escriptor, Ferrater pot pujar la idea del trencament amb la tradició cap a un nivell més abstracte i afirmar: «la raíz del temple de Lichtenberg es el hedonismo, y la fe en que la verdad, el constituyente indestructible de la naturaleza humana, es «gozable», proporciona la fruición de la bondad y de la serenidad⁴⁷²», en contra del que professava el Romanticisme alemany. A Lichtenberg, Ferrater dedica elogis que no llegim sobre cap altre escriptor alemany:

Por la riqueza del transfondo poético que inquieta su inteligencia de moralista, es Lichtenberg uno de los escritores más sugestivos que existen, y se explica la fascinación que ejerció sobre sus coetáneos y sobre Nietzsche y otros escritores de espíritu afín: Kierkegaard, Schopenhauer, Tolstoi⁴⁷³.

⁴⁷⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 66.

⁴⁷¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 70.

⁴⁷² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 63.

⁴⁷³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 64.

Un escriptor de llengua alemanya que interessava a Ferrater i que no apareix en aquestes entrades d'enciclopèdia és Robert Musil, a qui dedica un breu text que es recull al volum *Papers, cartes, paraules*. Pel que llegim, el text devia ser una breu presentació a la traducció al castellà del llibre *Tres mujeres*. Ferrater situa Musil com un dels més genials novel·listes del segle XX i el descriu com una de les figures més brillants del grup d'escriptors (Rilke, Kafka, von Hofmannstal, Trakl) que trenquen amb la seva tradició però alhora la fan avançar:

que han envuelto en una póstuma aureola de gloria los últimos años del antiguo imperio austro-húngaro – paradójicamente en cierto modo, ya que en todos ellos es muy marcada una actitud de hostilidad y de rebeldía frente a la sociedad que les rodeaba, y cuyo derrumbamiento presentían⁴⁷⁴.

La idea d'una generació d'escriptors contra els últims vestigis de la seva societat tal com la coneixien anirà apareixent a la crítica ferrateriana, tant en textos sobre literatura estrangers com catalana. Sobre Musil, no és estrany que a Ferrater li interessi la seva obra magna, *L'home sense atributs*, ni que la compari a la de Proust o Joyce, perquè la novel·la toca alguns temes que són recurrents en els gustos del crític: la barreja entre la novel·la i l'assaig, la qüestió de les dues cultures – la científica i l'estètica – o la reflexió sobre la sociologia de la societat del seu temps.

Dins dels textos sobre literatura alemanya cal citar el breu pròleg que dedica a la traducció dels *Informes* de Peter Weiss, l'autor alemany més contemporani sobre el que escriu Ferrater. És un tipus de pròleg molt particular, on demana «permítaseme, quiero decir, ser más descaradamente personal de lo que debe parecer admisible en un prologuista⁴⁷⁵», perquè Ferrater s'acosta al text de Weiss d'una manera molt particular: descrivint com d'allunyat es troba l'escriptor de l'escriptura ideològica. Per motius evidents en la seva pròpia obra, és un gest que interessa a Ferrater, i és un exemple de com Ferrater tria el tema que més li interessa sobre l'autor i dedica el text de presentació sobre aquesta qüestió, encara que no sigui el tema principal del text. Així, diu que la gràcia de l'escriptura de Weiss és que sembla que escrigui ideologia però no ho fa: «todo escrito suyo parece dibujar una figura ideológica, y la figura se nos desdibuja en cuanto intentamos calcarla y separala de la materia con que se nos presenta⁴⁷⁶».

⁴⁷⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, p. 185.

⁴⁷⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, p. 201.

⁴⁷⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, p. 200.

b. Escriptors en llengua francesa

Després de la catalana, la francesa és la tradició que té més importància en l'educació juvenil de Ferrater. Els dos anys d'escolarització a França l'any 1938 marquen el principi d'una inclinació que mantindrà durant tota la vida. La primera influència francesa important per a Ferrater és sense dubte Charles Baudelaire. Com explica en moltes ocasions, *Les flors del mal* són un descobriment importantíssim. A partir dels informes sobre literatura francesa podem veure quin és el seu cànon d'aquesta tradició que coneixia en profunditat.

Baudelaire és l'autor que, tal com diu a «In memoriam», el va fer entendre que s'havia de passar de primera personal del plural a la primera persona del singular. És a dir, Baudelaire per a Ferrater és el descobriment de la individualitat que hi ha rere dels grans escriptors. Per a Ferrater, Baudelaire representa el trencament d'una tradició que havia començat a l'edat mitjana. Baudelaire, segons Ferrater, gira el rumb de tota la poesia occidental, i per això serà el poeta que serveix de guia a l'hora de situar tots els altres. Quan estudia a fons qualsevol poeta, a l'explicació sempre s'hi acaba citant Baudelaire. Ferrater va estudiar-lo en profunditat, i li dedicarà una entrada a la *Gran Enciclopèdia Catalana*. Allà resumeix en un paràgraf la importància que el francès té per a la història de la literatura universal, i la mala recepció que ha tingut – un tema que preocupava molt a Ferrater –:

La importància històrica de l'obra poètica de Baudelaire és extraordinària: com una plataforma giratòria que ha donat una orientació nova a tota la poesia occidental. Baudelaire és el darrer gran romàntic francès, i el més gran al costat d'Hugo, però és l'iniciador d'una nova sensibilitat, centrada en l'experiència de la vida urbana i en l'observació de les ambivalències del món emotiu i imaginatiu que (expressant-ho en forma negativa) ha expulsat, des de fa un segle fins ara, la poesia de la "bellesa" en el sentit grecollatí. El sentit de la seva influència, però, s'ha anat dibuixant molt lentament: els nombrosos imitadors immediats només n'agafaven els temes externs (el "satanisme", la ficció de rigidesa formal, etc)⁴⁷⁷.

Un altre dels autors francesos a qui Ferrater dóna més importància és Diderot, perquè anticipa el Romanticisme i comprèn la importància del descobriment de la individualitat en l'art: «lo que Diderot pretende, ante todo, es comprender en qué sentido y en qué medida el arte es expresión personal del artista, y en tal

⁴⁷⁷ Gabriel Ferrater. Gran Enciclopèdia Catalana. "Charles Baudelaire": <https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0008394.xml> (7 de setembre de 2020).

dirección anticipa toda la crítica y la estética románticas ⁴⁷⁸ ». Aquest descobriment de la individualitat, com veiem, és una de les idees centrals de Ferrater sobre la literatura francesa. Diderot l'interessa com a escriptor però sobretot com a pensador de la literatura: què aporta ell dins la tradició francesa, i com ho fa. Ferrater dóna molta impotència a la tècnica del diàleg en Diderot, fins al punt de dir que al diàleg hi va descobrir la forma d'exposició ideològica que més convenia al seu talent, i com aquesta forma el va permetre incidir en la pròpia tradició per a fer-la avançar:

Diderot necesitaba desde luego una forma más libre que la del tratado sistemático para la expresión de su pensamiento, hecho sobre todo de atisbos e intuiciones geniales, que desbordaban del marco intelectual de la época. En las *Pensées*, influido sin duda por los fragmentos póstumos de Pascal, ensaya la serie suelta de aforismos; pero sólo el diálogo le permitiría formular el carácter tentativo, ambivalente e incluso contradictorio, de sus mejores ideas⁴⁷⁹.

La importància que dóna Ferrater a Diderot és central, fins al punt de dir que és l'únic autor del seu segle que va saber llegir Rabelais i altres escriptors preclàssics d'una manera no superficial ni pedant. És el coneixement i la profunditat amb què llegeix la seva tradició el que el fa un gran escriptor, i alhora un gran crític:

Esta mayor densidad de tradición le ha proporcionado, correlativamente, su anticipación del futuro, de los modos poéticos y románticos que el siglo siguiente creyó inventar en pugna con el XVIII, però que Diderot daba ya sin turbiedades⁴⁸⁰.

Si ens fixem en la cronologia de la lectura ferrateriana de la literatura francesa, veurem que els primers autors citats són del segle XVI. Dedicava una entrada a François de Malherbe, reconeixent els seus mèrits com a gramàtic i com a poeta; i a Maurice Scève, un poeta que li interessa i lamenta que no s'hagi estudiat prou perquè intueix que ocupa, si algú treballa el tema i ho demostra amb fets, un esglauó en una cadena de poesia amorosa meditativa que va des d'Ausiàs March fins a John Donne, una línia poètica en la que Ferrater té un gran interès.

L'estudi sistemàtic dels autors comença a partir del segle XVII, i un dels més importants és La Fontaine. D'ell escriu que, juntament amb Molière, «son los únicos verdaderamente inteligentes, en un sentido ancho del termino: los

⁴⁷⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 78.

⁴⁷⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 76.

⁴⁸⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 79.

únicos de mente no exclusivamente literaria, abiertos a las ideas y al mundo de la gran cultura⁴⁸¹». Un altre autor del segle XVII a qui dedica una entrada és François de La Rochefoucauld, a qui li passava amb les màximes com a Diderot amb el diàleg: «Hacia fines de 1658, se orientó La Rochefoucauld a la forma en que su talento había de expresarse adecuadamente: las «máximas⁴⁸²». Escrivint sobre La Rochefoucauld, Ferrater tractarà un tema que estarà al centre de les seves lectures: la relació entre la literatura i la filosofia. La Rochefoucauld, diu Ferrater, és important perquè inventa un sistema moral filosòfic però no ho fa a la manera ideològica, sinó amb la imaginació artística:

Es uno de los agentes decisivos en el proceso de formación de la conciencia moral moderna, vale decir, en el proceso por el que la norma ética se traslada a la inmanencia intrapersonal y pierde el carácter de obligación externa; o, repitiendo términos usados por Lionel Trilling, del proceso por el cual la cuestión moral central es el modo de evitar la “vulgaridad”. Situado el debate en este punto, es evidente que están de más la mayoría de las discusiones sobre la ideología de La Rochefoucauld. Éste no es un ideólogo sino un artista, ya que la imaginación artística es hasta ahora el único procedimiento que ha servido para describir el debate moral intrapersonal, es decir, el debate de la vocación del hombre. Y de hecho, lo que queda de una lectura sin prejuicios de las máximas son los esbozos de “sistema” que las mismas trazan ocasionalmente, si no una tonalidad imaginativa, un cierto temple de heroísmo desilusionado, de deseo de mejorarse a sí mismo sin grandes esperanzas de lograrlo, el temple que se expresa en frases como: “Raro es el hombre bastante agudo para conocer todo el mal que ha hecho (269)⁴⁸³”.

Sobre la relació entre la literatura i la filosofia, al llibre *La historia de la literatura universal* de Laaths hi trobem un text de Ferrater sobre el filòsof francès Jean Jacques Rousseau que paga la pena citar, perquè Ferrater diu que amb ell comença una nova sensibilitat que contribuirà d'una manera decisiva a la formació del Romanticisme. Al racionalisme ateu de Voltaire, Rousseau oposa un sentimentalisme deista que acabarà imposant-se obertament i tenint repercussions de capital importància a la història de la literatura, segons el crític. A Ferrater li interessa *La nova Eloïsa* per la influència de Richardson – un dels autors a qui dedica un capítol a *Escritores en tres lenguas* –. També cita els seus llibres autobiogràfics com a iniciadors de la literatura personal i de

⁴⁸¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 95.

⁴⁸² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 100.

⁴⁸³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 102.

l'afany de l'expressió i l'ostentació del jo. I també en valora l'estil, gairebé per damunt de qualsevol altra cosa:

Y todo ello va unido a un género de expresión literaria absolutamente revolucionario en su tiempo: Rousseau es un escritor elocuente, lírico, que emplea un estilo lleno de musicalidad, que busca el efecto artístico, que persigue la pincelada viva, sugeridora... cuando sus contemporáneos sólo conciben un estilo seco y ajustado que se niega la menor efusividad⁴⁸⁴.

Dels autors del segle XVII, Jean Racine és a qui dedicarà una entrada més extensa, que és més un assaig breu que una entrada enciclopèdica. Escrivint sobre l'*Andromaque*, que Ferrater considera la primera obra mestra de Racine, fa el gest d'unir el que feia el francès amb altres operacions literàries contemporànies a Espanya i Anglaterra: «El hieratismo del gran arte «abstracto» del siglo XVII, el de Racine como el de Góngora o el de Milton traduce un temple de terror, un sentimiento de la vida como violencia⁴⁸⁵». Un dels temes que més li interessien sobre l'obra de Racine és el joc que fa amb el concepte de realisme, un tema que també tractarà quan parli de Shakespeare. A Ferrater li interessa la discussió aristotèlica sobre la versemblança en l'art dramàtic, per això aquesta entrada s'acosta més a un assaig sobre literatura que a un repàs de la vida i l'obra de Racine. Ferrater diu – i ho dirà també sobre la lectura contemporània de Shakespeare, i ho repetirà en l'estudi sobre el *Nabí* de Josep Carner – que ens és molt difícil comprendre la noció de versemblança en l'obra de Racine perquè la nostra idea de realisme està basada essencialment en la novel·la, que és una forma de descripció de l'ésser humà exactament contraposada a la de Racine. Per al francès, els personatges no es poden presentar com a canviants segons el lloc que ocupen o les peripècies que pateixen, com a la novel·la: «De hecho, los personajes de Racine, mirados cada uno en su totalidad y en las interacciones de unos con otros, parecen para una sensibilidad moderna tremendamente irreales, casi pudiera decirse irreales con perversidad⁴⁸⁶».

Ferrater explica aquest problema de recepció estètica analitzant alguns passatges de Racine, i diu que el concepte de versemblança que utilitzava no designa res que la nostra època reconegui com a realisme, i aquest és el problema de la seva lectura. Per això cita la *Poètica* d'Aristòtil com a fonament del debat estètic. Segons el filòsof, la poesia és més verídica que la història, i segons Ferrater la poesia de Racine és la més verídica de totes en el sentit que

⁴⁸⁴ Enric Blanes. "Varia". *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater*. <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/q-varia.html> Data de consulta: setembre de 2020.

⁴⁸⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 130.

⁴⁸⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 132.

en ella s'han eliminat les contradiccions i diversitats de la vida fins a dur-la a punts abstractes. Ferrater conclou dient que la versemblança de Racine condueix al contrari del realisme: a un art abstracte i remot, molt més atent a eliminar que a incloure, a un art d'erosió, segons el defineix André Gide. I torna a Aristòtil per a acabar amb un gran elogi cap a Racine i allò que més li interessa de la seva obra, que és el llenguatge, i com a partir d'ell connecta amb les arrels de la seva tradició:

En este sentido se entiende la aparente paradoja de que Corneille, que decía despreciar la verosimilitud, tiende a buscar asuntos en los historiadores, mientras que Racine los toma casi siempre de los poetas – o sea que se limita a reajustar, con más prieto montaje, una ya muy “verosímil” obra de fantasía. Un arte, pues, que no hubiera podido nacer sin la enorme “fe en el lenguaje” de que habla Vossler, sin la confianza en que los sentimientos pueden expresarse en toda su integridad y con toda precisión, y de que los oyentes seran capaces de seguir los más mínimos movimientos de un engranaje expresivo. Por esto es el arte de Racine poco trasladable, incomprensible para quien no se haya empapado en la muy particular cultura que lo produjo, pero por esto precisamente, por su íntegra fe en su propia cultura, desprende una impresión de serenidad «clásica», a pesar de la atroz angustia de su temple emotivo⁴⁸⁷.

Un dels autors del segle XVIII que més li interessien és Pierre Choderlos de Laclos, l'autor de *Les amistats perilloses*, que Ferrater va traduir al castellà per a una edició de Seix Barral l'any 1968. Amb aquesta obra Ferrater tracta els problemes de recepció. Explica que es va llegir com una novel·la eròtica sense apreciar-ne el contingut i el valor literaris, i que no va ser fins que Stendhal la va reconèixer que l'obra es va posar en valor, i no va ser fins que Baudelaire en va escriure notes per a un assaig que no es va situar allà on correspon en la història de la literatura francesa: «Baudelaire situa a Laclos como cabeza de una tradición de moralistas que en su tiempo ve representada sólo por Stendhal, por Sainte-Beuve y por Balzac: la tradición que perpetua y acredita el «poderío del análisis raciniano⁴⁸⁸». D'aquesta manera, Ferrater, a partir de l'estudi de la recepció de Laclos, el lliga amb tota la seva tradició.

També en aquesta nota Ferrater aclareix una qüestió sobre la pornografia en literatura. De *Les amistats perilloses* diu que si realment el llibre té qualitat d'intel·ligència, el llibre es planteja en tals termes que la seva intel·ligència només pot ser moral, o sigui que el llibre no pot ser pornogràfic. Així, lliga

⁴⁸⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, pp. 133 – 134.

⁴⁸⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 106.

l'autor del XVIII amb dos autors de dos segles després i situa la importància de la creació d'imatges al centre de la literatura:

Laclos no pasa, como un Henry Miller, al margen de la vida moral; su caso es más bien análogo al de un D.H.Lawrence, y pudiera decirse que la calidad de Laclos depende de que sea o no moral, del mismo modo como la moralidad de Lawrence depende de que tanga o no calidad literaria (...) la literatura no es un asunto de presuposiciones intelectuales sino de potencialidades imaginativas⁴⁸⁹.

Ferrater també situa la novel·la en les seves influències amb tota la tradició universal. Diu que Valmont, un dels protagonistes de la novel·la, és hereu del Lovelace de *Clarissa* de Richardson, un dels llibres que, amb la *Nova Eloïsa* de Rousseau, són motrius evidents del fons i la forma del llibre de Laclos, tot i que aquest no participava del mateix mite. La manera com lliga les idees de Laclos amb les de Rousseau prova com coneixia les influències del filòsof sobre l'escriptor, i com aquest les explica al seu assaig *Sobre l'educació de les dones*. I encara precisa més quan diu que és entre Rousseau i William Blake on se situa Laclos: «en un mundo de imágenes y de sentimientos que ciertamente poco tiene que ver con los asuntos de pantalones y faldas, que no de seres humanos, que ocupan la pornografía⁴⁹⁰». Aquest text és una versió abreujada del que escriurà com a prefaci a la seva traducció castellana del llibre, un text que podem recuperar a *Sobre literatura*. Allà també fa una semblança biogràfica de l'autor però dedica una segona part del prefaci a parlar de la traducció i de la recepció del llibre arreu d'Europa. També hi explica, de passada, per què li interessava el llibre a l'autor com a poeta. Ferrater hi troba una idea que sabrà traslladar molt bé a la seva poesia, i és que «el erotismo daña, daña siempre⁴⁹¹».

L'únic autor del segle XIX francès a qui Ferrater dedica una entrada a *Escritores en tres lenguas* es Charles-Augustin Sainte-Beuve, i més que una entrada és una peça de crítica literària, que demostra l'interès del crític per Sainte-Beuve, que després veurem concretat en la seva entrada sobre Proust. Ferrater el situa com una de les figures literàries més importants del XIX, i descriu on falla i per on triomfa Sainte-Beuve com a escriptor. Tot i que Ferrater el considera un mal poeta, escriu que la seva poesia va deixar marca en els millors poetes del segle XIX francès: Victor Hugo, Baudelaire i Verlaine. Diu que el que Sainte-Beuve va poder salvar en prosa no ho va poder fer en poesia, i explica per què no es va saber desenvolupar com a poeta: com en molts d'altres casos segons Ferrater, per un problema de l'ús de la llengua. Com descrivia de la mateixa manera en la seva lectura de Joan Maragall, el defecte central de la frase de Sainte-Beuve, diu

⁴⁸⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 106.

⁴⁹⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 108.

⁴⁹¹ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 180.

Ferrater, és la seva absoluta incapacitat per a governar, apagar o vivificar, segons el cas, les implicacions metafòriques de la llengua:

Pero la poesía se hace también con palabras, y la falta de imaginación verbal de Sainte-Beuve era total, según muestra su prosa madura, verdaderamente extraordinaria en su fealdad, en la incoherencia con que varía sus tonos sin deliberación, y en lo crispado y a la vez blanco de sus ritmos. Pero su prosa es vehiculo de algo tan valioso que Sainte-Beuve logra ser gran escritor «por encima» de la misma, mientras que no es éste el caso de la poesía. El defecto de la imaginación verbal del Sainte-Beuve poeta es ante todo prosódico. Su poesía deriva de la inglesa, un poco de Wordsworth y en mucho de Crabbe, o sea de un estilo que ni remotamente puede tener nada en común con la noción del «verso Hermoso» surgida del alejandrino clásico francés⁴⁹².

Segons el crític, Sainte-Beuve va ser bo escrivint biografies perquè són la forma més literària i més lliure de la història, no imposaven normes sobre la forma. De fet, diem que Sainte-Beuve és crític literari, explica Ferrater, només perquè necessitava alguna manera d'anomenar la seva feina com a periodista – en realitat, apunta Ferrater, li van passar per alt els grans escriptors del seu temps –. Sobre el debat entre Proust i Sainte-Beuve, on el primer li retreu que per culpa d'ell es considera que la crítica literària és biografia i que els francesos llegien l'obra com un gest de a vida social de l'autor, Ferrater ho despatxa d'una manera molt clara: «En todo caso, si hay daño en ello, se remonta a mucho más lejos que Sainte-Beuve». Segons Ferrater, el francès va detallar el sentiment que el francès del segle XIX tenia de la seva literatura, i el seu mèrit és d'expressió, que és la funció pròpia de la literatura, i no implica cap imposició ideològica. L'obra de Sainte-Beuve, escriu, és d'autèntica imaginació artística, i s'ha de jutjar d'aquesta manera: «La valia de Sainte-Beuve, como de todo literato, consiste en ampliar la imaginación del lector y permitirle el acceso a sentimientos perdidos⁴⁹³».

Escrivint sobre Sainte-Beuve, Ferrater apunta a una qüestió que tindrà molt present en tota la seva obra crítica, que és explicar per què serveix un autor dins d'una tradició. En el cas de Sainte-Beuve ho pot explicar d'una manera molt clara. Diu que la seva poesia és insatisfactòria però que és important, i que cap aficionat a la poesia francesa ha renunciat a llegir-la, no per la influència que pugui tenir, sinó pel seu caràcter «crític», perquè a partir d'ella es descobreix la dificultat de perpetuar el vers francès, durant tot el segle XIX i fins a la seva desaparició, que segons Ferrater és gairebé total després d'Apollinaire. Ferrater

⁴⁹² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 143.

⁴⁹³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 146.

explica que Sainte-Beuve fa una funció extraliterària amb els seus textos: tenen efecte fora d'ells mateixos per tota la tradició francesa i pels lectors contemporanis.

El coneixement de la tradició francesa des de l'edat mitjana fins al segle XIX fa que Ferrater, quan comença a parlar d'autors del segle XX, pugui fer una crítica cultural que abasta segles de tradició. Ferrater avalua els debats dels autors del segle XX i les seves disputes des d'una perspectiva amplíssima. Ho veiem per exemple amb l'estudi d'André Gide. Ferrater diu que Gide va tenir molt impacte en l'opinió pública francesa, encara que els seus *Cahiers* no tinguessin èxit davant del públic, només en els cercles de literats. Des d'aleshores, diu Ferrater, Gide va quedar qualificat com a escriptor de minories, i aquesta classificació no va canviar fins al cap de vint-i-cinc anys. Ferrater dedica bona part de l'entrada sobre ell a explicar la seva relació amb Maurice Barrès, perquè implica un punt d'història de la societat literària francesa que, segons ell, ningú ha exposat d'una manera franca. Ferrater explica com

la sociedad literaria francesa, organizada como ninguna en el mundo, parece necesitar que alguien ocupe un cargo ideal: el de ídolo de la juventud, de "maestro" no sólo formal, sino confesional, sobre el cual cada joven escritor escribe un libro o por lo menos un artículo, y que parece inventar las formas de emotividad propias de la época⁴⁹⁴

Ferrater explica com s'ha organitzat aquesta societat des de principis de segle. Diu que de 1895 a 1910 el càrrec d'ídol i de mestre el va ocupar Barrès. De 1920 a 1935, André Gide, i de 1945 fins als anys 60 – quan Ferrater escriu el text – l'ocupa Jean Paul Sartre. Dins d'aquests traspessos de lideratge, evidentment, hi ha tensions:

Pero lo que el mundillo literario francés oculta con cuidado, es que los traspesos de poderes no se producen de forma pacífica, sino por destitución violenta; y que a partir del momento en que, según veremos, dispuso de una revista, Gide guió contra Barrès una campaña tan subrepticia y tenaz como la que luego Sartre ha guiado contra Gide (también con una revista), y como la que Barrès había guiado contra Taine y Renan. Si este punto, en apariencia mínimo, merece ser destacado en una presentación de Gide, es porque la influencia de Barrès sobre Gide fue muy grande, y en particular porque de Barrès deriva la forma de la «ironía» con que Gide reaccionó contra el «húmedo» sentimentalismo de los *Cahiers* del Barrès de *Huit Jours chez M. Renan* procede el estilo burlón de *Paludes* (1895), la primera obra lograda y original de Gide. Que Barrès se convirtiera en un criminal patriotero con

⁴⁹⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, pp. 82 – 83.

el *affaire* Dreyfus y con la guerra de 1914 – 1918, no da derecho a que se encubran hechos elementales de historia literaria⁴⁹⁵

Les tensions del camp literari queden perfectament explicades per Ferrater, que assumeix que a l'arrel dels conflictes culturals, com en la resta de conflictes, hi ha l'element de la violència. Només els escriptors que tenen força per a fer un gest de substitució podran fer-lo, com és el cas de Gide. De fet, Ferrater explica en aquest paràgraf com tots els moviments literaris francesos centrals de la primera meitat del segle XX es produeixen de manera violenta. Amb aquest text, Ferrater vol fugir de la lectura parcial i interessada de Gide presentat com un artefacte polític. L'interès de Ferrater per l'abast polític i cultural de la literatura francesa fa que dediqui una entrada d'enciclopèdia a Edmond i Jules de Goncourt, els germans que funden el premi literari més important i influent de la cultura francesa.

Dins la llista d'escriptors del segle XX francès, Ferrater dedica una entrada al poeta Saint-John Perse. Aquesta entrada, tot i que Ferrater hi fa una lectura d'alguns versos, és més metòdica que la de la resta d'autors francesos del segle XX, i hi repassa la vida i l'obra del poeta, a qui situa entre Claudel i Rimbaud en l'ordre de les influències. Però més aviat sembla que el que interessa a Ferrater de Saint-John Perse és la influència que ell va tenir sobre altres poetes:

La más activa «internacional» literaria le acogió, y Eliot le traducía al inglés, Rilke y Walter Benjamin al alemán, Ungaretti al italiano, mientras el propio Eliot le imitaba y Archibald MacLeish le plagiaba, convirtiendo el estilo de *Anbase* en uno de los tonos típicos de la poesía contemporánea⁴⁹⁶.

Hi ha encara una altra autora francesa del segle XX a qui Ferrater va dedicar algunes pàgines, però no ho va fer en aquests projectes enciclopèdics. Es tracta de Simone Weil, de qui va ressenyar el llibre *La condició obrera*. Ho va fer l'any 1951 a la revista Laye, i és per tant dels primers textos sobre literatura que va escriure. És una ressenya de set pàgines, on presenta el llibre i n'analitza el contingut. Hi veiem un dels gestos habituals de la seva operació crítica: agafar el tema tractat al llibre, en aquest cas l'explotació dels obrers, i comparar-lo amb obres coetànies i amb d'altres tractats històrics sobre la història de l'obrerisme. És una peça estrictament periodística, on Ferrater fa un repàs de l'obra sense situar-la al seu context literari.

⁴⁹⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 83.

⁴⁹⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 140.

A *Escritores en tres lenguas*, Ferrater també s'ocupa dels escriptors francesos contemporanis. Són noms que encara no han entrat al cànon literari però a Ferrater li interessaven per ells mateixos i pel que representen dins la tradició. Un dels casos més evidents és l'entrada que dedica a Henry de Montherlant, un «autor de actitudes plásticas, como un Barrès o un Hemingway o un Malraux⁴⁹⁷», que encara era viu quan Ferrater li dedica l'entrada. També el relaciona amb D.H. Lawrence per la manera com exalta la sensualitat. Hi ha dues coses que interessin a Ferrater d'aquest escriptor. En primer lloc l'actualització de la pròpia tradició: «la suya es tal vez la única prosa contemporánea francesa que asimila y renueva, no ya meramente imita al modo académico, los ritmos y los cortes de la prosa del «Gran Siglo⁴⁹⁸». En segon lloc, la singularitat de la seva posició i reacció com a escriptor davant la primera guerra mundial, un tema que Ferrater tractarà a fons amb molts dels autors que estudia:

Montherlant es de los poquísimos escritores combatientes en 1914-18 que vieron en la guerra algo más que una matanza vil y sórdida, y que buscaron en la experiencia del frente alguna cualidad moral que la redimiera: en Francia, tal vez sólo le acompañan en su tessitura Apollinaire, René Quinton y Drieu La Rochelle⁴⁹⁹.

Un dels escriptors contemporanis més reconeguts a qui dedica una entrada és Jean-Paul Sartre, sobre qui fa un text de crítica cultural. De la seva obra literària en destaca *La naúsea*, i dedica una pàgina sencera de l'entrada a comentar-la. A Ferrater li interessa perquè la novel·la trenca amb la tradició novel·lística francesa que s'havia fet fins aleshores (és capaç de recollir la tradició i actualitzar-la) i perquè el llibre s'acosta al *Bildungsroman* alemany i alhora delata la influència de la novel·la nordamericana, que segons escriu Ferrater començava a emocionar el públic francès. Aquesta influència la veiem en «el procedimiento técnico del «behaviorismo», la descripción externa e inexplicada de los actos de los personajes, lo adopta Sartre para un uso más intencionado de los que se encuentran en Dos Passos, su modelo más directo⁵⁰⁰». Entre les influències de Sartre també destaca Pascal, Voltaire i Swift pel que fa a l'ús de la sàtira, «pero al que Sartre renueva y dota de resonancias emotivas muy actuales en la Europa de preguera, atemorizada y asqueada de su pròpia pasividad en el encaminamiento hacia la catástrofe⁵⁰¹».

⁴⁹⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 114.

⁴⁹⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 114.

⁴⁹⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 115.

⁵⁰⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 148.

⁵⁰¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 149.

Ferrater escriu aquestes línies sobre la novel·la un quart de segle més tard que sortís publicada i amb ple coneixement de l'èxit de crítica i públic. Ferrater diu que *La nausea* és la segona novel·la francesa, després de *La condition humaine* de Malraux, que sembla tancar el període de l'alegria estetitzant de «l'art deshumanitzat» i obre una nova època literària. Vist vint-i-cinc anys més tard, Ferrater diu que podem afirmar que aquell Sartre inicial, precedit per Auden i acompanyat per Pavese i seguit per Camus, és característic de tota una generació d'escriptors. Quan esclata la Segona Guerra Mundial, «Sartre era ya – también él – caudillo de un movimiento literario e ideológico⁵⁰²». Ferrater també es fixa en la seva obra periodística, i destaca com a importantíssim l'article *M. François Mauriac et la liberté*, publicat a la *Nouvelle Revue Française* l'any 1939. Segons Ferrater, totes les teoritzacions al voltant de la «nova novel·la» francesa deriven d'aquest article, que va ser una estrena brillant de la crítica literària de Sartre. Ferrater es fixa en la seva figura com a escriptor, com a periodista i com a ideòleg polític per a concloure que segueix ocupant el lloc de mestre i ídol a França: «en el panorama de la Francia literaria actual, Sartre ocupa gracias a tal actividad un puesto semejante al que ocupaba Charles Maurras cuarenta años atrás⁵⁰³».

i. Marcel Proust

Un dels textos més interessants de *Escritores en tres lenguas* és el text que Ferrater dedica a Marcel Proust. Ferrater converteix l'entrada d'enciclopèdia en un assaig sobre l'escriptor, i és una de les lectures més atentes del llibre. Per la seva qualitat i per la seva importància, Proust és un dels escriptors més importants per a Ferrater. A partir de la seva obra fa una lectura de tota la tradició literària francesa.

A la seva entrada, Ferrater comença fent una introducció a fons a la biografia de l'autor. La família dels escriptors és un tema recurrent en Ferrater, i en el cas de Proust agafa un protagonisme enorme. Ferrater diu que la malaltia pulmonar de Proust, la seva asma, va ser causada per la seva família:

La intensa emotividad de su vida familiar, cuya transposición artística forma uno de los temas mayores en su gran novela, fue sin duda el determinante primero del asma cuyos primeros ataques sufrió en 1880, y que progresivamente lo redujo a una condición de inválido. Tal enfermedad, psíquicamente ocasionada, parece en efecto arraigar en los conflictos de su infancia, tironeada entre el exceso de cariño protector de

⁵⁰² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 149.

⁵⁰³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 150.

su madre y la frecuente incomprensión de su padre, cuyo espíritu activo y objetivo sentía ante el «género de inteligencia» del hijo, en palabras de éste, «un desprecio corregido por la ternura»⁵⁰⁴

La família i els seus lligams són al centre de l'univers proustià, segons Ferrater. Proust va viure amb els seus pares fins que aquests van morir, i la seva mort transforma completament el món de Proust. Per a explicar-ho, Ferrater copia una carta de Proust on escriu que no té cap ambició que el consoli perquè només vivia per a la seva vida de família, i amb la mort dels pares ha quedat estroncada per sempre. Quan mor la seva mare, Proust escriu que la vida ha perdut la seva única finalitat, el seu amor i el seu únic consol. Ferrater cita aquestes i d'altres cartes per afirmar la seva tesi de partida sobre l'autor francès: no podem entendre Proust si no entenem l'univers familiar on vivia i la importància total que tenia per a ell. Aquests sentiments tan absorbents per la família connecten directament amb la seva obra:

tan desgarradora emotividad, primero en la relación con sus padres y luego en la comunicación amorosa, es el primer terreno a que se aplican la inteligencia analítica y la imaginación formadora de Proust, en la recreación de su vida honda que es su novela⁵⁰⁵”.

Ferrater també es fixa en l'interès de Proust per la filosofia, un interès viu des dels seus estudis secundaris. La figura del seu parent Bergson és una referència filosòfica ineludible a la seva obra. Bergson publica l'any 1889 un llibre que, diu Ferrater, va marcar profundament a Proust: *Les données immédiates de la conscience*. Proust seguirà les classes de Bergson a la universitat de la Sorbona, després de servir un any a l'exèrcit. Tot i que de jove va fer una temptativa per començar a treballar a la biblioteca Mazarina, l'experiència va ser breu i el jove Proust es va dedicar a un tema al que dedicaria moltes pàgines de *A la recerca del temps perdut*, la mundanitat:

el espíritu y la vida de lo que entonces se llamaba «gran mundo» y que en París centraban todavía las grandes familias nobiliarias, parece haber sido la experiencia a que el joven Proust se abrió con mayor avidez. Que tal avidez se componía de curiosidad intelectual más que de mero esnobismo, resulta evidente si se observa con qué falta de embeleso la novela de Proust analiza el mecanismo de las pasiones «mundanas» y la ferocidad de las relaciones de poder que en ellas se fundan,

⁵⁰⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 118.

⁵⁰⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 119.

sometiéndolas al juicio moral por una parte, y por otra a un exultante vigor de creación caricaturesca⁵⁰⁶.

Proust va passar la joventut instal·lat en un món deutor de l'Antic Règim, entre famílies aristocràtiques i burgesos que aspiraven al rang de nobles. Aquest mecanisme social va fascinar Proust i el va fer entendre el valor del poder, dels diners i dels títols. Al llarg dels anys, Proust va veure de prop l'esfondrament de tot aquest món, i el va explicar *A la recerca del temps perdut*. Ferrater vol remarcar que Proust no és un simple mundà, un escriptor esnob dels molts que abundaven a la França d'aquell temps: el francès examina, com assenyala Ferrater, les relacions de poder de la seva societat, n'explica els mecanismes i en fa judici moral. A Ferrater li interessa molt veure com ha pogut arribar Proust a fer els seus anàlisis morals de la societat, cosa que només és possible gràcies a la fortíssima tradició de la literatura francesa.

Ferrater escriu que Saint-Simon és una de les influències més profitoses de Proust, precisament perquè l'escriptor es dedicava a jutjar la seva societat sota els mateixos principis. Saint-Simon el va ajudar a combinar història i present – la combinació nuclear de la memòria – que tan bé va reflectir Proust a la seva novel·la:

le guió en la comprensión de aquel juego pasional; y la inalterabilidad de aquel mundo a través de los siglos, y la persistencia en el mismo de las tradiciones formales históricas, despertaron su sensibilidad para los componentes de la vida personal que la historia y la nación determinan⁵⁰⁷.

El que vol arribar a explicar Ferrater és que llegint Proust llegim tota la història de França aplicada sobre individus concrets. Ferrater explica que en un artista extremadament intel·lectual com Proust, però que sempre va buscar expressar la unitat sensible de tots els fenòmens de la vida – i no acontentar-se amb el seu esquema abstracte –, la realització concreta d'una noció ideal, que és el que feia Saint-Simon en la seva obra, li va resultar molt valuosa. És a partir d'aquesta fusió de l'abstracció amb la concreció que Proust va poder explicar tan bé, diu Ferrater, temes tan delicats com l'afer Dreyfus:

Proust pudo cobrar una percepción del del enlace de la vida política con los intereses y las testarudeces individuales y familiares y de clan, que el mundo de los intelectuales, igualmente sensible al caso pero concentrado

⁵⁰⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, pp. 119 – 120.

⁵⁰⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 120.

sobre sus estrictes implicaciones ideológicas, no le hubiera de ningún modo proporcionado⁵⁰⁸.

Una de les virtuts de Proust és que, a partir d'aquestes dicotomies d'abstracció i concreció, pot connectar un individu concret amb la història de la seva nació. Això es veu molt millor, diu Ferrater, en les famílies aristocràtiques arrelades a la seva història que no pas en els intel·lectuals contemporanis, que no li haguessin fet cap servei a Proust. Per a Ferrater, la profunditat de l'obra de Proust també ve del fet que l'escriptor estava en contacte i coneixia moltes capes de la seva societat: «a través de la observación de aquel mundillo, iba adquiriendo Proust un sentimiento de los prolongamientos temporales y espaciales de una sociedad por todo el ámbito de una nación⁵⁰⁹».

Segons Ferrater, només Balzac i Stendhal poden comparar-se a Proust en aquest gest d'observació social en la seva obra. La diferència entre el món de Proust i el d'aquests dos escriptors, diu Ferrater, és que la societat parisenca s'havia anat fragmentant al llarg del segle XIX i això havia provocat canvis sobre diversos mons: el dels escriptors s'havia replegat sobre si mateix i els seus horitzons s'havien fet més estrets, i l'aristocràcia havia perdut poder polític i com a conseqüència d'això les relacions d'aquest món s'havien tornat més frívols. Proust explica perfectament el fenomen de l'aristocràcia decadent a la seva novel·la.

Com amb tots els escriptors que tracta en profunditat, Ferrater es fixa en la recepció de Proust, tant pels seus contemporanis com posterior. Un dels retrets que es fa més a Proust, diu Ferrater, és que se'l tracta d'escriptor frívol. Ferrater escriu que ja estava bé que Proust fos una mica frívol, perquè que el do de sentir amb vivacitat la gràcia de les aparences és condició primera de la creació artística, i que revelar tot el que això implica és precisament un dels grans temes de l'obra proustiana. Sense entendre la frivolitat de la seva societat, Proust no hagués pogut escriure la seva novel·la.

De tota manera, segons Ferrater, hi havia moltes possibilitats que Proust caigués en l'esnobisme i es tornés un escriptor inofensiu, com els va passar a alguns coetanis. Podia adoptar les dues formes d'escriptor mundà: la remunerada – fent petit el seu talent fins a aplicar-lo a la mera diversió – o la decorativa – convertir la seva escriptura en un passatemps esteticista –. Ferrater escriu que Proust es va acostar a la segona forma, i que precisament la col·lecció de proses que forma el llibre *Els plaers i els dies*, un dels primers llibres de Proust, és un passatemps refinat – on, de tota manera, ja s'hi troben

⁵⁰⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 120.

⁵⁰⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 120.

exposats tots els temes proustians –. Sobre els llibres previs a la Recerca, a Ferrater li interessa centrar-se en la traducció que va fer del llibre de Ruskin per a explicar millor l'autor de *La Recerca*:

Más que en aquellos ligeros relatos o en los artículos literarios que publicó en periódicos, el tono personal y reflexivo del Proust joven se encuentra en una labor de traducción e interpretación: en las versiones de los libros de Ruskin, *La Bible d'Amiens* y *Sésame et les Lys*⁵¹⁰.

Segons Ferrater, Ruskin va ajudar Proust a organitzar la seva sensibilitat per a l'arquitectura, entesa com una altra concreció sensible de la història. Ruskin fa amb els edificis el mateix que Proust amb els individus: explicar com són tenint en compte l'efecte de la història que els forma: «en cierto modo las personas de la nobleza son el objeto de valor derivativo, la versión actual e insuficiente de algo que la arquitectura fijó para siempre en su lenguaje enigmático⁵¹¹». De fet, Ferrater cita l'únic article de contingut polític de Proust, publicat el 16 d'agost de 1904 a *Le Figaro*, i explica com aquest està relacionat amb l'arquitectura (el títol de l'article és *La mort des cathédrales, une conséquence du projet Briand*). El text parla dels perills que per a la conservació dels temples tenien certs aspectes de les lleis que separaven l'estat i l'església. Aquest és un tema, apunta Ferrater, predilecte de Barrès i de la dreta antirepublicana, és a dir de gent que aleshores estava separada de Proust per l'odi que suscitava el cas Dreyfus, «però Proust, que al considerar los Componentes de una persona percibía mejor la diversidad que la unidad, debía con mayor razón sentirse a menudo en conflicto con sus propias lealtades de partido⁵¹²».

Aquesta idea de percebre millor la diversitat que la unitat en les persones és central per a la lectura ferrateriana de *La Recerca*. Ferrater escriu que Proust va saber molt aviat que la gran vocació de la seva vida seria precisament la d'expressar, prenent-se a si mateix com a objecte de descripció, com es constitueix una persona i de quina manera queda constituïda. També diu que va saber que el seu mitjà d'expressió havia de ser la novel·la, i fins i tot sembla haver entès des del primer moment que una única vasta novel·la, que inclogués tot el seu univers, havia de ser la seva gran obra. Ferrater cita la primera novel·la de Proust, *Jean Santeuil*, per explicar les diferències de plantejament entre aquesta i *La Recerca*:

Lo que, sin embargo, *Jean Santeuil* está muy lejos de poseer todavía, es la claridad intelectual de la versión final, claridad que consiste ante todo en

⁵¹⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 121.

⁵¹¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 121.

⁵¹² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 121.

la omnipresente consciencia de las dificultades de la tarea, y se traduce en lo que pudiera llamarse modo dubitativo de la redacción. Ya el título de la versión final, *À la recherche du temps perdu*, encierra dos términos de duda: el de «busca» y el irónico doble sentido del «tiempo perdido». Al escribir *Jean Santeuil*, en cambio, Proust no había todavía «perdido» su tiempo: estaba sumergido en su propia actualidad, y aunque su actitud ante la misma es crítica y analítica, le es en último término imposible ponerla en duda⁵¹³

Ferrater explica perfectament, per contrast i comparació entre les dues novel·les, la dimensió única de *A la recerca del temps perdut*: la concepció del temps que es planteja en aquesta obra com en cap altre llibre. El gest singular de Proust no hi és a *Jean Santeuil* i, en canvi, ja hi és a *La Recerca*. Ferrater analitza un passatge de la primera novel·la per a explicar-se, analitza un gest de Proust i explica per què funciona d'una manera en un cas i d'una altra en l'altre. Segons Ferrater, tot i que és una novel·la imperfecta, a *Jean Santeuil* ja hi ha l'origen d'un dels gestos característics de Proust: la identificació d'un objecte a través de la remissió a un altre objecte o a altres objectes dotats d'un valor emotiu equivalent. Aquest fenomen, que es trobarà en la seva màxima esplendor a la Recerca, ja el trobem a *Jean Santeuil*. Però Ferrater identifica per què no és el mateix gest aquí que a la Recerca. És només quan Proust comença a escriure en passat, diu Ferrater, quan comença a expressar un món segons es recull a la memòria, que aquesta recerca d'equivalències entre objectes es va convertir en l'única manera possible de precisa descripció de cada objecte: «la incesante comparación, que en la época de *Jean Santeuil* parece mero amaneramiento instintivo, se transformó en forma mental, en categoría del entendimiento de la persona⁵¹⁴». Ferrater explica que Proust era molt aficionat a comparar les formes artístiques amb les idees filosòfiques i deia que l'ús del pretèrit indefinit en Flaubert implica una visió narrativa del món tan innovadora i valuosa com la revolució copernicana de Kant. La relació entre filosofia i literatura és, segons Ferrater, molt evident en Proust:

El verdadero ser de los objetos consiste para Proust en la huella que dejan sobre las personas que los perciben, e incluso pudiera decirse que el único significado del universo se encuentra en su función creadora de personas, en su capacidad de transformarse en experiencia intelectual y moral; recíprocamente, una persona no es más que la estructura, el sistema de las percepciones objetivas que en ella se han vertido. Pero como dicha estructura se altera con cada nueva sensación, resulta que sólo los muertos poseen una personalidad fijada, susceptible de

⁵¹³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 122.

⁵¹⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 122.

descripció, y sólo a través de una persona muerta puede darse una explicación del universo; pero como por otra parte sólo el sujeto de la experiencia tiene acceso a ésta, en definitiva el mundo sólo puede ser expresado por un muerto vivo, por alguien que haya logrado adoptar la actitud mental de superviviente de sí mismo, cerrando el proceso de su adquisición de experiencia y viviendo sólo en la descripción de la misma. La conciencia de la absoluta imposibilidad de tal empeño, combinada con la absoluta dedicación al mismo, forma la paradoja de que deriva la tensión emotiva e imaginativa de la gran novela de Proust. «La vida está siempre en otra parte» y sólo puede comprenderse saliendo de ella y situándose en un «lugar nulo». Proust es en definitiva el gran artista del simbolismo francés, y en el centro de su imaginación se encuentra la noción simbolista de «nulidad», de un modo de vivir ya no percipiente, o mejor dicho sin percepciones de primera mano: en la que aparezcan todos los objetos del mundo, pero aparezcan interpretándose a sí mismos, privados de urgencia y convertidos en símbolos⁵¹⁵.

Ferrater aconsegueix, en aquest paràgraf, resumir el gest de Proust a la seva novel·la. El narrador de *A la Recerca del temps perdut* és un mort vivent, un supervivent de si mateix que ha deixat enrere l'experiència i només es limita a la seva descripció. Les experiències ja no són de primera mà, són interpretacions de símbols. Per això Ferrater situa Proust al centre del simbolisme, un dels moviments més importants de la tradició francesa dels últims segles, que marca la tradició no només literària sinó artística. Ferrater ha descrit el lloc des d'on escriu Proust. Ara bé, i tal com explica ell mateix, el lloc des d'on escriu el narrador de la novel·la proustiana és un lloc impossible: no es pot escriure des del no res, des de fora de tu mateix, aquesta manera de viure només pot tenir existència mental, perquè en la realitat ningú pot deixar de viure i seguir vivint. Per això Proust, segons Ferrater, va haver d'adoptar durant la segona part de la seva vida una existència molt semblant a la d'un mort vivent. Ferrater vol demostrar el lligam estret que hi ha entre l'obra i l'autor en el cas de Proust, i per això descriu com l'escriptor es va tancar a escriure, atacat d'asma i insomni, a l'habitació del seu pis.

Ferrater té interès a saber de quina manera va arribar Proust a *A la recerca del temps perdut*, com ha traçat el camí fins a aquesta novel·la. Segons Ferrater, és significatiu de la intenció intel·lectual de Proust el fet que la segona aproximació a la seva obra definitiva, després d'abandonar *Jean Santeuil*, es presenti en forma d'assaig sobre Sainte-Beuve, de seguida convertit en el principi de novel·la (el principi de *Contra Sainte Beuve* és el que servirà a Proust d'inici de *A la recerca del temps perdut*). Segons Ferrater, a *Contra Sainte Beuve* ja hi trobarem el narrador i la seva mare, els mateixos que a *A la Recerca del temps*

⁵¹⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 123.

perdut, i també hi trobem molts detalls temàtics similars a les dues obres. El fet que Ferrater treballi en un assaig sobre Sainte Beuve és important, segons Ferrater, perquè la influència de l'escriptor sobre Proust és enorme. Sainte Beuve li va ensenyar el què volia fer i, sobretot, el que no volia fer. És establint la diferència entre Sainte-Beuve i Proust que Ferrater l'explica, per comparació:

Las biografías de Sainte-Beuve se presentan como artículos de crítica literaria, lo cual significa que su asunto es el entronque entre la vida y la expresión de la misma, o sea precisamente el gran asunto de Proust. La divergencia se da en la dirección del encaminamiento. Sainte-Beuve da como explicación de una obra literaria los hechos que en la misma se traducen, mientras Proust cree apasionadamente que una vida no está en sus hechos sino en la intención personal que los mismos suscitan, y que una obra de arte aspira a expresar, desde luego por medios formales: o sea que la biografía de un artista puede reducirse a crítica formal, pero de ningún modo puede la crítica reducirse a biografía⁵¹⁶

Ferrater també se centra en la recepció de l'obra proustiana. Explica el rebuig per part d'André Gide del primer volum de l'obra com una qüestió de venjança dels intel·lectuals cap a Proust tractant-lo d'escriptor mundà. Segons Ferrater, Proust va pagar l'èxit dels seus textos juvenils mundans amb aquest rebuig. Proust es va publicar i pagar el llibre, i els escriptors al voltant de la *Nouvelle Revue Française* van confirmar la seva qualitat. Ferrater es fixa en l'estructura de l'obra i en els canvis durant la redacció de *A la recerca del temps perdut*: el 1914 Proust ja tenia gairebé enllestits els volums que faltaven de l'obra, que havia de constar de tres parts, però la interrupció de la publicació de l'obra per la Primera Guerra Mundial va fer que Proust l'ampliés considerablement.

El 1919 i gràcies a la influència de León Daudet, Proust va guanyar el premi Goncourt, que va provocar una polèmica que es va veure reduïda per l'èxit internacional del francès. Ferrater escriu que, l'any 1920, Proust ja era sense discussió el novel·lista més famós d'Europa. Ferrater acaba l'entrada fent un repàs per la publicació dels volums de *A la Recerca del temps perdut*, conclouent que l'últim, *El temps retrobat*, és un llibre sinistre en el que Proust dóna una visió d'aquellarre d'un món envellit alhora que envellia ell mateix, i que explica l'efecte que la guerra va tenir sobre el seu món, que se li arribava a fer incompreensible. És el llibre on es concreta l'esfondrament del món de Proust, que el novel·lista va presagiant al llarg de l'obra.

Pero el triunfo artístico pesa para él más que la frustración humana, y si puede decirse que, en general y no sólo en el último tomo, *À la recherche*

⁵¹⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 124.

du temps perdu es una obra de un pesimismo atroz, en el que la personalidad humana se presenta constituida por “intermitencias” y frustraciones, en definitiva la inmensa energía creadora que en la obra misma se ha vertido transforma la visión, y el mundo queda como exaltado en la obra que niega su realidad y su finalidad⁵¹⁷.

Ferrater tracta *A la recerca del temps perdut* d'obra pessimista i fatalista, que exposa una visió del món inconstant i frustrada, que fa que l'obra de Proust afirmi i alhora negui el sentit del món.

c. Escriptors en llengua anglesa

Tot i que la tradició francesa és central en l'educació de Ferrater, els escriptors de tradició anglesa són els que ocupen la part més important de *Escritores en tres llengües*, i són els escriptors a qui Ferrater dedica més pàgines. Ferrater coneixia bé la tradició anglesa i escriu, al pròleg del seu *Da Nuces Pueris*, que ha provat de fer-se un racó a l'ombra de la branca de la poesia anglesa que surt a Thomas Hardy i s'allarga amb Frost, Ransom, Graves i Auden. També sabem que la seva poesia surt de la lectura intensiva de Shakespeare, i que aquest és un nom central en el seu estudi de la tradició anglesa. Ferrater repassa a *Escritores en tres llengües* una gran quantitat d'autors anglesos des de l'Edat Mitjana fins als seus contemporanis.

i. Poesia del segle XX

Els poetes a qui Ferrater dedica més espai són els més importants al seu cànon, i els que l'han influït d'una manera més directa. La influència d'Auden es nota en les notes que li dedica a la seva entrada, escrita quan Auden encara era viu: el text és de 1964, i Auden va morir l'any 1973. Ferrater el situa al centre de la revolució de la poesia anglesa durant la dècada dels anys 30 del segle XX, amb la introducció de temes polítics i amb l'ús d'un to col·loquial i popular, en contraposició al hieratisme i a l'esteticisme que, representats per T.S.Eliot principalment, predominaven fins aleshores a la poesia anglesa. Ferrater dibuixa el grup de poetes coneguts com a «grup d'Oxford», en cita els noms més rellevants i explica la importància que van tenir com a grup més o menys homogeni. A Auden li atorga el paper que també atribuirà a Sartre, Céline o Maurràs en literatura francesa, l'anomena el «caudillo» de la seva generació, el membre més rellevant i influent del grup. Ferrater destaca l'interès d'Auden per la psicoanàlisi, i cita la importància que va tenir Freud en la seva obra.

Quan escriu sobre les seves primeres obres, Ferrater vol emmarcar Auden en un moviment europeu més ampli, en un gest literari que no s'acabarà d'aconseguir,

⁵¹⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres llengües*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, pp. 125 – 126.

escriu, fins a Brecht, que ocupa en totes les tradicions el paper de revolucionari. Ferrater especifica que les primeres obres d'Auden tenen més importància històrica per ser les iniciadores i perquè tenen característiques on s'hi veu la recerca d'un estil dramàtic, poètic i popular alhora, «que en tantos países agrupó a muchos escritores de izquierdas en los años treinta y tantos, aunque tal vez no diera sus frutos hasta los grandes dramas de Brecht en el decenio siguiente⁵¹⁸». Ferrater també marca el canvi d'estil en la poesia dels anys 40, quan Auden experimenta una conversió religiosa i substitueix el marxisme i la psicoanàlisi per l'espiritualitat. Ferrater apunta que potser la influència de Rilke ja era un indicatiu d'aquest canvi. Després de fer un repàs per la seva obra, assenyalant i jerarquitant les que considera més importants, Ferrater conclou que Auden és un poeta cèlebre només comparable en fama a T.S.Eliot, i que és indubtable que la seva influència, juntament amb la de Robert Graves, és la que més efecte té sobre les generacions joves de poetes anglesos.

També es fixa en l'ambigüitat de la seva recepció crítica, i exposa que Auden és un poeta molt discutit, fins i tot pel propi Robert Graves. Ferrater li reconeix, d'una banda, les virtuts: «Con Auden, la poesía recuperó vastas extensiones de terreno perdido, potencialidades de expresión y de asimilación temática: tonos populares poemas argumentativos y narrativos, dramatismo y canto, noticias de actualidad y exhortaciones didácticas⁵¹⁹», i posa exemples per il·lustrar aquesta tesi. Però immediatament després explica els motius que expliquen les reserves dels crítics davant d'Auden: «para adquirir las cualidades suyas, Auden ha pagado un alto precio de renuncia a otras, que eran tal vez incompatibles con aquellas, o en todo caso lo han resultado para él hasta ahora⁵²⁰». Tot el que ha guanyat en generalitat i amplitud dels seus temes, escriu Ferrater, ho ha perdut en matèria de públic. Els lectors, romàntics encara segons Ferrater, esperaven d'Auden una implicació més personal als temes que tractava. Aquest distanciament d'Auden, argumenta Ferrater, és degut a la influència cinematogràfica: «Él es seguramente, entre todos los poetas contemporáneos, el que menos revela de sí mismo, salvo lo que quiere revelar: es decir, que una imagen de Auden saldrá de un film, de una noticia de prensa o de un libro con mucha mayor probabilidad que de su vida personal⁵²¹».

Després d'explicar per quins motius Auden pot ser criticat, Ferrater dóna clarament la seva visió i valoració del poeta quan diu que aquesta capacitat imaginativa d'Auden s'acompanya d'un extraordinari virtuosisme i d'una

⁵¹⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 160.

⁵¹⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 162.

⁵²⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 162.

⁵²¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 163.

capacitat per al canvi d'estil i de to que l'han permès comparar-lo a Picasso, tot i admetre que la seva obra és desigual i que costa de llegir. A més, en Ferrater hi veiem un interès molt gran per Auden també per raons extraliteràries, perquè hi veu un poeta que serà capaç de fer avançar, amb l'ajuda de la seva obra, la tradició poètica anglesa:

[els seus poemes] hacen de él el poeta máximamente sugestivo y enriquecedor para sus sucesores en el arte, a quienes ha enseñado, por ejemplo, a desarrollar con plena convicción y libertad un movimiento narrativo o argumentativo, quebrando la rigidez de la imagen «simbolista», inexplicada e inexplicadora de nada exterior a ella misma, que para la época precedente – precedente a Auden o a Brecht o a Pavese – parecía el único interés legítimo de la poesía⁵²²

Pel que explica el mateix Ferrater al pròleg de *Da Noces Pueris*, podem afirmar que ell es considera un d'aquests successors en l'art que cita, precisament perquè reivindicarà sempre el valor narratiu de la seva poesia.

L'americà d'arrels angleses Robert Frost també té una entrada important en aquest projecte d'enciclopèdia. Ferrater segueix la biografia de Frost per explicar la història del seu èxit i les relacions del poeta amb Amèrica, el lloc on va viure i triomfar; i Anglaterra, el lloc que el va consolidar com a poeta. Frost és, segons Ferrater, el poeta nord-americà més valuós del segle XX, i diu que alguns poemes de Frost són la millor poesia narrativa que s'ha escrit en anglès després de Crabbe. Però, com passa amb Auden, Frost també és un poeta discutit. La poesia avantguardista no l'ha reivindicat mai, per allunyament ideològic, i Ferrater rescata un discurs de Lionel Trilling – un autor que el va influenciar molt – per a reivindicar-lo. També fa una comparació interessant entre Frost i Machado per la seva recepció, perquè hi ha un debat obert entre els qui prefereixen la primera etapa o la última de tots dos poetes. També els compara en l'evolució:

Frost, como Machado, ha ido evolucionando hacia la abstracción, perdiendo el fascinador sabor terreno de su período rural, y desembocando en una poesía reflexiva y en muchas ocasiones gnòmica (sus grupos de breves epigramas, como el citado, recuerdan a los de «coplas» sentenciosas de Machado)⁵²³.

Un altre dels poetes contemporanis que tracta Ferrater és el nord-americà Wallace Stevens. Tot i que escriu que la poesia de la primera època és altament

⁵²² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 163.

⁵²³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 205.

ornamental, amanerada i afectada; a Ferrater li interessa la seva obra i sobretot la seva reflexió sobre la poesia. Gairebé tots els seus poemes, escriu, tenen per tema la poesia mateixa, i d'alguna manera són una meditació estètica, cosa que l'emparenta amb altres coetanis europeus com Paul Valéry o Gottfried Benn. Ferrater sosté que és en els poemes reflexius on aconsegueix els seus mèrits més característics. Assenyala les influències de Stevens amb el simbolisme francès de Mallarmé, Verlaine i Laforgue i explica que per culpa d'aquestes influències la seva recepció a Amèrica no va ser del tot fàcil. També assenyala la influència del pintor francès Henri Matisse, per la via de l'hedonisme, i com aquest gest el lliga d'una manera estreta amb Paul Valéry, tot i que:

el hedonismo de dicha estrofa cobra gravedad mediante la «intromisión» de un elemento inquietante, que el resto del poema tiene por función reabsorbir y armonizar. Tal dualidad es perpetua en Stevens, y confiere a su poesía un peso moral sin duda superior al de Valéry o del primer Jorge Guillén⁵²⁴”.

El poeta i crític John Crowe Ransom també ocupa una posició important al cànon de Ferrater. És un escriptor del sud dels Estats Units que va passar la vida a Anglaterra, però sense ell no s'explica el renaixement literari del sud, que segons Ferrater ha canviat per complet el mapa cultural d'Amèrica del Nord, amb l'escriptor William Faulkner al capdavant del moviment. Els primers poemes de Crowe Ransom s'inscriuen en la tradició de Wordsworth, però després se'n deslliga. A Ferrater li interessa perquè

la manera de Ransom deriva de fuentes muy varias, ninguna de las cuales es americana: a lo más, pueden reconocerse en su dicción lejanos ecos de Emily Dickinson y de Edwin Arlington Robinson. Las influencias verbales que más pesan sobre él son sin duda las de la Biblia en la vieja versión inglesa, y la de Milton, al que Ransom siguió poniendo en el primer lugar de la poesía inglesa⁵²⁵.

A Ferrater li interessa molt el joc que Ransom fa amb Milton, i escriu que ell imita d'alguna manera un Milton nou (barrejat amb la influència de William Blake), i que això crea una nova lectura de tots els poetes que tracta. De fet, de Ransom li interessa sobretot el gest crític que fa amb la seva obra: «el arcaísmo de los poetas muy de fin de cultura es una peculiaridad de estilo por la que Ransom ha sentido siempre inclinación, y que parece haber ido rastreando con fino olfato a través de todas las literaturas, para adaptarlo a su propio

⁵²⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 296.

⁵²⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 255.

intento⁵²⁶». Això li interessa perquè és, d'alguna manera, el que farà el mateix Ferrater amb la seva poesia. Ransom li interessa per com aplica aquesta mirada crítica a la seva obra. Després de l'anàlisi d'un poema, en remarca la funció de la ironia estilística, és a dir, una altra vegada posa en valor la idea del distanciament.

Quan analitza un dels seus poemes, Ferrater diu que Ransom expressa la seva simpatia per la vella i destruïda civilització del sud però no oblida el que té de caduc i de deficient, i l'estil salva el pudor d'aquesta ambivalència. És a dir, segons Ferrater, l'estil de Ransom li salva la idea. Aquesta complexitat de la seva actitud moral, escriu Ferrater, és segurament el que ha salvat el poeta de traduir el seus valors del sud en actituds polítiques toscament reaccionaries, un perill en el que, segons l'autor, ha caigut Allen Tate i fins i tot Faulkner. Hem de veure clarament el paral·lelisme entre la lectura de Ransom i el que Ferrater intentava fer en la seva obra: ell mateix també vol, com Ransom, descriure des de la distància irònica posicionant-se moralment sense caure en la ideologia. Per a afirmar-se en la seva lectura, Ferrater cita Graves quan diu que Ransom és l'únic poeta de la generació avantguardista en llengua anglesa que ha aconseguit desenvolupar la seva poesia al marge de les modes internacionals sense veure's relegat a un racó d'anacronisme. Aquesta entrada, minuciosa i molt elogiosa, és molt significativa per a entendre com Ferrater aprofita l'estudi dels autors per enriquir la seva obra.

Un altre poeta fora dels canons establerts que Ferrater destaca és el nord-americà Edwin Arlington Robinson. Podem deduir que li agradava perquè és un cas estrany d'un poeta que viu en la bohèmia novaiorquesa de principis del segle XX però no és un poeta d'avantguarda. Robinson no s'emparenta, escriu Ferrater, ni amb el corrent del naturalisme en vers lliure, derivat de Whitman; ni amb l'avantguarda en el sentit més europeu i elaborat que després sorgiria amb Stevens o Eliot o Williams. El que fa és interpretar la seva tradició al marge de la moda imperant:

Robinson se atiene a las formas clásicas del verso inglés, y si la suya no es una dicción convencionalmente poética, tampoco rompe con la tradición, y en particular con el extremo de la misma que para él representaban los poetas del ochocientos⁵²⁷.

Ferrater cita a Crabbe i a Browning com a precedents del poeta, dos escriptors a qui també ha inclòs en aquest projecte d'enciclopèdia. També li interessa el fet que els referents d'Arlington Robinson estan més centrats en la novel·la que en

⁵²⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 255.

⁵²⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 264.

la poesia del segle XIX, i destaca que dedica un poema a Zola i un altre a Maupassant. Ferrater es fixa en la manera que llegia a aquest últim per a trobar-hi arguments pels seus poemes. També l'emparenta amb els novel·listes contemporanis americans, que segons ell són una influència important. A Ferrater també li interessien els temes de la seva poesia, i podem veure com els elogis que dedica al poeta els intentarà aplicar a la pròpia poesia:

ésta poesía no es nada «romántica» si por romanticismo se entiende un anhelo, más o menos dispuesto a negar las evidencias contradictorias, de que el mundo sea mejor de lo que en efecto es. Al realismo en los objetos que su interés por la novela le proporcionó, Robinson añade un duro y deliberado realismo moral, de raíz estoica, una negativa a hacerse ilusiones, que se expresa de modo admirable en poemas sobre el tema del amor (por ejemplo en *Eros Turannos*). Son virtudes que, cuando un poeta las posee de verdad y no meramente las finge, puede no hacer gran cosa por su éxito inmediato, pero sin duda favorecen su perdurabilidad. Es por esto que Robinson, tras el eclipse de nombradía que siguió a su muerte, y pasado el favor que se otorgaba a la “vanguardia” cobra un puesto cada vez mejor definido entre los poetas de lengua inglesa de nuestro siglo⁵²⁸.

ii. Poesia del segle XIX

Ferrater també dedica algunes entrades a poetes anglesos d'entre els segles XVIII i XIX. Un dels més importants d'aquest període és William Blake. Segons Ferrater, per culpa de la guerra constant entre França i Anglaterra, que va coincidir amb la maduresa de Blake, el poeta no va poder tenir contactes amb els artistes continentals, que seguien camins semblants als seus; i això va fer que Blake semblés encara més excèntric del que podria haver estat per l'època. Ferrater diu que aquesta incomprensió va produir en el poeta una mena de deliri persecutori i de menyspreu pel públic, i que li va fer perdre el control sobre la seva obra. Blake va renunciar a la feina de construir un poema com a tal i els seus textos es van convertir en meres anotacions privades de la seva experiència moral, intel·lectual o mística. La seva glòria va ser pòstuma, perquè el van rescatar els preraphaelites, però Ferrater lloa els poemes del seu volum juvenil *Poetical Sketches*, on el crític hi veu «la sutileza rítmica, llevada a un extremo que hace pensar en prodigios, parece haber sido un don innato en Blake, y da a todo poema suyo propiamente lírico, cercano a la canción, una fuerza de impresión sobrecogedora e inolvidable⁵²⁹».

⁵²⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 265.

⁵²⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 166.

Aquesta proximitat a la cançó és un dels mèrits que li destaca Ferrater. Blake, escriu, va redescobrir un secret, perdut pels poetes d'Anglaterra, i de tota Europa, després del renaixement: la cançó, que no és un mer entreteniment formal, sinó un receptacle de la major intensitat poètica. Ferrater l'associa amb Bernat de Ventadorn i Sant Joan de la Creu quan diu que, per als tres artistes, el clarobscur i la retòrica eren innecessaris. L'absència de retòrica en la poesia de Blake tenia un gran interès per a Ferrater. Bona part de l'entrada és una exposició de la cronologia dels llibres de Blake, però es veu com a Ferrater li interessava molt el pensament que sostenia la seva poesia, i el descriu com un dels escriptors més paradoxals de la literatura europea. Ferrater lloa la seva visió imaginativa, moral i històrica; diu que és d'una universalitat i fondària que en la seva època només admet comparació amb Goethe. Ferrater afirma que, al seu costat, qualsevol romàntic, un Wordsworth o un Shelley, semblen afectats de vulgaritat provinciana. Però el mèrit més gran que li atorga és un elogi que el crític reserva només als millors poetes, sobre el domini de la seva llengua: «es uno de los escritores que han ahondado más en las posibilidades expresivas de la lengua inglesa⁵³⁰».

També a cavall entre els segles XVIII i XIX Ferrater cita a Richard Brinsley Sheridan, dramaturg i polític. És un escriptor que li interessa per la posició que ocupa en la seva tradició. El seu èxit com a dramaturg va ser esclatant, gràcies a l'òpera còmica *The Duenna*, i Ferrater diu que en tan sols un any es va veure convertit en el dramaturg més destacat de l'època. Les obres de Sheridan, escriu, tenen interès comercial i no entren al cànon de la gran literatura, però Ferrater fa una explicació minuciosa de per què fallen i on fallen les seves comèdies. Si Sheridan és en aquesta llista és perquè a Ferrater li interessa el que ell representa a la tradició anglesa: escriu que l'únic que dóna coherència imaginativa a Sheridan, mirat des de la nostra època, és que és un dels últims representants d'una forma d'antic règim literari, d'una tradició amb la que el romanticisme va acabar: la tradició de l'acceptació elemental dels fets de la vida, i en particular del moviment sexual d'home i dones, sense llançar-se de seguida a posar-los en dubte a la llum de les seves multivalències morals. Després del romanticisme, conclou Ferrater, l'escriptor no pot agafar els fets tan de cara, i els escriptors anteriors que, com Sheridan, «van sosteniéndose a flote en la tradición sin dirigir su rumbo por virtud personal, han quedado por una parte desvalidos, y por otra parte benefician de una nostálgica indulgencia⁵³¹». La manera com s'acaba la tradició romàntica serà una de les obsessions literàries de Ferrater.

⁵³⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 170.

⁵³¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 277.

Si ens fixem en els poetes anglesos del segle XIX citats a *Escritores en tres lenguas*, un dels noms més coneguts és Percy Bysshe Shelley, de qui escriu una entrada molt centrada en la seva biografia. Ferrater escriu que fins a 1818, quatre anys abans de la mort del poeta, Shelley no va aconseguir la maduresa poètica, i cita *Prometheus Unbound* i *The Cenci* com a les seves grans obres d'aquest període. De l'última escriu que és el millor dels innumerables intents dels poetes romàntics i victorians a l'hora d'imitar la tragèdia elisabetiana. Ferrater també destaca la seva exposició estètica *The Defence of Poetry*, del que escriu que és un dels textos principals per a la interpretació de tota la poesia del segle XIX fins al simbolisme. Sembla que a Ferrater li interessa més l'efecte que Shelley va produir en la seva tradició que no pas la seva obra. Malgrat tot, l'obra mestra del poeta és, segons Ferrater, *Adonais*, escrit en memòria del poeta i amic John Keats, i escriu que si hagués acabat en vida *The Triumph of Life* s'hagués vist una nova orientació estilística en l'obra de Shelley.

Ferrater també dedica una entrada a John Clare, un poeta que vivia aïllat al camp i que, després de la publicació d'un primer llibre de versos, va ser etiquetat de poeta rural i «se puso de moda como una curiosidad casi de feria: un labriego inculto que escribía poemas⁵³²». És un poeta que Ferrater reivindica per la seva qualitat, que no va ser reconeguda fins després de la seva mort, i el crític explica el moviment de rehabilitació que ha rescatat a Clare com una operació cultura a tenir en compte, fins al punt de comparar-lo amb el cas de Hölderlin i també la seva fama pòstuma. Ferrater el relaciona a William Blake, perquè els dos poetes portaven la llengua anglesa cap al mateix gest literari. Ferrater escriu que és essencialment pel seu lirisme que comptem a Clare entre els grans poetes del romanticisme anglès.

Seguint amb el segle XIX, un dels altres poetes importants per a Ferrater és Robert Browning. A partir de la seva obra fa una afirmació que descriu tota la poesia anglesa del seu segle: «El drama en verso fue una ambición casi obsesiva para todos los poetas románticos y victorianos ingleses, y ninguno logró escribir una obra que saliera de la mediocridad⁵³³». El problema amb Browning, escriu, és que va tenir mala recepció entre els seus contemporanis i va ser mal llegit fins i tot pels poetes més importants del seu temps, com Thomas Hardy o T.S.Eliot. Se'l llegia com a poeta fosc, i Ferrater diu que la seva obscuritat és una llegenda absurda, i que l'única base sobre la que es diu això és perquè el seu estil tallat i les seves transicions ràpides fatiguen l'atenció en certs passatges, és a dir, que resulta obscur quan resulta avorrit: «su oscuridad, dicho de otro modo, es del

⁵³² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 177.

⁵³³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 172.

tipo de la de Proust o la del último Henry James, y no se parece en nada a la de poetas como Góngora o Mallarmé⁵³⁴».

Un altre dels poetes del segle XIX a qui dedica una entrada és Gerard Manley Hopkins, que interessa a Ferrater per la seva incessant inventiva verbal. Tot i que Ferrater considera que pels seus temes és fonamentalment un poeta victòria, el domini imaginatiu de la llengua és el que l'inclou entre els poetes anglesos més rellevants del segle XIX. Ferrater el destaca per la influència que va tenir en la poesia del seu temps, entre els seus coetanis, i resumeix el seu talent en una frase: «Sus obras mejores son aquellas en que sus innovaciones técnicas, asimiladas internamente por así decir, no se ostentan con demasiada indiscreción, y en que su puro espíritu de aceptación se atiene a su inmediata experiencia⁵³⁵».

El poeta més important del segle XIX anglès per a Ferrater és Thomas Hardy, a qui dedica una entrada molt extensa que ens permet veure la rellevància que l'escriptor anglès tenia per a ell. Ferrater explica la connexió la poesia i les novel·les de Hardy, i com l'escriptor va anar evolucionant al llarg de la vida artística entre els dos gèneres, per concloure que és un dels poquíssims escriptors que ha excel·lit en tots dos. Ferrater fa una jerarquia claríssima de les seves obres en prosa, i situa *Jude the Obscure* al capdamunt de la llista per la seva modernitat. La combinació entre la crítica social i la força de l'erotisme tal com s'exposa a la novel·la expliquen, segons Ferrater, que aquesta ocasionés un escàndol. Pel que fa a la seva poesia, es dedica a analitzar-la i a explicar on se situa Hardy en la tradició anglesa, per on la fa avançar. El compara amb poetes coetanis que li criticaven l'excés de pessimisme als seus poemes per concloure que la bona poesia de Hardy és la de circumstàncies en el sentit goethià, la que registra moments sense enllaçar-los amb cap filosofia. L'interès de Ferrater per Hardy és que, tot i ser un poeta a cavall entre els segles XIX i XX, la seva influència té un impacte molt gran en la poesia anglesa:

Tras el intermedio de influencia formal francesa que en la poesía de Inglaterra introdujo el norteamericano T.S.Eliot, Hardy vuelve a ser la influencia máxima en los poetas ingleses de hoy, desde Graves y Auden que siempre le han reconocido por su gran maestro, hasta los más jóvenes⁵³⁶”.

Ferrater també dedica una entrada al novel·lista i poeta George Meredith, que li interessa perquè, cap a principis del segle XX, era un dels ídols de la joventut

⁵³⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 172.

⁵³⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 219.

⁵³⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 215.

literària anglesa, encara que no hagi entrat al cànon en un lloc destacat. Segons Ferrater, el motiu pel qual les seves novel·les no van tenir gaire èxit era perquè ni la forma de la novel·la ni de la poesia del segle XIX no era la més adequada per a Meredith. D'aquesta manera, Ferrater explicita així l'impacte de les circumstàncies extraliteràries sobre els escriptors menors.

Ferrater també es fixa en la filosofia anglesa, i escriu una entrada sobre John Stuart Mill, perquè li interessa moltíssim la seva *Autobiography*, que considera un dels llibres crucials del segle XIX i impacta en el debat sobre les lletres i les ciències. La seva autobiografia, segons Ferrater,

confiere a Mill una importancia, para la cultura en general y para la literatura, muy superior a la que resultaría estrictamente de su obra como sociólogo, economista o publicista. A Mill hay que acudir, en primer lugar, para comprender la escisión entre las “dos culturas” que recientemente ha denunciado de nuevo C. P. Snow⁵³⁷.

De Mill li interessien les idees sobre educació, perquè el filòsof va tenir una infantesa molt particular, va ser educat pel seu pare i en va fer tota una teoria reflectida en aquesta autobiografia. És un tema que interessa a Ferrater perquè sempre ha tingut una idea molt crítica sobre l'educació, i el cas experimental de Mill serveix per a teoritzar el problema. Cita *On Liberty* com la seva obra mestra perquè segons Ferrater a partir d'aquest llibre tot el pensament liberal fa un gir de significació històrica: ja no és una qüestió primera defensar el ciutadà contra els abusos del poder polític, sinó defensar l'individu contra els abusos del poder de la societat.

Ferrater també escriu sobre el filòsof Bertrand Russell, que li interessa per l'obra *The Principles of Mathematics*, que devia estudiar quan es va interessar per l'aritmètica. De Russell li interessa la manera com discuteix amb les pròpies idees, «ha actuado siempre como «abogado del diablo» frente a su propio pensamiento⁵³⁸» i escriu que la seva contribució literària és que posa al centre del pensament filosòfic l'anàlisi de la seva pròpia estructura lògica, i realitza amb nitidesa el formalisme característic de la seva generació:

la generación creadora de la poesía «pura», del arte abstracto y de la música dodecafónica. No es por ello demasiado sorprendente que el movimiento de «filosofía analítica» cuyo inspirador mayor es Russell haya terminado por repercutir sobre dominios próximos al literario, hallándose en el trasfondo de la crítica literaria de un William Empson o

⁵³⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 249.

⁵³⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 267.

del New Criticism norteamericano, y también de la «gramática estructural» de Hjelmslev y sus seguidores⁵³⁹

En aquesta entrada, Ferrater lliga matemàtica, filosofia, literatura, crítica literària i lingüística en un sol paràgraf, fent evident el seu interès per l'encreuament de disciplines. De Russell no n'estudia només la vessant literària sinó que el situa en la història de la filosofia, i diu que és inevitable comparar Russell amb Hume perquè entre el temps que transcorre entre els dos autors no hi ha cap filòsof anglès d'estatura comparable. Segons Ferrater, els dos escriuen admirablement, «con una ágil gracia estilística que les distingue de los filósofos al modo ordinario⁵⁴⁰». Ferrater també el situa en altres àmbits del pensament, i diu que les obres de comentari i polèmica social de Russell tenen menys qualitat literària que la resta de l'obra, tot i que han enriquit la intel·ligència i la sensibilitat de la política anglesa de manera tan rellevant com Shaw o Wells. També exposa la seva opinió favorable a que Russell rebés el premi Nobel de literatura, «con suma justicia no apreciada por quienes restringen el concepto de lo literario⁵⁴¹».

iii. Poesia dels segles XVII i XVIII

Ferrater també estudia la tradició de la poesia anglesa dels segles XVII i XVIII, que li serveixen per bastir els fonaments sobre el seu discurs per als segles XIX i XX. El primer poeta d'aquest període a qui tracta és John Milton, a qui dedica una entrada molt extensa. Ferrater fa una lectura minuciosa de la seva obra, i el valora amb elogis des de les seves primeres obres:

Aunque en muchas imágenes el joven Milton está muy cerca de la poesía «metafísica», el tono general se aparta por completo de cuanto pudiera derivarse del ejemplo de Donne o de Jonson. Su musicalidad es ancha y majestuosa, y su relación con el lenguaje hablado es remota: dos contrastes radicales con el ritmo nervioso y el coloquialismo de los metafísicos⁵⁴².

A Ferrater li interessa perquè, com en el cas de March, el veu un poeta aïllat, distanciat de la seva tradició. Ferrater diu que l'estil de Milton li sembla allunyat de la tradició anglesa (de la seva musicalitat escriu que es un *arioso* a la italiana i que l'únic precedent anglès que havia tingut era Spencer), i que per això alguns

⁵³⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 267.

⁵⁴⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 267.

⁵⁴¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 269.

⁵⁴² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 238.

poetes anglesos posteriors no s'han trobat còmodes en la seva influència. Ferrater sosté que, des de la seva joventut i com es veu clarament en la seva obra madura, Milton vol allunyar-se no només de l'estil anglès de la seva època sinó de tota l'estreta tradició renaixentista europea i de les seves fonts grecollatines, per a aconseguir un estrat poètic arcaic que, segons el crític, devia trobar a la Bíblia. Ferrater cita els viatges que va fer com a mostra del coneixement de Milton d'altres tradicions, i fa un repàs cronològic detallat de la seva obra, tan assagística com poètica.

La segona part de l'entrada la dedica al que Ferrater anomena les grans obres del poeta: *Paradise Lost*, *Paradise Regained* i *Samson Agonistes*. Es fixa en les disputes i les diferències que hi ha a l'hora de valorar *Paradise Lost*, començant per citar els crítics més notables com Graves o Eliot, a qui Ferrater tenia una gran admiració, per acabar conclouent que és en el nus dialèctic que planteja Milton al principi del poema allà on hi ha la força suggestiva del que ell qualifica una obra mestra. Sobre la seva recepció crítica posterior, Ferrater escriu que Milton es molt menys solemne i té més inventiva poètica del que la seva interpretació escolar admet.

El pamfletari, novel·lista i dramaturg Thomas Nashe (o Nash) també té un espai en aquestes entrades. L'autor li interessa perquè marca molt bé l'últim període de la literatura elisabetiana: «Nashe pasa del humanismo refinado y optimista al cinismo y la aceptación, en el estilo y el contenido, de chocarrería populachera⁵⁴³». Nashe li interessa per la posició que ocupa en l'escena literària. Ferrater explica que és dels primers en adoptar l'actitud d'un satíric que no menysté cap arma al seu abast, per baixa que sigui. És una actitud, escriu, que serà típica del barroc i que a Espanya troba la seva representació màxima en Quevedo, i que a Anglaterra es veu en certs personatges de la tragèdia elisabetiana. Es veu molt bé com a Ferrater l'interessa lligar la picaresca que Nashe representa dins d'una tradició europea. És l'antítesi de la prosa refinada que estava en voga al seu temps, i Ferrater destaca la importància de Nash perquè va començar una nova tradició a la prosa anglesa que, escriu, arriba fins a la contemporaneïtat, fins a l'obra de Joyce i Wyndham Lewis. De Nashe en destaca *The Unfortunate Traveller, or the life of Jack Wilton* com la més aconseguida de l'autor.

Ferrater també dedica unes pàgines a John Donne, a qui anomena el poeta no dramàtic més famós de la seva època – a cavall entre els segles XVI i XVII –, tot i que en destaca els problemes de recepció. Durant el segle XVIII, diu Ferrater, Donne va ser molt poc llegit. La seva rehabilitació i el seu reingrés al cànon de grans poetes de la llengua anglesa no es va dur a terme fins al segle XIX, amb Coleridge i Browning. També diu que la seva influència i la de Ben Jonson van

⁵⁴³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 252.

fer arrencar l'estil que caracteritza el quart de segle anterior a la guerra civil. Un estil, segueix, que compta entre els seus practicants a un nombre gens menyspreable de poetes bons:

cualquier antología de la poesía inglesa ofrece para entonces un número de poetas representados superior al de cualquier otra extensión igual de tiempo. Un estilo, por consiguiente, capaz de sostener a poetas menores y proporcionarles una disciplina de tradición gracias a la cual realizaron todas sus potencialidades de excelencia⁵⁴⁴.

Ferrater explica en aquesta frase com una tradició sòlida ajuda als escriptors que en participen. Ferrater també lloa la simplicitat verbal i el col·loquialisme de l'estil de Donne.

Ferrater també coneixia bé el segle XVIII anglès, com demostra l'entrada que dedica a l'escriptor Oliver Goldsmith, un escriptor que no ha entrat al cànon universal en una posició determinant. Ferrater fa un repàs crític exhaustiu de la seva obra i l'inclou en aquestes entrades perquè considera que dos dels seus poemes l'avalen com a gran escriptor.

El segle XVIII anglès és un període que interessa especialment a Ferrater, i pel que fa als novel·listes destaca Samuel Richardson, l'autor de *Clarissa*. Per a Ferrater, Richardson marca una fita en la novel·lística anglesa i té una enorme influència sobre els autors francesos de l'època. *Pamela* i *Clarissa* són, segons Ferrater, les obres mestres de l'autor, i van ser un gran èxit al seu temps. Van influir a Rosseau en *La Nouvelle Héloïse*, a Laclos a *Les Liaisons dangereuses* i a Goethe per al *Werther*. Ferrater escriu que, en canvi, a meitat del segle XX, a Richardson no se'l llegeix fora de l'acadèmia i en vol buscar les causes (bona part de l'entrada està dedicada als efectes de recepció de l'obra de Richardson). Ferrater escriu que Richardson repugna al gust actual, però també va tenir detractors a la seva època, especialment el cas de Fielding. El problema de recepció de Richardson, segons Ferrater, és que va al nucli del problema de la novel·la, el conflicte entre classes socials, des d'una posició totalment diferent a la dels grans novel·listes:

El hecho es que las diferenciaciones sociales son tema central de toda gran novela moderna, pero que precisamente todo novelista de suprema grandeza, Jane Austen o Stendhal o Tolstoy, las presenta a través del esfuerzo de sus personajes por obtener acceso a la libertad de espíritu, a la superación de tales limitaciones. En sentido contrario opera Richardson [...] para él, la diferenciación social es un *fatum* al que sólo se puede escapar subiendo de clase, no saliendo de las clases, y cuyas únicas

⁵⁴⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, p. 198.

consecuencias morales pueden ser la humildad o el resentimiento, nunca la maduración⁵⁴⁵.

És en aquesta diferència de Richardson sobre tots els seus coetanis on hi ha l'interès de Ferrater per l'autor: el fet que plantegi una visió moral diferent a les seves novel·les. El centre de les dues novel·les importants és el terror sexual en la forma menys subtil, la por fascinada a la pèrdua de la virginitat. Tota la novel·la, escriu Ferrater, va encaminada a la resolució d'aquest clímax, i aquest tema afecta totes les novel·les romàntiques del seu temps. És possible, escriu Ferrater, que Richardson només s'hagi de llegir per la seva significació històrica, però aquesta significació és alguna cosa més fonda que la mera influència literària: «Richardson cuenta históricamente porque nadie como él revela lo que ha sido durante siglos la aceptación sufrida de dos normas imperativas: la diferenciación social y la imposición sexual⁵⁴⁶».

Pel que fa als poetes del XVIII, Ferrater dedica una entrada a Christopher Smart, un poeta que és cèlebre per dos poemes que va escriure mentre estava reclòs en un manicomi: *Jubilate Agno* i *A Song to David*. Ferrater justifica la seva bogeria fent una teoria per a tots els poetes del XVIII anglès:

en el siglo XVIII inglés, todavía más que en el romanticismo, estar algo loco era casi lo normal para un poeta. Locos fueron Cowper y Collins, y los elementos neuróticos ocupan buen lugar en la constitución de los caracteres de Samuel Johnson y de Thomas Gray, de modo que no se requería precisamente la entrada en juego de nuevos componentes anímicos para originar la cuasi locura de un Wordsworth o la locura declarada de Clare⁵⁴⁷.

Ferrater escriu que al segle XVIII anglès conflüen dues corrents massa oposades l'una a l'altra com perquè la seva confluència no originés excessos de tensió anímica: el racionalisme il·lustrat d'una banda, i de l'altra els moviments de renovació religiosa com el metodisme. Llegint la realitat històrica d'aquesta manera Ferrater vol justificar l'actitud estètica del poeta davant de la vida, explicant que si Smart es va considerar un nou profeta no va fer gaire més que estirar fins al límit les teories de la predicació evangèlica. Ferrater vol deixar clar que les obres de Smart no són bones perquè siguin «irracionals» sinó per modernes, fins al punt que una de les seves obres es reconeix com a precursora del superrealisme i l'escriptura automàtica. Els versos de Smart, escriu Ferrater,

⁵⁴⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 260.

⁵⁴⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 261.

⁵⁴⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 289.

semblen anunciar directament a Blake – que no els va conèixer– i la fantasia de jocs verbals l’emparenta amb un autor com Joyce.

iv. La poesia medieval

Són importants les pàgines que Ferrater dedica a la poesia medieval anglesa, centrades en la figura de Geoffrey Chaucer com a fundador d’aquest període. Ferrater redacta una llarga i detallada biografia del poeta i diu que va tenir, cosa molt infreqüent en els poetes, una vida activa que el va posar en contacte amb un cercle de gent molt ampli i variat. A Chaucer, escriu Ferrater, li ha correspost en la perspectiva històrica un paper gairebé de fundador, molt semblant al que fa Dante en la història de la poesia italiana. De fet, el crític lliga als dos poetes i reivindica que s’han de llegir com si ocupessin una posició similar, cadascú en la seva tradició:

en el perfil de la historia poética de Inglaterra y de Italia cuenta esencialmente la presencia de aquellos altos picos iniciales, de aquellos bloques de poesía sumamente compleja y vigorosa, canteras de las que, hasta hoy, se ha nutrido todo el desarrollo posterior⁵⁴⁸.

Chaucer no explica només coses sobre la tradició anglesa, sinó que revela mecanismes de la tradició medieval europea. Segons Ferrater, l’evolució poètica de Chaucer és descrita generalment com un procés de gradual desplaçament de la influència francesa en favor de la italiana: «desde el punto de vista inglés, ambas influencias romances aparecen más bien como coincidentes que como opuestas, de modo que para Chaucer era lo más natural amalgamarlas haciendo muy difícil la discriminación⁵⁴⁹». Ferrater entra a detallar quins aspectes formals de la poesia de Chaucer permeten fer aquestes afirmacions, però ensenya com es lliguen les tradicions europees entre elles, i com el moviment d’una afecta les altres.

Després de situar Chaucer en la seva tradició, Ferrater escriu que *Troilus and Criseyde* i els *Canterbury Tales* – als que dedicarà una extensa explicació – són obres mestres absolutes. Segons Ferrater, Chaucer és un dels més grans poetes de tots els temps, i no merament el millor poeta anglès de la seva època. Ferrater conclou que la «comèdia humana» que són els *Canterbury Tales* han nodrit i segueixen nodrint la poesia anglesa, i que no és excessiu dir que aquesta li deu l’amplitud del registre humà, i la capacitat d’absorció del material més realista i particular, que la distingeix entre totes les tradicions poètiques

⁵⁴⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 189.

⁵⁴⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 189.

d'Europa. Veiem com aquí Ferrater està també jerarquitzant no només entre autors o obres sinó entre tradicions, col·locant l'anglesa al lloc més elevat.

Com en el cas de la literatura alemanya, Ferrater també cita obres claus per a entendre d'on ve aquesta tradició. En el cas de la medieval anglesa destaca *Sir Gawain and the green knight*, una obra escrita cap al 1400, segons Ferrater sens dubte el millor entre els poemes fruit de la resurrecció de la poesia aliterativa a l'Anglaterra del segle XIV, i un dels millors poemes de la llengua anglesa. A Ferrater li interessa pel gest que fa el poema de ridiculitzar la cort artúrica a partir d'una llegenda que l'elogia. Ferrater lliga l'obra medieval amb el lector contemporani jugant amb tota la tradició, i la compara amb *Le neveu de Rameau* de Diderot, on s'expressa també una intensa fascinació davant la força destructora d'un personatge aliè a la moralitat.

El lector de hoy, naturalmente, tiene que leer *Sir Gawain* con el sesgo que le han dado un par de siglos de literatura que se complace en mostrar los derrumbamientos de la cultura, y especialmente de la cultura preceptiva del orden moral, ante los embates de la guerra insitintiva, del subconsciente⁵⁵⁰.

Ferrater dedica una entrada molt extensa al poeta John Skelton, perquè escriu que, amb ell, la poesia a Anglaterra deixa de ser la terra eixorca en que s'havia transformat a partir de la mort de Chaucer. També explica els motius d'aquesta aridesa:

Incapaces de conservar algun vigor personal al abrumarles el peso de su gran maestro, los «chaucerianos ingleses», como los «grandes retóricos» franceses, constituyen uno de los peores ejemplos del árido formulismo en que era capaz de caer la imaginación artística medieval⁵⁵¹.

Però Skelton, el seu coetani Dunbar i l'escocès Henryson van trencar amb aquella tradició exhausta per poc temps, abans que l'italianisme renaixentista inaugurés una altra tradició. Aquests poetes van crear, escriu Ferrater, gran poesia, alliberada en gran part de la imitació de les llengües romàniques. La seva millor obra és *Philip Sparrow*, on hi trobem un monòleg interior com el que tanca *l'Ulysses* de Joyce, escriu Ferrater. També s'ocupa de la recepció d'Skelton, i diu que va ser molt llegit i admirat per Coleridge i Browning, i que Elizabeth Barrett Browning li a dedicar un estudi important. Tot i això, la importància d'Skelton no quedarà fixada fins al segle XX:

⁵⁵⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 281.

⁵⁵¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 284.

Es nuestro siglo, empero, el que, buscando ahondar por debajo de la prosodia romanizante que para el purismo inglés fijara Milton, y por otra parte capaz de simpatizar plenamente con su estilo imaginativo y su temple moral, ha devuelto a Skelton a su puesto central en la historia de la poesía inglesa y en su canon de excelencia. En particular, Robert Graves y W.H. Auden han proclamado con vigor la influencia de Skelton sobre su propia poesía⁵⁵².

v. Novel·listes contemporanis

Tot i el predomini de la poesia a *Escritores en tres lenguas*, Ferrater cita al llibre tres escriptors contemporanis de tradició anglesa: Joseph Conrad, Henry James i James Joyce. Amb aquests noms, situats al capdamunt del cànon de Ferrater, l'autor en té prou per explicar el panorama de la narrativa anglesa al segle XX.

A l'entrada sobre Joseph Conrad, Ferrater escriu la seva trepidant biografia, i en comenta molt breument la seva obra: només la pàgina final de l'entrada està dedicada a la crítica literària, tot i que Ferrater ha destacat alguns llibres de l'autor com a obres mestres. L'elogi, tot i que breu, és contundent. Escriu que, amb Henry James, Conrad és indiscutiblement el més gran novel·lista de llengua anglesa de principis del segle XX. Així i tot, exposa que la seva obra és molt desigual, i que fins i tot en les seves obres bones hi trobem un defecte típic, el que podríem anomenar un excés de manipulació verbal de l'argument i de l'escena amb el desig d'obtenir una ressonància simbòlica o un patetisme més grans del que en realitat es justifica. Ferrater fa crítica a la crítica en aquest text quan diu que s'ha de celebrar que els crítics es prenguin seriosament Conrad i s'hagi abandonat la visió de la seva obra que el limitava a l'exotisme pintoresc i sobrevalorava els seus mèrits menors. La seva indiscutible obra mestra, escriu, és *Nostramo*, la millor novel·la política del segle XX i l'expressió més complexa i per això més desoladora del pessimisme moral de Conrad. Ferrater no dubta a l'hora de fer una jerarquia claríssima en les obres de Conrad, i per això sabem que l'havia llegit en profunditat.

Un altre nom important entre els novel·listes és el nord-americà Henry James. Com en el cas de Marcel Proust, Ferrater atribueix una importància enorme a l'entorn familiar de James per llegir la seva obra. Les visions místiques del pare de James van afectar amb intensitat el món d'ell i el seu germà: «Esta suerte de universo mental fue vivido con intensidad por Henry James y su hermano William en su infancia, y contribuye a explicar la obsesión del novelista por la

⁵⁵² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 287.

noción del mal, metafísico más que moral⁵⁵³». Com en el cas de Proust, també parla de com els seus nervis van afectar la seva vida. Segons Ferrater, una caiguda que James va tenir als divuit anys era en bona part d'ordre neuròtic, i el va fer passar molt de temps al llit. Un altre tret biogràfic que cita és la seva relació amb les dones. Ferrater escriu que, després d'una relació amb la seva cosina Minny Temple, James no va tenir mai més intimitat femenina durant la seva vida, tot i que «desarrolló un inquietante talento para las relaciones a la vez confidenciales y reservadas con las mujeres⁵⁵⁴». Malgrat la imatge que dona de casa seva, Ferrater explica que l'educació dels germans va ser excepcionalment liberal i que van viatjar contínuament durant la seva infància i adolescència. Ferrater explica l'efecte d'aquests viatges i del moviment constant entre països sobre l'obra de James:

le proporcionó uno de los temas centrales de su novelística: lo que ha sido llamado «el tema internacional». James se acostumbró a comparar las diferentes sociedades nacionales que había conocido, y a comprarlas valorativamente, en busca de la que mejor pudiera realizar un ideal de civilización y de moralidad superior; y sus novelas fueron su instrumento mayor para tal exploración comparativa⁵⁵⁵

Ferrater també cita les seves influències en llengua anglesa: George Eliot, Jane Austen, i Hawthorne, amb qui segons el crític compartien to moral. També cita la influència de Balzac, i la seva manera de fer novel·les «como obra de arte concentrada y estrechamente organizada, en contraste con la dispersión formal de la novela de un Dickens⁵⁵⁶». Com tants d'altres autors americans, James va estar molt en contacte amb els millors cercles literaris anglesos, en concret de Cambridge. James s'instal·la definitivament a Europa l'any 1875, a París, on coneix a tots els grans novel·listes de l'escola naturalista i especialment a Flaubert i Turgenev, tot i que la trobada afecta poc la seva obra.

És interessant veure com Ferrater planteja les diferències entre James i Flaubert, dels que fa una lectura comparada. Per a James, escriu Ferrater, era inconcebible que un novel·lista com Flaubert escollís com a personatges de les seves novel·les a éssers mediocres, de vida moral tosca i poc formulada. James no suportava «que el escritor de tradición francesa se situara en posición de superioridad respecto al mundo que reflejaba, en vez de utilizar la novela para expresar, a través de personajes máximamente aptos y lúcidos, su más delicada

⁵⁵³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 221.

⁵⁵⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 222.

⁵⁵⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 222.

⁵⁵⁶ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 222.

conciencia moral»⁵⁵⁷. James no entenia la posició tècnica i amoral on se situava Flaubert per a escriure. L'americà s'instal·la a Anglaterra l'any següent, 1876, el país on es quedaria fins la seva mort. Es va acostar als cercles literaris anglesos i va aprofundir en el coneixement de la societat londinenca. Després d'exposar la cronologia de les seves obres, se centra en la recepció d'aquestes, explicant per què James no va tenir èxit immediat de crítica i públic:

La novela inglesa se apreciaba entonces como mero entretenimiento, y hacía falta el talento ideológico, ya externamente evidente, de una George Eliot para intimidar a los críticos y obligarles a aceptar algo distinto. Los motivos ideológicos de James se expresan sólo simbólicamente, y éste, cogido entre dos tradiciones, la de seriedad artística continental y la de gravedad moral inglesa, tenía que formar lentamente su público⁵⁵⁸

Aquesta última frase de la barreja de tradicions explica molt bé la particularitat literària de James, la seva singularitat com a escriptor. Ferrater conclou l'entrada parlant de l'última etapa de James i comentant les discrepàncies crítiques que hi ha sobre el seu valor. La lectura de la recepció de l'obra explica com la seva fama pòstuma va anar creixent, sobretot a Estats Units, i que va ser a partir del centenari del seu naixement quan es va produir la total rehabilitació del seu mèrit.

L'últim novel·lista anglès de qui s'ocupa Ferrater és James Joyce, en una entrada que il·lustra molt bé com i per què el valorava com a escriptor. Ferrater destaca la influència de l'estada de Joyce a París, que va determinar per tota la seva carrera la posició de l'irlandès davant de l'art. Escriu que va assimilar l'estil de vida de la bohèmia continental i els preceptes de l'esteticisme simbolista francès:

el ilimitado derecho a la mitificación de sí mismo lo dio Joyce por sentido hasta el final de sus días, pero también guardó siempre, implacable en grado sumo, el sentimiento de su deber de creador, forzado a sacrificarlo todo en beneficio de su obra⁵⁵⁹”.

Ferrater fa la cronologia de la seva vida i la seva obra, començant pels seus poemes, i n'assenyala els lligams amb Yeats i Pound. Ferrater parla dels problemes per la publicació dels *Dublinesos* i de la censura que va patir Joyce. Segons Ferrater, si Joyce fos només l'autor d'aquest recull de relats ja ocuparia un lloc d'una certa distinció en la literatura anglesa, però de cap manera un lloc

⁵⁵⁷ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 222.

⁵⁵⁸ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, pp. 223 – 224.

⁵⁵⁹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 226.

d'excepció ni d'originalitat. Entre Katherine Mansfield i el primer E.M.Forster, escriu Ferrater, hauria contribuït a «continentalitzar» l'art narratiu anglès, a fer que fos veritablement un art, en el sentit més sever que propugnava Henry James, lluny de la vasta expansió cordial de la novel·la victoriana.

Ferrater fa una anàlisi de *A portrait of the Artist as a Young Man* per explicar com aquest fa de pont cap a *Ulysses*, tot i que escriu que al conjunt del llibre li falta vitalitat. La seva anàlisi recorda a la comparació de *Jean Santeuil* i *A la recerca del temps perdut* quan estudia Marcel Proust. Ferrater escriu per quins motius falla, segons ell, *A portrait of the Artist as a Young Man*: és un problema de perspectiva de l'autor amb el personatge.

en muchos momentos, y especialmente cuando al final Stephen arroja con triunfo la proclama de su dedicación al arte, parece como si Joyce perdiera el sentimiento de la perversión de su protagonista, e invitara al lector a una identificación con el mismo⁵⁶⁰.

Malgrat tot escriu que l'actitud de Joyce no és de cap manera simple, i que tenia plena consciència dels problemes d'aquest ordre que se li plantejaven, i que va resoldre a *Ulysses*. Aquest és un llibre que, segons Ferrater, trenca la closca de l'esteticisme simbolista i suposa una revolució literària important: «Aunque en modo cómico y con cierto nerviosismo, Joyce ha conseguido introducir en un libro de la más densa textura artística, en un vasto «poema en prosa», a un hombre y a una mujer perfectamente ordinarios⁵⁶¹». Ferrater lliga l'ambició de Joyce a la de Flaubert quan escriu *Bouvard et Pécuchet*, i diu que el deute de l'obra de Joyce respecte el llibre de Flaubert ha estat assenyalat per molts crítics. Però Ferrater explica per on Joyce el supera: l'energia que ha aconseguit comunicar al llenguatge – però no al pensament – de Bloom, és molt superior a la que anima als personatges de Flaubert, i per això Ferrater qualifica *Ulysses* com una de les obres més importants de la literatura del segle XX: «la incesante verbalización del flujo mental de Bloom y de los demás personajes mayores, sus «monólogos interiores», levantan al nivel de la poesía las más crudas necesidades y trivialidades del vivir de todos los días⁵⁶²».

Ferrater també elogia *Finnegans Wake*, i critica els crítics que la titllen d'obra obscura, i avisa de la influència de l'obra per als escriptors contemporanis, en aquest cas Beckett:

⁵⁶⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 230.

⁵⁶¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 231.

⁵⁶² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 231.

No es probable que sea nunca muy leída ni que parezca dotada de nada que se aproxime remotamente a la inmensa fuerza de sugestión de *Ulysses*, pero, aparte la capilla de adoradores de Joyce, se ha ganado unos cuantos lectores fieles y de primera calidad, Edmund Wilson por ejemplo; y ha influido en obras como *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder y en las de Samuel Beckett⁵⁶³.

vi. Shakespeare

Com en el cas de Marcel Proust per a la tradició francesa, l'estudi de Shakespeare mereix un apartat a banda en la lectura de Ferrater. Sabem que és un dels escriptors més importants per a l'autor, que el va moure a escriure poesia i que va estudiar la seva obra a fons. Ho explica a l'entrevista amb Federico Campbell a *Papers, cartes, paraules*: «Creía que el procedimiento para expresarme mejor sería la prosa, una especie de aforismos estilo Nietzsche o La Bruyère, pero no me acababa de salir bien. Luego Shakespeare me reveló las posibilidades de la poesía⁵⁶⁴». També ho va explicar a Baltasar Porcel:

Del 54 al 57 havia escrit una mena de diari, que vaig cremar, i ara em sap greu, en el qual, però, no deia 'avui m'ha passat tal cosa i demà tal altra', sinó que sota la forma de l'aforisme seguint els models de Nietzsche i de La Bruyère, deia el que em semblava sobre la gent de la península, i sobretot els catalans. Però no m'acabaven de satisfer. Per l'agost del 57 la meva mare se'n va anar a Londres i em deixà sol al pis: vaig estar-me tot el mes llegint-me, per primera vegada d'una manera seriosa, Shakespeare. Va ser una borratxera, que va durar sis mesos més, que vam passar al mas de Reus: em llegia i rellegia cíclicament les diguem-ne quinze obres millors de Shakespeare, tu. I és ell que em va descobrir que en poesia es pot dir tot. Aleshores, allò que no em satisfieia en l'aforisme se'm resolgué: un bon dia vaig escriure 'In memoriam', basat en Shakespeare, i cue!, funcionava ⁵⁶⁵

José Maria Valverde, el traductor de Ferrater al castellà, també explica la importància que tenia Shakespeare per al poeta:

A mi em constava personalment que, perquè em trobà llegint una vegada Shakespeare, es llançà a la coneixença del gran bard – de qui tot seguit es féu el millor coneixedor espanyol –, i d'ell prengué el seu gran vehicle, una forma [el blank verse] que, tot i essent poètica, tingués totes les

⁵⁶³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 232.

⁵⁶⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 513.

⁵⁶⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p.531.

flexibilitats conversacionals de la prosa. Per això, i per la seva especial afinitat amb Robert Graves, i algun altre britànic, vaig poder dir alguna vegada que Gabriel Ferrater era, en bona mesura, un poeta anglès que escrivia en català⁵⁶⁶.

Un descobriment del filòleg Enric Blanes al seu bloc, dedicat a la figura de Ferrater⁵⁶⁷, va permetre'ns ampliar la lectura que Ferrater fa de Shakespeare, que es limitava a l'article «El enigma de la personalidad de Shakespeare» al llibre *Papers, Cartes, Paraules*. En aquest mateix llibre també hi ha la traducció de Ferrater dels dos primers actes del *Coriolà*, que Salvador Oliva va prendre com a model per començar la seva traducció de l'obra de Shakespeare. Oliva ho explica a la taula rodona⁵⁶⁸ que va compartir amb Jordi Cornudella i Javier Cercas, al curs d'estiu de la càtedra Pla «El llegat Ferraté(r): Poesia i crítica». El descobriment de Blanes és un article que va aparèixer al número monogràfic de la revista *Destino* dedicat a l'escriptor anglès i publicat el 31 d'octubre de 1964. En aquest article, Ferrater insisteix en l'absència de bibliografia i dades sobre la vida de Shakespeare i critica les especulacions dels crítics per arribar a conclusions incertes sobre la seva biografia.

Enric Blanes també va adonar-se'n que dins del llibre *Historia de la literatura universal* d'Erwin Laaths hi havia material de Ferrater sobre Shakespeare, un autor que, sorprenentment, no té una entrada a *Escritores en tres lenguas*. El llibre és de 1967, publicat per l'editorial Labor. La traducció és de Juan Godó Costa, i consta com a llibre revisat per Carlos Pujol i ampliat per Miquel Bauçà, Salvador Clotas, Antoni Comas, Gabriel Ferrater i Agustín del Saz. Antoni Comas i Salvador Clotas eren els responsables de l'ampliació sobre literatura catalana, mentre que «el escritor Gabriel Ferrater ha realizado algunas ampliaciones notables en aquellos aspectos de la literatura extranjera que por razones de afinidad o de tradición son más importantes para el lector español que para el extranjero⁵⁶⁹»

Blanes va anar seguint el text d' *Historia de la literatura universal* per veure quins eren els afegits que havia fet Ferrater. Blanes assenyala que al capítol «Renacimiento, Humanismo y Reforma» hi ha una secció sobre Shakespeare i els seus coetanis:

⁵⁶⁶ Valverde, José María. «Ferrater: l'experiència de traduir-lo» (article traduït per L. Soldevila). *Faig*, 16 (març de 1982), pàg. 18-19.

⁵⁶⁷ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

⁵⁶⁸ Salvador Oliva, Jordi Cornudella, Javier Cercas. *De l'any vuit i el dia. Joan Ferraté en persona*. Taula Rodona al curs d'estiu «El llegat Ferraté(r): Poesia i Crítica». Juliol de 2018.

⁵⁶⁹ Edwin Laaths. *Historia de la literatura universal*. Barcelona, Labor, 1967, p. Viii.

hi vaig trobar un llarg paràgraf, pàg. 311-2, en relació amb el teatre elisabetià, i un afegit al paràgraf sobre Marlowe (pàg. 312), ponderant la importància, el to i el vers del Tamburlaine. A les pàgines 320-327 va aparèixer l'afegit ferraterià més extens de tot el llibre, que són unes línies sobre l'obra *Enric IV*⁵⁷⁰.

Al text sobre *Enric IV*, Ferrater escriu que la primera part de l'obra és la millor de la trilogia, i que segurament és la primera gran obra de l'autor. A Ferrater li interessa molt la complexa actitud moral amb la que Shakespeare se situa davant els seus personatges. Segons Ferrater, és a *Enric IV* on podem veure per primera vegada com Shakespeare crea el seu món de personatges que no són ni bons ni dolents en el sentit fondo del terme, i els efectes morals que té aquest gest. Per a Ferrater, a *Enric IV* hi ha elogis i crítiques al sistema moral de l'Edat Mitjana. Hi ha la part lluminosa de la lírica a les escenes d'amor, però també la denúncia a la irresponsabilitat política del món cavalleresc – Ferrater ho veu a l'escena del repartiment d'Anglaterra, que li recorda a Rabelais; i en la despietada crueltat amb la que el món heroic cavalleresc devora tot el que queda fora d'ell –. A Ferrater també li interessa el fàstic que li fa la senilitat a Shakespeare, i com *Enric IV* és un exemple de la vellesa devorant la joventut. Però Ferrater aprofundeix en la lectura política de l'obra, que és la que li interessa:

Pero tampoco en este punto hay que simplificar, ni entender la obra como una sátira de los valores sociales conservadores, como la que se encuentra en *L'enfance d'un chef*, la refundición que modernamente ha hecho Jean-Paul Sartre del Henry IV. «Los reyes son crueles e hipócritas», dice, por una parte, Shakespeare; mas, por otra parte, y con no menor sinceridad, dice: «Tiene que haber reyes, y tienen que ser tan crueles e hipócritas como su eficacia requiera». O, más precisamente, Shakespeare no dice nada: es infinita su adaptabilidad imaginativa a la contextura del mundo, y nos lo presenta sencillamente, para que nosotros intentemos entenderlo y asignarle un sentido que, suponiendo que queramos encerrarlo en una fórmula, Shakespeare no nos la va a dar. En frase admirable le apostrofaba Matthew Arnold: «Others abide our question. You are free». («Otros se atienen a nuestra pregunta. Tú eres libre»)⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

⁵⁷¹ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

A Ferrater li interessa l'absència d'ideologia en l'obra shakespeariana, la manera com l'anglès dóna una visió del món a les seves obres sense alligonar-nos. El sentit de l'obra l'ha de completar el lector, l'autor només presenta.

Després del seu anàlisi d'*Enric IV*, Ferrater se centra en un tema que reprendrà a l'article «El enigma de la personalidad en Shakespeare» i que és un dels seus interessos principals sobre l'anglès: la relació entre la biografia de Shakespeare i les seves obres, el tema que ha dominat la crítica i la recepció sobre l'autor durant segles. Ferrater escriu que les experiències biogràfiques que deuen trobar-se en la base dels motius imaginatius i morals que formen el tema d'*Enric IV* i de bona part de l'obra de Shakespeare es poden delimitar gràcies als sonets que es van publicar l'any 1609, en una edició que no estava revisada pel poeta:

A este valor biográfico se debe gran parte de la fascinación que sobre la crítica ejercen los sonetos, y la inmensa literatura exegética que han provocado. Para un lector sin prejuicios, la verdad es que los sonetos, aunque entre ellos se encuentren algunos admirables, son muy desiguales, y en conjunto forman una obra que no puede compararse en tensión y ambición poéticas con cualquiera de las tragedias mayores de Shakespeare⁵⁷².

A Ferrater no li interessien tant els poemes de Shakespeare com la seva obra dramàtica, i critica l'ús que els crítics han fet d'aquests sonets. Segons Ferrater, se n'ha fet un ús poc hàbil i bastant interessat, que només buscava trobar lligams entre l'obra i la vida de l'autor. Però a Ferrater també li interessa explicar què podem conèixer de la biografia de Shakespeare i en proposa una lectura. Escriu que durant una època el poeta es va moure en un cercle de joves aristòcrates i que va ser molt amic d'algun d'ells. En aquell cercle imperava una actitud rebel davant les normes de la seva classe, davant la noblesa isabelina adquisitiva i guerrera. Aquesta rebel·lia, diu Ferrater, es va manifestar en algun cas a manera de negativa al matrimoni, i amb l'aposta de formes de vida alternatives. Sabem, segons Ferrater, que l'actitud de Shakespeare davant aquells joves era molt complexa i rica en ambivalències emotives, i això es reflecteix als sonets. Les similituds que Ferrater troba entre els sonets i *Enric IV* és que en les dues hi trobem un món moral fosc, que contrasta amb la lírica de joventut amorosa de les seves comèdies i la visió de l'erotisme feliç que hi exposa.

Quan Ferrater escriu sobre les hipòtesis de la data de publicació dels *Sonets* aprofita per fer una jerarquia de l'obra de Shakespeare, dient que el canvi de

⁵⁷² Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

segle – del XVI al XVII – coincideix amb una crisi de creixement de l'obra de l'anglès. Segons Ferrater; *Juli Cèsar*, la seva primera tragèdia romana madura, és una obra més harmònica i cuidada que *Enric IV* però representa un cert empobriment en la força suggestiva dels seus temes, tot i que assenyala Brutus com una figura important entre Hamlet i Iago. Segons Ferrater, després d'aquesta obra Shakespeare puja al seu cim més alt. Els primers set anys del segle XVII escriu el que segons el crític són les seves obres supremes: *Hamlet*, *Troilus i Crèssida*, *Otel·lo*, *Measure for Measure*, *Macbeth*, *El Rei Lear*, *Coriolà*, *Antoni i Cleopatra*, el relatiu fracàs – segons Ferrater – de *Tot va Bé si acaba bé* i l'inacabat *Timó d'Atenes*. En aquestes obres, escriu, hi ha el prodigi de Shakespeare: «prodigio tanto más de admirar por cuanto, en cada uno de los momentos en que se produce, tiene muy fácil explicación⁵⁷³».

Ferrater sap concretar en Shakespeare totes els elogis: cada obra seva, diu, té molts sentits; però cadascun d'ells és obvi, està ben delineat i ben explicat. Veu que l'anglès repeteix els mateixos temes en aquestes obres, i aquesta permanència és una de les seves virtuts més grans: «imagina mucho más que ningún otro escritor, pero, sobre todo, imagina mejor, y por ello puede utilizar un mismo motivo, incansablemente, en una y otras obras, seguro de que siempre sabrá hallarle facetas nuevas⁵⁷⁴».

Ferrater descriu els temes que es van repetint. En primer lloc, l'esquema argumental. Qualsevol tragèdia de Shakespeare, diu Ferrater, se situa en una societat humana netament delimitada i tancada: la Dinamarca de *Hamlet*, la Rodes d'*Otel·lo*, la Viena de *Measure for Measure*, l'Escòcia de *Macbeth*, l'Anglaterra de *Lear*, la Roma de *Coriolà*, l'Egipte d'*Antoni i Cleopatra* o l'Atenes de *Timó*. Aquesta societat no està aïllada però és essencial que en el rerefons d'aquesta societat existeixi la idea i l'espai d'allò estranger. La societat que presenta Shakespeare és un cos polític, però els seus membres se senten sempre i molt vivament tancats en les seves fronteres i ofegats per elles:

Esta agorafobia se hace opresiva cuando un elemento de descomposición empieza a actuar en la sociedad: «algo se pudre en el estado de Dinamarca», al iniciarse el *Hamlet*, y algo se pudre también en Rodas, en Viena, en Escocia, en Inglaterra, en Roma, en Egipto y en Atenas. Y cuando la putrefacción se ha hecho intolerable y la crisis trágica se produce, termina la obra con el inicio de una operación de saneamiento, siempre a cargo de una intervención extanjera: el ejército noruego, en *Hamlet*; los enviados de la Serenísima, en *Othello*; el retirado duque,

⁵⁷³ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

⁵⁷⁴ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

en *Measure for Measure*; los ingleses, en *Macbeth*; los franceses, en *Lear*; los volscos, en *Coriolannus*; las tropas de Augusto, en *Antoni i Cleopatra*, y las del proscrito Alcibiades, en *Timon de Atenas*. *Troilos i Crèssida*, obra excepcional en muchos sentidos, se desvía algo del esquema, si bien conserva sus datos básicos: las sociedades en putrefacción son dos, la troyana y la de los jefes griegos, y la obra acaba con un choque catastrófico entre ellas. Lo que, con término no muy sutil, acostumbra a llamarse el pesimismo de Shakespeare, se delata muy sugestivamente a través de esta constante necesidad del recurso a una intervención extranjera para resolver el conflicto trágico; a partir de una cierta densidad de los fermentos malignos, parece pensar el gran poeta, la naturaleza humana no dispone ya de defensas, y la ablación es obligada⁵⁷⁵

El segon element temàtic és la precisió dels seus temes. La humanitat a les obres de Shakespeare, escriu Ferrater, desenvolupa el seu joc amb una baralla de molt poques cartes i, en definitiva, els motius que es combinen per construir el contingut de les tragèdies es poden reduir a quatre. El primer és l'erotisme, present en les obres de 1601 a 1604 fins que passa a segon pla a *Macbeth*, *El rei Lear* i *Coriolà*. El segon tema és l'afany de poder; però aquest, que havia constituït el centre de les històries, només en *Macbeth*, segons Ferrater, es presenta despallat i a l'arrel de l'acció de les grans tragèdies. El tercer element temàtic neix, segons Ferrater, de la conjunció dels dos anteriors, i es pot resumir maldestrament com el complex d'Èdip. Aquest tema constitueix, escriu, un motiu espiritual que actua en l'ordre de les relacions familiars i que neix quan aquestes manifestacions de poder i d'autoritat, o de submissió o lleialtat adquireixen ressonàncies eròtiques. El cas extrem d'això és l'incest, que apareix a *Hamlet* i d'una manera atenuada a *Troilos i Crèssida*. Altres aspectes del tema, escriu Ferrater, apareixen a totes les altres obres, i amb especial energia a *El Rei Lear* i *Coriolà*. El quart tema són els diners i les relacions humanes que en ells es realitzen i simbolitzen: aquest és el tema central del *Timó d'Atenes* i les seves relacions amb el tema eròtic es desenvolupen a *Troilos i Crèssida*.

Un cop ha assenyalat els principals temes de contingut de les grans obres de Shakespeare i la seva estructura interna, Ferrater es dedica a estudiar alguns aspectes del que ell anomena la composició exterior de les obres i la seva plasmació dramàtica. El primer tret en què es fixa és la simultaneïtat de l'actuació dels diferents nivells de sentit que componen l'univers de cada obra. Un drama de Shakespeare, explica Ferrater, és la descripció d'una societat; el desenvolupament de l'argument, l'expressió d'un tema intel·lectual o imaginatiu i un últim residu que potser podríem descriure com el que queda després d'una

⁵⁷⁵ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

experiència moral. És la mateixa manera que Ferrater es planteja la seva literatura, que buscava traslladar al poema l'experiència moral a partir d'un tema intel·lectual. La virtut de Shakespeare en aquest sentit, segons Ferrater, és que fa servir tots els temes alhora:

Pues bien: la infalible y avasalladora fuerza de convicción con que estos órdenes de sentido se imponen al lector se debe esencialmente a su simultánea presencia: toda frase de la obra se refiere a todos ellos a la vez; su técnica es siempre superpositiva, nunca yuxtapositiva. He aquí un sencillo ejemplo del carácter a que nos referimos: una de las máquinas infernales que dispara Yago para que nazcan los celos de Othello, es la de la embriaguez de Cassio, con el escándalo resultante, y la intervención de Desdémona en favor de su amigo; ahora bien, la fuerza de la intriga depende de dos hechos: que el escándalo de Cassio se ha producido en la guarnición de una ciudad extranjera ocupada, y que Desdémona y Cassio pertenecen a una misma clase social, más elevada que la de Othello, y a una misma raza que desprecia a la del moro; esta estructura social es la base del proceso emotivo, y Shakespeare la tiene siempre presente --o sea, que Yago no permite en ningún instante que Othello la olvide⁵⁷⁶

Una altra constant en Shakespeare, que segons Ferrater és l'arrel de la seva tremenda força dramàtica, és la insistència amb la que imposa al lector la corporalitat, la immediata vida física dels seus personatges. Hi ha, escriu, corporalitat en l'elocució – importantíssima en el moment de representar les obres – però a més Ferrater destaca que els personatges de Shakespeare tenen en escena una vida física molt superior a la que posseeixen els de qualsevol altre dramaturg – menys en el cas de Brecht, que en aquest punt imita deliberadament a Shakespeare –. Gairebé tots els seus protagonistes moren en escena, escriu Ferrater, i la lluita en la que moren no és una estilització edulcorada:

Hamlet, por ejemplo, suda y jadea. Los cadáveres sangran – a los escenógrafos isabelinos les gustaba la truculencia – y manchan cosas y personas. Desdémona canta, y canta Ofelia; cantan casi todas las mujeres en las comedias. Menudean las danzas. Se embriagan el príncipe Hal y Falstaff, Claudio y sus cortesanos, Cassio, Macbeth y sus invitados, los triunviros en Antony, los parásitos de Timón. A Gloucester le saltan los ojos. Hotspur y su esposa, Mortimer y la suya, Troilo y Criseida, Othello y Desdémona, Antonio y Cleopatra, se acarician. Cleopatra convierte en una atroz escena amorosa su suicidio mediante la mordedura del áspid. Lear está continuamente vistiéndose y desnudándose y hablando de sus

⁵⁷⁶ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

ropas con una desconcertante intensidad en la repulsión. Othello y Lear sufren ataques de epilepsia. Las tropas de Falstaff, y con más dureza las de Alcibíades, exhiben crudamente su soldadesca miseria – en todos los sentidos que el español da a esta palabra –. Y, en fin, no hace falta recordar las dos escenas célebres en que probablemente culmina esta presencia física de los personajes: la del burdel de Pericles, y la de la tempestad en la landa, en Lear⁵⁷⁷

Shakespeare, diu Ferrater, va convertir genialment en una qualitat de les seves obres el que per a un dramaturg llibre hauria estat una molèstia: com que treballava per a una companyia fixa, ja tenia els trets corporals dels seus actors a la imaginació i podia donar-los més vida.

Encara hi ha una última idea fonamental per a la lectura ferrateriana de Shakespeare: cal evitar el psicologisme quan el llegim. Ferrater adverteix de la importància d'aquest gest, que descriu com a involuntari per al lector contemporani, però explícita que és indispensable per a entendre l'autor anglès. Els personatges de Shakespeare, diu Ferrater, no són «caràcters» en el sentit que avui, havent passat per la tradició novel·lesca dels segles XVIII i XIX, donem a aquest terme. Shakespeare no escriu les seves obres, diu Ferrater, imaginant en un principi determinats éssers humans caracteritzats per certes propensions o passions espirituals i inventant després crea un argument que li permeti revelar-les. Shakespeare pren com a punt de partida un argument i el desenvolupa atenent a cada moment al que podríem anomenar el seu centre de vigor, i atribuint a cada personatge que intervé la passió que la situació reclama. Per a explicar-ho utilitza l'exemple de *Hamlet*:

En la obra de Shakespeare hay un punto crucial, en el que es decisivo apreciar este rasgo con perfecta claridad. Nos referimos a *Hamlet*, que la crítica romántica ha convertido en un abracadabrante enigma, simplemente porque, al interrogarse acerca del sentido del drama, ha planteado la pregunta que no admite respuesta: ¿Qué carácter, qué clase de persona, es Hamlet? Y no admite respuesta, porque Hamlet, como cualquier otro personaje de Shakespeare, no es ningún carácter. En cualquier escena, es un hombre a quien le ocurren ciertas cosas, y que responde a ellas con ciertos actos; cuando Shakespeare escribe la escena, la única cuestión que para él se plantea es la de inventar un camino, relativamente verosímil y lo más sugestivo posible, que lleve hasta la reacción del príncipe a partir de la ocurrencia externa. Y le importa muy

⁵⁷⁷ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

poco que la reacción obtenida en cierta escena se parezca a la obtenida en otras⁵⁷⁸

La coherència de Hamlet, diu Ferrater, no deriva del seu caràcter ni és interior a cadascun dels personatges de l'obra. La coherència està repartida per tota l'obra. Situat davant del tema de la venjança, Shakespeare sap que les possibles actituds dels homes són moltes, i a l'autor li interessa revelar totes aquestes actituds possibles i descobrir les connexions entre elles:

Puesto que *Hamlet* es una obra sobre cierto fenómeno moral, el de la justa venganza y la restauración de la legitimidad política, este fenómeno despliega sus virtualidades precisamente en el conjunto de la obra, y no en el imaginario príncipe, que, al fin y al cabo, es sólo un símbolo entre otros muchos que forman el sistema expresivo de Shakespeare; y nadie puede dudar de que la obra es coherente, aunque su protagonista, considerado como un carácter, sea, en efecto, de una incoherencia notable⁵⁷⁹

Ferrater critica les lectures contemporànies de *Hamlet* i d'altres obres de Shakespeare basant-se en aquest principi psicologista. Segons Ferrater els crítics romàntics – que també anomena crítics novel·lescos – s'equivoquen quan jutgen les obres des d'aquesta perspectiva. En el cas de *Hamlet*, cometem un error quan acusen el protagonista d'incoherent, perquè com ha explicat Ferrater els personatges no tenen caràcter. Ferrater aplica aquest exemple sobre altres obres. Segons Ferrater, és fals que Otel·lo sigui un caràcter gelós: només té gelosia perquè li han fet creure que la seva dona és infidel. Macbeth no sent cap passió específica que l'impulsi a assassinar i a tiranitzar: un cop ha actuat segons l'estricta lògica dels fets, sense repressions morals, i s'ha vist convertit en assassí i en tirà, mostra els sentiments i les passions que la situació justifica. En Shakespeare, conclou Ferrater, els fets són sempre la causa. L'efecte d'aquesta causa és la manera de manifestar-se dels personatges en certs moments concrets. Per això Shakespeare no té sentit històric ni biogràfic segons l'entenem els moderns. Per a ell, les emocions d'una persona en un determinat moment resulten dels fets en què es veu implicada, i no de les seves emocions passades. Això és precisament, conclou Ferrater, el que resultava incompreensible per a la crítica romàntica, i segons el crític encara és difícil de comprendre per a qualsevol lector d'avui.

⁵⁷⁸ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

⁵⁷⁹ Enric Blanes. «Shakespeare i Ferrater». *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> setembre de 2020.

La mala recepció de Shakespeare i els efectes que té sobre els lectors és un tema que va apareixent a l'obra de Ferrater. S'hi refereix també a les seves classes a la universitat quan estudia la mala recepció de Carner. Segons Ferrater, que els lectors haguem passat per la novel·la del segle XIX impedeix tenir un punt de vista just sobre totes les formes de literatura narrativa o dramàtica que són anteriors a aquesta tradició novel·lesca o que se'n volen independents. La Bíblia és un cas evident per a Ferrater, però també ho és Shakespeare:

Tota la lluita de la crítica anglesa de Shakespeare, en els darrers trenta anys, o trenta-cinc anys, ha estat precisament d'eliminar les interpretacions en termes de caràcters (de caràcters que es podien analitzar psicològicament i que seguien una línia evolutiva novel·lesca i basada en una acumulació d'experiències) dels personatges de Shakespeare. Un article que resumeix el sentit de la cosa, un article de L. C. Knights, que va ser dels que va iniciar la lluita (deu ser un article de l'any 27 o 28), es titula, irònicament, «Quants fills tenia Lady Macbeth?». La broma està en què a Macbeth no es diu quants fills tenia lady Macbeth. Ara: els crítics del segle XIX, els crítics novel·lescos, estaven sempre disposats a fer especulacions, si no tan grotesques com aquesta, que s'hi assemblaven. És a dir: ¿per què Iago, per exemple, enganya Otel·lo i produeix aquell desastre? ¿Per què Macbeth assassina el rei? Etcètera etcètera. Doncs bé: aquestes especulacions són absolutament inadequades, simplement perquè Shakespeare no pensava en aquests termes. Shakespeare tenia una història tan carent de motivacions psicològiques (almenys explícites, perquè, naturalment, ningú no inventa una història si no li sembla que té una coherència) com un conte de fades. És a dir que preguntar-se per què Macbeth assassina el rei és com preguntar-se per què el Petit Polzet era petit: és la dada inicial de la història. I Shakespeare procedia, senzillament, a base de posar en boca dels seus personatges, en cada moment de la seva història no analitzada en termes psicològics, un poema sobre aquella situació material, tan bo com ell sabia⁵⁸⁰

d. Escriptors en llengua castellana

Tot i que coneixia molt bé la tradició castellana i que s'havia relacionat amb els poetes espanyols de la seva generació, Ferrater dedica molt poc espai als seus papers a parlar sobre escriptors en literatura castellana. Els seus textos es limiten a un estudi sobre Manuel Machado, a qui considera un poeta menystingut, i a una ressenya d'un autor contemporani i amic, J. J. Mira, a la revista *Laye*, al principi de la seva carrera com a crític literari.

⁵⁸⁰ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antàrtida/Empúries, 1994, pp. 23 – 24.

A *Escritores en tres lenguas* Ferrater dedica un article extens al poeta Manuel Machado, que creu que és el poeta més injustament menyspreat del passat recent espanyol. D'això en culpa al propi autor, que no va saber detectar on era el valor de la pròpia obra i no va fer saber una bona antologia, però també diu que la immensa glòria del seu germà Antonio no li feia cap favor. La poesia d'expressió directa de Manuel Machado, diu Ferrater, pren un camí molt diferent del simbolisme del seu germà. Per a Ferrater, no es pot estudiar bé Antonio Machado si no es té en compte l'obra del seu germà,

si no se arroja una clara luz sobre Manuel. La obra teatral conjunta de los dos hermanos no es de ningún modo desdeñable, y el simple hecho de que sus dos estilos poéticos pudieran fundirse con coherencia muestra ya que entre los poemas de ambos tiene que encontrarse más de una relación⁵⁸¹

De tota manera, considera que Manuel Machado és un poeta molt desigual, i que els seus bons poemes són molt pocs, tant pocs que se'n pot fer una llista completa, que és el que Ferrater fa en aquesta entrada. El que dóna pes als poemes, segons el crític,

no es el grado de su calidad, sino el modo de la misma. Sin ellos, poco podría ofrecer el moderno verso español (de España, estrictamente: los americanos dan más y mejor) a quien busque en la poesía, por una parte, gesto y movimiento dramáticos (una forma particular de la «temporalidad» que era la ambición suma de Antonio Machado), y, por otra parte, cantidad y variedad de objetos bien particularizados; y no puede decirse una imaginación esté bien constituida si no es capaz de agregarse estas dos cualidades⁵⁸².

Ferrater fa una lectura comparada dels poemes dels dos germans i es fixa en un poema de Manuel, «El mal poema», per a indicar-ne la influència directa de Baudelaire. Tot i que Ferrater diu que si estiréssim la comparació acabaríem, lògicament, aixafant a Manuel Machado; és important explicar aquesta influència perquè el poema deriva de Baudelaire en una cosa molt central, molt diferent dels trets de superfície que el final de segle imitava:

un poema de Baudelaire se ovilla alrededor de algo que es emoción y forma a la vez, y que pudiera llamarse el *desenmascaramiento*: el recurso, como última razón de vitalidad del poema, a la experiencia que

⁵⁸¹ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 319.

⁵⁸² Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 320.

sobrecoge por ser irrefutable, y no a la intensidad pasional que arrastra o a la belleza que seduce⁵⁸³.

Els poemes de Machado, escriu Ferrater, recorren a la mateixa sorpresa de reconeixement, però amb menys subtileza de Baudelaire. Tampoc s'assemblen en les formes estilístiques. Les de Machado són, segons Ferrater, «de lo más opuesto al hieratismo de Baudelaire⁵⁸⁴». D'ell en destaca els recursos estilístics a manera d'un improvisador, un cantor o recitador en societat, que confia en el seu to i la personalitat de la seva veu per a què funcionin. Ferrater diu que aquest art del recitador és propi de la tradició castellana i que també va donar el to a José Hernández, a qui anomena l'únic poeta del segle XIX veritablement gran en llengua castellana. És a partir d'aquesta norma estilística que s'explica, segons Ferrater, els caràcters profunds de la seva poesia (i és aquí també on hi ha l'interès del poeta per Machado): «aquel modo de recurrir a la experiencia que, con sernos perfectamente conocida, nos traspasa cuando nos sale al encuentro⁵⁸⁵».

Ferrater també es fixa en la recepció de Machado i insisteix que no ha estat prou valorat. Escriu que recentment s'ha corregit aquest greuge, gràcies a la reivindicació de tres poetes contemporanis: Luis Rosales, Gil de Biedma i José María Valverde. Aquest últim va dir que a Machado l'emparava una tradició entre el modernisme espanyol i la flexibilitat de la parla dels poetes sud-americans com Gabriela Mistral, Césa Vallejo i Pablo Neruda.

Un altre text sobre literatura castellana el trobem en un article publicat l'any 1953 a la revista *Laye*. És una ressenya del llibre *En la noche no hay caminos*, de J. J. Mira, que havia estat publicat a l'editorial Planeta el mateix any 1953. És un dels primers articles de Ferrater com a crític, i s'hi nota el llenguatge carregós i teòric que caracteritza el principi de la seva obra crítica en castellà. Ferrater comença la ressenya amb un elogi a la lectura com a imaginació, una idea que treballa sobretot parlant de la crítica de Carles Riba. Ferrater celebra que, amb aquesta novel·la, l'autor aconseguirà el reconeixement del públic, però a ell li interessa reconstruir des dels inicis l'obra de l'autor per a explicar tots els elements que la fan bona. Lliga aquesta reconstrucció amb la teoria ribiana sobre la lectura imaginativa, perquè només llegint d'aquesta manera podem adonar-nos-en de com «es fa» un autor:

En nuestra época, sumergida por la letra, sólo hay un modo de recobrar imaginariamente la inocencia del iletrado: conceder la más apasionada

⁵⁸³ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, pp. 321 – 322.

⁵⁸⁴ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 322.

⁵⁸⁵ Gabriel Ferrater. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José Manuel Martos, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1994, p. 323.

atención a los frutos literarios en agraz, seguir desde sus inicios la obra de los autores que den muestras de encaminarse verdaderamente *hacia* la literatura, y sorprender así el admirable fenómeno que es su accesión a la maestría, a este estado de gracia en que todas las acciones son eficaces y todos los deseos se consuman; en que la literatura no es ya algo soñado o intentado, sino que está ahí, operando sobre nuestro mundo, levantándole y otorgándole sentido⁵⁸⁶

Des del principi de la seva trajectòria, com ens permet veure aquesta ressenya, Ferrater treballa l'obra dels autors reconstruint-la des del principi de la seva trajectòria per a poder fer-ne una lectura de conjunt. Quan escriu sobre un llibre no ho fa mai com si fos un element aïllat, sinó que el lliga amb el conjunt de l'obra de l'autor i el fa dialogar amb la seva tradició, analitzant les influències i fixant-se sempre en la recepció. En el cas de la novel·la de Mira, es fixa en les seves primeres obres per veure com, a partir d'aquestes, l'escriptor ha augmentat la coherència del seu univers imaginatiu. A partir de l'anàlisi meticulós d'una novel·la inèdita de l'autor, Ferrater va enumerant les qualitats de Mira i a cadascuna d'elles exposa la manera com les ha actualitzat en aquesta nova novel·la, o de quina manera aquelles qualitats s'han sofisticat i l'han dut a ser l'escriptor que és ara. És una ressenya que cita copiosament el text de l'autor i que es basa en els esdeveniments de la novel·la que analitza, per acabar fent un elogi del protagonista, que té el mèrit de fer-nos recordar el vers de Baudelaire per fer-nos veure que la virtut d'aquesta novel·la és que ens reconeixem a nosaltres mateixos llegint-la, *Hypocrite lectrice, mon semblable, mon frère*.

e. Escriptors en altres llengües

A causa de la seva feina com a traductor Ferrater va estar en contacte amb d'altres literatures a banda de les citades fins ara. Una d'elles va ser la sueca. Ferrater va traduir al castellà la novel·la *El doctor Glas*, de Hjalmar Söderberg, que es va publicar a Seix Barral l'any 1968. En aquesta edició trobem un text a la contracoberta que podem atribuir a Ferrater. En aquest text considera que Söderberg és un escriptor que ajuda a entendre el fàstic dels escriptors cap a la seva societat durant el segle XX, un tema recurrent als seus assaigs sobre literatura. De l'obra de Söderberg, Ferrater destaca el seu diari de l'ocupació nazi a Copenhage. Tot i la brevetat del text, Ferrater diu que les novel·les importants de Söderberg *La juventud de Martin Birck*, de 1901; *El joc seriós*, de 1912, probablement la seva novel·la més coneguda. Ferrater diu que el llibre és la crònica de trenta anys d'història sueca travessada per la història de la decepció d'un home.

També cal fer un apunt per fer notar l'absència de la literatura italiana al cànon de *Escritores en tres llengües*. Les constants referències a Dant i a la poesia

⁵⁸⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 156.

italiana del Renaixement ens fan creure que Ferrater coneixia bé la tradició italiana, tot i que no hi ha cap autor italià a qui dediqui un estudi en profunditat. A *Historia de la literatura universal* de Laaths hi ha un paràgraf on Ferrater valora l'obra de Maquiavel. En aquest afegit a l'entrada del llibre, Ferrater fa una valoració de la seva obra i escriu que, com a escriptor, és el primer a descriure la política com un joc d'accions humanes amb una vivacitat i una riquesa d'elements prou sòlides per a convertir-les en mite, en una figura imaginativa nova, paradigma d'una interpretació de les realitats polítiques enterament despresada dels esquemes medievals. Ferrater lloa la prosa de Maquiavel, que descriu com a sensible i nerviosa, lliure de l'aspiració del gran estil ciceronià que, segons el crític, havia d'ofegar la prosa italiana del segle XVI i l'espanyola del XVIII; i lliure també de l'abstracta severitat de la prosa clàssica francesa. També lloa Maquiavel com a dramaturg, i cita *La mandràgora* descrivint-la com l'única obra realista que paga la pena del teatre italià renaixentista.

i. Witold Gombrowicz

L'escriptor polonès Witold Gombrowicz és un dels autors més importants per a Ferrater perquè és un dels autors vius amb qui té una relació significativa. Durant la dècada dels seixanta com a jurat dels premis Formentor, Ferrater va intentar a cada convocatòria que premiessin l'escriptor polonès. Se'n va sortir l'últim any dels premis, el 1967, i Gombrowicz finalment va aconseguir el guardó.

Ferrater també el va traduir, en concret la seva obra *Pornograia*, que la censura va convertir en *La seducció*. La novel·la de Gombrowicz gira al voltant de la joventut i de l'erotisme, dos temes que interessaven molt a Ferrater. Com que l'obra és una mica complicada de llegir, Gombrowicz hi fa un pròleg exposant la seva filosofia i el seu imaginari. Al pròleg diu que no creu en cap filosofia no eròtica i que no es refia de cap pensament desexualitzat. És clar que és difícil, escriu, creure que la *Lògica* de Hegel o *La crítica de la raó pura* de Kant haguessin pogut concebre's si els seus autors no s'haguessin mantingut a una certa distància del cos. Però la consciència pura, en el moment que es realitza, s'ha de submergir de nou al cos, al sexe, a l'Eros; l'artista de ha capbussar el filòsof en l'embruix, en l'atractiu, en la gràcia. Llegint aquest pròleg és fàcil endevinar per què Ferrater va voler traduir-lo. L'atracció per la sensualitat i el cos o la devoció per l'experiència són idees al centre de la poesia de Ferrater. L'acidesa dels pensaments del polonès, explicats als seus diaris, també agradaven molt a Ferrater.

L'any 1966 Ferrater dedica un article a l'escriptor polonès a la revista *Presencia*. És un article que reivindica la lectura de l'escriptor i la seva figura, segons Ferrater injustament oblidada entre els lectors espanyols. En aquest article

Ferrater escriu que Gombrowicz és «el mayor prosista de hoy⁵⁸⁷», i que la seva relació amb la llengua espanyola hauria de fer que els lectors espanyols el consideressin més. Això és perquè Gombrowicz va arribar a Buenos Aires l'any 1939 i s'hi va quedar exiliat quan ja era un escriptor conegut al seu país. Uns anys més tard, l'any 1946 i en condicions econòmiques precàries, l'escriptor va decidir que seria una bona idea traduir la seva novel·la *Ferdydurke* a l'espanyol. Ferrater lloa aquesta traducció com a admirable, fins al punt que reconeix que és una nova versió del llibre. A Ferrater el va fascinar el gest literari:

a quien posea sensibilidad literaria, le fascinará ver como va realizándose una potencia estilística muy original, muy deliberadamente querida y buscada: cómo se obliga al castellano a ponerse maleable y a verterse en un nuevo molde. Y en un orden ya no de lengua, ocurre que esto, la obtención de la forma pasando por la ilimitada maleabilidad, por los agudos tormentos y las no menos agudas delicias de la fluidez y de la inestabilidad morales – esto es el tema de *Ferdydurke*⁵⁸⁸.

A partir d'aquesta premissa Ferrater anima als lectors espanyols a llegir Gombrowicz i fa en aquest brevíssim article un repàs de les seves obres, reivindicant-les totes. Ho fa especialment amb *Pornografía*, el llibre que ell mateix traduiria al castellà.

Gràcies a una ponència de la investigadora Zofia Stasiakiewicz podem repassar millor la relació entre els dos escriptors. Segons Stasiakiewicz, la correspondència entre tots dos va començar l'any 1965, tot i que la relació es va iniciar uns mesos abans. És quan Ferrater s'interessa per l'obra del polonès i li proposa una edició en castellà de la seva novel·la *Pornografía*. Aquesta correspondència inèdita, explica la investigadora, es troba al fons de la Beinecke Library a la Universitat de Yale. Són unes cartes que permeten resseguir el procés de traducció i edició de la novel·la que va contribuir considerablement, explica Stasiakiewicz, al coneixement de l'autor polonès a Catalunya i a Espanya, perquè va obrir camí a noves traduccions de l'autor. Gombrowicz, assenyala Stasiakiewicz, no arriba a Espanya a través d'Argentina, tot i que l'autor vivia a Buenos Aires, sinó a través d'Alemanya i França. Ferrater i Gombrowicz es van trobar a Vence a principis de maig de 1965, i és allà quan Ferrater demana els drets de traducció de la seva novel·la. El mateix any, com hem vist, el defensarà al premi Internacional de Literatura i fracassarà. Al tornar del premi, escriu a Gombrowicz:

⁵⁸⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 192.

⁵⁸⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 193.

Je suis resté tellement écoeuré et fatigué par toute l'histoire de Valescure, que ce n'est qu'aujourd'hui que je trouve l'humeur pour vous écrire un mot. Ce que je ne me pardonnerai jamais, c'est que vous avez raté le prix par mon manque d'habileté, ou plutôt par mon manque d'énergie⁵⁸⁹.

La relació entre els dos escriptors no va acabar aquí i, després de la traducció castellana de *Pornografia*, Ferrater vol traduir *Ferdydurke* al català: «j'aimerais [...] traduire *Ferdydurke* au catalan, qui est ma vraie langue. En principe, j'ai déjà trouvé un éditeur ("Edicions 62")⁵⁹⁰ ». Edicions 62 acabarà publicant la novel·la l'any 1968, però en traducció de Ramon Folch, basada en l'edició castellana. Aquest impediment es podia deure, segons Stasiakiewicz, als problemes que Gombrowicz va tenir amb la censura. El retard de la resposta dels censors impacientarà Gombrowicz, que expressa un gran interès en la promoció de la seva obra. Stasiakiewicz explica que el polonès demana a Ferrater d'escriure una sèrie d'articles sobre la seva obra, que el podria ajudar a convèncer la censura per autoritzar la publicació del llibre a Espanya. «Sóc un autor que es presta a ser descobert», diu Gombrowicz en una carta de 1966. L'any 1967 la correspondència continua, perquè és l'any que el polonès guanya el Premi Internacional de Literatura gràcies a la insistència de Ferrater. Gombrowicz li dona les gràcies i anomena Ferrater «l'instrument de la providència» en una carta del 8 de maig de 1967 que ens descobreix Stasiakiewicz: «[...] mes grands et chaleureux remerciements pour cette belle victoire». Tot i això diu que «A vrai dire je ne crois pas que le prix puisse beaucoup m'aider, mais les 20,000 me procurent le vertige!⁵⁹¹».

Stasiakiewicz també explica que Gombrowicz estava, en un principi, en desacord amb l'estratègia editorial de Seix Barral: va criticar el text de la coberta de la seva traducció, la nota biogràfica i la tria de la fotografia de la contracoberta. Retreia a Carlos Barral la precarietat de la informació continguda al text, perquè considerava que un autor pràcticament desconegut a Espanya hauria de ser introduït d'una manera més exhaustiva. En una de les cartes

⁵⁸⁹ Zofia Stasiakiewicz: Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater: correspondència inèdita. Memòria d'una traducció". Conference: 60th Annual Conference. Anglo-Catalan Society. University College Cork, 2014. Consultat a: https://www.researchgate.net/publication/265477440_Witold_Gombrowicz_i_Gabriel_Ferrater_correspondencia_inedita_Memoria_d'una_traduccio 20 de setembre de 2020.

⁵⁹⁰ Stasiakiewicz, Zofia: "Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater: correspondència inèdita. Memòria d'una traducció". Conference: 60th Annual Conference. Anglo-Catalan Society. University College Cork, 2014. Consultat a: https://www.researchgate.net/publication/265477440_Witold_Gombrowicz_i_Gabriel_Ferrater_correspondencia_inedita_Memoria_d'una_traduccio 20 de setembre de 2020.

⁵⁹¹ Stasiakiewicz, Zofia: "Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater: correspondència inèdita. Memòria d'una traducció". Conference: 60th Annual Conference. Anglo-Catalan Society. University College Cork, 2014. Consultat a: https://www.researchgate.net/publication/265477440_Witold_Gombrowicz_i_Gabriel_Ferrater_correspondencia_inedita_Memoria_d'una_traduccio 20 de setembre de 2020.

adreçades a Barral, li escriu que mereix alguna cosa millor. Tot i això, conclou Stasiakiewicz, l'editorial estava satisfeta d'haver venut gairebé 3500 exemplars des del llançament del llibre fins al mes de gener de 1969. Stasiakiewicz conclou que la correspondència conservada entre els autors permet resseguir el procés de traducció de les obres del polonès i la manera com s'ha introduït el conjunt de la seva obra al mercat català i espanyol.

f. *Escriutores en tres lenguas*: la lectura de Pere Ballart

La millor lectura dels assaigs sobre literatura estrangera de Ferrater l'ha fet el professor Pere Ballart en un assaig recollit a la revista *Veus Baixes* i titulat «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». Aquest assaig és el text on Ballart aprofundeix més en les seves idees sobre Ferrater. El text té com a objectiu deduir una poètica implícita a partir dels articles sobre diferents poetes que Ferrater va incloure en l'avortada enciclopèdia de literatura per a la qual va treballar entre els anys 1963 i 1964 i que és a l'origen del volum *Escriutores en tres lenguas*. Ballart fa una nota important a l'article quan diu que el títol del volum és absolutament espuri i inexacte (perquè són cinc i no tres les llengües dels escriptors compresos). Ballart fa una lectura del llibre de Ferrater i diu que en poden sortir tres apartats per endreçar les idees poètiques que hi ha al llibre. En primer lloc, les opinions crítiques sobre la tradició poètica i el cànon que declaren la pròpia filiació. En segon lloc, la descripció i la valoració de temes, procediments i formes afins a la seva poesia. En tercer lloc, l'al·lusió concreta a textos que han estat deliberadament assimilats (imitats o manllevats) en la seva poesia.

Pel que fa a la tradició poètica i el cànon, Ballart comença per desmentir la imatge que ens havíem fet de les influències poètiques de Ferrater:

ens havíem acostumat a la idea que Ferrater concebia molt esquemàticament la tradició poètica europea, amb una enorme admiració per la poesia medieval, una acusada reserva davant la renaixentista i barroca, el refús de l'efusiva lírica romàntica i un indissimulat entusiasme per la poesia angloamericana moderna, d'inequívocs continguts morals enunciats en el format d'un monòleg dramàtic reflexiu⁵⁹².

Ballart diu que els articles enciclopèdics ens revelen una visió molt més ponderada de cadascun d'aquells períodes, plena de matisos que no només ensenyen que Ferrater tenia un coneixement enorme sobre cada autor que tractava, sinó que també tenia una posició molt poc dogmàtica davant la

⁵⁹² Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 47.

literatura, que li permetia reconèixer els mèrits a aquells autors que són lluny de les seves preferències estètiques.

Ballart diu que és interessant veure com Ferrater proposa un replantejament de la poesia renaixentista en aquest llibre:

sembla significatiu que aquí Ferrater suggereixi que la millor poesia renaixentista forma una unitat basada, no pas en l'estil amplificatiu i en una concepció musical del vers (com li podem llegir, per exemple, en el marc de les reflexions mètriques incloses a *Foix i el seu temps*) sinó en el conreu d'una modalitat poètica meditativa, de continguts ben ajustats a una dicció caracteritzada per "efectos de concisión y pretura⁵⁹³".

També es fixa en la manera com Ferrater lloa autors romàntics, contra el tòpic de l'antiromanticisme ferraterià. Aquí, diu Ballart, no hi ha cap desqualificació global del moviment, i en canvi hi ha grans lloances als poetes William Blake i John Clare – i fins i tot l'assaig de Shelley *En defensa de la poesia* –. Ballart exposa que és parlant sobre Heinrich Heine que Ferrater fa un cànon romàntic: Heine, Goethe, Hugo i Byron. Ballart escriu que aquesta llista revela quina mena de romanticisme és la que Ferrater avala com a impulsora d'una genuïna imaginació poètica: la d'una lírica dúctil tot i el rigor formal, irònica i visionària, però arrelada profundament també a la realitat mundana. Però Ballart concreta que

tanmateix, més enllà d'una selecció concreta d'escriptors, em sembla que el més destacable de tot és el valor que se'ls atorga com a elements generadors d'una continuïtat, d'una tradició, per una banda, i el caràcter supranacional dels seus mites i creacions, per l'altra⁵⁹⁴.

Ballart també destaca la centralitat de Baudelaire al cànon ferraterià, com a poeta que capgira tota aquesta tradició i, en paraules de Ferrater, dóna una orientació nova a tota la poesia occidental. Tot i el reconeixement dels mèrits d'alguns autors del romanticisme, Ballart recorda que no cal perdre de vista que quan Ferrater es refereix a la poesia vuitcentista en una visió de conjunt, gairebé mai no deixa de constatar que per una mena de crisi de superproducció, el projecte romàntic s'encalla, i que això fa que la recerca de noves vies expressives entri, més enllà de les aptituds genials d'un autor, en un *impasse* del qual el simbolisme sembla ser l'exponent més ostensible, tal com il·lustra Ballart amb un exemple sobre la poesia de Christian Morgenstern que Ferrater cita al llibre. És important destacar que Ferrater veu el problema del romanticisme com a

⁵⁹³ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 47.

⁵⁹⁴ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 49.

supranacional i comú a les principals literatures europees. Això explica, segons Ballart, «que tots els elogis que Ferrater dedicarà a molts diversos poetes del segle XX es drecin sobre el rerefons d'aquella crisi, de la qual uns i altres, cadascú a la seva manera, semblen aparèixer com a superadors⁵⁹⁵».

Ferrater sempre és explícit a l'hora d'assenyalar els noms més importants d'un moviment, i tal com ho ha fet amb el romanticisme també ho fa amb el simbolisme i la seva involució. Ballart destaca la preferència d'Eliot sobre Auden, que és vist com una figura gairebé revolucionària. És en l'article dedicat a aquest poeta, segons Ballart, on millor aclareix la rèplica que fan aquests nous poetes respecte el simbolisme. Ballart destaca el poder de síntesi dels comentaris de Ferrater, que sovint dibuixen d'un sol traç tot un mapa literari. També remarca que les afinitats electives de Ferrater no el priven de saber captar els encerts també quan provenen d'estils que no són exactament el que ell prefereix posar en pràctica. Segons Ballart, aquesta equanimitat es veu millor que enlloc amb el tractament de la poesia pura, d'obsedida voluntat formal i caràcter metapoètic, amb què l'autor s'enfronta construint l'article sobre el poeta nord-americà Wallace Stevens. Ballart conclou:

si el crític és sempre un jutge, cal dir que Ferrater exerceix la comesa amb una molt notable objectivitat: en la seva conformitat amb determinats registres de la poesia d'autors molt poc pròxims a la seva obra de creació demostra no haver-se obnubilat amb cap apreciació sectària. És una coherència, sigui dit de passada, que reforça la seva credibilitat com a crític i que revela que els seus gustos literaris no estan dictats per cap mena d'oportunisme, sinó que neixen d'una molt raonada aplicació d'un programa estètic ben travat⁵⁹⁶

Ballart conclou aquesta primera part de l'article explicant una idea clau per entendre la crítica ferrateriana, i és que Ferrater no aborda mai la valoració d'un autor amb independència del teixit de relacions culturals que la seva obra propicia; tan important és per a ell el fet que una obra, per les seves innovacions temàtiques o expressives, engegui una estela de continuadors, que això per si sol esdevé de vegades un referent vàlid per jutjar la vàlua del poema que s'ha posat sota examen. Ballart il·lustra aquesta teoria amb un exemple de l'article dedicat a Malherbe o un altre sobre Stefan George:

les restriccions temàtiques d'un poema, o el seu biaix lingüístic respecte de la pròpia tradició, són també elements a tenir molt en compte, més

⁵⁹⁵ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 50.

⁵⁹⁶ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, pp. 52 – 53.

enllà de les característiques formals dels seus poemes, a l'hora de ponderar adequadament la seva transcendència⁵⁹⁷”.

Ballart també cita la importància que té la mètrica o la naturalesa intel·lectual de la formació de l'artista als articles. Segons Ballart, la selecció d'autors per a *Escritores en tres lenguas* és molt significativa, com un autèntic canó en què hi ha explicables absències però on cap presència és refutable.

Al segon apartat sobre temes, formes i procediments afins a la seva poesia, Ballart analitza amb quines causes el crític justifica la vàlua dels poetes que comenta, i això ens dóna moltes pistes sobre el pensament poètic de Ferrater. Ballart diu que són aquestes justificacions les que revelen la poètica implícita de l'autor, l'autèntic detall del que ell creu que és i ha de ser la poesia:

i ben mirat, l'artífex de *Les dones i els dies* no podia sinó propugnar, també a propòsit dels altres, una poesia que en l'ordre temàtic parli de la realitat dels homes i les dones, dels seus objectes, indrets i instants. Invariablement, serà el talent que el poeta hagi despès a captar en la seva viva tot aquest món de referències la xifra de la seva qualitat artística⁵⁹⁸.

Ballart cita com a exemples d'aquesta tesi l'elogi de Ferrater al pretès provincialisme del poeta Georg Trakl i l'elogi que fa a la poesia de Hardy, que és segons ell és «la de circumstancies en sentido goethiano, la que registra «momentos» sin enlazarlos mediante filosofía alguna». Això, segons Ballart, podria fer pensar que es fa elogi d'una lírica gairebé decorativa, però Ferrater ho desmenteix quan avala poetes que incorporen una dimensió moral al registre de les seves experiències. Per exemple, el cas de George Meredith o Joan Vinyoli. Això és així fins al punt que, segons Ballart,

tanta és la convicció que Ferrater diposita en aquesta concepció de la poesia, i tanta la congruència entre els seus pressupòsits i judicis, que fins i tot la seva valoració d'autors no suficientment reconeguts pel públic o la crítica té com a referent la deliberació i l'encert amb què aquella hagin practicat un model de poema similar al descrit⁵⁹⁹.

Segons Ballart, Ferrater també es fixa en el seu ideal de poesia pel que fa al control tècnic dels materials que hi tenen entrada. En aquest sentit, explica Ballart, apareix sempre com a partidari d'una poesia formalment complexa,

⁵⁹⁷ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, pp. 53 – 54.

⁵⁹⁸ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, pp. 54 – 55.

⁵⁹⁹ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 55.

tensa, seca si cal (mai mel·líflua) però sempre precisa en la seva descripció de la realitat i a la vegada suggeridora i imaginativa. El problema de la composició en aquests termes, segueix, és – tal com Ferrater diu de William Blake – donar coherència a la forma, trobar la manera eficaç de simbolització del seu contingut. Però el contingut ha d'estar, com Ferrater feia en el seus versos, concebut clarament des del principi, i cal que el poètica resisteixi la temptació de diluir-lo en inconcrecions. Segons el crític, Milton i Joyce es converteixen així en l'anàlisi ferrateriana en autors molt adients per veure representats aquests perills. Un cop superats aquests riscos, el poeta que ha sabut fermar els seus versos regala al lector la seva millor virtut: la imaginació, sempre al centre de la teoria poètica ferrateriana. Una imaginació que ha de ser alhora rica i àgil. Ballart cita a Clare, Manuel Machado o John Donne com a exemples reeixits que fa servir Ferrater per il·lustrar aquesta tesi.

Un altre aspecte que és central per a Ballart és l'examen a què sotmet Ferrater la poesia dels autors estudiats pel que fa als modes de presentació de la veu en el poema, la seva adopció o no de fórmules objectivadores i els temes en què idealment concep el poeta el seu contacte amb el lector:

Les preferències per uns models anglosaxons i, al capdavall, la seva pertinència com a escriptor a un moment històric molt determinat empenyen Ferrater a preuar per principi una dicció crítica i distanciada, eficaç per registrar amb exactitud els propis estats d'ànim i alhora respectuosa amb la comunicabilitat del poema envers el lector. La construcció deliberada d'una veu en aquest sentit és un recurs particularment profitós, com declaraen les consideracions del crític a propòsit de la poesia de Robert Browning⁶⁰⁰.

Ferrater lloa en aquest sentit a Morgenstern, a Robert Lowell i a John Crowe Ransom. Un altre aspecte a tenir en compte segons Ballart és la d'una necessària preservació de la comunicabilitat del poema entre el poeta i el lector. Així critica l'època més obscura i críptica de Blake i en canvi cita la seva admiració per Donne. Ballart diu que aquesta insistència en la comunicabilitat expressa l'aspiració del propi Ferrater a fer-se entendre amb els seus poemes.

Al tercer apartat de l'article, Ballart es fixa en la seva lectura dels assaigs de Ferrater per trobar correspondències entre els autors que cita i l'obra poètica ferrateriana. Per exemple, la pregunta pel títol de *Les dones i els dies*. Ballart diu que sempre s'al·ludeix a Hesíode i a la suposada paròdia ferrateriana del títol *Els treballs i els dies*, però que cal recordar que Ferrater considerava magistral l'obra de Robert Browning titulada *en and Women*. Ballart també lliga la «Faula Primera» i la «Faula segona» de *Da nuces pueris* amb les faules de La

⁶⁰⁰ Pere Ballart. «Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater». *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 58.

Fontaine. També cita el vincle entre el poema «Lorelei» de Heine i l'homònim ferraterià, i la relació entre el poema de Ferrater «Societas Pandari» i l'obra *Troilus and Criseyde* de Chaucer. Ballart també troba un vincle entre «Boira» i una peça de Maurice Scève a la que Ferrater presta especial atenció a *Escritores en tres lenguas*. Per acabar, Ballart proposa una relectura d'«Esparver» i la lliga amb el poeta renaixentista anglès John Skelton.

11. Informes de lectura: Ferrater, lector editorial

La feina de Ferrater com a lector editorial ajuda a entendre millor el seu discurs sobre literatura. Aquesta es pot resseguir a partir dels informes que va redactar al llarg d'alguns anys. La feina de Ferrater com a lector ens ensenya de quina manera s'apropava als llibres: com llegia i com aplicava la seva lectura a aquesta especialitat comercial de la crítica aplicada. Aquests informes es recullen bàsicament en dos llibres: *Noticias de libros* i *Papers, cartes, paraules*.

Noticias de libros, publicat per l'editorial Península l'any 2000, aplega alguns dels informes que Ferrater va escriure com a lector, des de l'any 1963 fins a l'any de la seva mort, 1972. Al llibre, els informes estan separats en tres seccions, i s'han traduït al castellà els informes originals escrits en català, anglès i alemany. S'hi inclouen els informes per a l'editorial Seix Barral i per a l'alemanya Rowohlt Verlag.

La primera secció del llibre agrupa els 23 informes escrits en castellà entre els anys 1961 i 1964, encarregats per Seix Barral. També hi ha un apèndix que inclou dos informes de 1965 (traduïts del català al castellà) sobre Christopher Caudwell per a una editorial de Barcelona (la nota introductòria no especifica de quina editorial es tracta) i una carta informe de 1966 a Jaime Salinas, que treballava aleshores a l'editorial Alianza, sobre les traduccions al castellà de Dashiell Hammett (aquesta carta, i els informes, ja s'havien publicat a *Papers, cartes, paraules*).

La segona secció del llibre aplega els 105 informes conservats de la col·laboració de Ferrater amb l'editorial alemanya Rowohlt Verlag. Són informes presentats entre el 14 de juliol de 1963 i el 18 d'abril de 1964 (95 informes estaven escrits en anglès i 10 en alemany – tracten de 113 llibres perquè algunes vegades l'informe d'un autor comprèn diversos títols). Enric Blanes apunta al seu bloc⁶⁰¹ que aquesta última secció és la novetat principal de *Noticias de libros*, perquè anteriorment només s'havien publicat els informes en alemany a la revista *Els Marges* 46, l'any 1992, amb una presentació i edició a cura d'Assumpta Terés, amb el títol «Gabriel Ferrater: 'Papers d'Hamburg'. Deu textos en alemany». Joan Ferraté havia parlat, en la nota preliminar a *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*, amb data de 3 de febrer de 1995, de l'expectativa que Terés publicaria tots els informes amb el títol *Papers d'Hamburg*. Enric Blanes especifica que no sabem on va quedar aquest encàrrec, que finalment no es va produir.

⁶⁰¹ Enric Blanes. «Noticias de libros». *Un fres de móres negres. Apunts sobre Gabriel Ferrater*: <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/o-noticias-de-libros.html> (consultat el 14 de setembre de 2020).

La tercera secció del llibre conté 96 informes de Ferrater per a Seix Barral, escrits del setembre de 1970 a l'abril de 1970 a l'abril de 1972, quan el seu germà Joan es va fer càrrec de la direcció de l'editorial. Els informes originals, redactats en català, ja s'havien publicat a *Papers, cartes, paraules*, i són aquests, en la seva llengua original, els que tractarem aquí.

Enric Blanes apunta que *Noticias de libros* no segueix el criteri d'ordenació que va seguir Joan Ferraté a *Papers, cartes, paraules*: en aquest últim es disposen en ordre alfabètic. La lectura cronològica, segons Blanes, és preferible perquè cospa el flux de recepció de llibres i manuscrits i el ritme de lliurament dels informes. Així sabem que des del desembre de 1961 Seix Barral li encarrega que informi sobre novel·les i narracions d'assaig (sobre matèries ben diverses: història, economia, pornografia, novel·la) amb un ritme esporàdic: 19 informes en 13 mesos (si no és que s'han perdut informes). A Rowohlt Verlag, el ritme és d'entrada molt intens (84 informes en les primeres 23 setmanes, de mitjan juliol a Nadal de 1963, gairebé 14 informes per mes), mentre que s'alenteix a la segona tanda d'informes, al març i l'abril de 1964, i és notori que comencin assignant-li novel·les i narracions (amb 3 autors de llengua castellana entre els 6 primers lliuraments), ja que acabaran demanant-li també informes sobre algun assaig, algun mecanoscrit i fins i tot algun text en alemany i sobre Alemanya (com ara l'assaig de Sperber, informe de març de 1964). Veiem que la majoria dels llibres que li fa llegir Rowohlt Verlag estan escrits en anglès, però també n'hi ha en francès, italià, castellà i portuguès.

Enric Blanes també fa notar un matís important: explica que la lectura cronològica ens deixa veure que la tercera secció, els informes per a Seix Barral que adreçava al seu germà Joan, són els més breus i lapidaris, sobretot si l'informe és negatiu – són relativament més llargs si l'informe és positiu o dubitatiu, com el de Cardoso Pires –, i veiem que s'ocupen sobretot de filosofia, assaig i història, amb poques novel·les.

Si llegim els informes de Ferrater hi detectem alguns trets comuns i sistemàtics. L'argument de l'obra que tracta està perfectament resumit en poques línies, fixant-se sovint en la idea moral que hi ha rere el text. Gairebé sempre hi ha una primera frase que dona la valoració global del text. Relaciona l'argument de l'obra que tracta amb altres obres que té al cap i, sovint, si el llibre no és prou bo, la conclusió és una desacreditació sarcàstica de la idea inicial d'on neix el text. Com fa en la seva crítica literària, Ferrater precisa sempre: es fixa en els errors concrets del text o n'esmenta les virtuts concretes. Es fixa sempre en l'estil i la llengua dels autors. També té en compte – i aquesta és una particularitat necessària dels informes – com serà rebut el llibre al mercat editorial on s'ha d'introduir: explica com s'han rebut textos similars o quin impacte podria tenir l'autor concret sobre el públic lector a qui s'adreça (i si sortiria a compte a nivell de vendes per a l'editorial). També és un tret comercial

la recomanació d'altres llibres similars que ell considera que són millors que el que se li proposa (és hàbil detectant influències i plagis), o el fet de desqualificar els llibres segons l'editorial d'on provenen. Un tret important d'aquests informes és que Ferrater té sempre al cap l'experiència de lectura: és notable les vegades que repeteix que un text simplement l'ha avorrit, o com comenta amb humor els detalls que l'han divertit, encara que sigui per menysprear un llibre. Una altre de les constants, que ens ensenya la precisió amb què treballava Ferrater és la capacitat de jerarquitzar: d'entre les moltes obres d'un autor, sap triar aquelles que paguen la pena. També és sorprenent la varietat de gèneres amb els que treballa i la profunditat amb què ho fa. Aquí hi descobrim no només un coneixement profund de la història de la literatura sinó que està al cas dels temes d'assaig cultural i d'història contemporània: ho veurem en la quantitat de llibres d'assaig i d'història cultural que ressenyarà.

Una de les característiques principals de Ferrater com a lector l'assenyala Javier Aparicio Maydeu al pròleg de *Noticias de libros*: «Ferrater distingue entre la calidad de un autor y las bondades de su texto, porque un escritor de fuste puede entregarle al editor un libro fallido⁶⁰²». El matís és important perquè mostra fins a quin punt Ferrater és conscient de la feina comercial que fa. De la mateixa manera que distingeix entre escriptors bons de llibres dolents, també distingeix entre el plaer de la lectura i la qualitat del text, perquè és conscient de com pot funcionar un llibre que agradi a lector, independentment de la seva qualitat literària.

Per a treballar els informes de lectura em fixaré en l'ordre cronològic que apunta *Noticias de libros* per poder resseguir el recorregut de Ferrater, però consultaré els originals a *Papers, cartes, paraules* perquè en aquest últim llibre conserven el seu idioma original (no estan traduïts al castellà els que no estan escrits en aquesta llengua, com passa a *Noticias de libros*). Els informes per a Rowohlt Verlag els consultaré a *Noticias de libros*, que és l'únic text on han sortit publicats.

a. Primers informes per a Seix Barral (1961 – 1965)

El primer informe de la primera etapa de Ferrater a Seix Barral és d'un assaig d'Erich Auerbach: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Ferrater no dubta a qualificar-lo d'obra mestra, i el seu informe és més aviat una crítica elogiosa del llibre. En aquest informe veiem com Ferrater estava al cas dels debats de sociologia literària de l'època: «da una de las mejores discusiones de metodología histórica que he leído

⁶⁰² Javier Aparicio Maydeu. «Prólogo». Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Barcelona, Península, 2000, p.VIII

nunca⁶⁰³». A l'assaig, Auberbach fa una relectura de la literatura de l'edat mitjana i es nota que a Ferrater aquesta tesi li va servir per a replantejar les seves idees sobre la literatura d'aquest període, que desenvoluparà a *Escritores en tres lenguas*. En recomana la seva traducció perquè «es una de las mejores realizaciones que conozco en orden a imbricar la sociología de la literatura con la psicología de la creación literaria⁶⁰⁴».

Un altre assaig ressenyat en aquests informes és *The concept of a person* de A.J. Ayer. Tot i que considera el llibre interessant i ben escrit, i diu que Ayer és molt agut, no en recomana la traducció per la poca perspectiva comercial del llibre. Ho justifica explicant que els problemes que discuteix el llibre són massa reduïts i que se centra massa en les discussions que es duen a terme a Anglaterra. En canvi, en una opinió que és clarament una estratègia comercial, recomana traduir algun dels primers llibres d'Ayer, per si tingués èxit i es pogués seguir editant. Fa el mateix en el cas dels llibres de Richard Hofstadter, de qui redacta tres informes de tres llibres i només valora de publicar-ne un, i tenir present els altres dos en cas que el primer (que és una introducció més general al seu tema, la història de la política americana) funcioni entre els lectors. En casos com el de Hofstadter, on es nota que Ferrater s'ha interessat pel llibre i respecta l'autor, els informes són molt més detallats, i les idees dels llibres no només queden explicades sinó també discutides i elogiades.

En d'altres casos i també per raons comercials, recomanarà editar llibres que no el convencen. És el cas de *What is history?* D'E.H. Carr. Ferrater diu que el llibre no compleix les expectatives del que s'esperaria d'un llibre de Carr: és bo, però no és genial. El que veiem en aquest informe és que Ferrater resseguia les crítiques que s'havien fet als llibres que ressenyava (en aquest cas n'assenyala una de Isaiah Berlin que discuteix les tesis de Carr). Després de discutir sobre fins a quin punt el llibre no arriba allà on caldria, en recomana molt la seva traducció. Això ens deixa veure el que serà una constant en aquests informes: Ferrater separa molt la seva lectura del criteri del públic objectiu del llibre; és a dir, fa bé la seva feina com a lector.

També trobem exemples del cas contrari al de Carr: hi ha llibres que l'han convençut però no convé que s'editin. És el cas de l'assaig *The moral and the story* de Ian Gregor i Brian Nichols. El llibre és una reflexió sobre la novel·la i la moral. Ferrater exposa que el llibre és bo, però que no convé traduir-lo perquè es fixa molt en la tradició anglesa, massa desconeguda per als lectors espanyols. També critica els autors per fer el que ell considera provincianisme, perquè se serveixen només d'exemples anglesos quan en convindrien d'altres: «por

⁶⁰³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 32.

⁶⁰⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 32.

muchas vueltas que se le dé a la cuestión de la moralidad en la novela, hay que discutirla en *Ana Karenina* y *Los demonios* e incluso en *Moby Dick*, mucho antes que en *Esther Maters* e incluso *Tess of the Ubervilles*⁶⁰⁵».

Barallant-se amb informes sobre assagistes, Ferrater expressa clarament les seves opinions polítiques com a argument de lectura. Sobre la novel·la *Der Kandelaber*, de Martin Gregor-Dellin (una novel·la sobre la relació entre l'Alemanya de l'est i de l'oest) diu que no s'ha de publicar perquè el llibre li sembla malvat: «Gregor-Dellin es perfectamente partidario de caldear la guerra fría entre las dos Alemanias⁶⁰⁶». En altres casos, desaconsella llibres d'argument polític pel seu nul interès literari. És el cas de *Black like me* de John Howard Griffin. Ferrater explica que el llibre com a causa està molt bé – és un al·legat contra el racisme – però «está en un nivel absolutamente sub-literario, y el libro es grotesco⁶⁰⁷».

També té en compte el llenguatge i el registre dels llibres, com quan desaconsella la traducció de *The structure of literature* de Paul Goodman perquè és un llibre que està escrit en un llenguatge acadèmic incompreensible – diu que sembla mentida que algú s'atreveixi a exhibir-lo fora d'una oficina científica –. Ferrater escriu que el llibre té idees interessants però no en recomana la publicació perquè és massa confús: «En nuestro país no podemos permitirnos ciertos lujos de confusionismo. La cantidad de bombas que dispararíamos sería desmedida⁶⁰⁸». Ferrater deixa clar en aquesta frase la diferència cultural entre els Estats Units (el llibre està publicat per la universitat de Chicago) i la realitat de l'Espanya dels anys seixanta, on segons Ferrater no es poden plantejar segons quins debats. Rere l'estirabot irònic de Ferrater hi ha una lectura política que no convé passar per alt perquè sempre la tindrà al cap a l'hora de llegir el mercat editorial.

Ferrater també opinarà sobre les col·leccions on cal publicar els llibres. Ho veiem a l'informe dedicat a *The way to Colonos* de Kay Cicellis, un llibre d'una autora a qui només cal llegir una frase de l'informe per veure que paga la pena: «Con una lengua concisa e incluso seca, de ascendencia stendhaliana, la autora consigue en todos sus relatos alcanzar una intensidad pasional que impone la comparación con Pavese⁶⁰⁹». En fa un informe molt positiu i en recomana la traducció, i diu que el llibre es pot incloure a la col·lecció Biblioteca Breve però

⁶⁰⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 103.

⁶⁰⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 104.

⁶⁰⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 105.

⁶⁰⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 97.

⁶⁰⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 60.

també a Formentor. Ferrater també coneix les interioritats de la indústria editorial, i ho veiem per exemple quan parla del llibre de J. K. Galbraith, *The affluent society*. Diu que és un llibre de primer ordre i que ja és famós, i que per això segurament els seus drets no estaran lliures. N'aprecia les tesis i el considera interessant, «a pesar de cierta *facetiousness* petulante que estropea el estilo⁶¹⁰».

Una altra de les condicions extraliteràries que té en compte Ferrater és la censura. Escrivint sobre Marnix Gijzen, titlla un llibre seu de divertit i escèptic, però no en recomana la traducció perquè el llibre és obscè de mil maneres i està destinat a perdre la batalla contra el censor. En canvi, creu que en una altra obra del mateix autor els problemes de censura serien salvables. Li passa el mateix amb el llibre col·lectiu *Does pornography matter?*, una col·lecció d'assajos sobre la pornografia. Ferrater no sembla gaire entusiasmada pel llibre, que considera molt irregular, però diu que el tema és interessant i està tractat amb prou amplitud de mires com per recomanar la traducció. Tot i això, conclou l'informe dient «Si la censura lo autoriza, claro: y yo creo que no la autorizará⁶¹¹». De Marnix Gijzen en farà tres informes i recomanarà publicar només una de les seves novel·les, *Joachim van Babylon*, que jutja que és la millor de l'autor. Destaca la influència d'Anatole France sobre l'autor amb una expressió molt bona, que és la proximitat d'esperit, per la qual cosa entenem que no és ben bé una qüestió de temes i estil, sinó una combinació de tot plegat: «no lo plagia [...] però su actitud de distancia irónica, e incluso la nitidez y la gracia de su estilo, están muy cerca de France⁶¹²». Les influències també li serveixen per fer el contrari, menysprear algun autor. És el cas de *Maria light*, de Lester Goran, de qui Ferrater diu que ha intentat fer un personatge rabelesíà però que li ha sortit «una ninfómana garrula⁶¹³».

Ferrater també agafarà llicències literàries en aquests informes, sobretot si jutja els llibres de poca importància. És el que veiem en un informe de Jon Godden, *Told in winter*. Ferrater fa una descripció breu de l'argument de la novel·la sense expressar la seva opinió. L'última frase de l'informe diu: «Lo malo de todo ello es que la hembra Una es humana, y la otra, Sylvie, es perruna⁶¹⁴». Amb aquesta sola frase, carregada de menyspreu, l'editor entén que l'obra és menyspreable simplement per ridícula. També li passa amb l'obra de Rudolf Hagelstange, *Spiedball der Götter*, unes memòries de Paris, la figura mitològica

⁶¹⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 82 .

⁶¹¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 143.

⁶¹² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 89.

⁶¹³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 98.

⁶¹⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 91.

que rapta Helena. Ferrater parodia el llibre dient que no pot creure que estigui escrit en serio: «està hecho perfectamente en serio, con una seriedad plúmbea, queriendo «desentrañar el misterio de la hermosura femenina». Lo que está lleno de misterios por desentrañar es la mente literaria alemana⁶¹⁵». D'aquesta mena n'hi ha uns quants exemples, com la brevíssima valoració que rep *Within and without* de John Harvey: «Una estúpida novela comercial, de base pornográfica y estilo truculento (plagiado de James M. Cain), que no merece mayor comentario ni puede soñarse en traducir⁶¹⁶».

Ferrater també sap ser moderat en la crítica quan es tracta de llibres que són bons però no acaben d'arribar al nivell que caldria per a ser traduïts. En aquests casos afina els motius. Ho veiem per exemple en l'informe de *The sun in the morning*, de Jim Hunter:

No es un libro antipático, pero está muy lejos de ser bueno. El enlace, pretendido por el autor, entre las peripecias personales de sus adolescentes y los acontecimientos históricos, es vago y poco convincente. Y, sobre todo, la novela es aburrida: el tono es de «intimismo» a la manera de principios de siglo, y destiñe un melancólico gris crepuscular⁶¹⁷

També ho veiem en la ressenya de *This bed thy centre* de Pamela Hansford Johnson: «La obra tuvo un gran éxito en publicarse en 1935, y es desde luego una muy prometedor primera novel·la; pero, vista ahora, destaca su falta de madurez, y la torpeza técnica e inexperiencia moral de la joven autora. No parece pues recomendable su publicación⁶¹⁸».

En canvi, hi ha altres casos ambigus on Ferrater es decanta a favor de la publicació d'una obra tot i conèixer que literàriament no és bona. Es veu perfectament a l'informe sobre *The assistant* de Barnard Malamud. Ferrater fa una crítica sobre els mecanismes de la novel·la, tan bàsics que en diu trucs, i els desmunta un per un. Quan llegim com desfà els nusos del llibre i com justifica que la qualitat literària de l'obra no es prou bona, fa un gir i diu que en teoria no hauria de ser un llibre bo però que hi ha alguna cosa. I tot seguit explica exactament què és, i per què és bo el llibre:

⁶¹⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 106.

⁶¹⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 111.

⁶¹⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 119.

⁶¹⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 122.

deriva [su cualidad literaria] de un curioso rasgo de la imaginación del autor, que pudiera llamarse su capacidad de invención momentánea. En cada escena, se saca de la manga una reacción moral de uno de los personajes más rica de lo que esperábamos, un gesto más sugestivo de lo que pide la estricta situación, o un toque poético que sorprende y conmueve. Dicho de otro modo: que el libro está muy bien ejecutado, muy modulado en el detalle, con finura artesana. No me parece que, en un juicio literario hondo, el libro sea muy bueno, pero está desde luego muy por encima de la producción novel-lesca comercial, es por otra parte divertido y emotivo, y su publicación en la Formentor me parecería muy acertada⁶¹⁹.

També hi trobem informes que són peces de crítica literària. És el cas de *Friday's footsprint*, de Nadine Gordimer. Ferrater lloa els contes de Gordimer i els enllaça amb la tradició de contes de llengua anglesa del segle XX, explicant com tots funcionen de la mateixa manera – un incident premeditat i trivial porta al protagonista del conte a prendre consciència d’algun aspecte de la seva vida emotiva que fins aleshores li resultava inadvertit –. Ferrater cita a Katherine Mansfield i E.M. Forster com a principals autors del gènere. Però a Ferrater els contes de Gordimer l’han fet pensar en els de Doris Lessing, i fa una lectura comparada de les dues autores per explicar que convé més traduir la segona que la primera. En aquest informe el criteri literari es barreja d’una manera molt nítida amb el criteri editorial. Ferrater valora dues autores però sap que no encaixarien juntes en un catàleg:

Nadine Gordimer es la más artista de las dos autoras, pero Doris Lessing posee una vitalidad intelectual y emotiva infinitamente mayor, y la pasión que vierte sobre sus asuntos produce, por contraste, la impresión de que Nadine Gordimer realiza un hábil ejercicio en frío. Mi impresión es, en último término, que los cuentos de Nadie Gordimer merecen ser traducidos, pero que los de Doris Lessing lo merecen mucho más, y que, por desgracia, la publicación, simultánea o casi, de cuentos de ambas autores en una misma colección dañaría a una y otra⁶²⁰.

També farà un gest similar en el cas de la biografia de Brecht de Ronald Gray. Ferrater ressenya el llibre i considera que el seu valor per a traduir-lo depèn exclusivament del material a l’abast que hi hagi sobre el dramaturg alemany. L’obra és bona, explica Ferrater, però segurament n’existeixen d’altres que són millors: la seva publicació depèn de la capacitat de trobar un substitut.

⁶¹⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 131.

⁶²⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 99.

i. Dos informes sobre Caudwell i una carta sobre Hammett

D'aquesta primera etapa com a lector editorial, a banda dels informes per a Seix Barral s'han conservat altres textos. El primer és un informe doble sobre dos llibres de Christopher Caudwell. És de 1965, està escrit en català i per a una editorial de Barcelona, però no sabem de quina es tracta. El primer és un informe sobre l'assaig *Illusion & Reality*, força minuciós, i veiem que, tot i que Ferrater considera que hi ha algunes idees intel·ligents al llibre, en desaconsella la publicació: «si em sembla que no cal pensar a traduir el llibre, és perquè Caudwell no pot interessar gaire sinó com a pensador marxista, i perquè d'aquests dos estrats el primer, el no-marxista, és interessant, però l'estrat marxista és molt dolent⁶²¹». A continuació detalla alguns exemples per explicar per què i per on falla el llibre, i explica que li sap greu que no es pugui traduir perquè el conjunt no funciona. De fet, proposa la traducció dels capítols que li semblen interessants, però conclou explicant que la operació seria un desastre comercial. El segon informe ressenya *The concept of freedom* i va en el mateix sentit: diu que és un llibre que es podria traduir modificat, però que editorialment no és recomanable, i ho justifica. Exposa que Caudwell no té gaire interès per als lectors espanyols, i que a més és un assagista difícil (massa abstracte, que no explica mai els fets als que es lliguen les seves idees). Finalment, com és habitual als informes, destaca el problema de la censura, no perquè Caudwell sigui comunista, diu, sinó perquè en fa proclames explícites als llibres, que no poden passar desapercebuts als censors. Al final de l'informe fa un resum de tota l'explicació: «es pot dir que Caudwell era potencialment un pensador de qualitat, però que no va tenir temps de realitzar bé el seu pensament. Això que n'ha quedat és una «bona proposició» intel·lectual, però ben dolenta editorialment⁶²²».

L'altre document és una carta a Jaime Salinas, de l'any 1966, sobre Dashiell Hammett. En realitat és un informe editorial sobre les traduccions espanyoles encarregades per Alianza Editorial, on Salinas treballava. Ferrater li explica que va traduir uns contes de Hammett i que va revisar per a l'editor Lara una traducció argentina del *The Maltese falcon*. Diu que ha llegit cinc novel·les de Hammett, i que tres paguen la pena: la primera *Red harvest*, *The glass key* i *The Maltese Falcon*. L'informe és per avaluar les traduccions castellanques, i diu que totes són dolentes però que hi ha gradacions entre les que necessiten revisió i les que no poden salvar-se del desastre. L'interessant és veure com Ferrater troba els errors de les traduccions i suggereix com es podrien arreglar, i planteja quines necessiten traductors més fins i quines podrien passar amb correctors. Una dada d'interès de l'informe és que en deduïm que Ferrater llegeix *The New*

⁶²¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 52.

⁶²² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 56.

York Review of Books, perquè li recomana a Salinas que llegeixi una peça sobre Hammett i la col·loqui de prefaci al primer volum dels llibres.

b. Informes per a Rowohlt Verlag (1963 – 1964)

Durant els dos anys que treballa a l'editorial alemanya, Ferrater redacta 105 informes (almenys els que s'han conservat a l'arxiu de l'editorial a Hamburg i que ha consultat Javier Aparicio Maydeu per a editar *Noticias de libros*, l'únic llibre on es troben aquests informes, traduïts al castellà). Ferrater els va presentar entre el 14 de juliol de 1963 i el 18 d'abril de 1964, i els va redactar tots en anglès menys 10, que estan escrits directament en alemany. Són aquests següents, segons exposa Aparicio Maydeu al pròleg de *Noticias de libros*: Brigid Brophy, *The finishing Touch*; John Dos Passos, *Brazil on the move*; Louis Guilloux, *La aison du peuple & Compagnons*; Georges Limbour, *La Chase au mérou*; André Deslandes, *Le Hasard abolit le basard*; Carmen Martín-Gaité, *Ritmo lento*; Robert Creeley, *The island*; Nigel Dennis, *Cards of identity*; Bernard Poirot Delpech, *l'Envers de l'eau*, i Francis López, *Carla*. Els informes segueixen els mateixos patrons que els de Seix Barral: són textos breus on es ressenya l'argument i es fa una valoració literària del llibre per recomanar-ne o desaconsellar-ne la traducció i publicació.

Un dels arguments contraris a traduir una obra proposada torna a ser que l'autor o l'autora vol fer política enlloc de literatura, o si no té clar el gènere de novel·la que fa. Ho veiem per exemple quan escriu sobre *The crossing*, una novel·la d'Alan Albert: «me parece obvio que a Alan Albert no le preocupa la literatura: si ha de hacer alguna carrera, será como periodista o como político, pero no como escritor⁶²³». Un cas molt curiós és l'informe sobre la novel·la *Drift*, de Susan Alexander. El text de Ferrater és una crítica literària que explica la transformació d'un llibre: com una novel·la ben escrita i amb pretensions serioses es converteix, per culpa d'un capítol final moralista, en una novel·la moral que serveix com a *best-seller* (Ferrater en recomana la traducció), però no com a obra seriosa. En el cas de *The voluptuaries*, de Melton S. Davis, Ferrater lamenta que l'autor no s'hagi decidit entre escriure una novel·la o un tractat de psicologia. Com que ha fet un llibre a mig camí, «lo que ha hecho carece de valor e interés, por inteligente que pueda ser él⁶²⁴». Li passa el mateix a *Dust*, de Yal Dayan, un llibre que barreja novel·la i reportatge i com que no és prou bo en cap dels dos gèneres Ferrater en desaconsella la traducció. També ho veiem a *The animal catchers*, de Colin Willock. Ferrater escriu que l'autor té talent, que està pulcrament escrit i que té un to agradable, però que no funciona del tot perquè

⁶²³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 57.

⁶²⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 110.

el autor no ha acabado de decidir si escribe una novela como es debido, sobre conflictos humanos, o un reportaje sobre el safari y las consecuencias que la formación de nuevos estados africanos tendrá en la caza de animales salvajes y en la preservación de estas especies⁶²⁵.

També, com en el cas dels de Seix Barral, hi ha informes que són una mostra d'ironia i alhora el menyspreu cap a un estil literari – que podríem mal anomenar la prosa poètica nascuda a partir del surrealisme francès –. Un exemple és *Le Pêcheur* de Grasset. Ferrater diu:

está escrito en esa prosa elevada y rítmica que en Francia llaman «poética», su asunto es una historia de abusos brutales en ese tipo de entorno que en Francia llaman «rural», i finaliza con el tipo de metáfora inconsecuente que en Francia se llama «surrealista⁶²⁶».

En la mateixa línia, contra la literatura francesa que és «una variante provinciana del surrealismo⁶²⁷», ressenya *La Chase au mérrou* de Georges Limbour, un autor que Ferrater considera repetitiu i passat de moda. Per a descartar el llibre, cita uns versos del llibre on el poeta diu que Fidel Castro feia patir a l'arquebisbe de Salamanca, i sentència Ferrater: «yo me uno al arzobispo⁶²⁸». Un cas molt particular, també en la mateixa línia, és l'informe del manuscrit sense títol de Jürgen Plook:

No, no puedo leer un manuscrito como este con ninguna simpatía. Pero no por su alemán, sino porque, a lo largo de veinticinco años, he tenido que leerlo ya unas doscientas veces, e incluso me temo que yo mismo escribí un par de especímenes, cuando tenía dieciocho años y pensava que *Dîner de têtes à Paris-France* era un poema inmortal⁶²⁹.

El menyspreu d'aquest primer paràgraf queda matisat al llarg de l'informe quan Ferrater diu que no és improbable que Plook sigui un bon escriptor quan superi les manies juvenils. I conclou l'informe amb una reflexió sobre el paper que ha de tenir un editor:

¿Debe un editor, por el mero hecho de que Plook (o cualquier otro joven semejante) no haya demostrado ser malo, y especulando con la

⁶²⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 210.

⁶²⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, pp. 60 – 61.

⁶²⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 140.

⁶²⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 141.

⁶²⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 159.

posibilidad de que pueda ser bueno, ofrecerse como terreno donde este joven pueda madurar? En los años veinte las “revistas minoritarias” y pequeñas imprentas privadas absorbían esta clase de material y realizaban una selección previa. Ahora no existen; y es realmente lamentable que los autores jóvenes prometedores no reciban estímulo, pero también es lamentable que el miedo a perder un éxito futuro someta a los editores literarios a la dictadura del *Kindergarten*. No hago, por supuesto, ninguna sugerencia. Y no tengo ni idea sobre si merece la pena publicar a Jürgen Plook. Nadie la tiene. Leer un manuscrito como este es como leer el futuro en las entrañas de una gallina. Sería mucho más fiable invitar al hombre a tomar el té y decidir según su conversación⁶³⁰.

Pel que veiem que fa i recomana als seus informes, Ferrater no aconsella la publicació d'un llibre quan un autor no és prou bo, però sempre que li sembla que un autor podria millorar amb el temps suggereix que cal seguir la seva obra per veure cap a on anirà. O sigui que Ferrater té poca tendència a fer que les editorials per les que treballa facin de llar d'infants si no és clar que el llibre ressenyat tingui alguna cosa a oferir, però tampoc no perd de vista les possibilitats d'un autor.

Hi ha molts casos d'informes dubitatius a l'etapa de Rowohlt Verlag, amb els que Ferrater gairebé sempre es decanta cap a la negativa. De *A fine madness* d'Elliott Baker Ferrater diu que, tot i que potser estaria bé traduir el llibre en una edició de butxaca, «a veces no estoy seguro de si se ríe uno del autor en vez de reírse con él⁶³¹». Un cas una mica similar es el de *Cards of identity* de Nigel Dennis, una novel·la que, segons Ferrater, s'allarga i es converteix en una col·lecció de paròdies sense interès. Un altre cas és l'informe de *Le Hasard abolit le hasard*, d'André Deslandes. Després de descriure l'argument, que és un embolic romàntic, Ferrater escriu «Eso es todo, y ese todo es tan desabrido y mentecato como lo he expuesto⁶³²». De *The maniac responsible* de Robert Groover, escriu: «Infantil. Un libro que habría encantado al Dr. Goebbels: tiende a demostrar que los americanos son primitivos⁶³³ ». També és particularment divertit el cas de *You are not the target*, una novel·la de Laura Archera Huxley que Ferrater cita com a despropòsit i com a prodigi d'irrealitat: «El libro recuerda el mundo de Thurber, pero, privado por completo de gracia,

⁶³⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 160.

⁶³¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 66.

⁶³² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 112.

⁶³³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 124.

la verdad es que no parece haber sido escrito por Thurber. Parece haber sido escrito por uno de sus perros⁶³⁴».

En alguns casos, Ferrater en té prou amb una frase per despatxar un llibre si el considera dolent. Alguns exemples: l'informe sobre *Histoire de l'O.A.S.*, de Jean-Jacques Susini comença així: «Uno duda antes de decidir si este libro es más imbécil que innoble o a la inversa⁶³⁵». La primera frase de l'informe de *An end to bugling*, d'Edmund G. Love: «Esto no es casi nada⁶³⁶». Sobre la novel·la *Indo*, d'Emily Hahn: «Increíble. Una muestra de tontería y de surrealismo involuntario tan estupenda que uno no puede esperar tropezar con otra semejante en muchos años⁶³⁷». *The games were coming* d'André Deutsch: «no puede encontrar encaje alguno en una imaginación adulta⁶³⁸». En aquest informe també veiem com estava al cas de la recepció dels llibres al seu país de publicació, perquè contradiu la crítica anglesa que elogia el llibre. Encara és més explícit amb *My earth, my sea* d'Edmund Gilligan: «Basura, basura, y además basura invendible⁶³⁹». Un altre cas és el de *Geschichten ohne Moral*, de Richard Arvey. L'informe ocupa 11 línies, i la primera diu: «Dos de los cuentos se publicaron en el *Ladies Home Journal*. Ese es su sitio, y deberían estar contentas con su destino y no esperar nada más⁶⁴⁰». Un d'encara més clar: l'informe sobre *Ces chers petits*, de Randal Lemoine, té 6 línies i mitja, i comença així: «Es un libro tan imbécil que ni siquiera soy capaz de escribir un informe como es debido sobre él⁶⁴¹». Un cas similar és el de *Carla*, de Francis López. L'informe té 7 línies i comença així: «Naturalmente, es del todo posible que esta novela pueda convertirse en un best-séller. En todo caso, esto se producirá en secreto y no habrá ninguna lista de best-séllers que informe de ello. Porque esto es pornografía⁶⁴²».

Un altre cas que provoca la indignació de Ferrater és *While he lies sleeping*, de Giro: a l'informe assegura que hi ha d'haver alguna raó extraliterària pel fet que la novel·la hagi estat publicada a Simon&Schuster perquè sinó no hagués passat

⁶³⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 134.

⁶³⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 192.

⁶³⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 142.

⁶³⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 131.

⁶³⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 61.

⁶³⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 122.

⁶⁴⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 62.

⁶⁴¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 139.

⁶⁴² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 142.

el filtre de l'editor. Diu «no le encuentro a este libro ni pies ni cabeza. O mejor, estoy persuadido de que es un libro bobo y sin sentido⁶⁴³». Per a treure una conclusió de l'informe sobre *The divine démon* de Norman Gear també en tenim prou amb la primera frase: «el libro no es malo del todo, però dista de ser excelente⁶⁴⁴». No és gaire més benivolent amb *Under a lilac-bleeding star* de John Murray: «Se trata de un librito amable, del que no puede decirse que sea malo en absoluto, y que puede proporcionar alguna grata ensoñación a ochocientas viejas damas retiradas. Pero no parece que valga la pena ayudarle a superar el obstáculo de la traducción⁶⁴⁵». La primera frase de l'informe sobre *The house on Coliseum Street* de Shirley Ann Grau és: «Si tengo que juzgar el libro como obra literaria, lo único que puedo decir es que es imbécil⁶⁴⁶». Ferrater se sorprèn de veure que l'autora havia escrit contes a *The New Yorker*, i diu que deu haver estat fa molt temps. Encara un altre: *Le Miroir du merveilleux*, de Pierre Mabilie: «Leí este libro cuando apareció por primera vez, hacia mis dieciocho años, como tantos otros chicos; lo tomamos muy en serio durante quince días y luego lo olvidamos. Sólo valia para eso, y no cabe imaginar una razón para reimprimirlo ahora⁶⁴⁷». Un cas similar és el de *L'envers de l'eau* de Bernard Poirot-Delpech, on Ferrater fa mofa del llibre perquè és un intent de jugar segons les normes del *nouveau roman*. «Sin haber leído las dos novelas anteriores del autor, apostaría cualquier cosa a que no tienen nada de *nouveau*, sino que eran más bien un producto obediente, fiel a la tradición⁶⁴⁸».

Un altre llibre que s'intenta incloure en una tradició però no se'n surt és *Something for nothing*, de Jack Trevor Story. Amb les primeres frases de l'informe n'hi ha prou:

O, mejor dicho, *nothing for nothing*. Esta es una de esas novelas «picarescas» cándidamente cínicas que los ingleses están produciendo ahora por docenas: follas como conejos y coches reparados con alambres. Digamos, la tradición de Kingsley Amis. Pero este es uno de los peores ejemplos que conozco⁶⁴⁹

⁶⁴³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 122.

⁶⁴⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 121.

⁶⁴⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 67.

⁶⁴⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 125.

⁶⁴⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 144.

⁶⁴⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 161.

⁶⁴⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 191.

L'última frase està a l'alçada de la primera: «No es una descripción de la vulgaridad de la vida delictiva inglesa: es una muestra de ella⁶⁵⁰». També hi ha rebutjos molt més suaus, com el cas de *The plant, the well, the angel* de Vassilikos: «No es malo exactamente, es simpático y agradable, pero, a mi juicio, es del todo irrelevante; un ejemplo de literatura provinciana digna de estímulo, pero no muy viva⁶⁵¹». De tota manera, aconsella als editors de seguir la pista a Vassilikos, que podria millorar fins a ser excel·lent perquè l'estil és bo.

També descarta *A sense of reality*, de Niccolò Tucci, de manera contundent: «Esto es lo que parece que le falta al señor Tucci: sentido de la realidad, además de mucha decència. No tiene ningún ferecho a infligir a nadie un manuscrito como este y esperar, luego, un juicio favorable sobre su obra⁶⁵²». Tampoc és favorable a *Hurray for me*, de J.S.Wilson. L'única preocupació de Ferrater és que del llibre se'n podria fer una pel·lícula i es podria convertir en best-seller, «però, naturalmente, no se puede especular sobre esto ahora y, si se diera el caso, con semejante basura no podría hacerse más que un libro de bolsillo⁶⁵³».

En alguns casos, com el de *The girl with a leaf in her mouth* de Joseph Braddock, Ferrater considera que transcrivint cites del llibre n'hi haurà prou per veure la qualitat literària del text. Un cas extrem d'aquest ús de les cites per exposar els arguments sense explicar-los és l'informe sobre *An infinity of mirrors*, de Richard Condon, una novel·la històrica que Ferrater menysté per inversemblant i ridícula. També passa amb *The titled cross*, de l'australià Hal Porter. Ferrater despatxa la novel·la amb un parell de cites: «La historia es confusa y aburrida; respecto a la escritura, un paer de citas mostrarán que hay en ella un montón de cosas que no funcionan⁶⁵⁴ ». Tampoc recomana l'autobiografia del mateix autor, pel poc interès que pot tenir pels lectors alemanys. De *the island*, de Robert Creeley, comença l'informe escrivint «muy pocas veces, afortunadamente, me he topado con novelas tan aburridas como esta⁶⁵⁵».

En aquests informes també veiem que Ferrater coneixia bé la tradició nordamericana. En un informe sobre una novel·la de Richard Brautigan, explica en una frase com la literatura que ve després de Dos Passos queda en «todo es

⁶⁵⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 192.

⁶⁵¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 201.

⁶⁵² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 199.

⁶⁵³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, pp. 212 – 213.

⁶⁵⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 162.

⁶⁵⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 107.

amable y simpático, però insignificant, itan insignificant! Parece ser la obra de un educado y limpio chico de catorce años⁶⁵⁶». Tampoc té gaire bona opinió de Jack Kerouac, de qui ressenya *Visions of Gerard*: «el único uso que se me ocurre para semejante cosa es alguna burla: por ejemplo, venderlo a los colegios de monjas para un premio literario. Pero no parece que valga la pena⁶⁵⁷». De fet, hi ha un rebuig general cap a les produccions de la indústria cultural nord-americana, que segons Ferrater «trata de inocular en el lector actitudes y emociones que son, en el fondo, aborrecibles. Y que no pertenecen sólo al americano medio sino que son, lo que es peor, sudistas⁶⁵⁸». Ho escriu sobre una novel·la de J.R.Salamanca, *Lilith*, un llibre que considera aliè a la literatura i que a més tracta d'innoble pel seu rerefons moral. També es queixa de la poca originalitat de la literatura nordamericana amb *Gumbo*, de Mack Thomas, de qui Ferrater diu que «por mil·lèsima vez en la ficción moderna y por quingentésima en la ficción americana, esto es un intento de representar una visión infantil del mundo⁶⁵⁹».

Com passa amb els informes de la primera època, els més interessants de llegir són els de llibres que Ferrater considera ambigus. És el cas de *The land of Rumbelow* de Carlos Baker, un llibre d'un escriptor que és més crític que novel·lista, segons Ferrater, i que el seu relat és només un pretext per exposar les seves idees. Després de dedicar elogis intel·ligents al llibre i de desplegar la trama, Ferrater arriba al punt on ha de recomanar-ne la traducció i diu:

Ahora bien, no es fácil emitir un juicio sobre la novela en su totalidad. Es muy civilizada, està muy meticulosamente concebida y bien escrita, y personalmente podría rezar para que todo libro con el que tropiezo fuese tal como este. Pero me doy cuenta de que le falta gancho, fuerza narrativa (...) De todos modos, pensar en la traducción del libro, y en su publicación quizá en rústica, no es ningún disparate⁶⁶⁰.

També amb l'italià Oreste del Bueno planteja el dubte de la comercialitat del llibre, quan escriu que la novel·la *Nè vivere nè morire* és una novel·la estrictament literària i no pot atraure el públic ampli, i que en el pla literari és una novel·la honesta i respectable però no és bona. Una altra mostra d'ambigüitat, tot i que descarta el llibre, és la frase que dedica a *Shadow of a sun*, d'A. S. Byatt: «Mi impresión es que el libro se sitúa entre dos posiciones: no

⁶⁵⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 70.

⁶⁵⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 137.

⁶⁵⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 173.

⁶⁵⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 198.

⁶⁶⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 65.

es lo bastante bueno para los «muy cultos» ni lo bastante irreal para los «medianamente cultos⁶⁶¹».

The terrible door de George Sims també el fa dubtar:

Personalmente he disfrutado con esta novela y me gustaría recomendarla con la consciencia tranquila, pero no me siento lo bastante capaz. El problema del libro es estriba en que hace tres o cuatro cosas distintas al mismo tiempo y, aunque cada una de ellas està bien hecha por separado, resultan inconexas entre sí y nunca se funden en un todo coherente⁶⁶².

Per aquest motiu conclou l'informe dient que potser es podria publicar el llibre en l'edició de butxaca, tot i que també té dubtes d'aquesta decisió perquè no està segur de com funcionaria a nivell comercial:

Yo mismo tengo la impresión de que el argumento de *thriller*, siendo bueno, está demasiado asfixiado por los contenidos «literarios». Pero quizá me equivoque, porque desconozco exactamente los criterios a que obedece la colección policíaca de Rowohlt Verlag⁶⁶³.

També és ambigu l'informe que dedica a James Drought i la seva novel·la *The secret*. Ferrater diu que és un escriptor rebel del tipus que arribava d'Estats Units en el passat i que ara ja no es troben. Diu que té alguna cosa de *beatnik* però que d'alguna manera Drought és més seriós perquè, per culpa del seu cinisme, no es limita a predicar les alegries de la beguda i el sexe com fan els seus companys americans. Per a avaluar-lo Ferrater el compara a l'escriptor anglès Alan Sillitoe, perquè «ninguno de los dos es sofisticado, però en ambos es para bien: eso los hace más convincentes. Ahora, el inglés es un escritor bastante mejor, porque tiene mucha más imaginación de novelista que Drought⁶⁶⁴». Ferrater ha explicat que el llibre és una mena de narració autobiogràfica que té valor precisament pel to de la narració, la ràbia del personatge cap a la seva societat. Ferrater conclou l'informe dient que no s'ha de descartar a la lleugera aquest autor: «No es de primera fila (no alcanza ese nivel de excelencia en un escritor por el que se reirían de un editor si se le escapara), pero no estaría mal contratar el libro para una edición en rústica⁶⁶⁵». L'informe sobre *The ragman's daughter* d'Allan Sillitoe és un extens comentari sobre el

⁶⁶¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 79.

⁶⁶² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 180.

⁶⁶³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 181.

⁶⁶⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 117.

⁶⁶⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 117.

llibre. No en recomana la publicació perquè diu que no aporta res a l'obra de Sillitoe: no ofereix res de nou a qui no el conegui, i qui no el conegui farà bé de començar per una altra banda. Es nota que a Ferrater li interessa el llibre i l'autor perquè en fa un informe minuciós, però escriu que la publicació d'aquest llibre perjudicaria l'autor i els lectors alemanys que el segueixin.

El cas del britànic B. S. Johnson és un dels casos on l'informe és elogiós però Ferrater en desaconsella la traducció perquè no sap si el llibre és prou bo per resistir-la. *Traveling people* és el primer llibre de Johnson, i Ferrater considera que és un bon primer llibre experimental on l'autor ha jugat a veure fins on arribava el seu talent i se n'ha sortit perquè en té. També destaca que vagi a contracorrent del que anomena la prosa lletgista dels seus contemporanis britànics. L'informe conclou que s'ha d'estar atent al que faci Johnson en el futur, perquè Ferrater intueix que anirà cap a millor, però en el cas d'aquest llibre «es ingenioso, ameno y elegante, pero tal vez no lo bastante sólido para soportar una traducción⁶⁶⁶».

En el cas de *La náusea media* de Carlo Villa Ferrater elogia el llibre i el relaciona amb Peter Weiss. Escriu que el llibre és bo, està ben escrit i que seria prou bo com per guanyar el Premi Formentor. De tota manera, aclareix de cara als editors que «uno podría sentirse legítimamente feliz si tuviera otro libro al menos tan bueno como este, però que narra una historia más ágil, y que prometiera mejores posibilidades de éxito comercial⁶⁶⁷».

Un cas semblant, però amb una valoració menys entusiasta, és del de Louis Guilloux i el seu llibre *La Maison du peuple & Compagnons*. Ferrater diu que considera Guilloux un escriptor molt respectable tot i que no li interessin gaire els temes que tracta. És el cas contrari de Drought, perquè «la primera y la más larga de estas narraciones es uno de los casos en que el arte de Guilloux no logra superar la aridez de su material⁶⁶⁸» – Guilloux parla de les condicions de vida dels treballadors francesos. Es nota que Ferrater respectava l'escriptor francès perquè l'informe sobre *Le Sang Noir* és molt elogiós. Diu que el llibre és meravellosament bo, el posa a l'alçada de Céline, Malraux i Sartre, i escriu que està gairebé segur que aquesta novel·la és una de les influències fonamentals de *La Nausée*, «y estoy casi seguro de que Günter Grass la ha leído con bastante atención⁶⁶⁹». També destaca l'enorme influència de Dostoievski i Gogol sobre l'autor, i la concreta d'una manera molt precisa:

⁶⁶⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 135.

⁶⁶⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 206.

⁶⁶⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 126 – 127.

⁶⁶⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 127.

por lo que sé, Guilloux es el único francés que ha sido capaz de tomar de los rusos no sólo inspiración temática, sino inspiración estilística. Ha aprendido de ellos a ser realista en el conjunto y en los detalles de sus contenidos, però no en su forma, a ordenar sus muy vívidas observaciones en un modelo de distorsiones extremas, podría decirse que desgarras: de expresionismo⁶⁷⁰.

Ferrater lliga el llibre a l'expressionisme alemany perquè els recursos estilístics degradants, escriu, són propis del moviment, tot i que «el único modelo alemán moderno que puede detectarse con certeza es, no obstante, Heinrich Mann, cuyo *Profesor Unrat* proporciona a Guilloux algunos temas y enfoques⁶⁷¹».

Un altre cas on detecta influències és el de l'obra *La dura spina* de Renzo Rosso. Ferrater valora el talent de l'autor, i el compara a Svevo i li reconeix influències ben usades de Thomas Mann. Però té un problema amb la novel·la, i és que «es una obra que requiere que pase tiempo, que revela que hay talento y que deja las posibilidades abiertas⁶⁷²». Des del punt de vista comercial li augura una carrera discretament satisfactòria però mai brillant. Escriu que la solució és llegir els primers llibres de Rosso per veure si són bones i es poden publicar primer abans que aquest.

A l'informe de *The messenger*, de Charles Wright, Ferrater també es fixa en les influències de l'autor, tot i que dubta sobre les possibilitats del llibre. Diu que és un llibre que no és estúpid i que sap fer anar molt bé

esa clásica prosa americana, argótica y poética a un tiempo, que tiene sus raíces en *Huckleberry Finn* – aunque esta tradición le llega sobre todo a través de Henry Miller—. Esto, desgraciadamente, está relacionado con el principal defecto del libro: su previsibilidad y su absoluta falta de originalidad⁶⁷³.

Ho exemplifica amb els ressons de Miller, de Dos Passos, de Hemingway, i sobretot de John Rechy i la seva novel·la *City of night*. Amb un comentari ple de mala llet, carrega contra la literatura francesa dient que és l'únic lloc on podria tenir èxit: «donde un cuento contado por un negro americano, lleno de alcohol y jodienda, y sin mucho sentido, siempre puede convertirse en el éxito de la

⁶⁷⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 129.

⁶⁷¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 128.

⁶⁷² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 167.

⁶⁷³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 216.

temporada en Saint-Germain-des-Près⁶⁷⁴ ». Tot i desestimar la traducció, Ferrater alerta que caldrà estar atent a Charles Wright perquè les seves eines verbals són bones.

Un cas curiós d'informe triple és el de Brigid Brophy *Black ship to hell* (redactarà tres informes sobre les seves novel·les), a qui dedica un elogi a la primera frase: «Brophy parece pertenecer a una suerte de personas que el genio inglés produce con regularidad, y casi en exclusiva: el excéntrico inteligente e ingenioso⁶⁷⁵», però acaba dient que no pagaria la pena traduir el llibre, tot i que si n'hagués de recomanar la publicació en la seva llengua original sí que ho faria. Es tracta, doncs, d'un cas d'estratègia comercial:

Si estuviera leyendo este libro con vistas a su publicación original, lo recomendaría, porque la verdad es que no merece ser enterrado. Pero traducirlo sería más de lo que merece. Además, está lejos de ser un libro ameno, y sus posibilidades de obtener un éxito de vendas son nulas⁶⁷⁶.

En el cas d'una altra novel·la de l'autora, *Flesh*, en fa un llarg resum i detalla totes les virtuts intel·lectuals del llibre. També dedica unes línies a discutir-li assumptes gramaticals. Segons Ferrater, l'autora no és prou curiosa. Però l'informe acaba amb una valoració positiva del llibre i la recomanació de traduir-lo: «constituye una lectura ligera para gente sofisticada. Como, además, posee la dosis adecuada de obscenidad, tiene una razonable posibilidad de convertirse en un éxito en su traducción alemana⁶⁷⁷». Al tercer i últim informe que dedica a l'autora, sobre la novel·la *The finishing Touch*, diu que s'ha atrapat en la seva pròpia autocomplaença. Una altra autora similar podria ser Lorenza Mazzetti, però Ferrater rebutja publicar les seves novel·les (*The sky falls* i *Con rabbia*) perquè només valdrien com a estratègia comercial:

parecen encajar bien en el talante de esos tiempos y en la afición del público por la pornografía adolescente, de modo que pueden producir algun (no mucho) dinero (...) sin embargo, no parece que merezca la pena intentarlo, porque no costaría conseguir material más solido⁶⁷⁸.

També és triple l'informe dedicat a Keith Waterhouse i les seves novel·les *There is a happy land*, *Billy Liar* i *Jubb*. Diu que els llibres es van desinflant, i que el

⁶⁷⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, pp. 216 – 217.

⁶⁷⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 70.

⁶⁷⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 72.

⁶⁷⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 75.

⁶⁷⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 153.

millor és el primer, però que veu probable que la quarta novel·la de l'escriptor sigui de primer ordre. El compara amb Sillitoe i diu que és més perceptiu i més complex, tot i que s'agrada massa en el seu virtuosisme, i s'hi recrea. Ferrater diu que hi ha la possibilitat d'esperar la quarta novel·la per a traduir-lo, però que pagaria la pena traduir la segona en format de butxaca, que es vendria, i esperar la quarta. L'esperança de Ferrater és que és un escriptor que no cau en la vulgaritat:

Creo que la promesa de Waterhouse es real: en tres libros, imperfectos como son, no he encontrado un indicio de vulgaridad, ni de la corrupción de una mente literaria que ya no tenga arreglo. No es frecuente que tres libros se mantengan sin caer nunca en la vulgaridad⁶⁷⁹.

També és molt curiós el cas de *Le regard du roi*, de Camara Laye, un dels pocs informes on Ferrater dubta seriosament sobre la qualitat del llibre i no el sap qualificar. Després de descriure l'argument del llibre a l'informe, i assenyalar les seves virtuts i explicar les influències tremendes que té de Kafka, el crític conclou:

Respecto a si el libro es bueno, estoy perplejo y lleno de dudas. Al principio estaba confundido por lo profuso de la imitación (y pienso que un lector alemán lo estaría aún más que yo). Más tarde, estuve a punto de considerar que el libro es una obra maestra. Y ahora no sé qué decir. No me atrevo a hacer una gran reivindicación, pero tampoco me atrevo a descartar la cosa. Preferiría que alguien más leyera el libro y, ante todo, me gustaría leer otros libros del señor Laye⁶⁸⁰

Un cas destacable, tot i que ja no és dubitatiu, és l'informe sobre la novel·la *Rome 12 noon* de Kenneth Macpherson. Ferrater diu que és «un libro enrevesado – tanto que no estoy seguro de haberlo entendido⁶⁸¹». Exposa que es nota que l'autor del text és un poeta per l'estil de la prosa però conclou dient que si aquesta és la primera novel·la en prosa de l'autor és raonable creure que es convertirà en un bon novel·lista i que caldria traduir-lo.

A Rowohlt Verlag Ferrater treballa sobretot amb ficció, però hi ha algun cas d'informe d'assaig; com *The misinterpretation of man*, del professor Paul Roubiczec. Ferrater desaconsella la traducció del llibre perquè diu que és un text on no hi ha cap idea nova i que és un dels molts exemples de tipus de llibres melancòlics que feien els exiliats alemanys després de la Segona Guerra

⁶⁷⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 209.

⁶⁸⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 139.

⁶⁸¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 147.

Mundial on es culpaven de l'existència del nazisme. Tot i això, escriu que cal dir que té respecte pel professor Roubiczec i la seva honestedat: «nunca utiliza sus temas con males artes, lo que es más de lo que puede decirse de muchos cristianos⁶⁸²». També hi podem incloure *Amerika und die Wiedervereinigung Deutschlands* de Richard E. Sperber. Ferrater diu que el llibre és massa ingenu intel·lectualment i que està molt mal escrit, i el descarta. Li passa el mateix amb la col·lecció d'assajos morals *Le Regard froid* de Roger Vailland, que s'intenta incloure en la tradició francesa clàssica, «però como la prosa de Vaillard dista de igualarse a la de Diderot, Stendhal o Gide, la cosa nunca cobra vida y da la impresión de ser un eco de algun eco de muchos ecos⁶⁸³».

També hi ha informes on Ferrater, enloc de lector, fa el paper d'editor. És claríssim a l'informe sobre *Artisti in bottega* d'Ettore Camesaca. És un informe molt més llarg que la mitjana, perquè a Ferrater li ha interessat particularment el llibre, tot i que diu que estar a mig acabar i que li falta estil. Fa una exposició sobre l'escriptura del text i per què no acaba de funcionar –. Ferrater ho relaciona amb el fet que «el autor no parece haber resuelto a qué clase de lector se dirige⁶⁸⁴», diu que el llibre és ambigu en el seu to i que no sap si s'està dirigint al gran públic o a lectors més especialitzats. Ferrater també valora el tema del llibre, que diu que tampoc està clar: hi ha massa escriptura irreflexiva i el plantejament del text no està prou pensat. Li interessa prou i ha valorat prou el llibre com per a dedicar-li un informe llarguíssim, anotant els errors que hi troba i en algun cas esmenant-los (per això podem dir que fa la funció d'editor). Finalment conclou l'informe dient que el llibre té valor i creu que cal publicar-lo, però fa una gestió de les expectatives de l'editor:

lo principal es que no habría que depositar una esperanza exagerada sobre el libro. Por una parte, no es un trabajo solido, al que se le prometa una larga vida comercial. Por otro lado, no creo que pudiera convertirse en un rápido best-séller, aunque fuera de corta vida⁶⁸⁵.

Per a aclarir-ho als editors cita alguns best-séllers alemanys dels últims anys i de la mateixa temàtica, fet que ens indica que coneixia molt bé el mercat literari alemany. En aquest informe Ferrater fins i tot dóna consells als editors: «Se dirige a un público sosegado medianamente culto y, si se ayuda con una

⁶⁸² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 169.

⁶⁸³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 200.

⁶⁸⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 80.

⁶⁸⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 86.

presentación atractiva, puede alcanzar una carrera satisfactoria però nunca brillante⁶⁸⁶».

En el cas de Karl Fruchtmann i el seu *Cuatro historias*, Ferrater desestima la traducció del llibre perquè la qualitat és massa irregular, i dóna un consell a l'editor: «si el señor Fruchtmann pudiera ofrecer diez relatos al nivel de «epitafio para un hombre vivo» sin duda merecería la pena publicarlos». També té suggerències sobre com publicar l'obra de Maurice Sachs: «Ahora que *le Sabat* se la ha quedado Gallimard, parece bastante factible reunirla con *La Chasse à courre*, y de este modo, dar en un solo volumen las memorias completas de Sachs⁶⁸⁷».

Hi ha casos on Ferrater, en aquest paper d'editor a l'ombra, afina d'una manera molt precisa sobre prediccions de l'aspecte comercial de la feina. Parlant del llibre *Le Temps d'un soupir*, d'Anne Philippe, diu que no li sembla cap gran cosa però que pot resultar molt seductora per a ments predisposades. I vaticina:

Me temo que no hay muchas esperanzas de que el libro pueda convertirse, estrictamente hablando, en un best-séller: al público le gusta un buen pedazo de argumento donde hincar el diente. Pero muy bien podría convertirse en una grata y estable demanda durante años: un pequeño clásico para los sentimentales⁶⁸⁸.

L'informe comença amb una mofa molt habitual de Ferrater cap a la literatura francesa, que rep uns quants cops irònics al llarg d'aquests informes: «En todo el planeta, únicamente los franceses siguen creyendo todavía, tras las orgías de los años noventa, que para hacer literatura sólo hacen falta palabras bonitas, cuyo valor nominal nunca podría hacerse efectivo⁶⁸⁹». Passa el mateix, en un nivell de qualitat literària molt inferior, amb *Kamphoon street* de Lin Tai-Yi, un llibre que no és bo en termes literaris però que Ferrater intueix que pot vendre's bé entre el públic més comercial. Un altre cas, *Nous n'irons pas en Nigeria* de Claude Veillot. La primera frase: «Dejemos claro que este libro no tiene nada que ver con la literatura. Es más un thriller de aventuras y sólo puede considerar su publicación como tal en edición de bolsillo. Pero, considerando en este nivel, el relato tiene sus cosas buenas⁶⁹⁰». Diu que no n'han d'esperar una venda impressionant, a no ser que se'n faci una pel·lícula.

⁶⁸⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 86.

⁶⁸⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 172.

⁶⁸⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 159.

⁶⁸⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 158.

⁶⁹⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, pp. 202 – 203.

Un cas curiós és el de *Radcliffe*, de David Storey. És una novel·la, tal com diu Ferrater, que podria descriure's com una *Jane Eyre* homosexual situada en un entorn proletari. Conclou que la novel·la és dolenta – i n'enumera els defectes – però que no és estúpida. Però té una pega: no es vendrà perquè la història d'amor que descriu és homosexual:

Somos sólo nosotros, los del mundo literario, quien no tenemos prejuicios contra la homosexualidad, y si a nosotros nos gusta la novela por razones literarias, y los «filisteos» se irritan por su tema, la novela se quedará sin los unos y sin los otros y fracasará irremediabilmente⁶⁹¹.

Potser el cas més extrem de les valoracions comercials és el de les novel·les de Paul Tabori, *The natural science of stupidity* i *The art of folly*. L'informe és curt i demolidor:

son del tipo de libros de los que nunca se ha venido un solo ejemplar en una librería. Se venden por medio de viajantes que trabajan en distritos rurales, y a través de esos horrorosos anuncios que incluyen un cupón para mandarlo por correo. Como no tengo noticia de que Rowohlt Verlag proyecte construir una organización de ventas semejante, el asunto puede quedar ahí⁶⁹².

Com passava als informes de la primera època, aquí Ferrater també opina sobre en quina col·lecció hauria d'aparèixer el llibre ressenyat. En el cas de *Go and order the drums* de Evan Charlton, Ferrater en recomana la traducció perquè és un llibret divertit i amb possibilitats comercials, però només podria aparèixer, escriu, en edició de butxaca. A més, afegeix una predicció: «Como la posibilidad de que se convierta en una película de éxito es muy obvia, me parece que sería buena idea traducirlo⁶⁹³». També hi ha casos on desestima una traducció perquè no encaixa en cap de les col·leccions de l'editorial. És el cas de *Notes from a bottle found on the beach at Carmel*, de Evan S. Connell. Ferrater desaconsella la traducció perquè diu que és un poema, i situa l'autor en el corrent que pertoca de la tradició poètica americana. Aprofita per dir que, si l'editorial s'hi ofereix, ell seria partidari de traduir els nous poetes americans, però que ho facin amb els bons: Robert Lowell, Elizabeth Bishop i John Berryman: «Verdaderamente hay al menos un libro, *Life studies* de Lowell, que, gracias a su mezcla de prosa y verso, creo que podría ser traducido con una

⁶⁹¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 191.

⁶⁹² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 193.

⁶⁹³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 102.

razonable posibilidad de éxito, aparte de que es maravillosamente bueno⁶⁹⁴». Un altre exemple és el del llibre col·lectiu *The achievement of D.H. Lawrence*, un llibre que Ferrater desaconsella de traduir simplement perquè no està concebut per al públic literari general sinó que és un assaig pensat per a universitaris nordamericans.

També té en compte si el llibre ha estat rebutjat per alguna altra editorial. És el cas de *The heretic* de Reed de Rouen, que l'editorial Fischer i Kiepenheuer & Witsch ja havien rebutjat. Ferrater coincideix amb el rebuig perquè el llibre és «una cosa falsa, un intento de poner las historias de fantasmas políticos de estos tiempos en clave novelera y sentimentaloides⁶⁹⁵». Diu que és una versió adulterada de *Darkness at noon* de Koestler i dels últims capítols de *1984* d'Orwell. «Basura, basura, basura. La cosa está muy descaradamente destinada a Hollywood⁶⁹⁶», conclou.

També, en alguns casos, recomana una segona lectura del llibre per un expert quan considera que no és prou entès en la matèria per a valorar-la. És el cas de *The death of Jesus* de Joe Carmichael, un text sobre la veritat històrica rere els Eavangelis. Com que Ferrater considera que l'autor és seriós i que les tesis que exposa són interessants, escriu que «si no hay objeciones académicas irrecusables, pienso que podría constituir un excelente volumen de la serie *Enzyklopädie*⁶⁹⁷». Exposa que ha d'anar en aquesta col·lecció assagística perquè el seu estil no és prou dinàmic per al gran públic, i a més té errors d'estil. Uns errors que, segons Ferrater, es podrien arreglar amb un traductor imaginatiu capaç de dotar a cada frase el significat que l'autor pretén enlloc del que l'autor escriu. Li passa el mateix amb *Lindmann*, de Frederic Raphael, una novel·la sobre la persecució dels jueus per part dels nazis en to còmic. Ferrater conclou l'informe recomanant que el llegeixi un lector alemany: «El libro tiene verdadero talento, pero no estoy seguro de que no sea un sinsentido. No habría que descartarlo a la ligera, però me sentiría más tranquilo si lo leyera un lector alemán, cuya sensibilidad ante el tema sería mayor que la mía⁶⁹⁸».

Entre els informes de Rowohlt Verlag hi ha molt poca literatura espanyola. Hi ha un llibre que queda immediatament desacreditat, *Paralelo 40*, una novel·la de J. L. Castillo Puche editada a Destino, que segons Ferrater és interessant només com a estudi psicològic i sociològic, per veure com l'autor és un

⁶⁹⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 106.

⁶⁹⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 169.

⁶⁹⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 170.

⁶⁹⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 90.

⁶⁹⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 166.

falangista d'esquerres que es queixa de «contra el abandono de la independència política espanyola a los americanos, tal como lo ha llevado a efecto Franco; podríamos decir que es un alegato por un Castro fascista⁶⁹⁹». Un altre rebuig és el de les novel·les de José Manuel Vergara, que considera que «como escritor es irremediabilmente un aficionado⁷⁰⁰». Un cas peculiar és el de José Gutiérrez-Solana, on Ferrater fa una proposta editorial més que un informe, recollit com a «nota» sobre l'escriptor. Ferrater posa context a la vida i obra del pintor i escriptor. Diu que no és de primera fila però que no és gens vulgar, que Cela el plagiava i que fent una selecció del material es podria compondre un volum de rústica amb una selecció de textos de Solana, algunes reproduccions de les seves pintures i una nota biogràfica. Ferrater dóna referències sobre on trobar el material per a fer-ho. L'informe que fa sobre *Ritmo lento* de Carmen Martín-Gaité exposa el problema que Ferrater tenia amb l'ambient de la postguerra espanyola. Diu que la idea de la trama de la novel·la és bona però que

por desgracia, la construcción narrativa de la novela es muy deficiente, incluso chapucera. La autora no consigue transformar su idea abstracta de lo que cada nivel de la historia tendría que expresar en una sucesión plausible de acontecimientos⁷⁰¹”.

Diu que la manera de parlar de l'heroi de la novel·la buida de sentit al llibre, i conclou que no s'hauria de traduir pel poc interès que tindria l'atmosfera del llibre per al lector alemany:

Además, la novela está empapada de la inmensa tristeza de la vida española, una vida, por así decirlo, llena de vacío, en la que la gente se siente como prisionera entre rejas de papel, sin atreverse nunca a romperlas. ¿Qué puede esperarse de novelas hechas sólo de sensaciones tales y que no tienen otra materia que estas cortezas secas de vida? A un lector alemán esto le parecería absurdamente desalentador y por tanto también de un aburrimiento asfixiante⁷⁰²

És una de les poques explicacions que tenim sobre com Ferrater veia l'ambient de postguerra espanyola. És molt interessant el cas de l'informe sobre *Tiempo de silencio* de Luís Martín-Santos, un títol que encaixa bastant amb la idea de Ferrater sobre aquesta postguerra de presoners entre reixes de paper. A

⁶⁹⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 95.

⁷⁰⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 204.

⁷⁰¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 149.

⁷⁰² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 150.

l'informe diu que comença a ser evident que els nous escriptors més autèntics estan descobrint la virtut en la simplicitat i fins i tot en la cruesa, i no ho estan fent per ingenuïtat:

un país de ratas, poblado por personas que son como ratas: así ve Martín-Santos su país, su España. Un extraño barco que se va a pique, podría decirse, al que las ratas acuden desde todas partes en vez de abandonarlo para que se hunda solo⁷⁰³.

Diu que Martín-Santos és un dels novel·listes joves més representatius del seu país, que intenta arrencar els seus compatriotes de la seva complaença (i que no només ho fa amb literatura, perquè viu en una situació de llibertat provisional per culpa de les seves activitats polítiques). El que li agrada a Ferrater de Martín-Santos és que contrasta amb la majoria dels seus contemporanis i el «realismo bastante pedante de estos⁷⁰⁴». Com que l'informe és tan elogiós, Ferrater no necessita explicitar la recomanació de traducció. Diu que a Espanya el nom que va sortir a les ressenyes com a influència va ser Joyce i que en canvi creu que a Alemanya serà Günter Grass, «un contemporáneo de Martín-Santos que demuestra aquí, igual que el español en su país, que obras del más alto arte literario barroco pueden cortar como los cuchillos más afilados⁷⁰⁵».

Si en alguns casos Ferrater actua d'editor, en d'altres exerceix de crític en el sentit que reflexiona sobre la pròpia naturalesa de la crítica als informes. Això només passa quan l'obra és bona i mereix un comentari extens, perquè es nota que Ferrater s'ha divertit i encuriolit pel seu objecte d'estudi.

És el cas dels informes sobre les novel·les d'Alba de Céspedes, de qui arribar a dir que és una autora que, si hagués escrit dues novel·les més com *Il rimorso*, li haurien de donar el premi Nobel de literatura, una afirmació atrevidíssima si tenim en compte que l'escriptora no té nom al cànon literari del segle XX. Al primer, sobre la novel·la *Il rimorso*, el punt de partida de Ferrater és preguntar-se quin criteri d'avaluació reclama el llibre: «no sabemos si tenemos aquí una obra literaria en el sentido estricto, o sólo una ficción bien fabricada⁷⁰⁶». Ferrater canvia la manera de llegir els llibres mentre els està llegint, en paraules seves corregeix l'òptica amb la que els llegeix. En aquest cas passa de llegir el llibre com un best-seller a tractar-la com a novel·la literària. Les comparacions

⁷⁰³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 151.

⁷⁰⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 151.

⁷⁰⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 152.

⁷⁰⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 96.

per a situar el lector i l'editor també són constants en aquests informes, com passa en el cas de De Céspedes:

si las comparaciones son útiles para definir no una manera sino un grado de ambición, quizás los últimos Moravias, o quizá Anthony Powell, podrían ser referencias acertadas – o quizá incluso el *Stiller* de Frisch (con el que esta novela comparte su incesante debate moral⁷⁰⁷).

També hi ha comparacions amb pel·lícules, per evocar un ambient. En aquest cas, la novel·la «posee esa suavidad italiana y esa gracilidad de movimientos que vemos en un filme de Antonioni⁷⁰⁸». També contraposa Antonioni a Fellini per explicar-nos que les novel·les de De Céspedes s'allunyen del segon. L'informe acaba amb una comparació interessantíssima amb *Les liaisons dangereuses* de Laclos, una obra que sabem que a Ferrater li interessava moltíssim. De Céspedes ha invertit els valors morals dels personatges. Ferrater destaca que l'autora té influències de Gide i de Kafka, però que estan ben integrades. Recomana la traducció del llibre per les seves possibilitats comercials. No és tan positiu l'informe sobre *Prima e dopo*, una altra novel·la de De Céspedes, on Ferrater diu que l'autora intenta fer de Simone de Beauvoir i de Doris Lessing però no té prou passió intel·lectual per a sortir-se'n.

Un cas destacable pel que fa al format de l'informe és el que tracta sobre el llibre *Narayama*, de l'autor japonès Schichiro Fukazawa. L'informe de Ferrater no té cap indicació sobre si s'ha de traduir o no el llibre. Simplement l'anàlisi del text és tan minucios i es nota que ha produït una reflexió tan sòlida en Ferrater que s'entén que la traducció s'ha de considerar perquè és un llibre seriós. Aquest és un informe que podria publicar-se com un article de crítica literària, o com a pròleg a la novel·la de Fukazawa: «con una historia tan sencilla, se alinea junto a Hesíodo o Tolstói, los pocos gigantes que han sabido lo que es vivir de la tierra⁷⁰⁹». Sobre literatura japonesa, Ferrater ressenya un llibre col·lectiu titulat *Modern Japanese literature*, on el crític ja intueix que la literatura japonesa està de moda a Alemanya i que convindria traduir el llibre – perquè molts dels relats que s'hi inclouen són bons – i presentar-lo en edició rústica. Uns mesos més tard rep un llibre de característiques similars, *Modern Japanese stories*, i escriu que és millor aquest pel primer pel material però que l'antòleg de l'altre llibre és més seriós. Tot i així, recomana publicar-lo. També, encara en literatura japonesa, hi ha una ressenya dels *Seven Japanese tales* de Junichiro Tanizaki, a qui Ferrater dedica un llarg informe. Escriu que els relats del primer grup no són gaire bons però que les del segon són molt millors, i recomana als editors

⁷⁰⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 96.

⁷⁰⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 97.

⁷⁰⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, pp. 120 – 121.

que rebutgin el llibre per publicar una antologia de contes més bona que la que els ofereixen.

També és crítica literària l'informe sobre *The Gift* de Vladimir Nabokov, un text més llarg que la mitjana dels altres. Diu que el llibre és una obra més important que el divertiment que era *Pale fire*, contra l'entusiasme que Mary McCarthy i altres crítics van demostrar pel llibre. Resumeix el llibre amb una pirueta:

Los fans de Nabokov probablemente dirán que este es su mejor libro. La gente a la que desagrada su manera tenderá a considerarlo el peor. Yo estoy a medio camino entre estos dos extremos, y creo que en ningún otro libro ha dado tanto juego a su singularidad, su idiosincrasia e incluso su extravagancia, pero creo que sostiene todo esto con tal dispendio de esfuerzo y talento que convierte las desventajas en verdaderas ventajas. En pocas palabras: hace una maldita trampa, pero la trampa funciona⁷¹⁰

Ferrater enumera tots els problemes editorials que té publicar aquest llibre, tot assumint d'entrada que s'ha de publicar precisament perquè es tracta d'un escriptor tan prestigiós com Nabokov: el llibre és d'un esteticisme simbolista molt a l'antiga, bona part del llibre és en vers, caldria mirar l'original en rus, ideològicament és problemàtic perquè és anti esquerranós i finalment «por un ligero toque maestro, el libro es antialemán exactamente en el sentido en que otros libros son antisemitas⁷¹¹». A partir d'aquí Ferrater deixa el paper de lector per a centrar-se en el de crític, quan assenyala les correspondències entre la novel·la de Nabokov i un joc amb l'*Ulysses* de Joyce o el joc amb la literatura de Gogol. Destaca la part del llibre que li interessa més però conclou assumint que la previsió comercial serà complicada: «Me alegro de que mi dinero no tenga que decidir si quiere ser invertido en este libro⁷¹²».

Un altre exemple de crítica és la ressenya de *Doctor Glas* de Hjalmar Södeberg, un autor a qui Ferrater traduirà al castellà. Diu que el llibre és molt interessant fins al punt que està temptat de dir que és una obra de primer ordre, que havent llegit només 150 pàgines no pot dir que és tan bo com Svevo o Tanizaki però que en té la intuïció. A l'informe cita el pròleg de William Sansom a l'edició anglesa, i diu que és prou bo per entendre bé l'autor. Ferrater queda fascinat per la intel·ligència analítica de Södeberg. També considera important dir que és el traductor d'Anatole France a Suècia, per la influència que té el francès sobre la seva obra. La conclusió de Ferrater és que «Södeberg es una propuesta de las

⁷¹⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 155.

⁷¹¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 156.

⁷¹² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 158.

que nunca deben pasarse por alto⁷¹³» perquè literàriament és molt bo, tot i que no li promet una carrera comercial exuberant.

També és interessant veure l'admiració amb que escriu de la primera novel·la de Susan Sontag, *The benefactor*. Ferrater diu que és un llibre deliciós i molt sofisticat. Diu que no vendrà quantitats descomunals, però que la seva compra podria ser a llarg termini una inversió molt rentable: «si Susan Sontag es de verdad una chica treintañera y si cumple lo que promete con esta novela, muy bien podría convertirse en una escritora de primer orden⁷¹⁴». Destaca el fet que és una novel·la americana literària, cosa que com hem vist li costa de trobar en les seves ressenyes sobre literatura americana. Diu que el llibre és una derivació de l'última etapa de la tradició picaresca a l'estil del *Candide* però que Sontag no ho fa servir de manera pedant:

Tan sólo quiere disfrutar del estremecimiento que subyace al tono reflexivo, sin somprometerse ella misma con ningún *contenido* de la reflexión, para sugerir, con irónico cinismo, que el auténtico sentido de la vida es su sinsentido. Ahora bien, esto no implica que el libro carezca de sentido. Su sentido radica en su trabajo – y en lo bien que lo sostiene hasta el final⁷¹⁵.

L'informe sobre *Path of dalliance*, d'Auberon Waugh, sorprèn per la seva contundència. La ressenya comença dient que és un encert total: enginyós, divertit, frenèticament esnob i esnobistament decidit a riure's del seu propi esnobisme. Conclou: «Es bueno. Es como pedir por correo un traje a un sastre que tiene tus medidas y te ha vestido durante años, y cuando te envía el traje, se te ajusta a la perfección. Esto le proporciona a uno un gratificante sentido de la estabilidad del mundo⁷¹⁶».

En aquests informes també té en compte la posició dels escriptors a qui ressenya, si comencen o són autors consolidats. En un informe especialment negatiu sobre *Podem charmar-me Eurydice* de Orlando da Costa, Ferrater enumera tots els motius pels que el llibre no funciona, però matisa l'informe amb una última frase «pero el autor parece ser muy joven, y es de esperar algo mejor en su segundo intento⁷¹⁷». És un cas similar el de José Fellman Velarde a l'informe sobre *La montaña de los ángeles*. El llibre és un document sobre les

⁷¹³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 184.

⁷¹⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 185.

⁷¹⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 185 – 186.

⁷¹⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 210.

⁷¹⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 107.

condicions polítiques a Bolívia i llatinoamèrica. Ferrater diu que voldria ser benèvol i encoratjador amb aquest llibre perquè el to d'indignació de l'autor sona bastant sincer i perquè la novel·la no és moralment vulgar, però tot i això escriu que literàriament no és bo: «es una obra amateur, que en su original castellano no tiene mucha vida y que en una traducción caería muerta del todo⁷¹⁸». Un altre cas interessant d'una primera novel·la és l'informe que dedica a *Julian the magician* de l'escriptora Gwendolyn Macewen. Escriu que el relat és un exercici sorprenent per una escriptora de vint-i-dos anys, però que és un exercici d'aprenentatge inspirat en pel·lícules de Bergman i novel·les de Thomas Mann. El retret és que l'escriptora, al contrari de Mann i de Bergman, no té res a dir sobre el seu tema. Però Ferrater acaba l'informe dient «habría que estar alerta a las cosas futuras que vengan de la señorita MacEwen⁷¹⁹». Un altre dels escriptors a qui recomana seguir la pista és Severo Sarduy, de qui ha llegit *Gestes* traduït al francès però reclama llegir l'original espanyol per veure la qualitat del text. No en recomana la traducció perquè és el llibre immadur d'un principiant, però n'exalta les virtuts i recomana estar alerta a qualsevol altre llibre de l'autor.

Un cas contrari és la crítica que fa de *Brazil on the move* de John Dos Passos: «No es agradable en absoluto observar lo que al parecer ha acabado siendo ahora John Dos Passos⁷²⁰». El que retreu Ferrater a Dos Passos és que el llibre és un reportatge propagandístic sobre Brasil per a atraure inversos americans (l'agència *Time-Life* l'havia enviat al país per a escriure). El final de l'informe és explícit: «el libro no es tan repugnante como ridículo; y, por desgracia, no acierto a encontrar ningún consuelo mejor⁷²¹». En alguns casos la posició dels escriptors juga al seu favor, com en el cas de Malcom Lowry i l'informe sobre *Lunar caustic*. Ferrater diu que la novel·la no és tan bona com *Under the volcano*, però que s'hauria de publicar perquè «sostendría y enriquecería adecuadamente el eco de *Under the volcano*⁷²²».

Com passava als informes de Seix Barral, Ferrater és conscient del mercat on han d'entrar els llibres que ell recomana de traduir i, per tant, de l'impacte de recepció que tindran. Per això fa, per exemple, un elogiós informe de *Explosion in a cathedral*, d'Alejo Carpentier, però no en recomana la traducció perquè diu que la novel·la queda massa lluny dels coneixements i els interessos dels lectors alemanys:

⁷¹⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 118.

⁷¹⁹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 147.

⁷²⁰ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 113.

⁷²¹ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 115.

⁷²² Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 144.

Para conseguir lectores franceses, gran parte del libro trata de «glorias francesas», aunque sea mirándolas de soslayo, però me quedaria muy sorprendido si esta novela tuviera en Inglaterra algo parecido al éxito, y me siento incapaz de recomendar su traducción al alemán⁷²³.

Un cas similar és *Ginger you're barmy* de David Lodge. El llibre, escriu, és un atac apassionat a la vida militar, i bastant ben fet. El problema, segueix, és el seu origen: qualsevol home continental, és a dir, qualsevol lector que no sigui anglès, trobarà el llibre ingenu perquè ja està familiaritzat amb les condicions de la vida militar. Conclou: «Por supuesto, el inglés tiene razón en algo, y nosotros deberíamos estar más indignados de lo que lo estamos. Pero esta es una nota al margen, y no creo que el libro pudiera tener mucho eco en Alemania⁷²⁴».

Passa el mateix amb *The dark dancer*, de Frederic Pokosch. Ferrater diu que és un llibre que no és estúpid però no és estimulante, i que mereix ser publicat en el seu idioma original però que no cal traduir-lo. Passa el mateix amb *Dorothy and Red*, de Vincent Sheean, que és el relat de la història d'amor i matrimoni entre Dorothy Thomson i Sinclair Lewis. Diu que «bien podría recomendar a mis amigos que lo hojearan, però no creo que, fuera de EE.UU, pueda ser una buena propuesta editorial⁷²⁵». Un cas similar és el de *The famous life of Diego Rivera*, la biografia del pintor de Bertram D. Wolfe. La pregunta de Ferrater quan s'encara al llibre és saber si Diego Rivera té prou atractiu per al públic alemany com per plantejar-se fer un llibre car sobre ell i que tingui èxit comercial. Diu que és una bona monografia sobre el pintor, tot i que no excel·lent: «El libro se salva o se condena por Rivera, pero no por sus propios méritos⁷²⁶».

Té un dilema per al públic amb Raymond Roussel. El plantejament és interessant. Els llibres de Roussel són una broma, i Ferrater creu que la broma funciona. Ara bé, funciona amb lectors interessants en els mecanismes interns de la literatura. Recomana traduir *Locus solus*. No m'atreveria, diu, a ser excessivament optimista sobre la reacció del públic. Per a solucionar-ho, diu que es podria traduir algun dels seus llibres amb el prefaci d'algun escriptor alemany conegut:

⁷²³ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 94.

⁷²⁴ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 141.

⁷²⁵ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 177.

⁷²⁶ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 214.

En cuanto al escritor alemán que lo haría, no conozco lo bastante el panorama literario alemán para hacer una sugerencia, pero ¿qué tal Hans Arp? Si se publicará un volumen de Roussel en rústica, con una ilustración de Arp en la cubierta y algunas palabras tuyas podría captar la atención⁷²⁷.

Veiem com, novament, Ferrater fa d'editor fins al punt de suggerir com s'hauria de presentar el llibre. Un llibre amb qui es podria comparar Roussel és *Fantomas*, de Michel Souvestre i Marcel Allain, per l'entusiasme que Ferrater diu que va causar entre els surrealistes francesos: «¿No podríamos intentar resucitarlo en Alemania como lectura popular y al mismo tiempo como entretenimiento sofisticado? Por ejemplo, ¿publicándolo como un thriller de bolsillo, pero con ilustraciones surrealistas en la cubierta?⁷²⁸ ».

c. Últims informes per a Seix Barral (1970 – 1972)

L'última etapa d'aquests informes literaris ocupa els dos últims anys de la vida de Ferrater. Els va escriure per a Seix Barral però, molt directament per al seu germà Joan, que hi treballava com a director literari. Són 96 informes redactats en català i recollits a *Papers, Cartes, paraules*. Segueixo el llistat cronològic recollit a *Noticias de libros* però em fixaré en els originals en català. Els informes acostumen a ser breus, directes i sense gaire context. Podem suposar que, al contrari que passava a l'editorial alemanya, aquí el terreny d'entesa és més ampli i la cultura de referència és la mateixa. Ferrater en té prou amb un paràgraf sintètic per valorar el llibre i recomanar-lo o desestimar-lo.

Ferrater desestima, per exemple, la traducció de *Ochikubo monogatari*, un anònim japonès, al·legant «la idea de traduir aquest llibre és de la UNESCO, i no podia ésser de ningú més (...) un document etnogràfic, interessant només per qui li interessin aquestes coses⁷²⁹». També es pot permetre bromes, com ara desestimar la novel·la de Wener van Appledorn, *Die unsichtbare Hirnsonde*, una distòpia de baixa qualitat, escrivint que el coneixement científic del professor protagonista del llibre es deu assemblar a «un professor espanyol sortint de les oposicions⁷³⁰». O aquesta altra, parlant d'un assaig de W.H Auden i Christopher Isherwood, desestimat per poc interessant i perquè «el contingut d'aquestes obres és un *porridge* de Marx i Freud, d'una ingenuïtat que avui no

⁷²⁷ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 171.

⁷²⁸ Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000, p. 186.

⁷²⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartas, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 27.

⁷³⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartas, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 28.

s'empassaria ni un deixeble del Manolo Sacristán⁷³¹». La referència a Sacristán, conegut dels germans Ferrater, només s'entén si l'informe va dirigit al Joan. O encara aquesta altra, més sarcàstica, sobre l'obra de Beckovic & Radovic: «Aquests dos autors amb nom de parella de *clowns* s'han reunit en aquest volumet per fer honor al seu nom⁷³²». D'un assaig sobre literatura alemanya, *Abstrakte Kunst und absurde Literatur*, de Leo Kofler, escriu: «Com que em sembla que un editor ha de protegir la salut dels seus clients, no sóc gens partidari de traduir l'obra⁷³³».

En el cas de *The phsychic world of Peter Hurkos*, de Norma Lee Browning, no li cal ni fer la broma. Sentència: «Una pallassada⁷³⁴». O el cas de *Die Welt als Labyrinth* de Gustav René Hocke: «Una escarola impressionant – pel seu desordre, és clar⁷³⁵». Ferrater ressenya un altre llibre del mateix autor, que es veu que és molt aficionat a la cultura espanyola, i assenyala a l'informe tots els despropòsits laudatoris que fa al seu assaig literari *Manierismus in der Literatur*. Per resumir l'obra al seu germà, escriu a l'informe: «Ni Fraga Iribarne no ho hauria fet millor⁷³⁶». Quan rebutja el llibre de Peter Rühmkorf, *Was heist hier Volsinii?* ho fa perquè és «una innocentada⁷³⁷». Ferrater ha treballat amb l'autor a Rowohlt Verlag, i escriu al seu germà qu sap de primera mà que és un innocent en l'ordre intel·lectual: «no fa mai sang, i les seves bromes, quan tenen gràcia, la tenen merament verbal, per exemple quan titula una escena «De banquers i de banques». A això també hi sabia arribar el López Salinas⁷³⁸». El to dels informes és més proper i personal, per això llegim per exemple en la transcripció d'un col·loqui a la ràdio austríaca editat per Schatz: «La cosa és tan depriment, que no em queden ganes ni de fer-hi broma – si no és aquesta, massa fàcil: que per molta por que em faci la civilització, me'n fan més els seus comentaristes⁷³⁹».

Com passava als informes de les altres èpoques, Ferrater està poc interessant en les novel·les metaliteràries, massa autoreferencials. Ho veiem per exemple quan

⁷³¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 31.

⁷³² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 35.

⁷³³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 125.

⁷³⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 45.

⁷³⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 112.

⁷³⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 113.

⁷³⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 145.

⁷³⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 145.

⁷³⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 146.

parla de *Certi romanzi* d'Alberto Arbasino. Després d'explicar que el llibre és una obra que parla d'altres obres literàries en clau, escriu «no tinc cap curiositat per la clau de l'enigma, i no crec que cap altre lector d'aquest llibre n'hagi pogut sentir⁷⁴⁰». Tampoc el convenç un altre llibre de l'autor, *La maleducazione teatrale*, però a favor d'aquest últim Ferrater diu que almenys s'entén. *Odysseus und Penelope*, suposadament un joc i una sàtira sobre el mite, rep una crítica igual de negativa: «Literatura del tot provinciana: sembla una de les innocentades que Ruyra escrivia per als fejecistes de Blanes, amb la diferència que no és tan ben escrita⁷⁴¹». També li molesten els autors que tenen poc respecte pel lector, com creu que passa a *L'Empereur Julien*, una novel·la de Benoist-Méchin: «l'actitud bàsica de B-M és de menyspreu pel lector⁷⁴²».

En canvi, valora els jocs quan són de qualitat. És el cas de *O hóspede de Job*, de José Cardoso Pires. Aquest és un informe més llarg, perquè vol explicar el llibre amb detalls, per on funciona i per on falla. Ferrater en destaca les influències, i diu que les més visibles són del cinema: el neorealisme de Buñuel. Tot i que conclou l'informe dient que no l'entusiasma el llibre, considera que és perfectament publicable i que «no hi ha dubte que l'autor és un escriptor⁷⁴³». Tot i això, adverteix de l'escàs èxit comercial que pugui tenir el llibre i en destaca els problemes de censura, un tema que encara a principis dels setanta ocupava les editorials espanyoles.

També és una dinàmica habitual veure rebutjats els llibres on l'autor fa encabir una tesi política en un assaig, quan la visió de l'autor aclapara el tema sobre el que tracta. Un cas interessant és el seu informe negatiu de l'obra del reputat assagista John Berger sobre Picasso: *Success and failure of Picasso*. Ferrater escriu que les línies generals del llibre «són francament desenfrenades⁷⁴⁴», que tota la tesi del llibre consisteix a explicar un Picasso marxista i que l'autor no coneix ni la societat catalana ni espanyola i per aquest motiu li sembla «impensable de fer empassar aquest llibre a la gent d'aquí⁷⁴⁵». Ferrater critica que Berger tracti el tema sense conèixer-lo prou. Un altre informe on s'acusa a l'autor d'una tesi massa parcial: *Revolution in Central Europe: 1918 – 1919*, de F.L. Carsten, «una innocentada que qualsevol aprenent de marxista desfaria en

⁷⁴⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 29.

⁷⁴¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 85.

⁷⁴² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 36.

⁷⁴³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 47.

⁷⁴⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 38.

⁷⁴⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 39.

deu minuts d'una *disputatio* prèvia a rebre la tonsura⁷⁴⁶». El millor exemple sobre aquests casos de pamfletisme és l'informe sobre *First decrees of soviet power*:

Un recull *a palo seco*, amb un mínim de notes explicatives, dels principals decrets dels soviets en els primers vuit mesos del seu poder. Un llibre així ha de ser per força àrid, però podria ser interessant. Aquest no és ni això, perquè és comunista, i dedicat només a demostrar quins magnífics idealistes eren els primers governants soviètics. Sembla un llibret de propaganda de l'Opus Dei. D'altra banda, com que ja se sap que alguns eren més iguals que d'altres, el llibre ha de fer una estranya dansa dels ous per aconseguir, per exemple, que la signatura de Trotski hi surti una sola vegada⁷⁴⁷.

Veiem que *The enemy* de Felix Greene va en la mateixa línia. El considera «un catecisme per a les escoles dominicals comunistes⁷⁴⁸» i diu que, a banda de dogmàtic, és un llibre mal escrit. Li passa el mateix a *Demaskierung*, de Paul Szende:

La reedició d'aquest pamflet deu ser un acte de pietat, com diuen, però de pietat ben desencaminada, perquè la cosa és consternadora (...) Com que no sembla que Szede fos ell mateix analfabet, cal concloure que es tracta d'un petit catecisme per als xarnegos del partit. Desplorable⁷⁴⁹.

En l'altra banda de l'espectre ideològic hi ha *Introduction to economic issues* de Ralph Kaminsky: «No crec que el llibre l'hagi pagat la CIA, perquè els autors són d'aquesta gent que ja neix tan venuda que no cal ni pagar-la⁷⁵⁰».

També en aquests informes hi és molt present, naturalment, el públic a qui van dirigit els llibres. Les incompatibilitats són de tipus diferents. Alguns llibres es desestimen quan són d'una temàtica massa específica. *The Netsilik Eskimo*, d'Asen Balicki, és un llibre que no es recomana traduir perquè és «el típic informe d'antropòleg (...) un llibre no apte per al *general public*⁷⁵¹». Tampoc és apte per al públic general *On human communication*, de Colin Cherry, un assaig

⁷⁴⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 50.

⁷⁴⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 72.

⁷⁴⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 102.

⁷⁴⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 157.

⁷⁵⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 123.

⁷⁵¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 34.

sobre la manera com ens comuniquem: «no és pas veritat que, com diu l'autor, el llibre es destini al *general Reader*, si suposem per exemple, aquest lector no està avesat a llegir fórmules matemàtiques⁷⁵² ». Li passa el mateix a *Strukturalismus und Avantgarde* de Kvetoslav Chvatik, un llibre amb uns capítols que «són interessants – a qui estigui disposat a interessar-se per coses txeques⁷⁵³». I encara a *Linguistic speculations* de Fred W. Householder. Tot i que Ferrater diu que el llibre li ha interessat molt, especifica: «no crec que pugui interessar ningú que no sigui de l'ofici⁷⁵⁴». Tampoc és un candidat a traduir-se l'assaig sobre *Semantic analysis* de Paul Ziff. Ferrater creu que és ple d'intuïcions interessants però que la traducció és inviable, el tema és massa restringit.

D'altres no trobarien un públic ampli. Li passa a *Disziplinierung der Wissenschaft*, de Gerarhard Stuby, un llibre sobre els moviments de revolta estudiantils: «Des del punt de vista espanyol, el llibre és inviable, encara que ple de suggeriments interessants, perquè és massa lligat a la circumstància alemanya⁷⁵⁵». També rebutja *Wir uns die Anderen*, «una innocentada de «divulgació» sociològica – i com que els sociòlegs d'ara, segons tots els símptomes, ja viuen ells mateixos en un estat de liquació divulgada, el resultat és penós⁷⁵⁶».

També hi trobem el cas contrari. A l'informe sobre *The history of ideas* de George Boas, Ferrater considera que el llibre és més que elemental: «sembla destinat a criatures de tercer de batxillerat⁷⁵⁷». Tampoc s'explica que el llibre *Trittico siciliano: Verga, Pirandello, Quasimodo*, de Giuseppe Padellaro, «s'hagi publicat en una edició no destinada als infants de les escoles sicilianes⁷⁵⁸» fins que descobreix que l'autor del llibre és un funcionari i Ferrater comenta a l'informe que de ben segur això és un favor que el funcionari ha demanat a l'editorial i que l'editor ja sabrà com cobrar-s'ho. En canvi, el llibre *Schizophrenie und Kunst*, del psiquiatra Leo Navratil, agradarà a tothom: «aquest element biogràfic (...) confereix al llibre prou sentit perquè no sigui insultant per un lector intel·ligent. Quant als lectors ximplets, aquestes coses els

⁷⁵² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 57.

⁷⁵³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 59.

⁷⁵⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 118.

⁷⁵⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 154.

⁷⁵⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 167.

⁷⁵⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 42.

⁷⁵⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 139.

agraden sempre⁷⁵⁹». Un cas similar és el de *Literatur und Veränderung*, de Dieter Wellershoff, un assaig sobre literatura massa generalista: «Ja ho hem llegit tot. Vull dir que ja ho hem llegit abans d'obrir el llibret⁷⁶⁰».

També recomana la publicació d'algun llibre que a ell no li acaba de convèncer perquè sap que es vendrà. És el cas de *The hidden dimension*, d'Edward T. Hall. L'informe sobre el llibre no és entusiasta però Ferrater acaba dient que l'autor sempre té coses interessants a dir, encara que el llibre estigui «massa fet de retalls i d'encenalls⁷⁶¹». Tot i això, en recomana la traducció perquè «segurament es vendria (moderadament)⁷⁶²». També hi ha casos on es desestima l'obra perquè l'autor, imbuït per l'acadèmia, no sap escriure. És el cas de *Germany & Europe* de Hajo Holborn: «Holborn pot haver estat un bon historiador acadèmic, però aleshores cal que entenguem aquest terme en el sentit més pejoratiu. Manca d'imaginació per tot el que no sigui el trafiqueig personal entre les «figures» del seu relat⁷⁶³».

Un cas extrem sobre la recepció del públic és el de *The structure of appearance* de Nelson Goodman. L'informe comença així: «*It beats me*. Massa difícil de llegir. M'hi dec haver passat una dotzena d'hores, i em caldrien quinze dies d'estudi amb llapis i paper per treure'n ben bé l'aigua clara⁷⁶⁴». De tota manera, el tema li interessa prou, i creu que el llibre està prou equivocadament com per discutir-lo a fons a l'informe. Li passa el mateix amb un altre llibre de l'autor, *Fact, fiction and forecast*. Ferrater diu que no ha entès el llibre, però que «és molt ben escrit, cosa que, si més no, m'ha permès d'entendre molt bé que no l'entenc⁷⁶⁵». Tot i que Ferrater el discuteix, dedica elogis a Goodman, i ho veiem en l'últim informe sobre ell de l'autor. És sobre el llibre *Problems and projects*, que Ferrater considera admirablement escrit. Diu que li sap greu no poder recomanar la traducció d'aquest llibre, però que seria massa inaccessible per als lectors.

Ferrater també té molta consciència de l'efecte que poden produir els llibres que recomana. És el cas de *Contraries*, una col·lecció d'assaigs literaris de Michael

⁷⁵⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 138.

⁷⁶⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 164.

⁷⁶¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 107.

⁷⁶² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 107.

⁷⁶³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 117.

⁷⁶⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 92.

⁷⁶⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 95.

Hamburger que recomana de traduir perquè conviden a fer una relectura de la literatura alemanya. L'informe comença amb una advertència:

Si no es tractés d'assajos sobre literatura alemanya, diria que aquests estudis són correctes però no genials. Ara, donada la qualitat de la crítica alemanya i, sobretot, de la crítica que els alemanys susciten, em sembla que són superlativament bons⁷⁶⁶.

Així, sabem que a Ferrater li disgusta la crítica alemanya contemporània i que assaigs ajuden a, com escriu, dissipar les boires germàniques. Com en d'altres casos, recomana al seu germà que l'editorial trobi un editor que sàpiga alemany per estar a l'alçada dels textos citats quan els tradueixi. També recomana actualitzar la bibliografia que acompanya el llibre.

Un altre problema és que els llibres quedin antiquats. És el que li passa a *Le Pays d'Abel* d'Émile Dermenghem, i això és un dels motius que assenyala Ferrater per a no publicar-lo. Li passa el mateix a la sèrie de conferències que es van donar a les universitats de Frankfurt i Heidelberg l'any 1956 per celebrar el centenari de la naixença de Freud, recollits a *Freud in der Gegenwart*. Ferrater diu que hi ha coses molt interessants però que han passat massa anys des que es van celebrar i que les tesis es veuen antigues i sense actualitzar després de tota la bibliografia que, en aquesta quinzena d'anys, s'ha publicat sobre Freud. També li passa a *Beyond the melting pot*, un assaig sobre els grups ètnics americans i el somni d'uniformitat americana escrit per Nathan Glazer i Daniel P. Moynihan. Ferrater diu que és fascinant, però que és massa específic (hi ha massa detalls sobre política municipal de Nova York), i que el llibre depèn molt dels resultats electorals de les eleccions a la ciutat: «no ens podem llançar a una cursa contra el rellotge així⁷⁶⁷», conclou. Un altre cas on no es recomana un llibre per condicions extraliteràries és *The academic revolution*, de Christopher Jencks i David Riesman. És un llibre que Ferrater troba interessantíssim i molt ben fet, però diu que a qui sàpiga prou dels Estats Units perquè el llibre li interessi també deu saber anglès. I afegeix que el llibre, tot i que només té tres anys, ja sembla antiquat (entenem que és perquè va tenir molt de ressò mediàtic quan va sortir a Estats Units). També queda antiquat *Philosophical studies* de G. E. Moore: «El Bloomsbury filosòfic no ha resistit el pas del temps⁷⁶⁸».

En d'altres casos un llibre no es pot traduir pel poc interès que tindria per als lectors espanyols. És el cas de *Wilhelm von Humboldt* de Peter Berglar: «Potser aquest llibre té algun interès per als alemanys, però no en té cap per a

⁷⁶⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 108.

⁷⁶⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 90.

⁷⁶⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 135.

nosaltres⁷⁶⁹». De fet, Ferrater carrega contra el llibre perquè diu que no té ni cap ni peus, que l'autor no s'ha documentat com cal per fer la biografia. Conclou severament: «En definitiva, és el pipí d'un ignorant⁷⁷⁰». Un cas particularment sarcàstic és el de *The use of lateral thinking*, d'Edward de Bono. El desestima així, i aquestes dues frases constitueixen la meitat de l'informe:

El «pensament lateral» sembla que consisteix a tenir idees brillants en comptes de limitar-se a fer regles de tres, i l'autor sembla creure necessari de fer-se advocat del sistema. No crec, en tot cas, que sigui necessari en aquest país, on ningú no és partidari de les regles de tres⁷⁷¹.

L'assaig *Revolutionary nonviolence* també tindria problemes per a «atreure un lector no-americà⁷⁷²». Tot i que Ferrater considera que algunes idees del llibre són interessants, el considera mortalment avorrit i sense brillantor. Un cas encara més evident és el recull d'assaigs coordinats per Mary Douglas, *Witchcraft: confessions ans accusations*, publicat per un grup de recerca d'antropòlegs: Fa l'efecte que aquesta Association of Social Anthropologists és una de les institucions que els anglesos s'inventen per, com diu Pla, comptar-se els cabells del cap. Del tot inviable⁷⁷³». Un altre recull d'articles que considera pesat, poc interessant i fluix és *The Black aesthetic*, coordinat per Addison Gayle. Tampoc el convenç gens *An introduction to transformational syntax*, de Roger Fowler. Diu que l'autor no ha entès res sobre la teoria que explica. Hi posa tot d'exemples que recorden les cartes sobre lingüística que Joan Ferraté i Gabriel Ferrater s'enviaven comentant les lectures que feien sobre el tema. També sembla una carta privada l'informe sobre *Introduction to phonological theory* de Robert T. Harms, un llibre on Ferrater explica al seu germà què li ha interessat del text.

Un cas de llibres que Ferrater considera bons però que són massa específics són els de l'economista Paul Einzig. En primer lloc ressenya *The case against floating exchanges*:

La tesi del llibre és que el valor de canvi de tota moneda ha d'ésser sincer i fix, o sigui que tot país té l'obligació de devaluar o de revaluar d'acord amb la paritat real, sense permetre marges de fluctuació ni donar lliure

⁷⁶⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 40.

⁷⁷⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 40.

⁷⁷¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 43.

⁷⁷² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 63.

⁷⁷³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 65.

curs a l'arbitratge. Sembla una tesi sensata, però no apta per interessar un gran nombre de lectors⁷⁷⁴.

El segon llibre ressenyat és *The Euro-dollar System*. Ferrater també el considera un bon llibre però massa tècnic i amb poc interès per al lector general. Un tercer informe sobre *The Euro-bond market*, assenyala que aquest últim és encara més tècnic i més dirigit als rics: «Un altre manual per aquelles persones que, segons Scott Fitzgerald, «són diferents de nosaltres⁷⁷⁵». Quart informe, sobre *The history of foregin Exchange*, també és un llibre massa tècnic, però recomanable. Ferrater assenyala que Einzig és autor d'un llibre titulat *A text on foregin Exchange*, que aquest sí que pagaria la pena mirar-se'l per a traduir-lo, tot i que hi ha un requisit: es necessitaria un traductor que domini la terminologia econòmica. I encara un cinquè informe, sobre *Foreign Exchange crises*. Torna a ser massa tècnic però, després de llegir cinc llibres de l'autor, Ferrater ja s'atreveix a qüestionar-li les teories a l'economista: «el llibre juga amb hipòtesis per les quals ningú posaria la mà al foc⁷⁷⁶».

D'altres simplement es queden a mig camí i no hi arriben. És el cas del llibre de Kurt Leonard sobre Dante: «és un llibret que no ha de fer caure la cara de vergonya a ningú, però que podem deixar ben tranquil allà on és⁷⁷⁷». El mateix passa amb *Das neue Denken der modernen Physik*, d'Arthur March: «El llibret té moltes qualitats: és clar, concís, ordenat i nítid de disposició, etc. Però li manca un no sé què, que jo en diria mordent⁷⁷⁸». També diu que el llibre ha quedat antiquat. Un cas de descartat clar és *Mind and matter*, de Cecil J. Schneer, una història divulgativa de la química. Ferrater es limita a desacreditar el llibre a partir de cites, sense comentar-les.

Ferrater també considera que una línia vermella per a la publicació dels llibres és traduir textos on la moral del llibre va contra la intel·ligència o la sensibilitat dels lectors. És el cas, per exemple, del llibre *Paris, Hitler et moi*, d'Arno Breker, que considera un document paranoic perquè, segons la lectura de Ferrater del llibre: «No cal dir que Breker no es va adonar mai que passés res de desagradable, que els ianquis són uns infames perquè li van trencar uns quants guixos, que Hitler tenia una delicada sensibilitat arquitectònica, etc⁷⁷⁹». Un altre

⁷⁷⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 66.

⁷⁷⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 68.

⁷⁷⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 70.

⁷⁷⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 126.

⁷⁷⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 132.

⁷⁷⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 44.

exemple: *The unexpected universe*, de Loren Eiseley. Un llibre considerat infecte i tòxic. Explica que l'autor era un naturalista divulgador que ja no es proposa divulgar res. Ho justifica amb aquest exemple:

Una pàgina diu que els Estats Units són un país *harried* per «una colla d'activistes que no han après res de la història», i quan ens pensem que hem llegit una exacta descripció dels Kenedys i Nixons, la pàgina següent ens explica que es tracta dels estudiants que fumen marihuana. A mi em sembla que aquest llibre és força més tòxic⁷⁸⁰.

Ferrater fa d'editor també en aquests informes, recomanant com s'haurien de publicar alguns llibres que ressenya, en cas que necessitin intervenció. És el cas de *Souvenirs sur l'Affaire*, de Léon Blum. És un llibre que parla de l'afer Dreyfus, i Ferrater el troba interessant. També el troba ben escrit, però més per mèrit de l'entorn, la tradició i la cultura de Blum – «l'espès ambient de civilització que s'ha agrumollat en ell⁷⁸¹» – que no pas pel seu talent personal. De tota manera, Ferrater especifica que el llibre s'hauria de publicar amb un pròleg perquè el públic contemporani entengués millor el llibre, i indica que al pròleg hi hauria d'haver una cronologia de l'afer i un petit diccionari biogràfic dels personatges. En el cas del llibre col·lectiu *Change in communist Systems*, diu que el recull és desigual però que alguns assaigs són molt bons, i fins i tot recomana de publicar-ne un de sol: el de Richard Lowenthal, que ocupa vuitanta pàgines i es podria fer com a llibre de butxaca: «potser es podrien demanar els drets d'aquest assaig, i fer-ne un pocket-book, que crec que es vendria molt bé (sota un títol simplificat: una cosa així com «Economia contra utopía en el comunismo»)»⁷⁸². Un altre llibre que no veu clar de publicar és *Auto da fé*, d'Eugenio Montale. És un recull d'articles de diari que Ferrater troba d'escriptor civilitzat: ben escrits, interessants, diu que li recorden els de Joan Fuster a *La Vanguardia*. Però considera que els articles polítics són els més interessants, i quan parla d'art no manté el llistó. Per això recomana publicar una selecció d'articles, i si no és així, no ho acaba de veure clar.

És interessant el cas d'un llibre de l'artista Henry Moore, *On sculpture*. Ferrater admira les explicacions de l'artista en aquest llibre que barreja exposició d'obres i entrevistes i escrits personals, però diu que una de les seves parts falla perquè és massa avorrida. Ferrater lloa Moore perquè és articulat, seriós, no «fa el pallasso» com Picasso ni dóna «raons masturbatòries» al seu art com fa Antoni

⁷⁸⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 71.

⁷⁸¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 41.

⁷⁸² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 121.

Tàpies. Diu que convindria que el llibre es refés – se n’eliminassin parts i làmines d’obres –, «però ho ha de fer algú que llegeixi bé el llibre⁷⁸³».

També fa d’editor quan detecta els problemes de traducció que tindria un llibre. És claríssim el cas de *The enormous room*, d’E. E. Cummings, un llibre que Ferrater troba bo (és el relat de dos o tres mesos que Cummings va passar en un camp de concentració francès) però hi troba un problema amb la traducció perquè el llibre està escrit en una barreja d’argot americà, d’argot francès i de francès macarrònic: «És un llibre fet molt més de mots que de coses, i es tractaria més de reinventar que de traduir. Cabrera Infante, potser? Per sota d’aquest nivell, val més deixar-ho córrer⁷⁸⁴». Passa el mateix amb *Negative Anthropoloeie*, d’Urich Sonnemann, un llibre que a Ferrater li interessa però «tot plegat no justificaria posar un traductor a fer l’enorme esforç de destriar aquesta escarola⁷⁸⁵».

També desaconsella llibres pel fet que venen d’una editorial determinada. En el cas de *Early learning in man and animal*, de W. Sluckin, recomana no seguir més la col·lecció de la que forma part el llibre perquè n’ha llegit un parell que ja li serveixen per descartar-la sencera.

Com passava a l’època anterior a Seix Barral, està pendent dels problemes que podria tenir el llibre amb la censura. *Anarchismus*, de Rudolf Krämer-Badoni és un llibre que no li acaba de fer el pes, però el que sentència el seu futur és la censura: «La cosa té tant poc valor, i la censura n’hi donaria tanta (encara que l’autor no vol pas accontentar els anarquistes, sinó emprenyar els comunistes), que em penso que val més deixar-ho córrer⁷⁸⁶». També indica possibles problemes amb el censor per la traducció d’un llibre que recomana d’una manera entusiasta: *The quest for Corvo*, d’A. J. A. Symons.

De vegades també adverteix sobre els problemes que els editors podrien tenir amb els drets, com en l’informe sobre *Marxismus uns Stalinismus* de Georg Lukács: «Cal anar amb molt de compte a no enganxar-se els dits en les qüestions de copyright. Els drets alemanys no els controla Rowohlt, sinó Luchterhand – i cal assegurar-se bé qui controla els mundials⁷⁸⁷». És en aquest informe que podem llegir que Ferrater considera a Lukács «espessament repel·lent» en part perquè «és un comunista com no en podrien somniar cap de

⁷⁸³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 137.

⁷⁸⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 61.

⁷⁸⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 151.

⁷⁸⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 124.

⁷⁸⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 127 – 128.

millor els propagandistes d'Allan Dulles, o sigui d'una immoralitat truculenta⁷⁸⁸». De tota manera recomana traduir el llibre per l'anomenada de l'autor i perquè, diu, hi ha idees interessants. Sobre un altre teòric de renom, Merleau-Ponty, veiem a l'informe d'*Existence et dialectique* que a Ferrater tampoc l'entusiasma: «m'irrita considerablement, però, es clar, en aquestes altures ja no es tracta pas de fer judicis generals sobre l'home⁷⁸⁹» entenem que és perquè ja és massa reconegut. El llibre no li interessa gaire i diu que probablement tampoc trobarà públic entre els lectors espanyols però un dels problemes de traducció seria de drets: com que la majoria de textos ja han estat traduïts, els problemes de copyright, escriu, serien complicats. També pot descartar un llibre quan els drets sortirien tan cars que no pagaria la pena. És el cas de *Guilt*, un llibre col·lectiu editat per Roger W. Smith: «El llibret és publicable, però no és pas un *must*, i donats els embolics de drets d'autor que representaria, em sembla que val més deixar-ho córrer⁷⁹⁰».

També aprofita els informes de lectura per a recomanar la publicació d'altres llibres o demanar de llegir-los. Ho veiem en l'informe sobre *Philosophy and ordinary Language*, un recull d'assaigs a càrrec de Charles B. Caton. Ferrater diu que només hi ha tres articles que s'aprofitin del volum, però demana llegir el llibre d'un dels autors d'aquest perquè ha trobat interessant el seu article: *Dilemmas*, de Robert Ryle. També ho fa llegint *War*, el recull d'un simposi d'antropòlegs que «proven de situar la guerra, amb mires explícites a dir coses urgents i actuals sobre el Vietnam i el futur, però quan s'hi posen, o bé despisten o bé no els surt res que no s'hagi repetit cent vegades al casino de Reus⁷⁹¹». Ferrater assenyala que l'única cosa interessant del llibre és un assaig de Napoleon A. Chagnon: «aquest home prepara un llibre sobre el mateix tema, i sembla que valdria la pena de demanar-lo: *Yanomamö: the fierce people*⁷⁹²». Llegint l'assaig *Europe: grandeur and decline* d'A. J. P. Taylor, diu que el llibre no és prou bo – «aquests articles són una sèrie de coets, i arriba un moment que cansen⁷⁹³» – i que a més ha quedat una mica antiquat, però aprofita l'informe per recomanar un altre llibre del mateix autor. Passa el mateix a *A soviet heretic*, de Yevgeny Zamyatin. Ferrater considera que la traducció d'aquest llibre no és prou bona, que s'hauria de fer una selecció dels articles que conté

⁷⁸⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 127.

⁷⁸⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 153.

⁷⁹⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 149.

⁷⁹¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 76.

⁷⁹² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 76.

⁷⁹³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 158.

perquè funcionés, però que tot i així no creu que pagués la pena. En canvi, recomana d'examinar la novel·la *We*, del mateix autor.

De vegades recomana refer completament el llibre que ressenya. És el cas de *Semantics: An interdisciplinary Reader*, un assaig sobre semàntica on Ferrater fa un informe detallat de què es pot aprofitar del llibre i què s'hauria de rebutjar. També té present i coneix el camp d'estudi de la lingüística, i sap que l'any vinent hauria de sortir un text que enriquiria el llibre:

Cal considerar que Lakoff té un llibre de *Generative semantics*, que segons la gent de Holt sortirà l'any que ve, i que segons el tast que en dona aquí ha d'ésser molt bo. Podem doncs discutir si volem publicar aquestes coses d'ara (sempre que sigui factible) o si volem esperar⁷⁹⁴.

Han passat sis anys des de l'època dels informes per a Rowolth Verlag, però la mania de Ferrater a la literatura francesa es manté intacta. Li serveix per a parlar-ne la novel·la *Petit-Louis*, d'Eugène Dabit, i no en recomana la traducció. La premissa que obre l'informe: «És curiós, però per les relectures que n'he fet darrerament, la literatura francesa dels anys trenta-tants, i especialment la d'esquerra, és la més morta del món⁷⁹⁵».

Com que l'aclaparadora majoria de ressenyes d'aquesta època són d'assaig i manuals més aviat tècnics, hi ha poc marge per a trobar casos de crítica literària sobre ficció en aquests informes. Hi ha una excepció que és l'informe sobre *Weymouth Sands*, la novel·la de John Cowper Poys. Ferrater diu que a ell no li interessa particularment l'autor, però que no s'atreviria a afirmar que no és, d'alguna manera, genial. El crític fa un esforç per explicar com pot ser que no li agradi el plantejament de la novel·la, ni l'argument ni els seus personatges; però en canvi reconegui una gran virtut literària a l'autor:

Hi ha una cosa (que podria evocar D.H. Lawrence – però no: és diferent), i són les sensacions. No les sensacions “sensuals” per l'estil de Colette posem per cas, sinó les sensacions lligades amb el «destí», diguem, de cada personatge, amb les aprensions, els records, les vagues intuïcions del futur desitjat o del futur temut, etc. I això és molt sovint fort⁷⁹⁶.

Aquesta reflexió el porta fins a afirmar que l'autor, de vegades, sembla un Beckett o un Fielding, dos autors que sabem que Ferrater admirava. Ferrater conclou l'informe dient que l'obra necessitaria un traductor amb entusiasme

⁷⁹⁴ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 153.

⁷⁹⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 62.

⁷⁹⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 141.

(«perquè la cosa és aquesta: Powys demana entusiasme o no res⁷⁹⁷»). Com que la novel·la li ha recordat coses de l'escola sudamericana, proposa de donar a traduir-lo a Donoso o Vargas Llosa o García Márquez.

En aquesta línia literària, són interessants els dos informes que Ferrater dedica a Max Frisch. Veiem clarament com l'autor li interessa, però no està segur que agradi prou al públic com per traduir-lo, fins al punt que conclou «em sembla que és igual de traduir el llibre com de deixar-lo estar: ningú no en notarà gaire la presència ni l'absència⁷⁹⁸». El primer informe és sobre la novel·la *Tagebuch*. Ferrater equipara l'autor a un André Maurois actualitzat, que experimenta amb la forma, i també amb Bernard Shaw, especificant que aquest últim ho feia millor. Ferrater justifica que li ha agradat la lectura per l'experiència, i que a tothom qui li agradi el llibre li passarà pel mateix motiu. Escriu:

A mi, personalment, m'han divertit les seccions sobre la història aquesta de fer-se vell, i el canvi que porta a les relacions amb les dones. I suposo que cadascú podrà trobar al llibre alguna cosa així: un tema que els concerneixi personalment, i que li permeti de llegir tal com les senyores adúlteres llegeixen *Madame Bovary*⁷⁹⁹.

Bernard Shaw torna a aparèixer a l'informe sobre *Ideology and insanity*, un llibre de Thomas S. Szasz sobre la bogeria: «Tot això que diu Szasz ja ho ha dit Lionel Trilling (per no remuntar-nos a Bernard Shaw), i al manera com ell ho repeteix no fa res per millorar-ho⁸⁰⁰». A l'informe sobre *Wilhelm Tell für die Schule*, Ferrater segueix satisfet amb la lectura però potser per traduir-lo «és una broma una mica massa suïssa. Anti-suïssa, caldria dir: en petit, Frisch fa la mateixa operació que Juan Goytisolo fa amb Espanya al *Don Julián*⁸⁰¹». Per a solucionar el problema del límit de públic, Ferrater proposa de fer-lo en edició de butxaca, i adverteix que la traducció no és pas difícil (a un cert nivell, naturalment).

Un altre autor al qui dedica diversos informes és H. G. Wells. De les tres novel·les que ressenya, només recomana la traducció d'una d'elles. El segon informe és sobre *Christina Alberta's father*, i és un text molt bo per veure com situa l'escriptor a qui, curiosament, perquè és un escriptor d'idees més que un artista, compara amb Josep Pla:

⁷⁹⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 142.

⁷⁹⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 79.

⁷⁹⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 78.

⁸⁰⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 156.

⁸⁰¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 79.

El cas d'aquest home és exasperant. Una esplèndida natura d'escriptor: un estil rimat i amb moviments de serp (des de l'expressió més directa fins a la suggestió subtil), una capacitat d'observació que deixa atònit, una cordialíssima simpatia per les petites gents i les seves maneres d'obrar. Amb tot això, quan és bo, és tan bo com Pla. En aquesta novel·la, dura cent pàgines – no pas poc. Però després ve la catàstrofe. Tot allò que Wells no té de snob social (quin descans, entre els anglesos!) ho té de snob intel·lectual – i quan les idees entren en acció tot l'art se'n va. Wells no menysprea els seus personatges, però menysprea del tot el lector, i a cada pas li explica quatre vegades com es fa una multiplicació per tres xifres. No hi ha qui ho aguanti, i fins ens posem a enyorar la pedanteria francesa: Sastre, almenys, dona per segur que ens hem llegit Marx. Si hi afegim que les qualitats de Wells s'aprecien a la meua edat, però no són qualitats per gent jove, no crec que per ara sigui possible de tornar-lo a posar en circulació⁸⁰².

Aquest informe assenyala el mecanisme que feia servir per a jutjar textos. Ferrater retrata les virtuts de l'escriptor – assenyala per què és bo concretament, que és una de les obsessions de Ferrater – i estableix comparacions per a poder situar el lector. Un cop situat l'autor, puja la concreció cap a allò abstracte i ens diu per què Wells no té snobisme social però sí intel·lectual. Assenyala la percepció de lectura que té un lector llegint-lo, i n'assenyala els defectes. Aleshores, té en compte condicions que són alhora literàries i comercials que podrien dificultar la publicació: no interessaria als lectors joves, i això és un problema, i per a interessar els lectors adults té tots aquests defectes que ens ha descrit. Per tant, conclou: no cal publicar-lo.

Li passa el mateix amb *Men like gods*, el primer llibre de Wells que ressenya. Diu que comença molt bé i n'assenyala les virtuts però, com li passa a la novel·la anterior, el llibre es desinfla: «es comença a xopar en l'aiguamoll del pamflet polític, i perd agilitat i força de convicció, encara que el pamflet en ell mateix és bo⁸⁰³». També creu que no tindria èxit entre els lectors, i no aconsella publicar-lo. A més, sentència que «l'home s'hauria hagut d'esforçar una mica més a travar la novel·la i organitzar-la amb coherència⁸⁰⁴».

En canvi, no li passa el mateix amb l'últim llibre de Wells que ressenya un any després, l'abril de 1972. Diu que *The new Machiavelli* és, de bon tros, la millor de les que ha llegit de Wells. Els motius per aquesta recomanació lliguen amb el

⁸⁰² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 160.

⁸⁰³ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 161.

⁸⁰⁴ Gabriel Ferrater l. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 161.

segon informe (torna a fer una comparativa entre la literatura anglesa i francesa) però aquí se n'assenyalen les virtuts com a escriptor:

Wells no era un artista, i precisament aquest llibre, que és escrit amb cura fins a la darrera pàgina (...) demostra que hauria estat inútil tot intent seu de fer art. Però té tres coses: aquella sensibilitat moral dels anglesos (les persones velles o lletges tenen per ell una vitalitat que no tenen a gairebé cap novel·lista francès), una imaginació estranyament vigorosa, i una intel·ligència molt respectable, en amplada si bé potser no en gruix⁸⁰⁵.

A continuació fa un examen detallat de la novel·la, recalcant-ne les virtuts però també els defectes, per acabar recomanant la seva traducció, això sí, en llibre de butxaca. Ferrater fa aquesta precisió perquè diu que en una edició cara ningú seria el primer a comprar-ho i no es podria recomanar el llibre de viva veu, com creu que passarà. També recomana de veure les traduccions (castellanes i catalanes) del llibre per veure si es poden aprofitar.

Si hi ha un novel·lista de qui se'n fa una lectura contrària a la de Wells és William Carlos Williams, un escriptor que segons Ferrater «és absolutament incapaç de tenir res que s'assembli a mitja idea (...) la força de la seva prosa és el ritme, la sensualitat, l'expressionisme (sovint recorda Gottfried Benn), la inflexió personal de la veu⁸⁰⁶». En ressenya *In the american grain* i l'informe és enlluernador, que és l'adjectiu que Ferrater fa servir per descriure el llibre. Escriu que hi ha en ell la millor prosa que podem trobar en una època com aquesta. Adverteix que, per les peculiaritats de la prosa de l'escriptor, el llibre requeriria un traductor molt bo. També diu que el llibre hauria de dur moltes anotacions, i que a partir de la meitat comença a fer aigües. Per això, tot i la impressió que li ha fet la prosa de Williams, recomana llegir altres llibres d'ell per si se'n podria fer una selecció.

Un dels últims informes d'aquesta època és el mateix mes de la seva mort, l'abril de 1972. Ressenya Northrop Frye i el seu *The critical path*, una sèrie de conferències on, segons Ferrater, el crític sembla tenir moltes més ganes de divertir-se i de cobrar bastons com un gosset que no pas de treballar. De tota manera, li sembla interessant i diu que deu ser realment bo. Escriu que el volum és una mica desordenat, perquè són conferències on barreja molts temes, però que és divertit i ben escrit i amè i que, en definitiva, és del tot partidari de publicar el llibre. Tot i això, adverteix dels problemes que podria tenir amb la censura perquè molts dels epigrames del llibre van contra la gent religiosa.

⁸⁰⁵ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 162.

⁸⁰⁶ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 165.

Com en el cas dels informes alemanys, Ferrater també aquí desaconsella algun llibre però recomana estar alerta de seguir l'autor en qüestió i la seva feina. És el cas de Peter Gay i el seu *Weimar culture*, un llibre sobre la cultura de la república de Weimar. A Ferrater li agrada «el to del llibre és molt simpàtic, sense ploricó i amb una mena d'entusiasme encomanadís, i el contingut és intel·ligent⁸⁰⁷». El problema és que el llibre és un esbós incomplet, i recomana estar atents per quan surti la versió definitiva del llibre. En un cas oposat, del llibre de Frank George, *Models of thinking*, també diu que és un esbós de treball, però en aquest cas li sembla dolent i «no comprenc com ha arribat a la impremta⁸⁰⁸».

També veiem que recomana en direcció contrària: desaconsella la traducció d'autors de renom, fins i tot, com en el cas de Robert Graves, a qui admira, perquè el llibre no li sembla prou bo. En aquest cas parla de *Poetic craft and principle*, un assaig que considera menor: «Després d'haver-se burlat tants anys de les exhibicions genesíacques de Yeats, es podria estalviar de repetir-les ell⁸⁰⁹». Un altre cas és el de Norman Mailer i la seva novel·la *An American dream*. Ferrater diu que és una sort que la censura no la deixaria passar si li plantegessin perquè és un llibre de tan poca qualitat «que sembla mentida que surti de l'autor del meravellós reportatge sobre el match Liston-Patterson⁸¹⁰».

També rep, i d'una manera contundent, Ezra Pound, a l'informe sobre el seu llibre *The spirit of romance*: «Sembla que aquest és el primer llibre de crítica de Pound, i és tan boig com si fos el darrer. Però ni que fos sensat, no fóra traduïble⁸¹¹». Ferrater rebutja un llibre de Joseph Roth, *Der neue Tag*, perquè tot i l'autor el llibre no passa de ser una mostra del periodisme de l'any 20, i no tindria prou interès per als lectors. De tota manera, Ferrater en reconeix el valor i recomana que potser caldria llegir les novel·les importants de l'autor. Li passa una cosa semblant amb Boris Vian, quan fa l'informe de *Vercoquin et le plàncton*. Ferrater escriu que el llibre és una pallassada de surrealisme còmic a mig camí entre Raymond Roussel i Raymond Queneau. Diu que a ell l'ha divertit molt, però no creu que sigui traduïble:

És molt lleuger, és d'un humorisme que els lectors de *La Codorniz* aprecien però em sembla que els de Biblioteca Breve no, tindria

⁸⁰⁷ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 83.

⁸⁰⁸ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 86.

⁸⁰⁹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 100.

⁸¹⁰ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 129.

⁸¹¹ Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 140.

dificultats de censura, i és ple de bromes sobre els *zazous* i d'altres coses que només sap qui ha viscut a França durant la guerra⁸¹².

⁸¹² Gabriel Ferrater. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 159.

12. Ferrater, crític d'art

Abans que la literatura fos el seu centre d'interès, Ferrater va dedicar una dècada a l'estudi de l'art i, especialment, a l'estudi de la pintura. Va ser després d'una visita al museu del Prado l'any 1947, que li va produir un gran impacte. Va dedicar alguns assaigs a la idea de l'art i a la possibilitat de la crítica artística, va fer de crític d'exposicions i llibres d'art, i va començar una història de la pintura espanyola contemporània. També es va ocupar de l'art català i va dedicar assaigs a pintors com Joaquim Sunyer, Ramon Casas, Joaquim Mir, Isidre Nonell o Joan Miró. Com feia amb totes les disciplines a les que es dedicava, Ferrater va fer una reflexió exhaustiva sobre l'art plàstic: es va preguntar què el feia existir, si hi havia la possibilitat d'explicar-lo i quina funció ocupava al món contemporani. La majoria d'articles i assaigs sobre pintura de Ferrater estan aplegats al llibre *Sobre pintura*, editat a Seix Barral l'any 1981. El més sorprenent de la crítica sobre pintura de Ferrater és que les idees del sistema estètic que va muntar, de manera autodidacta i ben al principi de la seva carrera, les va arrossegar fins al final de la seva vida, i les va aplicar a d'altres disciplines. En pintura, com també va fer en literatura, va crear el seu cànon i el va defensar amb llibertat.

Tal com explica Jordi Cornudella al pròleg del volum *Vers i Prosa*⁸¹³, el conjunt dels seus estudis sobre pintura és prou ampli per oferir la possibilitat de veure com es va construint el pensament de Ferrater a l'entorn d'un dels fenòmens que més el van interessar. Potser el tret que més caracteritza aquest pensament és el rigor amb què s'esforça per definir amb precisió el seu objecte i la manera com l'ha de considerar, destriant allò que és essencial, l'objecte en si, del que és accessori, el marc que l'envolta. Al capdavant, escriu Cornudella, ser un crític d'art competent no exigeix, en principi, sinó saber implícitament què és l'art (i especialment aquell amb què se les heu) i què és la crítica, i provar d'articular-ho en un discurs. Però això també comporta saber molt bé de què no cal parlar, o de què s'ha de parlar només com un expedient per ajudar-se a atènyer una explicació més ajustada d'aquell objecte singular. No pot sorprendre ningú, per tant, que el pensament crític de Ferrater s'aparti de l'ortodòxia de totes les escoles crítiques.

¿Què va escriure Ferrater sobre pintura, i com s'hi va dedicar? Ferrater va començar la seva carrera com a escriptor parlant, precisament, d'arts plàstiques. L'any 1951 va començar a escriure a *Laye*, una revista amb una història particular i complicada, que Laureano Bonet va resseguir en un estudi⁸¹⁴. Ferrater va escriure articles i crítiques sobre art contemporani a *Laye* de 1951 a

⁸¹³ Gabriel Ferrater. *Vers i prosa*. Edició de Joan Ferraté i Jordi Cornudella. València, Tres i Quatre, 1998, p. 14.

⁸¹⁴ Laureano Bonet. *Gabriel Ferrater, entre el arte y la literatura: Notas de una aventura juvenil*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, vii p. 136.

1954. Entre 1954 i 1955 substitueix José Milicua al *Diario de Barcelona* com a crític d'art. El 1954 fa una conferència a l'Institut de Estudios Hispánicos de Barcelona que es titula «A dónde miran los pintores?» i que trobarem recollida a *Sobre literatura*. Entre 1954 i 1959 treballa en una història de la pintura moderna espanyola des de finals del XIX fins a la postguerra, per encàrrec de Seix Barral. També va escriure un capítol de la novel·la *Un cuerpo, o dos* escrita amb el pintor Josep Maria de Martín i una ressenya breu sobre el llibre de Josep Pla *La vida de Manolo* que trobem recollit a *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Dels textos sobre pintura també hem d'apuntar un tret sobre l'escriptura de Ferrater: són textos especialment enrevessats i críptics, potser dels més complicats de l'escriptor. Són els textos on ell comença a escriure, i l'estil encarcarat i tens amb el que comença anirà deixant pas cap a la claredat i l'estil lliure de recargolaments amb el que escriurà després.

El propòsit d'aquest capítol és explicar que la manera com es mira Ferrater la pintura i com en fa crítica és molt similar al procediment que fa servir per estudiar i criticar la literatura. En primer lloc, la mirada i l'actitud és la mateixa. Aquestes es caracteritzen per una llibertat total i per un posicionament particular davant del cànon. Pel que fa a la llibertat, sembla que la història de la crítica pictòrica comenci i acabi en ell mateix: no aprofita el context que té al voltant ni cap teòric contemporani. Pel que fa al posicionament particular, Ferrater va a la seva, en el sentit que es munta el seu propi cànon sense patir per si coincideix amb l'establert. Ho veiem, per exemple, quan diu, sobre pintura catalana, que l'única tradició possible de pintura catalana es redueix a Joaquim Sunyer, Jaume Mercadé i Miquel Villà (dos d'aquests autors no són gens rellevants al cànon de la pintura catalana). En tercer lloc, ignora tot allò que la historiografia consagra.

El lligam entre la crítica pictòrica i la literària es veu molt bé a la conferència titulada «La posibilidad de una crítica de arte» que es recull a *Sobre pintura*. Una de les referències més importants de Ferrater al principi de la seva carrera com a crític és T.S.Eliot, i ensenya que proposava una crítica radicalment diferent a l'hegemònica historiogràfica:

Pocas formas de actividad intelectual se habrán mostrado, a lo largo de su historia, más pobres que la crítica en lo que respecta a la producción de libros dignos de ser leídos (...) Al escribir estas líneas, Eliot pensaba primeramente en la crítica literaria; por nuestra parte, nos ocuparemos más bien de la crítica de la pintura; pero es evidente que ambas disciplinas se hallan en situaciones similares, y constituyen, en rigor, dos presentaciones de un mismo problema⁸¹⁵.

⁸¹⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 96.

L'enfocament crític per a les dues disciplines, la pintura i la literatura, és el mateix. Però a Ferrater el discurs sobre pintura se li va esgotar, i a partir de 1960 no s'hi va dedicar més. Jordi Ibáñez Fanés explica que, mentre Ferrater va fer de crític d'art, va ignorar tota la pintura d'avantguarda del segle XX, del cubisme en endavant, però es va comprometre en la defensa d'uns artistes en els quals creia i als que, sobretot, entenia. Però arriba un moment en què Ferrater deixa d'interessar-se per la pintura:

els problemes de la tradició moderna il·lustrada i la incapacitat de repensar-los en un context de crisi profunda de la mateixa tradició que se'ls planteja hem vist que acorralaven Ferrater en una sèrie de paradoxes irresolubles. Aquestes paradoxes troben la literatura, en l'escriptura, la seva sortida natural⁸¹⁶.

Per a Ibáñez Fanés, Ferrater va abandonar la crítica pictòrica perquè veia que no podia treure'n res més que servís al seu discurs. Aquesta tesi és rebatuda per Jordi Julià a la introducció del seu llibre *La crítica de Gabriel Ferrater*. Segons Julià, és imprescindible tenir en compte que Ferrater va abandonar la pintura perquè la revista *Laye* va tancar, i a ell se li van acabar les possibilitats de fer una crítica d'art pagada, però d'altra banda no va tenir inconvenient a redactar els capítols que li van encarregar per a una història de la pintura espanyola a finals dels anys cinquanta.

Ferrater té dues tesis centrals sobre pintura: l'antihistoricisme i l'oposició a la instrumentalització de l'art. Pel que fa a l'antihistoricisme, tal com defensa també en literatura, Ferrater diu que cal rescatar la pintura del relat historicista i donar importància a una «raó pictòrica» per damunt d'una «raó històrica» aliena a la naturalesa pròpia del fet de pintar o de gaudir davant d'una pintura. També argumenta que, enlloc d'història de l'art, caldria parlar de tradició, una altra idea que aplica a les teves sobre literatura. Segons Ferrater, si féssim servir la idea de tradició podríem distingir entre la bona pintura i la mala pintura, que és l'única distinció que li interessa. Parlant de tradició de l'art enlloc d'història de l'art, la idea de progrés no existiria i per tant seria absurd parlar d'avantguarda o de rereguarda, de pintura vella o moderna. Només podríem parlar de pintura bona o dolenta. A més, Ferrater afirma l'existència d'una «veritat pictòrica», que està més enllà de la noció de bellesa, que a ell li resulta confusa i imprecisa. Hi ha una idea que es repeteix, com veurem, al llarg dels textos sobre pintura: el pintor no inventa, el pintor ordena. Ferrater creu que tot ja està inventat i l'artista només ha d'endreçar-ho. També hi trobem una posició clara contra la modernitat. Per a Ferrater, la modernitat és una sèrie de reaccions i contrareaccions en cadena, obsessionades per constituir-se cada una

⁸¹⁶ Jordi Ibáñez Fanés: «Gabriel Ferrater, crític d'art: valor i vigència d'una mirada diferent a l'art contemporani» Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 232.

d'elles en un gran zero, en un nou començament que sempre acaba en un no res. Per a explicar aquesta tesi, fa servir una metàfora molt gràfica:

La pintura medieval es sensata. Ante la pintura moderna, todos nos sentimos un poco como el hombre que, después de haber visto a la jirafa en el parque zoológico, dijo: «No lo creo». Es la pintura moderna un arte demasiado complejo, demasiado tenso, que vive en una alternancia de exaltaciones soberbias y de estrepitosos fracasos. No puede el pintor moderno relajarse: cuando ha aspirado a la sencillez ha caído sin remedio en la imbecilidad (...) La Edad Media ha producido cuadros aburridos, però no insensateces. La pintura moderna es toda ella insensatez: insensatez genial, o insensatez a secas⁸¹⁷.

Per a Ferrater, la idea de la pintura moderna no té sentit en si mateixa. Veu que només funciona a partir de genialitats – artistes concrets que se'n surten – però creu que no es pot fer un relat general d'un corrent que només funciona per enlluernaments. Lligat amb aquesta idea, el sentit de l'antihistoricisme de Ferrater consisteix a invertir els valors de la modernitat per demostrar que la tradició és millor que la dialèctica històrica. És una posició que segons Ibáñez Fanés podem considerar «noucentista», on el progrés o el bé són tractats com a «segona natura» o bé «es rebutja» però en qualsevol cas es defuig la dialèctica de reaccions del modernisme⁸¹⁸. Ferrater rebutja el plantejament d'història de l'art del seu temps, en fa una esmena a la totalitat.

Pel que fa a l'oposició a l'instrumentalització de l'art, Ferrater reacciona contra l'ús que la política i les doctrines socials poden fer de l'art, una posició que també defensarà en literatura. Ferrater fa un doble atac a les dues grans tradicions de la modernitat que construeixen i s'apoderen del discurs de l'estètica – la socialutilitarista i l'esotericoespiritual o, com en diu en literatura, la psicoanalítica –. És una crítica calcada a la que farà a la literatura del seu temps, amb un rebuig frontal al realisme social i a la crítica psicoanalítica. A més, Ferrater critica l'absència de llenguatge crític per parlar d'art. Diu que no hi ha un llenguatge crític que pugui ser après, ni conceptes sobre els que es puguin dialogar, ni una tradició crítica que pugui aportar finalitat i orientació. Una altra vegada, dirà exactament el mateix que escriu sobre literatura. En canvi, Ferrater proposa una mena de «via formalista», com apunta Ibáñez Fanés a l'article citat, per fer una bona lectura de l'art. Reivindica la necessitat d'un instrumental crític que satisfaci dues coses, totes dues de base científica. D'una banda, la possibilitat de trobar un llenguatge amb el que ens puguem comunicar i instruir. D'altra banda, reivindica l'ús de conceptes abstractes que

⁸¹⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 58 – 59.

⁸¹⁸ Jordi Ibáñez Fanés: «Gabriel Ferrater, crític d'art: valor i vigència d'una mirada diferent a l'art contemporani» Dolors Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 232.

funcionin com a instruments o categories cognoscitives. Ferrater proposa construir un sistema de conceptes que estiguin prou definits, que siguin bastant simples i prou rics per construir una base d'intel·ligibilitat en el nostre tracte amb les obres d'art. De fet, veurem que alguns artistes li agraden precisament perquè pot aplicar sobre ells la seva idea d'aquest sistema.

Aquest rebuig a la pintura moderna i la proposta d'una crítica alternativa per a poder jutjar millor la tradició pictòrica ha tingut una recepció molt limitada. Però hi ha algunes veus que han vist en aquesta esmena a la totalitat la possibilitat d'una nova lectura, radicalment novedosa, de la pintura moderna. Una de les veus que va reivindicar la figura de Ferrater com a crític d'art és Félix de Azúa, com veiem al seu article «Sobre Ferrater sobre pintura» recollit al volum *Gabriel Ferrater, 'In memoriam'*. A la ponència, Azúa exposa que l'aportació de Ferrater en aquest àmbit és una de les més notables que s'han produït a l'estètica espanyola del segle XX, i «en sus planteamientos se encuentra *in nuce* una Estética capaz de abarcar los fenómenos posteriores y sobre todo la herencia de Duchamp y de los conceptuales⁸¹⁹».

Jordi Ibáñez Fanés també va dedicar una minuciosa ponència al llibre col·lectiu *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'* sobre la figura de Ferrater com a crític d'art. A la ponència, Ibáñez Fanés analitza el tipus de crítica pictòrica que fa Ferrater, i de quina manera s'inscriu en la crítica de l'època. L'autor exposa què hi ha d'innovador en la manera de mirar l'art de Ferrater, i de quina manera desenaixava al discurs crític de l'època.

Un altre dels autors que s'ha dedicat a Ferrater des d'aquesta perspectiva és Laureano Bonet, amb el llibre *Gabriel Ferrater, entre el arte y la literatura: notas de una aventura juvenil*. El llibre es va publicar l'any 1983 per la Universitat de Barcelona, i segueix sent l'únic volum dedicat a la crítica d'art ferrateriana. Bonet contextualitza la revista *Laye* a l'època i explica que s'inscrivia en el cansament del surrealisme que es va produir a l'època i que contrastava amb posicions avantguardistes com la de l'entorn del grup d'Antoni Tàpies. Ideològicament, diu Bonet, uns enyoren la *Revista de Occidente* i els altres enyoren les avantguardes pictòriques de la República. Bonet vol presentar el grup de *Laye* com a laïcista, cosmopolita i antiprovincià en una ciutat provinciana i en una cultura pobra. Sobre la crítica de Ferrater, Bonet destaca que els articles de *Laye* tenen una mena de fil argumental, que formen un sistema crític global, però que no arriba al seu desenllaç per culpa del tancament de la revista.

⁸¹⁹ Dolores Oller i Jaume Subirana (eds.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001 p. 349.

a. «¿A dónde miran los pintores?»

Per a repassar els textos de Ferrater sobre pintura ens hem de centrar en el volum *Sobre pintura*, que és on hi ha la majoria dels textos del crític. Abans, però, ens hem de fixar en una conferència que dóna moltes claus per entendre la posició de Ferrater davant de l'art. Es tracta de «A dónde miran los pintores», pronunciada a l'Institut de Estudios Hispánicos de Barcelona l'any 1954. És interessant fixar-se en l'any que la va fer perquè encara no tenia gaire obra pròpia però en aquest text ja hi ha idees fundacionals que Ferrater anirà arrossegant durant tota la seva carrera. Vull dir que ara és molt fàcil veure-hi idees ferraterianes que ja reconeixem, però cal pensar que aquestes són, per a ell, fundacionals, i que les pensa reflexionant sobre pintura i no pas sobre literatura.

Ferrater parteix d'aquesta idea: l'artista ordena però no inventa. A partir d'aquesta premissa, s'ha de llegir l'obra que s'estudia amb tota la intel·ligència de què és capaç una retina, per dir-ho en paraules de Ferrater. Cal procurar percebre i valorar la raó i la veritat pictòrica que sosté un quadre, i posar-se en guàrdia davant del contingut i davant dels elements extrapictòrics que poden interposar-se entre el quadre i la intel·ligència de la retina. Veurem com Ferrater està molt pendent, com també ho estava parlant de literatura, de tots els elements extrapictòrics. La tesi de Ferrater és que tot el que fa possible aquesta transparència entre el que diu l'obra i el que veu l'ull es redueix a una qüestió d'ordre (recordem que l'artista no inventa, ordena). L'ordre consisteix en endreçar l'ull i després endreçar el cervell i endreçar l'explicació que se'n deriva, aquest és el gran requisit. És en aquesta reflexió on veiem que Ferrater vol tractar l'art plàstic com si fos literatura. Per això té problemes amb el concepte de narració dins la pintura, com veurem: busca narració en un format que no li pot donar com ell espera. Per això, després d'uns anys de dedicar-s'hi, deixarà d'interessar-se per la pintura, perquè no pot resoldre els problemes que li planteja la pintura contemporània, que s'ha allunyat de les idees de narrativitat que dominaven l'art modern.

La conferència és una introducció a la seva idea de pintura, al seu concepte d'estètica i a la manera com creu que s'ha de llegir l'art. Ferrater comença parlant de la relació de l'artista amb la seva societat per afirmar que els artistes no han d'ocupar-se dels problemes socials. L'art es funda en una intuïció, diu Ferrater, en un acte de concreció imaginativa, i en la base de tota obra d'art hi ha un tema. Com en literatura, Ferrater diferencia aquí entre el tema genèric i el tema específic d'una obra d'art. El tema genèric és el sentiment o ideologia de fons de l'obra, i que la sosté. El tema específic és l'incident, el gest en què el sentiment o la ideologia es concreta i es formula. Ferrater diu que és important que el tema específic estigui per sobre del genèric – i aquí veiem el seu rebuig cap a l'art moralista o ideològic –. La qualitat de l'obra per a Ferrater dependrà

de la concreció i la vitalitat – un terme molt freqüent en la crítica ferrateriana – del tema específic. Ferrater s'està referint, i així ho reconeix, a la idea del correlat objectiu d'Eliot, una idea que fa seva en literatura però veiem que aquí la utilitza exactament de la mateixa manera per a parlar d'art:

Procuremos poner en claro qué es un tema artístico (...) El tema genérico de una obra de arte es el sentimiento o ideología que está en su trasfondo y que la sostiene (...) El tema específico es el incidente, el gesto podríamos decir, en que aquel sentimiento o aquella ideología se concreta y se formula (...) Creo que esta importancia preeminente del tema específico por encima del tema genérico se da en toda obra de arte; que la mayor o la menor carga de energía sugestiva que pueda poseer una obra de arte no se debe nunca a la magnitud de su tema genérico o a la participación de muchos hombres en el sentimiento o la ideología que lo constituye, sino a la concreción, a la vitalidad individual y momentánea de su tema específico. En la obra de arte, en cierto modo, se realiza una subversión de la jerarquía de los temas. Dicho todo esto con términos de T.S.Eliot: lo que tiene valor artístico no es la emoción que la obra expresa, sino el «correlato objetivo» de esta emoción⁸²⁰.

Ferrater sentència que perquè una obra funcioni han de coincidir el tema específic i la forma de l'obra. Aquest és, diu, el secret de la força suggestiva d'una obra d'art. Per parlar de pintura, de la mateixa manera que per parlar de literatura, Ferrater insistirà molt en la idea que és la coincidència entre el tema específic i la forma que l'artista decideixi donar a aquest tema específic el que fa bona una obra. Ara bé, Ferrater reconeix que el tema d'una obra d'art és el que menys pot escollir deliberadament l'artista. Una obra d'art és, com passa en literatura, l'expressió de l'experiència de la vida que posseeix el seu autor, però s'ha d'anar en compte de com s'utilitza aquesta idea d'expressió. En aquest punt el discurs sobre pintura és clavat al de la literatura:

hay que andar con mucho cuidado al usar el término de «expresión», porque sus enlaces semánticos inducen a peligrosos equívocos. Si pensamos que «expresar» equivale a «transmitir» o a «reproducir» algo, si creemos que detrás de la expresión debe hallarse un contenido expresado, entonces nos equivocaremos radicalmente al hablar de expresión a propósito de la obra de arte. Y ello por razones en definitiva previas a toda teoría sobre el arte⁸²¹

⁸²⁰ Gabriel Ferrater. *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Empúries, 1995, pp. 76 – 77.

⁸²¹ Gabriel Ferrater. *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Empúries, 1995, p. 80.

La nostra experiència de la vida no és cap contingut del nostre pensament, segueix explicant Ferrater, sinó que és alguna cosa que es troba per sota d'aquest contingut, alguna cosa com la deformació produïda al nostre pensament per les tensions a les que ha estat sotmès. Ferrater intenta explicar com expressa això l'artista:

Pero el artista puede expresar esta experiencia mediante un rodeo, que consiste en realizar (...) una actividad analógica (y todo el problema de la estética es el de describir precisamente el peculiar modo de analogía que aquí entra en juego) a aquella actividad vital, pre artística, que ha depositado en él la experiencia que él posee (...) las diferencias de calidad entre los artistas consisten precisamente en el diferente grado de energía y deliberación con que gobiernan y orientan su actividad⁸²²

L'artista només es pot expressar agafant la seva experiència i trobant la manera de transformar-la en art valuós. El que Ferrater vol dir, i així conclou la conferència, és que l'artista realitza per mitjans peculiars el que tothom realitza de manera no artística: l'art és una expressió de la vitalitat a partir de premisses intel·lectuals:

el intento de no ser del todo tonto, de no vivir completamente dormido. El arte no es más que una de las formas del pensamiento, y el pensamiento no es ninguna actividad lujosa ni reservada a los espíritus selectos, sino que es aquello que obtiene el poco de orden que cada cual consigue poner en su vida⁸²³.

La preocupació de Ferrater, des dels inicis de la seva carrera, és explicar de quina manera i per quins mecanismes aquesta experiència pot trobar la forma de convertir-se en art. En aquesta conferència ja s'introdueixen dos conceptes que per a Ferrater seran dues obsessions: l'experiència transformada en art i la recerca de la forma, que Ferrater anomena «ordre».

b. Crítica d'exposicions

Les crítiques d'exposicions, que ocupen una part important de l'obra sobre pintura de Ferrater, són la posada en pràctica i mitjançant exemples de les seves idees teòriques. A les crítiques, publicades a *Laye* i al *Diario de Barcelona*, veiem com Ferrater integra el context al text: critica els seus contemporanis, critica la disposició del públic (i de la societat en general) envers l'art, i critica la manera com està muntat el sistema cultural. Als seus textos, com també passa

⁸²² Gabriel Ferrater. *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Empúries, 1995, p. 81.

⁸²³ Gabriel Ferrater. *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Empúries, 1995, p. 82.

en literatura, no es limita mai al tema de l'exposició o a les obres que s'hi exposen. Com sempre, parteix d'una idea concreta per elevar-la. A les crítiques també veiem que torna sempre sobre la idea que ningú sap com criticar bé la pintura, ni tan sols saben com parlar bé sobre pintura. Vegem-ne alguns exemples.

La primera crítica que escriu és una de les més teòriques de la seva obra. Es tracta del text *Sunyer, rodeado de silencio. ¿Vuelta a Taine?*, i en el context de la crítica d'una exposició d'art, Ferrater teoritza sobre la mateixa crítica: «La verdadera comprensión de una obra sólo se puede obtener, por modo paradójico, partiendo de su ausencia, y rehaciendo uno a uno los gestos de su creación, imitándolos con el más abnegado mimetismo⁸²⁴». És una teoria que parteix de la crítica imaginativa que plantejava Carles Riba i que ell i Joan Ferraté van estudiar a fons. Per a criticar una obra, s'ha de fer com si aquesta no existís i recrear els gestos que han fet que existeixi.

Ferrater llegirà totes les obres que jutja des d'aquesta premissa, la reconstrucció imaginativa. A la crítica que fa a les exposicions de Maria Girona i Jaume Mercadé l'any 1951, escriu contra la idea imperant que l'estètica no es pot concretar. Ell reivindica, com farà en literatura, ser capaç de localitzar on i per què és bo un quadre i un artista:

La estética al uso (ya conocen ustedes la idea: una substancia etérea e insumisa al humano albedrío, que llamamos «belleza» y que se deposita sobre las obras de arte como la sal sobre la ensalada) es gran enturbiadora de claridades, pero también, gran defraudadora de placeres (...) Todo intento de explicar una obra de arte como encarnación transitoria de una transmigrante entidad metafísica, y convertir en milagro lo que es sólo misterio (y así vale más), tiende a vaciar la obra de su vitalidad genuina, y a desvitalizar también el fenómeno puramente humano, y decisivamente importante para nosotros, de nuestra confrontación con la obra⁸²⁵.

Ferrater critica aquí la idea que l'art és una força etèria que no es pot explicar, un miracle inexplicable. Ell, al contrari, creu que l'art és un misteri que es pot i s'ha de desentrellar, perquè aquesta és l'única de manera d'explicar-lo. Per això lloa l'obra d'artistes figuratius com Mercadé o Girona, perquè escriu que ens trobem amb una pintura que no requereix la nostra complicitat, ni tan sols el nostre respecte. Diu que la seva una pintura capaç d'explicar-se amb les seves pròpies lleis: «Le ha ocurrido lo mejor que puede ocurrir a un artista: se ha visto

⁸²⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 12 – 13.

⁸²⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 15 – 16.

obligado a la invención técnica, puesto que todo, en arte, es técnica⁸²⁶». Tot art és tècnica, ens diu Ferrater, i hi ha d'haver una manera d'explicar aquesta tècnica. El pintor no és un creador, només ordena els elements que té a l'abast. Per això sosté que és una absurditat dir que Cézanne o Picasso han inventat la pintura. Quin sentit té, es pregunta Ferrater, inventar alguna cosa que fa mil·lennis que es practica? El que probablement volem dir, segueix, és que en els pintors moderns s'observa una purificació dels mitjans expressius i una arrogància en el seu ús que sobrepassa allò que s'havia fet fins aleshores en l'art europeu. És a dir, per a ell els artistes moderns no inventen res, sinó que ho expressen d'una manera diferent, que no aporta res que no sabéssim abans de la seva aparició.

Per això escrivint sobre una exposició de Ràfols Casamada, també l'any 1951, escriu: «El pensamiento del pintor, su «pensamiento pintado» (Alain) consiste sólo en la organización de los elementos formales que componen el lienzo. El pintor no inventa, ordena⁸²⁷». En aquest article escriu que el pintor que vol precisar delicadament el sentit de la seva obra fa el mateix que han fet gairebé tots els clàssics de la pintura europea. A la crítica d'una exposició de J. A. Roda insistirà en la mateixa idea: «El pintor no «expresa» nada ni «construye» nada; el pintor pinta, y buscarle a la pintura un sentido que trascienda la estricta actividad de pintar es falsificarla. También la comprensión de la pintura debe ser y puede ser sólo narrativa⁸²⁸». És en aquesta idea on veiem com Ferrater està intentant aplicar les idees que fa servir en literatura sobre la pintura. Segons ell, la pintura només pot ser narrativa. Aquest principi no es pot aplicar sobre l'art plàstic amb tanta facilitat com es podrà aplicar parlant sobre literatura. Però ell hi insistirà: «No hacemos, en efecto, más que desarrollar una metáfora, cuando al mirar un cuadro pretendemos penetrar en el universo representado por el pintor⁸²⁹».

Aquesta és una idea que anirà repetint al llarg de les crítiques d'aquests anys. Al juliol de 1952 fa una crítica titulada *Sobre el expresionismo, ante los paisajes de Benjamín Palencia*. Aquest text torna a ser una reflexió sobre la relació entre pintura i literatura. Les seves discrepàncies amb la crítica sobre pintura és que no es poden fer tan clares com criticant literatura, i això és una qüestió relacionada amb la llengua i el bagatge que arrossega. L'escriptor fa servir elements que ja existeixen, culturals, el pintor no té materials previs que l'ajudin. Ferrater està obsedit amb la idea que no podem dir que una obra és

⁸²⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 18.

⁸²⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 21.

⁸²⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 31.

⁸²⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 32.

«subjectiva» perquè l'únic que confessem amb això és que no l'hem entès, l'únic que ensenyem és la nostra incapacitat per entendre l'obra i la renúncia a la possibilitat d'explicar-la bé. La feina del crític, diu Ferrater, és fer llum a la doble peripècia que fa el pintor sobre la seva obra i sobre l'espectador, el mateix gest que farà amb els llibres. Dit en paraules de Ferrater: el crític ha de narrar el fenomen de convivència humana que es produeix davant del sistema semàntic que és l'obra d'art. Qualsevol subjectivitat és essencialment estranya al fenomen amb que el crític s'ha d'enfrontar. La subjectivitat no ens serveix per a la feina crítica. Ho explica així, i delimita clarament les diferències entre la pintura i la literatura:

Nada es pictórico antes de que un pintor le haya conferido tal carácter. En rigor, nada es pictórico; sólo existe pintura mientras un pintor pinta. Pensemos, por contraste, en el literato; éste maneja medios (palabras, formas sintácticas y retóricas) que son ya depositarios de un valor expresivo humano antes de que él dé comienzo a sus operaciones; los materiales del literato provienen de la cultura, no de la naturaleza; el literato altera y violenta su expresividad, no la crea. En definitiva, la diferencia entre la pintura y la literatura consiste en que no podemos para ésta distinguir entre materiales y medios de expresión, y que tal distinción es evidente para la pintura: nadie afirmarí­a que toda mancha es un dibujo⁸³⁰.

Aquí hi veiem l'origen de la crítica de Ferrater a l'art modern. Si llegim l'art modern d'una manera historicista, allunyada de la tradició, no podem articular un discurs que vagi més enllà de les obres concretes. Com que la modernitat, segons Ferrater, remet al no res; no està connectada amb res, no es pot explicar ni estudiar bé. Aquest discurs el desenvolupa en un text anomenat *Primitivos mediterráneos*, on explica que, per a ell, la pintura medieval és sensata, al contrari que passa amb la pintura moderna:

La pintura moderna es toda ella insensatez: insensatez genial, o insensatez a secas (...) Toda pintura medieval podría ser la última pintura que en el mundo se hubiera pintado: los pintores modernos, en cambio, dejan de ser comprendidos en cuanto se interrumpe la línea de su descendencia⁸³¹.

De tota manera, Ferrater també reconeix que els artistes plàstics treballen sobre un terreny inestable, que canvia constantment, i per això és difícil consolidar un estil. En una crítica sobre la pintura de Josep María de Martín l'any 1953, Ferrater escriu:

⁸³⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 49.

⁸³¹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 58.

En arte, nadie sabe nunca nada; o mejor, ningún saber garantiza contra el fracaso. En arte, como en política, no hay más remedio que ser inteligente todos los días (...) Cuando un artista lo ha aprendido todo, aumenta para él enormemente la parte de azar que interviene en toda aventura creadora; no puede ya esperar descubrir en sí mismo una ignorancia, es decir, una incitación a la invención. No puede ya arrepentirse, todo juicio es final⁸³².

És una reflexió que també farà quan parli de literatura: com més domina el seu camp un escriptor, més gran és la part d'atzar creatiu que hi ha a l'hora de fer la seva obra. La majoria d'escriptors no arriben a aquest estadi perquè no arriben a dominar prou el seu art. Per això Ferrater cita T. S. Eliot quan diu que el que passa en l'art és que l'artista s'ha de sotmetre contínuament a alguna cosa més valuosa que ell mateix, i que el progrés d'un artista és un continu sacrifici de si mateix, una extinció de la personalitat.

c. Sobre la possibilitat d'una crítica d'art

Com sempre que es dedica a una disciplina, Ferrater es dedica a analitzar quines són les mancances i els errors d'aquesta. En l'àmbit de la crítica d'art ho fa en un assaig titulat «Sobre la posibilidad de una crítica de arte», que està recollit a *Sobre pintura*. És un article publicat a Laye on exposa les bases del que ell considera el problema de la crítica sobre pintura. Hi havia d'haver una segona part d'aquest article, on s'exposessin les conclusions, però no va arribar a sortir. Ferrater comença l'article plantejant una anàlisi del panorama i assenyalant el que ell considera l'error fonamental de la disciplina: quan fem crítica, no hi ha cap aparell crític que ens digui si un crític ho està fent bé o no, o què s'espera o se suposa que ha de fer un crític:

La enfermedad de que sufre la crítica consiste más bien en un exceso de genio (...) en semejante concierto de sublimes arias, no hay modo de que uno tome la palabra. La crítica carece de tolerancia a la mediocridad: no existe un lenguaje crítico que pueda ser aprendido, no existen conceptos acerca de los cuales pueda dialogarse, ni existe una tradición crítica provista de finalidad y orientación⁸³³

Ferrater veu el problema d'una crítica completament subjectiva, i enfocada a l'elogi i a les afirmacions grandiloqüents. No hi ha, com diu, tolerància a la mediocritat. Tot és molt bo o molt dolent. Davant d'aquest panorama, l'aposta ferrateriana és crear una crítica científica, tot i que assegura que no està segur

⁸³² Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 63.

⁸³³ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 95.

que aquesta crítica sigui possible. Del que sí que està convençut és que no hi ha cap altra manera que la crítica funcioni, si no és així:

Quien pretenda purificar el sentido de las palabras de la tribu debe apartarse de la tribu. La cuestión relativa a las vías por las cuales deben volver a la tribu las palabras purificadas es sin duda muy importante, pero cae fuera de nuestro tema⁸³⁴.

El primer gest per a fer crítica és la distància. Des de dins del panorama no es pot explicar res, perquè les paraules estan tacades, no serveixen. Per escriure amb paraules pures cal allunyar-se de la tribu, encara que no se sàpiga com s'hi ha de tornar després. Aquesta crítica, a més, no haurà de ser valorativa, sinó científica:

Una crítica científica no podrá dictaminar acerca del valor de las obras de arte. El hombre que decide de valores, el connaisseur, no es el crítico. Si se me replica que, en este caso, la crítica útil, la crítica de diario o revista, debe ser encomendada al connaisseur y no al crítico, estaré de acuerdo; pero si se acepta esa idea, la crítica periódica deberá cambiar completamente de estilo: deberá ser más corta, y sobre todo, mucho más precisa; por mi parte, no vería inconveniente en que el crítico periódico expresara sus juicios en forma de tasación, indicando sencillamente, para cada cuadro, el precio a que debe ser pagado⁸³⁵

Aquí està replantejant tot el concepte de crítica d'art com l'haviem entès fins ara. La crítica científica no ha de parlar del valor d'una obra. Si això ho ha de fer algú, ha de ser l'expert en art, que s'ha de limitar a dir què faria pagar per una obra d'art: aquest és i ha de ser el seu judici de valor. ¿Per què ha de ser així? Perquè una ciència s'ha de fixar en la història i la tradició i no en exemples concrets, i perquè el judici de valor és sempre intuïtiu i no deductiu, per tant no científic:

Podemos ahora apreciar las razones por las que el juicio de calidad es inadmisibile en una ciencia: a) Toda ciencia debe cuidar esencialmente de la historia, no de la historia de sus objetos, sino de su propia historia, de sus garantías de continuidad y permanencia [...] y el juicio de calidad, orientado exclusivamente hacia el presente, es a-histórico b) El juicio de valor es por esencia intuitivo. Nadie ha sido ni será nunca capaz de presentar deductivamente un juicio de calidad [...] En último término, el

⁸³⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 96.

⁸³⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 101.

juicio deberá ser justificado mediante una remisión a la evidencia intuitiva⁸³⁶

És aquí on Ferrater veu que se li acaba el marge per a la crítica d'art, perquè sempre trobarà amb aquest cul de sac que li impedeix dur a terme la crítica tal com ell la planteja. El judici de valor és intuïtiu en essència, i no pot ser científic. Però la crítica que ens interessa és la crítica de valor, per tant no pot haver-hi una crítica científica que cobreixi els judicis de qualitat. En literatura trobarà més possibilitats de desenvolupar aquest mètode. Ferrater explicita a «Sobre la posibilidad de una crítica de arte» que aquesta idea de crítica científica és només un punt de partida incert: troba tot de problemes a l'hora d'enfrontar-se a una crítica d'art que el satisfaci, però hi troba molt poques solucions. Malgrat tot, Ferrater intentarà posar les bases de la seva teoria:

El intento de edificar una crítica de arte a partir de abstracciones tendrá por tarea primera la constitución de un sistema de conceptos bastante bien definidos, bastante simples y bastante ricos para constituir una base de inteligibilidad en nuestro trato con las obras de arte. Ahora bien: la mera consecución de tal sistema de conceptos, encajados en tal contexto de intención, excluye la posibilidad de que al elaborar la ciencia que de aquellos conceptos se funde, recaigamos en el viejo emanantismo. Este, en efecto, no és más que el punto de llegada de una de las vías que se abren ante el personalismo ingenuo, pre crítico⁸³⁷

S'ha de crear un llenguatge que doni la base per fer crítica científica, però aquests conceptes no seran suficients. Ferrater només té clar que s'haurien d'establir les bases d'aquest aparell crític per trobar un llenguatge comú que permeti als crítics relacionar-s'hi. En definitiva, tot és una construcció teòrica per justificar que s'ha de trobar la manera de millorar el nivell de la crítica a partir d'un llenguatge que ho permeti.

d. Ferrater llegint la pintura catalana

A més de les crítiques i els assaigs, els textos d'art de Ferrater inclouen alguns capítols d'un encàrrec proposat per l'editorial Seix Barral sobre una història de la pintura espanyola. Els textos, que en alguns casos són notes i esborranys, estan recollits a *Sobre pintura* i ensenyen de quina manera Ferrater llegia l'art del seu temps. Com a punt de partida, és important destacar un article que tracta sobre pintura catalana contemporània, datat de l'any 1952. A l'article veiem la perspectiva amb la qual Ferrater s'acosta a la pintura del seu temps.

⁸³⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 101.

⁸³⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 103.

Com fa també en literatura, s'acosta al tema amb una consideració general sobre el panorama. Hi fa un gest molt propi de l'autor: llegeix la seva societat i aplica aquesta lectura sobre el tema:

la pintura catalana actual es algo que ocurre entre pintores (...) se mantiene encerrada en el círculo de sus productores (...) En los últimos quince años el público barcelonés no ha aceptado nada (...) El mundo artístico se ha roto también en pedazos... pintores, literatos, músicos se ignoran unos a otros⁸³⁸.

L'art català contemporani viu tancat en cercles. El món artístic està desintegrat i cada disciplina viu en la seva pròpia bombolla. Això no és culpa dels pintors, segueix, sinó del públic, que viu sense acceptar les novetats que se li presenten. Ni el públic té rellevància, diu Ferrater, ni tampoc la tenen els artistes. Ferrater dibuixa un panorama de desert total en l'àmbit de la cultura catalana, i ho justifica amb la destrucció d'una generació.

Apenas existe un pintor catalán un poco significativo nacido entre 1905 y 1920. Se nos ha perdido una generación. Las razones – guerra, emigración –, el efecto más natural y obvio de este hecho ha sido el de recortar con una seca precisión los contornos de las dos épocas. No son posibles las fluctuaciones. Cada cual se encuentra, ineludiblemente, sumergido en su época⁸³⁹.

Com ha explicat que passa a la literatura catalana, també a la pintura al mig del segle XX hi ha un trencament de la tradició. Hi ha generacions que conviuen en un mateix espai però que pertanyen a èpoques totalment diferents. Això provoca un trencament i una manca d'enllaç entre pintors. D'una banda, Ferrater situa els pintors del segle XIX i de l'altra, els del segle XX. Aquests últims són incapaços de dialogar amb la seva tradició, de trobar la manera d'agafar-s'hi. Segons Ferrater, els pintors del segle XX no van trobar una manera pròpia d'expressar-se i s'entreguen a la nostàlgia d'un temps perdut:

Terminada nuestra guerra no faltaron voces que nos predicaron la disciplina y mostraron la urgencia del heroísmo. Pero la verdad es que todo el mundo tiró hacia el lado opuesto. El país se entregó sin cautela (es decir, vilmente) al hedonismo (...) El público volvió a creer, con la mejor fe, que eran pintura aquellas imágenes de damas muy generosas (...) Nada más irritante y melancólico a la vez que comparar una exposición

⁸³⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 115.

⁸³⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 116.

actual de un pintor barcelonés famoso en la anteguerra, con el recuerdo de sus cuadros de entonces⁸⁴⁰

Ferrater descriu un desert d'artistes hedonistes i rendits, que no tenien cap altra idea que la nostàlgia. El públic, inclinat amb els artistes, també s'entrega a la complaença. Veure en directe la decadència dels artistes, com explica Ferrater amb aquest exemple, és irritant i només deixa espai per a la nostàlgia. Ferrater descriu com es perd la idea d'univers dels artistes catalans després de la guerra. Ferrater escriu això poc més d'una dècada després de 1939. Després de fer aquesta lectura del panorama desolador, Ferrater fa la mateixa pregunta que sempre li serveix per endreçar el discurs: ¿què queda dempeus? I és a partir d'aquestes excepcions que comença el seu estudi sobre pintura catalana contemporània. Es fa el seu propi cànon, i treballa les tesis generals sobre la pintura catalana a partir d'aquest cànon. La cultura catalana, segons Ferrater, tant en literatura com en pintura, està feta d'excepcions. En el cas concret de la pintura, les excepcions són Joaquim Sunyer, Jaume Mercader i Miquel Villà:

Solo tres hombres resisten a la prueba. Y son, ciertamente, los tres que ya veinte años atrás eran *i piu forti*: Joaquim Sunyer, Jaume Mercader, Miquel Villà. A ellos se reduce la única posible tradición de pintura catalana. (...) Un buen pintor por generación es más de lo que tenemos derecho a esperar (...) los tres citados no están incorporados a un universo conexo de pintura que se hace. La nebulosidad feble de sus coetáneos da un carácter de abruptez a su enérgica consistencia⁸⁴¹

Només presentar-los ja ens adverteix d'una circumstància particular: són tres figures excepcionals, deslligades de l'univers de la seva tradició, per això els titlla d'abruptes. A continuació veurem la descripció que fa d'aquests tres artistes, però Ferrater conclou l'article fent un resum del que ha explicat, i d'aquest resum en fa tesi. La tesi és que a Catalunya no es fa pintura. A partir d'aquí, es pregunta per què, i torna a l'argument donat per obrir l'article. A Catalunya no hi ha pintura perquè no hi ha tradició. Per tant, hi ha només individualitats, i aquestes individualitats tenen la possibilitat, com sempre, de salvar la tradició:

¿qué tiene de sorprendente que los pintores de la segunda época, los jóvenes pintores, no nos aparezcan como revolucionarios o destructores? ¿Qué iban a destruir? (...) Un movimiento innovador lo es en relación al

⁸⁴⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 117.

⁸⁴¹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 122 – 123.

estilo general de su tiempo, a la pintura anónima que en él se hace, y de las que las obras individuales son sólo modulaciones⁸⁴²

Si a la cultura europea i americana a mitjans de segle XX s'estan buscant pintors revolucionaris, a Catalunya aquesta recerca no es pot fer. No es pot fer perquè els pintors no tenen una tradició a la qual destruir, no tenen cap base a la qual oposar-se. No hi ha innovació perquè no hi ha tradició contra la que innovar. Més encara. El tall cultural del segle XX a Catalunya ha fet impossible escriure una panoràmica general sobre l'art català, que només es pot explicar a partir d'individualitats. Però aquests artistes individuals tenen una particularitat: volen crear no només una obra, sinó un estil. Aquest gest de voler donar categoria de tradició a la pròpia obra és el que interessa a Ferrater i per on veu possibilitats per al futur:

no se hace en Cataluña pintura alguna; los años de desmoralización que acabamos de atravesar han destruido la que se hacía tiempo atrás; y no hay modo de componer un estilo que generalizara e incluyera a las creaciones individuales de los pocos maestros citados. (...) Lo único que confiere su unidad al arte de nuestro tiempo es un cierto modo de abordar el problema de la creación individual (...) Parece como si quisieran dar, junto con su expresión personal, lo que normalmente debería constituir la presuposición de la misma: el estilo de la época (...) En los años de la inmediata postguerra, los pintores hubieron de superar una dificultad no demasiado grave en apariencia: *continuar* sin ayuda de nadie. La lucidez de la joven pintura constituye una garantía de continuidad: cuando menos, constituye una promesa, cuyo cumplimiento no nos resignaremos a exigir. Y precisamente porque tanto prometen (nada menos que el inicio de una auténtica tradición, los jóvenes pintores de Barcelona arriesgan, sin tanto patetismo, mucho más que los revolucionarios de treinta o cincuenta años atrás)⁸⁴³.

Tant en literatura com en pintura, sembla com si un sol autor hagués de salvar tot l'estil d'una època. Com que algunes individualitats d'aquesta postguerra sembla que volen fer aquest gest, tenen més mèrit que tots els artistes del segle que els han precedit. Ells carreguen la responsabilitat de crear una tradició del no res, i això és en si mateix un gest revolucionari.

Abans de passar a veure com Ferrater parla d'individualitats, és important destacar què diu sobre la pintura espanyola com a conjunt, quin contrast fa amb el que acaba d'exposar sobre la pintura catalana. A les notes per a l'encàrrec de

⁸⁴² Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 126.

⁸⁴³ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 127.

Seix Barral, Ferrater fa un repàs de la pintura espanyola fins arribar a la figura de Ramon Casas, i necessita fer una mica d'història. Veiem que en aquest article fa el mateix mecanisme que hem vist moltes vegades parlant sobre literatura: agafa un tema i l'eleva. Per a parlar de pintura espanyola, es posa en la tessitura i el context de la pintura europea, i treballa a partir d'aquesta premissa. Ferrater situa l'inici de la seva història de la pintura espanyola en el moment en què, segons ell, hi ha pintors espanyols que fan pintura espanyola que no deriva de la francesa, que és el que històricament havia passat. Ferrater es fixa en el moment en què hi ha una pintura espanyola que mereix ser estudiada com a tal i no com a derivat d'un producte francès:

La pintura española del siglo XIX no es más que un derivado de la francesa. Entre Goya y Nonell, la española es una escuela provinciana e imitativa, sin que la alta calidad de unos cuantos artistas signifique una excepción al hecho general (...) Para España, sí puede utilizarse sin escrúpulo el esquema de las sucesivas y siempre acertadas innovaciones. El innovador español del siglo pasado es de hecho un adaptador, un introductor de los nuevos procedimientos descubiertos por los grandes creadores franceses; y en este terreno, naturalmente, tiene siempre valor y utilidad. Cuestión aparte es la de la efectiva calidad de su obra; pero no es por su calidad que la obra posee eficacia histórica, sino por su novedad local, por lo que, con crudeza apenas excesiva, podemos llamar su valor informativo. Dicho de otro modo: la historia honda de la pintura española tiene lugar fuera de España, es un supuesto previo para el historiador español. Este no puede hacer más que registrar el simple y externo proceso de filtración de las novedades francesas. Queda luego la tarea de analizar la obra de los pintores españoles de calidad, pero tales fenómenos de calidad son meramente individuales, y en el terreno español, carentes de historia⁸⁴⁴

Segons Ferrater; pel que fa al segle XIX, hem de tractar la pintura espanyola com un fet derivat de la pintura francesa. Entre el segle XIX i el XX comença a existir una pintura espanyola que no deriva de la francesa, una pintura original i inventiva, que s'ha d'estudiar com a fet propi. A partir d'aquests pintors originals que reprenen la tradició, la pintura espanyola torna a tenir una història interna, que no lliga amb la tradició del passat sinó que s'actualitza en present: «Esto no significa que se forme una nueva «escuela española» como los del XVIII. Significa que España es uno de los países en donde se crea el estilo internacional característico del siglo XX⁸⁴⁵». La pintura espanyola al segle XX segueix els corrents de la pintura europea, i en aquest sentit Ferrater destaca

⁸⁴⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 176 – 177.

⁸⁴⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 178.

tres noms com a individualitats a tenir en compte: Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos i Ramon Casas.

i. Notes per a una enciclopèdia (Ramon Casas i l'impressionisme)

Per entendre la visió de Ferrater sobre la pintura catalana, hem de fer un repàs de les seves notes i esbossos per a l'encàrrec d'una enciclopèdia de pintura espanyola a Seix Barral. Allà Ferrater construeix el discurs a partir d'artistes concrets, que confirmen la seva teoria sobre com la cultura catalana del segle XX està feta a base d'excepcions. D'aquest encàrrec de Seix Barral se'n conserven capítols i capítols inacabats, i també una introducció redactada en català. En aquesta introducció repeteix les queixes sobre la lectura de l'art que hem llegit a «A dónde miran los pintores» i a «Sobre la posibilidad de una crítica de arte». Ferrater diu en aquestes notes que hem donat massa joc lliure al «bon gust» i que d'això només n'hem tret una gran confusió, i que no tenim manera de llegir correctament l'art del segle XX si no és replantejant-nos tota la lectura:

La manca d'intel·ligència de la pintura del segle passat porta una conseqüència immediatament previsible i que no costa gens de comprovar: que entenem encara menys la pintura de la nostra època. Les idees que circulen ordinàriament sobre l'art del nostre temps són d'una puerilitat desoladora⁸⁴⁶.

L'única manera de fer un discurs sobre l'art català del segle XX és centrar-lo en les seves individualitats. Ramon Casas ocupa un lloc predominant al cànon. El món de Casas, encara no tacat pel caos de la desintegració cultural posterior, serveix a Ferrater per explicar com es posen les bases de l'art català del segle XX.

Per a explicar Casas, Ferrater primer estableix el context on va viure, però no com a decorat o escenari, sinó per extreure'n allò que a ell li interessa explicar al seu discurs posterior. Tal com cita Josep Pla a *Santiago Rusiñol i el seu temps*, a finals del segle XIX a Barcelona hi havia un ambient molt propici per als artistes: la ciutat prosperava econòmicament i es modernitzava, i l'aparició del ciutadà burgès donava lloc a l'aparició de la figura de l'artista. A més, els artistes catalans del seu temps tenien una tradició viva a l'abast que podien aprofitar. És la que va, com explica Ferrater, dels *nazarenos* a Vayreda. La innovació d'aquesta època té, segons Ferrater, dos noms propis: Ramon Casas i Santiago Rusiñol.

⁸⁴⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 397.

Hacia 1880, Barcelona reunía algunas condiciones previas muy favorables para que en ella se creara una sociedad artística vigorosa. La ciudad era muy próspera. Su población y su riqueza crecían aceleradamente [...] la sociedad era diversa e inestable [...] primera industrialización del país, disrupción del régimen económico agrario y artesano tradicional y la fluidez social que acompañaba al proceso [...] Existía ya un núcleo de artistas sólidamente arraigados a la sociedad, conocidos y apreciados: el medio siglo de pintura catalana que va de los nazarenos a Vayreda constituía un buen sostén para que en él se enredaran los innovadores y creadores que pudieran surgir. Que en efecto surgieran, se debe en gran parte a la acción personal de dos hombres, Santiago Rusiñol y Ramón Casas⁸⁴⁷

Ferrater insisteix en una particularitat de la carrera dels dos pintors: explica que els dos van ser seriosament pintors durant molts pocs anys: mitja dotzena en el cas de Rusiñol i una dotzena en el cas de Casas. Explica que per a ells l'art era una manera de vèncer el tedi, una idea que ja trobem a *Santiago Rusiñol i el seu temps* de Josep Pla. Sobre Rusiñol, Ferrater concreta que els seus quadres bons són paisatges pintats abans de 1895, i destaca la influència de Vayreda, importantíssima per al pintor. Segons Ferrater, l'única influència de l'impressionisme en l'obra de Casas és que li va donar més llibertat amb el color. La diferència entre Rusiñol i Casas, explica Ferrater, és que aquest últim realment tenia capacitat d'abstracció. Al text, Ferrater fa una comparació entre un quadre de Degas i de Ramon Casas per ensenyar les similituds entre els dos artistes.

Ferrater concreta quines qualitats veu en el pintor superiors a les dels seus contemporanis. En aquesta descripció, veiem com l'emmarca en un context d'artistes europeus, amb unes influències que van des de l'art japonès fins a la pintura veneciana. Ferrater diu que Casas és millor que Manet perquè domina amb concreció tècnica el sistema de plans, i a partir d'aquest tret anticipa i veu en Casas un dels corrents més importants de l'art del segle XX: el cubisme. Segons Ferrater, Casas no va explotar les seves possibilitats en aquest punt, però hagués pogut anar més enllà en aquest sentit a la seva obra. Va haver de venir Picasso per continuar la feina:

Su visión colorística no es muy sensible ni muy rica, pero, en sus buenos años, es muy inteligente; más allá de Whistler o Fantin-Latour, el ejemplo de Tintoretto [...] Influidido probablemente por los japoneses, e indudablemente por Manet, Casas sabe practicar una imperativa erosión de las formas de los objetos, reduciéndolas a unas pocas superficies planas o casi planas [...] A veces, este sistema de planos le lleva a Casas

⁸⁴⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 206.

más allá de Manet, hasta rozar casi el cubismo: pero el mismo Casas no explotó a fondo sus propias posibilidades en este punto: lo dejó para Picasso (y es por cierto muy evidente huella que Casas dejó en Picasso, tanto en lo referente al cromatismo como a la planaridad de las formas)⁸⁴⁸

Ferrater dedica unes quantes pàgines a l'impressionisme, un dels fenòmens artístics més rellevants del seu temps. Fa amb el corrent el mateix que faria amb un artista concret, n'identifica els trets generals i concreta allà on li sembla que és bo. Ferrater fa un retrat del context on s'estén l'impressionisme:

Los compradores de pintura era en el público burgués por una parte, y el Estado por otra. Este hecho explica la relativa sanidad del ambiente artístico de la Barcelona de entonces, comparado con el de Madrid. En la capital, los géneros destinados al Estado eran los que absorbían la atención y la energía de los artistas [...] Si en Madrid había de darse una revolución impresionista, tenía que ser a la medida de la pintura de historia y según su espíritu [...] La extraña combinación se produjo gracias al valenciano Joaquín Sorolla⁸⁴⁹

Barcelona té un ambient artístic superior al de Madrid a finals del segle XIX perquè és una ciutat més lliure, on la burgesia i l'existència d'una activitat privada important dona l'espai per a que neixi un art al marge de l'oficial que promovia i comprava l'estat. A Madrid els artistes s'encarregaven de vendre quadres a l'estat, i això condicionava els seus temes: l'impressionisme havia de ser sobre temes històrics, i per això segons Ferrater aquesta circumstància es concreta en una figura tan estranya com Joaquín Sorolla, un impressionista que pinta batalles. Ferrater cita l'origen valencià de Sorolla per explicar que allà hi havia molta escola al voltant de la pintura d'història i els quadres d'un gènere que anomenaven «luminisme» i que és un estil derivat de Fortuny (que al seu torn tracta com un antecedent de l'impressionisme). Per explicar això, Ferrater parteix d'una premissa molt clara: com passa en totes les expressions artístiques, diu que la pintura és una forma de cultura o no és res. La pintura ha de respondre a alguna idea més gran que la tècnica, i s'ha d'emmarcar en un corrent cultural. La pintura que només és obra de l'ull i de la mà, diu Ferrater, no és res.

De Sorolla neixen, explica Ferrater, Joaquim Mir i Ricard Canals, però per al crític no tenen gaire importància (sobretot Canals), precisament perquè no han pogut contribuir a la cultura de la manera que se'ls demanava:

⁸⁴⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 216 – 217.

⁸⁴⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 219.

Cuentan menos los catalanes Joaquim Mir i Ricard Canals, aunque el primero por lo menos sea un pintor bastante menos inconsistente que el valenciano. Mir y Canals representan especies de pseudo-impresionismo análogas a la de Sorolla. Pero llegaron tarde – son ya coetáneos de Nonell y Sunyer – y su función en la época es escasa. Partiendo de Casas y Rusiñol, Mir inició su carrera con unos paisajes que fueron calificados de impresionistas, pero que tendían a una exacerbación lumínica basada también en el ingenuo principio de que la luz tiene color amarillo. Pero la insensatez de Mir tenía sus frenos: su organización especial posee un mínimo de consistencia, y no se entregaba a ningún exceso de gesticulación en su factura. Los excesos llegaron hacia 1902, cuando Mir se trasladó a Mallorca⁸⁵⁰

Per a Ferrater és important aquest concepte d'arribar tard a la seva època: ja havien quedat desfasats mentre feien la seva carrera. Mir li interessa pels seus paisatges, influïts, diu, per Casas i Rusiñol, i els jocs de llum i color que hi fa. Li interessa fins que el color guanya terreny a la forma, que és precisament el que passa als quadres de Mir a l'època de Mallorca, on el pintor s'acosta cap a l'abstracció i, segons Ferrater, a la insensatesa. Per a Ferrater, els excessos que representen els quadres de l'època de Mallorca són excessius, i aquí hi veiem la seva obsessió contra l'art abstracte, una mania que sostindrà durant tota la seva lectura sobre art pictòric. Les seves èpoques anterior interessen més a Ferrater, fins al punt que diu que algun dels seus quadres es comparen els de Gauguin a Pont-Aven. També explica que Canals tenia influència de Renoir.

Ferrater explica el final de l'impressionisme – el corrent més important, per a ell, del canvi de segle – amb un gest que és calcat al que farà a l'article sobre literatura «Madame se meurt». Parlant d'un fenomen concret, s'eleva cap a l'abstracció i el compara i el situa en l'àmbit europeu:

Los impresionistas españoles fueron hombres aislados y discretos, tanto que, salvo Casas, pasaron casi desapercibidos para sus contemporáneos. Hacia 1895 toda la buena pintura que se pinta en España es impresionista. Diez años después, todo ha cambiado. Una nueva promoción de pintores entra en la madurez, y sus ideales estilísticos son enteramente distintos de los de sus inmediatos predecesores. Nonell en Barcelona y Picasso en París practican un arte que por sus caracteres todos, desde el abandono del paisaje hasta la decorativa abstracción del color, parece ignorar desdeñosamente el impresionismo. Sunyer se prepara para redescubrir el paisaje y expulsar el impresionismo, Pidelaserra es impresionista casi por sacudidas [...] Algo muy parecido

⁸⁵⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 221.

había ocurrido en Francia. La nueva orientación francesa inspiró a los españoles de nuevo siglo, que la conocían y reconocían su afinidad⁸⁵¹

El canvi de tendències artístiques a França marca i condiona el canvi de tendències a Espanya. Una nova generació d'artistes canvia el paradigma de l'art a Barcelona, però l'allunyament de l'impressionisme és un fenomen que passava a tot Europa. Un dels noms propis importants per a aquest canvi és Isidre Nonell, que comença, segons Ferrater, una nova lectura de l'art barceloní. Nonell obre, amb la seva obra, una nova concepció estètica. L'art francès ja només li proporciona una incitació general, no una influència:

Con Nonell, la pintura española comienza a operar de dentro afuera; él y sus coetáneos, no sólo, por así decir, forman su talento, sino también su estilo; y lo que la pintura francesa de unos años antes les otorga es tan solo una incitación general, una persuasión de libertad y la autorización a revelar sin equívocos su propia voluntad estilística. Esto ocurre también en otros países de Europa. El alejamiento del impresionismo no es un fenómeno propiamente español, sino que es una manifestación singular de un proceso que ocurre en casi toda Europa simultáneamente. Pero por otra parte, los pintores españoles que representan aquel proceso crean desde su propio fondo, y en ellos y a partir de ellos, y no mediante una remisión a algún modelo, hay que explicar su nuevo espíritu y sus nuevos estilos⁸⁵²

Ferrater creu que els artistes que provoquen aquest canvi són noms prou importants com perquè s'hagin d'explicar com a individualitats. El que és important, per Ferrater, és que ni Nonell, ni Sunyer ni Picasso van ser en cap moment imitadors ni dependents d'un altre corrent artístic en el grau que ho havien estat Beruete, Regoyos i Casas. Ferrater té la necessitat d'explicar els artistes, a partir d'aquest moment, de manera individual. Com sempre en Ferrater, ell fa el seu propi cànon i el justifica.

ii. **Joaquim Sunyer, Pablo Picasso, Joan Miró (i altres)**

Escrivint sobre Joaquim Sunyer, Ferrater agafa moltes referències de pintors europeus i les concreta en ell, sense oblidar mai d'on surt el pintor. Sunyer és un pintor original però té un marc de referències ampli i europeu. Ferrater destaca la preferència de Sunyer pel realisme i la importància que tenen per a ell les formes (que també són crucials en la teoria de l'art ferrateriana):

⁸⁵¹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 225.

⁸⁵² Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 226 – 227.

Comenzó pintando paisajes por el estilo común a toda la joven vanguardia barcelonesa de entonces, el de un Vayreda modificado por Casas y Rusiñol. Como en el Nonell y el Mir juveniles, debía ya en Sunyer combinarse aquel vago impresionismo con lo que entonces se entendía por el naturalismo de los temas, y que se teñía de una más o menos tenue coloración política: sórdidos paisajes de suburbio, tipos míseros y tristones⁸⁵³

Ferrater explica com Sunyer s'influencia pels referents del moment – l'impressionisme i el naturalisme barrejats – però hi dóna un caràcter propi. Trasllada les seves creacions als paisatges desafavorits (aquí hi ha la influència naturalista francesa) i crea un nou estil. I de quina manera ho fa? Ferrater ho explica amb un aforisme que concreta la seva concepció sobre el realisme: «Un estilo artístico es una tesitura de imparcialidad ante los objetos. Sunyer habrá de ser realista⁸⁵⁴». De la mateixa manera que en literatura per a Ferrater un dels gestos més importants dels escriptors és aprendre a distanciar-se dels seus temes, en pintura aquesta distància també serà important. Sunyer és realista, segons Ferrater, a la manera de Cézanne. Però vol deixar clares les diferències entre l'un i l'altre: el llenguatge de Cézanne, explica Ferrater, és massa indirecte i metafòric per a satisfer l'afany de concreció que busca Sunyer. Ell vol una realitat que potser és menys rica però és més robusta, i sobretot més òbviament representada. Aquesta expressió, la obvietat en la representació, és un tema que interessa molt a Ferrater, i per això té una fixació tan gran en la forma: «Las formas de Cézanne constituyen un ritmo, las de Sunyer, mucho más sencillas, sólo tienen un gesto⁸⁵⁵». La forma, per a Ferrater, és el que té més importància en Sunyer, i hi insisteix:

Un espíritu consagrado, durante una larga vida, a ir dotando de sentido – o sea precisamente de forma, porque este es el sentido de la pintura – a la realidad que más fuertemente sentía, que requería de él una más intensa participación cordial. Fue la de Sunyer una pintura feliz, una lograda expresión de felicidad⁸⁵⁶

La forma, diu, és el sentit de la pintura: recordem la importància de la idea del pintor com a ordenador i no com a creador. Aquesta forma s'expressa en Sunyer d'una manera que la plasma amb cordialitat i això es transforma en felicitat. De fet, Ferrater diu que en Sunyer hi ha una franca i joiosa sexualitat que recorda a

⁸⁵³ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 236 – 237.

⁸⁵⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 239.

⁸⁵⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 247.

⁸⁵⁶ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 251.

Renoir. És com el títol d'un dels poemaris de Ferrater, que es titulava *Da Noces Pueris* perquè, com deia ell mateix, era una frase (senzilla i real) que parlava a favor de la felicitat. Ferrater encara precisarà més aquest sentiment feliç als quadres de Sunyer: «Con la avaricia sentimental» que Carles Riba ha denunciado en los artistas catalanes, Sunyer parece temer que se pierda algo de su sentido si no lo presenta frontalmente y en el centro⁸⁵⁷». És aquesta expressió de la sensualitat, explica Ferrater, el que el farà allunyar de l'impressionisme, de la mateixa manera que va retrocedir Renoir al moviment per a poder centrar-se en la forma humana. Sunyer pren el que li interessa dels moviments imperants a Europa però no s'hi inscriu, manté la seva originalitat al marge dels corrents.

Segons Ferrater, a l'exposició de Belles Arts de Barcelona de 1923 la fama de Sunyer ja era tanta com la ciutat pot atorgar a un artista, tot i que el seu èxit es va anar imposant a poc a poc. Destaca el període a partir de 1905, que són els anys de formació de l'estil madur de Sunyer, on es notarà la influència de Gauguin, que matisarà a mesura que avanci la seva obra. També explica que en l'etapa de 1911 a 1915 es pot veure, gairebé quadre a quadre, el progrés de Sunyer com a pintor. En canvi, els seus quadres a partir de 1920 no li interessien tant perquè el color passa al centre de la seva obra. L'interès de Ferrater decau quan el color predomina a l'obra dels artistes, com hem vist en el cas del predomini del color a l'obra de Mir.

Ferrater també dedica unes línies a dos pintors que considera menors però importants per al període que tracta. Són Marià Pidelaserra i Xavier Nogués, aquest últim més reconegut com a dibuixant. És important veure com Ferrater destaca que l'ambient de Barcelona a finals del XIX era culturalment tan vibrant (de fet, artísticament diu que no hi ha cap punt artísticament tan àlgid a Espanya com aquest i la Sevilla del segle XVII), que podia acollir diferents registres d'artistes, que naixien a l'ombra de l'èxit esclatant de Rusiñol i Casas. D'entre aquests artistes de segona fila destaca Pidelaserra i Nogués:

Isidre Nonell y Joaquim Sunyer son ciertamente las cumbres de la pintura catalana de principios de nuestro siglo, pero no la agotan ni mucho menos. La Barcelona modernista constituyó uno de los ambientes artísticos más densos y vivos que se han dado en España: tal vez el más denso y vivo desde la Sevilla de comienzos del seiscientos. Con Nonell y con Sunyer, y con el joven Picasso, eran muchos los artistas que, de salida ya del entusiasmo despertado por las fórmulas de Rusiñol y Casas, buscaban nuevas formas de expresión. Entre ellos hay por lo menos dos

⁸⁵⁷ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 251.

que crearon una obra acaso menor, pero original y coherente: Marià Pidelaserra y Xavier Nogués⁸⁵⁸.

De Pidelaserra en destaca la influència del preraphaelisme, una tendència que es va imposar quan l'impressionisme anava a la baixa. Fa una breu radiografia de la vida del pintor per explicar que els problemes econòmics que tenia van afectar d'una manera molt directa el seu art. No va ser un pintor tan bo ni important com semblava que podia arribar a ser, diu Ferrater, però ja va ser un gran pintor. De Nogués destaca la seva carrera com a caricaturista, que és el que el va consagrar, però cita la seva obra com a pintor com a referent interessant de l'època.

Un dels artistes més importants a qui dedica un capítol és Pablo Picasso. Ferrater sosté que Picasso té una idea central de la seva obra des del principi de la seva carrera: diu que tot ha estat sempre allà des del primer moment. Ferrater planteja aquesta tesi com a negació de la idea establerta de l'evolució de Picasso. Ferrater nega la idea de progrés que se li atribueix a la trajectòria de l'artista:

Picasso no ha progresado nunca: ha variado sus técnicas, pero no las ha complicado ni enriquecido; y no es raro que un sistema de formas explotadas por él con insistencia hacia 1940, por ejemplo, se encuentre ya en una obra aislada de 25 años antes. Del mismo modo que André Gide pretendía haber concebido todas sus obras mayores a sus veinte años, y haberlas escrito una tras otra sólo por la imposibilidad material de hacerlo para todas a la vez, Picasso da en ocasiones la impresión de haber dispuesto desde los comienzos de su carrera de pintor un repertorio, fijo aunque muy extenso, de formas que han debido esperar su vez para ser manifestadas⁸⁵⁹.

Davant la tendència dels estudiosos a dividir l'obra de Picasso en etapes, Ferrater nega la major. Picasso varia les tècniques però no les enriqueix, no hi ha progrés. Segons Ferrater, tot el que es veu de Picasso al llarg de la seva carrera ja era allà des del principi. És molt interessant la manera com explica el cubisme, on veiem que Ferrater fa servir una tècnica que ens és coneguda: quan no li quadra alguna cosa, eleva la idea cap a allò abstracte i intenta entendre-la des d'un pla superior. Picasso, explica Ferrater, detecta allò essencial dels elements a partir de la seva imaginació. Sap veure les coses en el seu origen, prescindint de la seva funció expressiva: ens dóna el pinyol i no el cobreix. És,

⁸⁵⁸ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 252.

⁸⁵⁹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 268.

diu Ferrater, el menys discursiu dels pintors, i per això el cubisme havia de néixer del seu gest:

La imaginación formal de Picasso, que es enérgica y sin matizaciones, actúa a partir de aquellos elementos dados, orientándose siempre hacia la obtención de un inmediato resultado ornamental; de una forma, por así decir, de sabor supremamente neto. Y el pintor consigue su resultado, porque sabe prescindir de todo factor concomitante y tradicionalmente asociado con aquellos elementos que entran en su juego del momento. Sabe prescindir, sobre todo, de la función expresiva, alusiva a la naturaleza, que corresponde a los componentes del vocabulario pictórico tradicional: líneo, color, claroscuro. En este sentido hablábamos de erosión de la forma; aunque tal vez sería mejor hablar de erosión de la imaginación. Picasso parece darnos, en cada cuadro, sólo el hueso de un fruto imaginativo que otros pintores cuidarían sobre todo de recubrir de pulpa: pulpa de saberes y respeto por la tradición, de delicada deferencia ante el objeto natural. Picasso es el menos discursivo de los pintores [...] sus cuadros son, por así decir, comprimidos de talento bruto, de nuda fuerza realizadora. Y tales caracteres no son nada enigmáticos ni requieren largas exégesis⁸⁶⁰

Ferrater explica el cubisme a partir de l'explicació del mecanisme imaginatiu de Picasso. També en aquest cas, el pintor ordena i no crea, per això diu que Picasso prescindeix de la funció expressiva i se serveix de la forma, que està lligada amb la imaginació. No hi ha narració als quadres de Picasso, són pura forma, però com que surten d'una imaginació tan carregada de contingut, no cal que hi hagi narrativitat perquè hi ha idees.

Al capítol sobre Picasso, Ferrater escriu una breu biografia del pintor. Explica l'origen del seu art i el lliga amb l'explosió cultural barcelonina, quan exposa per primera vegada a la galeria dels Quatre Gats el 1897. Picasso també formava part d'aquest nucli d'artistes que habitaven la vibrant Barcelona de final del segle XIX. El 1900 comença els seus viatges a París, i a 1904 s'hi estableix definitivament. Ferrater diu que l'inici de l'època blava de Picasso consisteix en la invenció no tant d'un estil sinó d'un sistema d'idiosincràsies, i de l'època rosa cita la influència de l'art grec praxitel·lià. Ferrater explica que Picasso va veure molt bé que en el trencament que va produir l'exposició de Cézanne l'any 1906 s'hi estava plantejant alguna cosa radicalment nova, i va voler fer seva la novetat. La llibertat que va suposar per a Picasso aquest trencament es manifesta, diu Ferrater, quan se n'adona que la coherència entre els elements de la tela es pot aconseguir sense recórrer a les tècniques tradicionals. La seva és una revolució ideològica que es concreta en la forma:

⁸⁶⁰ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 290.

El pintor parece haber descubierto de pronto que la coherencia formal de los diversos elementos de la tela puede conseguirse sin recurrir al complicado andamiaje tradicional (líneas que se apoyan y equilibran, colores bien acordados), mediante lo que podríamos llamar una violenta erosión de los accidentes de la forma; y que de esta coherencia formal depende exclusivamente el efecto del cuadro, sin que éste necesite adaptarse a los hábitos ornamentales del espectador⁸⁶¹.

Segons Ferrater, el Picasso d'aquest moment es troba espiritualment molt més a prop dels expressionistes alemanys que del decorativisme *fauve*. Però l'any 1909, segueix Ferrater, Picasso es troba en un punt mort. L'estiu d'aquest any a Horta és tan determinant, diu el crític, com l'estiu de tres anys enrere a Gósol, i li serveix per reafirmar-se en les seves idees sobre la imaginació i la forma:

el paisaje ha sido para el pintor, no un fin en sí mismo, sino un ejercicio de entrenamiento. Entrenamiento, precisamente, para tratar la figura como un paisaje, para dislocarla y descoyuntarla; y para que el pintor pudiera reconstruirla con toda su libertad⁸⁶².

Una dècada més tard, escriu Ferrater, després que Jean Cocteau l'acompanyés a Roma, el seu nom comença a ser conegut per gent allunyada del món de l'art. A partir d'aquest moment Ferrater comença a explicar la història d'èxit de l'artista. Acaba el capítol explicant que l'any 1939, qualsevol persona que sentís parlar de pintura coneixia el nom de Pablo Picasso, i a partir de 1944 la seva fama encara va incrementar més.

D'entre els pintors a qui dedica un capítol acabat (veurem que en deixà alguns d'inacabats) destaquen Miquel Villà i Maria Blanchard. Són dos noms fora del cànon, que interessin a Ferrater per la seva concepció del realisme i d'allò figuratiu. Són artistes que encaixen en la mena d'art que Ferrater valora. De Miquel Villà diu:

es uno de los pintores españoles mas auténticamente de nuestro tiempo, más centrales en el círculo del arte de hoy (...) mientras muchos imitadores de los más triviales recuelos del pasado consiguen hoy convencer al público de que en ellos se encierra una novedad, existen pintores auténticamente nuevos que presentan una apariencia de

⁸⁶¹ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 273.

⁸⁶² Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 282.

excesivo tradicionalismo. Vimos ya un ejemplo en María Blanchard. Otro es Miquel Villà⁸⁶³

De Blanchard destaca que és una pintora excepcional entre els contemporanis perquè no sembla estar obsedida en suprimir aspectes del món per a facilitar el seu acte d'invenció formal. Ferrater admira l'esforç del gest realista i figuratiu de l'autora, tal com l'admirarà en Villà.

Dels capítols inacabats, n'hi ha un dedicat a la figura d'Isidre Nonell i un altre a Juan Gris. De Juan Gris diu que és un dels grans creadors espanyols del cubisme, i cita el famós estiu de 1913 que va passar a Ceret amb Picasso i Bracque i Manolo Hugué. De Nonell en fa una petita biografia i el situa a l'entorn de Joaquim Mir i de Ricard Canals. Explica que va començar pintant paisatges a l'aire lliure, molt influenciat per Casas i Rusiñol. Exposa l'any 1893 i rep bones crítiques però no té èxit econòmic. A final de segle viatja a París i s'hi està dos anys. Ferrater explica, a partir de Nonell, el canvi que hi ha en el públic pel que fa a l'art. Ja no es tracta de molts burgesos que compren un sol quadre, sinó burgesos amb pretensions intel·lectuals que compren molts quadres (en compren més, però són menys gent que abans). Per això als pintors se'ls torna difícil viure de la seva pintura.

D'entre els capítols inacabats, també n'hi ha un dedicat a Joan Miró, un pintor que li interessava molt però amb qui no compartia preceptes estètics. La base del capítol són les notes d'una carta de Miró que Ferrater fa servir com a biografia. Ferrater diu que Miró és bo perquè representa alguna cosa més enllà d'ell mateix, perquè encarna amb una cosa que és anterior a ell. Miró li interessa perquè hi veu una revisió de la tradició. Ferrater explica que Miró, com els bons pintors, no inventa, ordena; però ordena coses que no són occidentals, que venen d'altres influències. Ferrater cita una carta de Miró a J. F. Ràfols on diu que l'art, després del cubisme i dels moviments alliberadors com el cubisme, el futurisme i el fauisme; tendirà a emancipar l'emoció de l'artista i a donar-li una llibertat absoluta. Aquest gest de llibertat absoluta que assumeix Miró és el que li serveix a Ferrater per valorar la seva obra.

Ferrater explica que l'any 1919 Miró es trobava desorientat a París i que havia perdut el mecanisme, segons explica el mateix pintor. Aquest mecanisme li va tornar a Mont-roig, a Tarragona. Miró era un artista influenciat per Picasso, i aquest es va interessar per ell. Quan s'instal·la als Estats Units, a Nova York coneix Hemingway, Evan Shipman i Ezra Pound, que el van promocionar a la ciutat. A partir d'una exposició a París l'any 1928, la seva fama i la seva cotització al mercat internacional no van ser inferiors a la de cap pintor modern, a banda de Matisse i Picasso. Però segons Ferrater l'èxit important arriba el

⁸⁶³ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 335.

1930, quan exposa en solitari a Nova York. Una dècada després tindrà una gran retrospectiva al MoMA. Passa la guerra a França, i després es mourà entre Barcelona i Mallorca. El que a Ferrater li interessa de Miró és la seva relació imaginativa amb la forma. Com amb Picasso, la base del seu art ja hi era des del principi. Segons Ferrater, la falta de capacitat mimètica el porta a l'honestedat:

Miró tenía probablemente en su imaginación lo que años más tarde había de revelarse como su estilo pictórico personal, y aquella falta de capacidad mimética tiene más bien un carácter de afirmación que de impotencia; toda torpeza resulta de una repulsión, y aquella torpeza del Miró aprendiz es prueba que algo había ya en su mente a partir de lo cual le repelía la forma de pintura que la escuela quería enseñarle. No era Miró entonces, ni había de ser nunca, capaz de gran complejidad; pero no era ya capaz de insinceridad⁸⁶⁴

El que Miró buscava, diu Ferrater, era un dibuix que fos exactament descriptiu, que no estigués absorbit en una pintura il·lusionista. Com en el cas de Picasso, buscava el pinyol sense embolcallar, l'essència. Per a fer-ho, diu Ferrater, havia d'anar a buscar l'origen dels objectes, i no aprehendre'n l'aparença. Buscava, i aquí és on Ferrater fa la lectura més interessant sobre el pintor, allò que es troba en gairebé tota la pintura aliena a la gran tradició europea. Per això diu que fa pintura metafísica, i un exemple d'això és «La masia»:

los paisajes de 1918 son ya anticipos claros de «La masía». En ellos, Miró logra por primera vez desarticular del todo el espectáculo natural, desorganizar el espacio, y salirse así de la vía en que se encarrilaron, de Van Eyck a Matisse, todos los pintores occidentales, que fueron organizadores de espacio antes que nada⁸⁶⁵.

e. Recepció de la crítica d'art ferrateriana: Núria Perpinyà i el cas *Laye*

Al llibre *Gabriel Ferrater; recepció i contradicció*, Núria Perpinyà estudia la recepció de la crítica d'art de Ferrater. Diu que els lectors que critiquen més durament els estudis pictòrics de Ferrater són Gili i Tàpies. Gili diu que les crítiques d'art de Ferrater són conjunturals i secundàries, i que estan mancades de vitalitat intel·lectual. El retret de Tàpies l'emmarquem en l'antiavantguardisme de Ferrater, que tenia una posició estètica, com hem vist, contrària als postulats de l'avantguarda que Tàpies defensava teòricament i a la seva obra. Perpinyà destaca una cita de Barral que diu que Ferrater tenia tant

⁸⁶⁴ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 386 – 387.

⁸⁶⁵ Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 392.

talent que podia fer bona qualsevol cosa, com en les seves ressenyes, on val més la crítica que els pintors.

Perpinyà destaca que la majoria de lectors elogiaven el vessant crític-artístic de Ferrater i «segueixen la pauta interpretativa promoguda per Joan Ferraté: que els assaigs s'han de veure com peces intel·lectuals vàlides per elles mateixes i no com a complements il·lustratius dels quadres d'altri⁸⁶⁶». Perpinyà cita a Cornudella, Oller i Bonet com els més destacats analistes de la crítica pictòrica de Ferrater. L'autora destaca el comentari que fa Laureano Bonet sobre l'evolució de la seva crítica: «didactisme en els primers escrits de crítica a *Laye*, imposició progressiva del desig d'objectivitat en els articles finals i als anys seixanta, inclinació creixent cap als vessants imaginatius que culmina en la poesia⁸⁶⁷». Perpinyà destaca que ningú ha fet un estudi sobre els dibuixos i pintures del propi Ferrater, que va produir sobretot al principi de la seva carrera.

L'entorn i la recepció de la revista *Laye*, on Ferrater publica bona part dels seus textos sobre pintura, és un tema al que Perpinyà dedica un subcapítol. Ho fa perquè és un dels símbols més visibles de la voluntat d'integració i proximitat de Ferrater amb la generació dels cinquanta o l'Escola de Barcelona o, com en aquest cas, «el grup de *Laye*», una operació de lligam que l'autora considera políticament tendenciosa. Què s'ha teixit al voltant de *Laye*, segons Núria Perpinyà:

Un símbol de falsa conciliació ideal en ple franquisme entre la *catalanité* (de la literatura catalana) i l'*espanyolité* (de la literatura castellana). Un símbol de (falsa) conciliació ideal en ple franquisme entre la *catalanité* (de Barcelona) i l'*espanyolité* (de Madrid, del Movimiento i del Ministerio que subvencionava la revista). Un model exemplar de biculturalisme i multiculturalisme. Una aspiració castellana de representativitat literària i intel·lectual de Catalunya durant el franquisme. Un símbol de la falsa riquesa cultural de la postguerra. Una magnificació (per omissió) de l'impacte de la revista «liberal». Un símbol despolititzat d'uns intel·lectuals que eren tan intel·lectuals que per força havien de ser «apolítics». Un símbol desnacionalitzat d'uns catalans castellans poc catalans però molt europeus. Una magnificació confusionista (quantitativa i qualitativa) del fer i del sentir col·lectiu. El naixement dels responsables de la reconstrucció cultural de l'Estat, de la

⁸⁶⁶ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 224.

⁸⁶⁷ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, pp. 224 – 225.

millora «aperturista» de la Dictadura. El naixement dels futurs homes del «Canvi» (democràtic i socialista)⁸⁶⁸.

Si Perpinyà vol rebatre la tesi segons la qual *Laye* és un centre de l'entesa entre les cultures catalana i castellana és perquè el discurs que ha volgut polititzar Ferrater en aquest sentit ha vingut d'aquest entorn. Un clar exemple, que Perpinyà estudia a l'assaig, són les tesis de Laureano Bonet sobre la revista. Perpinyà explica que Bonet treballa incansablement a favor de la idea de la simetria entre el grup de Madrid (*Revista Española*) i el de Barcelona (*Laye*). L'autora insisteix que la denominació de *barcelonismo* que envolta la revista està carregada d'ideologia. L'autora assenyala que aquest plantejament simètric entre nuclis culturals de Madrid i Barcelona convencerà Gullón i Abrams, que col·laboren en la creació d'una imatge mítica per a la revista. Perpinyà també qüestiona aquest adjectiu que engrandeix i entronitza la revista:

hem de tenir en compte que quan parlem de *Laye* parlem de la secció cultural d'un butlletí professional (el del Col·legi de Llicenciats i Doctors de Ciència i Filosofia i Lletres de Barcelona) i que, en conseqüència, l'impacte es va veure afectat pel restringit circuit de la seva divulgació⁸⁶⁹.

Però Bonet s'ha proposat, explica Perpinyà, erigir-la com la gran revista de l'època, i Grilli com la gran revista liberal de l'Estat:

En les interpretacions de *Laye*, el lector conservador hispanocèntric pretén introduir una doble ideologia: una visió rica, pacífica, cultural i despolititzada del règim feixista que, com la de Germán Gullón, minimitza la problemàtica política al restringir-la a una sola generació (la que lluita al front) i a uns pocs anys – els de la guerra i els immediatament posteriors – [...] D'altra banda, tenim el lector socialista hispanocèntric que no vol elevar el bon nom del feixisme, sinó dir-nos que, d'aquell passat terrible i opressiu, se'n salven els que serien futurs socialistes i les seves tertúlies d'elit on s'alternava la crítica al règim amb els *bourbons*, quant a l'aspecte nacional actual, substitueixen el genocidi cultural del franquisme per la condescendència del federalisme homogeni: abans tots els espanyols havien de ser igualment espanyols; ara tots els espanyols han de ser espanyols igualment diferents⁸⁷⁰.

Perpinyà també exposa que bona part del prestigi de la revista ve del fet que la van fer tancar per ordre del govern espanyol. Hi ha, exposa l'autora, disparitats

⁸⁶⁸ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, pp. 225 – 226.

⁸⁶⁹ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 226.

⁸⁷⁰ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, pp. 227 – 228.

a l'hora de fixar el motiu de la clausura. Ferraté se'n considera màxim responsable, explica, a causa d'un article seu carregat de polèmica, aparegut en el penúltim número de la revista. L'article es titula «De generaciones, de cuentas y de una esperanza», i li va valer l'expulsió de la revista. L'article feia un balanç crític dels intel·lectuals que havien fet costat als vencedors de la Guerra civil. Perpinyà exposa que Bonet minimitza aquest episodi al seu estudi, mentre que Carme Riera intenta substituir-lo per una altra tesi segons la qual la revista es va suspendre «per les actituds crítiques progressivament generals dels autors⁸⁷¹».

Cal tenir en compte que aquesta reflexió de Perpinyà és de l'any 1997 però tres dècades després el debat segueix encallat en les mateixes premisses que exposa l'autora. De fet, un cop exposat aquest panorama, l'autora va al moll de l'ós de la qüestió crítica: ¿com és que *Laye* té aquesta imatge mítica de revista que unia ponts si aquesta és una realitat que s'ha volgut construir a posteriori?. Perpinyà ho justifica explicant que «perquè tot això funcioni s'han de cometre alguns pecats venials com les alteracions de dates i noms, per tal que el molt més concorregut grup d'amistat s'avanci en el temps i es confongui amb el molt més reduït equip de *Laye*⁸⁷²». Veiem com ho estudia Perpinyà:

Dels vint-i-quatre números de la revista que van des del 1950 fins al 1954, Castellet (1977) solament en considera significatius vuit – des del núm 17 (1952) al núm. 24 (1954). No obstant això, Castellet sap arbitrar-los perquè tinguin prou densitat en les seves campanyes de política cultural i editorial. Entre d'altres, els redactors de la revista havien estat el mateix J.M. Castellet i M. Sacristán, que hi participen, des del primer número més de vint (22) i trenta cops (35), respectivament; J. Ferraté, que hi participa amb més de trenta articles i ressenyes (35) des del núm 4, compartint el mateix protagonisme que Sacristán; i Gabriel Ferrater, que en publica més de vint (23) des del número 12. Cap dels quatre no és poeta castellà de la *generación del cincuenta* ni de la *Escuela de Barcelona*, que és l'associació cap a on Bonet (1983, 1988) dirigeix sistemàticament la revista quan, de fet, els membres d'aquesta generació que hi col·laboren ho fan de forma ocasional: Barral (7 vegades), Gil de Biedma (5), Costafreda (4), J. A. Goytisolo (1) i Goytisolo (1). Però aquestes dades quantitatives o bé se silencien o bé es reconverteixen, manipulant desproporcionadament les col·laboracions, amb la qual cosa Bonet aconsegueix fer una antologia de *Laye* radicalment distinta en què Barral (3 entrades en l'antologia de Bonet), Gil de Biedma (2 entrades),

⁸⁷¹ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 228.

⁸⁷² Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 228.

Costafreda (2) o Jaime Ferrán (2) tenen més ressò que els vertaders artífexs de la revista⁸⁷³.

Ferraté, explica Perpinyà, havia denunciat aquesta ànsia per magnificar el grup de poetes castellans perquè transformava la participació ocasional en un estar continuatiu i perquè es vol imposar la imatge de grup cronològicament tan d'hora com sigui possible: «Jordan (1979) comet un despropòsit cronològic avançant deu anys (des del 1945) l'inici d'un grup que cal situar al voltant de 1955; el segueix Bonet (1988) avançant-lo cinc anys (des del 1950)⁸⁷⁴». Perpinyà també denuncia que els crítics només van a la recerca de trets comuns que, quan no es troben, s'inventen

exagerant un eliotisme general, un «fervor noventayochista» [...] o uns pretesos amors nostàlgics compartits envers els poetes del 27. Les falses generalitzacions tractaran de llimar les diferències entre els membres i d'oferir una imatge compacta del grup que faci desaparèixer particularismes (lingüístics, estètics i personals) destorbadors⁸⁷⁵.

Perpinyà insisteix a denunciar aquesta tendència homogeneïtzadora i conclou dient que, si aquest *Laye* fos veritat i hagués existit, en sortiria un Ferrater que formaria part d'una generació clònica de poetes espanyols a tots els efectes, com un més.

⁸⁷³ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, pp. 228 – 229.

⁸⁷⁴ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 229.

⁸⁷⁵ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries, 1997, p. 230.

13. Conclusions

Després del recorregut pels assaigs, articles, pròlegs, classes, conferències i informes de Gabriel Ferrater sobre literatura aquesta tesi tenia dos títols possibles. El primer era el més intuïtiu, el més clar i, potser, el més honest: “Gabriel Ferrater, lector”. Era el meu primer títol perquè Ferrater va ser, abans que cap altra cosa, un lector. Un lector d’una capacitat imaginativa impressionant, amb una profunditat d’anàlisi i de relació admirables, que es va construir un sistema per a classificar, jerarquitzar i valorar les seves lectures.

Però aquesta tesi volia demostrar que les seves lectures es poden analitzar, classificar i explicar com les d’un crític literari, encara que no es dedicés a aquesta disciplina com una professió. Aquesta tesi volia demostrar que, emmarcant els seus estudis literaris en el marc teòric de la literatura comparada, Ferrater ens apareix com un crític que estudia la literatura del seu temps amb un rigor, uns mecanismes i uns discursos teòrics que permeten perfectament tractar-lo com a tal. Per això el títol definitiu de la tesi és “Gabriel Ferrater, crític literari”, encara que és la lectura – i no pas l’estudi teòric – el que el mou a treballar. De fet, és precisament el gest de centrar-se en la lectura i no en l’aparell crític que l’envolta el que el fa un bon escriptor.

En una entrevista, Rossend Arqués i Antoni Munné fan aquesta reflexió a Joan Ferraté: «Proust en un moment donat diu que llegint Flaubert, quan acabava una obra, volia continuar llegint i que per això aleshores es posava a escriure. En aquest sentit, escriure seria la continuació legítima de l’operació de llegir⁸⁷⁶». Joan Ferraté respon:

Tot el que jo he fet dins d’aquest ordre prové d’aquesta mateixa febre imaginativa que és el resultat de la lectura i que et porta a continuar. Però, en canvi, jo mateix, espontàniament, no la sento. Com que jo he pogut observar el meu germà, i d’altres escriptors, potser és que veig que la creació és una jugada massa forta. Jo sóc conservador, mal m’està dir-ho. Tota la meua vida he anat amb molt de compte de no trencar-me, encara que hagi tingut el coratge suficient per fer coses que molta gent no farà, per por. Però no he estat capaç de llançar-me amb aquesta radicalitat obsedida a fer una sola cosa, que és l’obra que vols fer, que no pots fer sense una dedicació total, sense reserves. Només he arribat a identificar-me amb l’obra dels altres en un nivell molt profund, de vegades. I això ja és participar en l’experiència creadora, però és, naturalment, una participació parasitària. Però, de totes maneres, això ja té importància, perquè he pogut comprendre el nivell de radicalitat que

⁸⁷⁶ Joan Ferraté, *Opinions a la carta*. Barcelona: Empúries, 1993, p. 89.

demana la creació. Encara que sigui com a paràsit, he pogut veure fins a quin punt cal anar al fons del fons de tot⁸⁷⁷.

Em sembla que aquesta justificació ens dóna una resposta molt clara al que és la crítica i a la manera com estan lligades la crítica i la creació. Gabriel Ferrater també tenia, com el seu germà, la lectura i l'observació de l'obra dels artistes i escriptors com a base per a la construcció de la seva obra. L'obra de Ferrater, com la del seu germà, prové de a febre imaginativa que és el resultat de la lectura i que et porta a continuar. És veritat que, amb *Les dones i els dies*, Ferrater va anar més enllà que el seu germà i es va situar al centre de la pròpia creació d'una manera molt més radical que el Joan. Però «la identificació de l'obra dels altres en un nivell molt profund» també la va tenir Ferrater, i és de l'única manera que ens podem explicar el seu llegat com a assagista.

Els assaigs de Ferrater impacten perquè recorden una veritat elemental: el que diem i escrivim ha de provocar alguna cosa. Ferrater em va canviar la manera de pensar, llegir i escriure perquè als seus papers hi vaig veure un intel·lectual que pensava, llegia i escrivia des d'un altre lloc. Un lloc més ambiciós, més lliure i més net que el dels seus contemporanis.

S'ha de reconstruir la seva trajectòria per a entendre-ho. Ferrater va ser un nen ric de família burgesa i culta, amb una bona biblioteca a la seva disposició. No va anar a l'escola fins als deu anys, però el van acostumar des de petit a llegir en diverses llengües. De molt jove va passar tres cursos a França, i allà va descobrir què volia dir prendre's la cultura seriosament. Ferrater va aprendre a llegir amb la prosa de Pla dels anys vint, d'adolescent se sabia de memòria la poesia de Riba; i March, Carner i Foix li van canviar la manera de llegir. No va haver de treballar fins als trenta anys, i ho va aprofitar per crear-se un imaginari a prova de bombes. Va passar molts anys estudiant literatura europea i americana amb el propòsit, com demostrarà a les seves classes, de situar la literatura catalana en un marc universal, de fer discutir els seus poetes amb els millors poetes del món.

Ferrater es va dedicar a escriure sobre pintura, sobre literatura i sobre lingüística. També es va dedicar a la traducció – la seva principal però precària font d'ingressos – i va conèixer de prop i a fons el món de l'edició. S'enfrontava a totes les disciplines que estudiava de la mateixa manera: qüestionant-ho tot des de la base. Va començar a escriure sobre pintura explicant que calia repensar la crítica d'art. Tenia el projecte de fer una nova gramàtica catalana perquè no li agradaven les que hi havia. Va proposar un cànon propi de literatura catalana contra l'hegemònic del seu temps. Tot i que se l'ha titllat de provocador per les afirmacions taxatives que feia, Ferrater no parlava ni escrivia

⁸⁷⁷ Joan Ferraté, *Opinions a la carta*. Barcelona: Empúries, 1993, p. 89.

per veure la reacció que provocava. Es prenia massa seriosament la seva feina per a fer-ho, i era massa ambiciós per preocupar-se de mesurar els seus judicis.

El seu pensament és un sistema, i la seva obra un conjunt coherent que es comunica. Ferrater es va passar la vida barallant-se amb les mateixes preguntes. L'obsessió era sempre la mateixa: explicar, d'una manera neta i clara, què deien i per què ho deien els millors artistes del món. Volia ensenyar les línies que dibuixen una tradició, i volia explicar per què té sentit conèixer-les i continuar-les.

13. Bibliografia

a. Bibliografia de Gabriel Ferrater

Ferrater, Gabriel. *Sobre literatura. Assaigs, articles i altres textos 1951 – 1971*. Edició a cura de Joan Ferraté, Barcelona: Edicions 62, 1979.

Ferrater, Gabriel. *La poesia de Carles Riba*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62, 1979.

Ferrater, Gabriel. *Sobre pintura*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Seix Barral, 1981.

Ferrater, Gabriel. *Sobre el llenguatge*. Edició a cura de Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema, 1981.

Ferrater, Gabriel. *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de José M. Martos. Barcelona: Empúries/Antàrtida, 1984.

Ferrater, Gabriel. *Papers, cartes, paraules*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1986.

Ferrater, Gabriel. *Vers i prosa*. Edició a cura de Jordi Cornudella. València, Edicions de Tres i Quatre, 1988.

Ferrater, Gabriel. *Foix i el seu temps*. Edició a cura de Joan Ferraté. Barcelona, Quaderns Crema, 1987.

Ferrater, Gabriel. *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Edició a cura de Joan Ferraté i José Manuel Martos, Barcelona: Empúries, 1995.

Ferrater, Gabriel. *Noticias de libros*. Edició i pròleg de Javier Aparicio Maydeu. Barcelona: Península, 2000.

Ferrater, Gabriel. *Tres prosistes. Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla*. Edició a cura d'Oriol Ponsatí – Murlà. Barcelona, Empúries, 2010.

Ferrater, Gabriel. *Les dones i els dies*. Edició crítica de Jordi Cornudella, Barcelona: Edicions 62, 2018.

Ferrater, Gabriel. *Curs de literatura catalana contemporània, Conferències a la Universitat de Barcelona (1965-66 i 1967)*. Edició de Jordi Cornudella, Barcelona: Empúries, 2019.

b. Bibliografia de Joan Ferraté

Ferraté, Joan. *La operación de leer*. Barcelona: Seix Barral, 1962.

Ferraté, Joan. *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación (1952 – 1966)*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

- Ferraté, Joan. *Llegir Àusias March*. Barcelona: Quaderns Crema, 1992.
- Ferraté, Joan. *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993.
- Ferraté, Joan. *Opinions a la carta*. Barcelona: Empúries, 1993.
- Ferraté, Joan. *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Ferraté, Joan. *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries, 1994.
- Ferraté, Joan. *Del desig. Tres diaris*. Barcelona: Empúries, 2018.
- Ferraté, Joan. *Diari de 1940* [inèdit]

c. Bibliografia sobre literatura comparada

- Bourdieu, Pierre. «Existe-il une littérature belge?», *Études de lettres* 4 (octubre – desembre), 1985 [trad.cat a l'Espill núm. 44], pp. 73 – 75.
- Bourdieu, Pierre. «Le Champ littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 89, 1991, pp. 3 – 46.
- Bourdieu, Pierre. «Les conditions sociales de la circulation international des idées», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2012, p. 145.
- Casanova, Pascale. «Nouvelles considerations sur les littératures dites mineures» *Littératures Classiques*, 1997, núm. 31.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras* [*La République mondiale des Lettres*, París, Seuil, 1999], trad. cast. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001; p.23-66.
- Casas, Arturo. «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico», *Interliteraria* 8, 2000.
- Dominguez, Cesar. “Dionyz Durisin and a systemic Theory of World Literature”, en *The Routledge Companion to World Literature*. Eds. Theo D’haen, David Damrosch and Djelal Kadir. London, Routledge, 2012. p. 99-107.
- Durisin, Dionyz. «Le comunità interletterarie: una categoria fondamentale del processi interliterario», trad. It. De Pabol Koprda, en Armando Gnisci i Franca Sinopoli (eds): *Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa nel mondo*, Roma, Lithos, 1995.
- Durisin, Dionyz. *Theory of literary comparatistics*, trad. angl. de Jessie Kocmanová, Bratislava, Slovak Academy of Sciences-Institute of Literary Sciences, 1984.
- Durisin, Dionyz. “Sources and systematics of comparative literatura, trans.

- P. Tkáč, Bratislava: Univerzita Komenského, 1974.
- Durisin, Dionyz. "Theory of interliterary process", trans. J. Kocmanová, Bratislava: Veda, 1989.
- Durisin, Dionyz. "Bosquejo de los puntos de partida fundamentales del estudio comparativo de la literatura" trad. Desiderio Navarro en *Casa de las Americas*, La Habana, n^o135, 1982, p.30-39.
- Espagne, Michel. "Au delà du comparatisme", *Les Transferts culturels franco-allemands*, París, P.U.F, 1999.
- Gálik, Marián. "Interliterariness as a Concept in Comparative Literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.4 (2000): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1089>. Data de consulta: gener 2021.
- Gálik, Marián. "Concepts of World Literature, Comparative Literature, and a Proposal." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.4 (2000): <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1091>>. Data de consulta: gener 2021.
- Gsteiger, Manfred. «Littérature national et littératures minoritaires», *Littératures suisses, littérature européenne*, Neuchâtel, Éditions de l'Aire [trad. cat a l'Espill núm 44].
- Jurt, Joseph. "El concepto de campo literario y la internacionalización de la literatura", (1998) trad. cast. de María José Calvo en Romero, Dolores (ed): *Naciones literarias*, Barcelona, Anthropos, 2006.
- Jurt, Joseph. «Le Champ littéraire entre le national et le transnational» en Gisèle Sapiro (ed.): *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation XIX-XX siècle*, París, La Découverte, 2009.
- Jurt, Joseph. *Champ littéraire et nation*. [ed] Freiburg, Frankreich-Zentrum, 2007.
- Jusdanis, Gregory. «The importance of being minor», *Journal of Modern Greek Studies*, 8, 1990.
- Kundera, Milan. «Die Weltliteratur», *El teló*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Lambert, José. «Aproximaciones sistémicas y literatura en las sociedades multilingües» [«Approche systémiques et la littérature dans les sociétés multilingües», ponència presenta al congrés *Towards a History of the Literary Institution in Canada: Literatures of Lesser Diffusion*. Universitat d'Alberta, 1988]; trad. Cast. De Montserrat Iglesias Santos, *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros.
- Lambert, José. "En busca de mapas mundiales de las literaturas [“À la recherche des cartes mondiales des littératures” en AA.VV, *Semper aliquod novi*, Tubigen, 1989], trad cast. de Claude Hareau de Estrada en BLOCH DE BEHAR, Lisa (ed): *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*,

Actes del *Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada*, Montevideo, agost de 1989), Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1991.

Martí Monterde, Antoni. «Processos d'interliterarietat a Catalunya. El comparatisme com a proposta per la literatura catalana», *Catalan Review*, vol. 27, pp. 57 - 172, 2013.

Martí Monterde, Antoni. «L'escriptor català i la tradició», *L'espill*, núm. 44, pp. 127 – 155, 2013.

Moretti, Franco. “Conjecturas sobre la literatura mundial”, *New Left Review*, (serie española, Madrid, Akal) núm. 3, juliol – agost, 2000. / “Más conjeturas sobre la literatura mundial – maig/juny 2003”.

Prendegast, Christopher: “La negociación de la literatura mundial”, *New Left Review*, (serie española, Madrid, Akal, n.8, maig-juny 2001.

Vajdova, Libusa. «Les Modes d'organisation des littératures nationales dans le process interlittéraires», en Bauer Roger, *et al.* (eds.): *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du XIIe congres de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Munic, Iudicium, IV., 1990.

Vila-Matas, Enrique. “Situarse en el mundo”, *El País*, 5-7-2007; ed. Catalunya, p.13.

d. Bibliografia general

Ballart, Pere. *La poesia de l'experiència a «Da nuces pueris» de Gabriel Ferrater*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1987. [Tesi de Llicenciatura].

Ballart, Pere. *El riure de la màscara: Formes de l'objectivitat en la poesia contemporània*. Barcelona: Quaderns Crema, 2007.

Barral, Carlos. *Los diarios/ 1957 – 1989*. Madrid: Anaya, 1993.

Barral, Carlos. *Memorias*. Barcelona: Lumen, 2015.

Blanes, Enric. *Un fres de móres negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater*. <http://gferrater.blogspot.com/> Data de consulta: març 2022.

Bonet, Blai. *Els ulls/ la mirada*. Mallorca: El Gall Editor, 2014.

Bonet, Laureano. *Gabriel Ferrater: Entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983.

Bonet, Laureano. *El jardín quebrado: La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Península, 1994.

- Bonet, Eduard. *Gabriel Ferrater i Robert Musil: entre les ciències i les lletres*. Barcelona: Residència d'Investigadors CSIC – Generalitat de Catalunya, 2009.
- Cabré, Ma Ángeles. *Gabriel Ferrater. Vidas Literarias*. Barcelona: Omega, 2002.
- Castellet, Josep Maria. *Dietari de 1973*. Barcelona: Edicions 62, 2007.
- Castellet, Josep Maria. *Seductors, il·lustrats i visionaris. Sis personatges en temps adversos*. Barcelona: Edicions 62, 2009.
- Castellet, Josep Maria. *Memòries confidencials d'un editor. Tres escriptors amics*. Barcelona: Edicions 62, 2014.
- Cornudella, Jordi i Núria Perpinyà. *Àlbum Ferrater*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993.
- Fitzgerald, F. Scott. *El gran Gatsby*. Traducció de Ferran Ràfols Gesa. Barcelona: Labreu Edicions, 2021.
- Gil de Biedma, Jaime. *El argumento de la obra*. Barcelona: Lumen, 2011.
- Gil de Biedma, Jaime. *Diarios 1956 – 1985*. Barcelona: Lumen, 2015.
- Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra*. Barcelona: Debolsillo, 2018.
- Gomis, Ramon. *El Gabriel Ferrater de Reus*. Barcelona: Proa, 1998.
- Julià, Jordi. *Al marge dels versos. Estudis sobre la forma i la percepció poètiques*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- Julià, Jordi. *L'art imaginatiu, el pensament crític de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.
- Julià, Jordi. *La crítica de Gabriel Ferrater. Estudis d'una trajectòria intel·lectual*. Lleida: Pagès Editors, 2004.
- Julià, Jordi. *El poeta sense qualitats*. Tarragona: El Medol, 2004.
- Julià, Jordi. *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*. Barcelona: IEC, 2007.
- Juste, Enric. *Metrònom Ferrater*. 2009. Bellveure.
- Macià, Xavier. *La poesia de Gabriel Ferrater*. Barcelona, Edicions 62, 1986.
- Macip, Estrella. *La construction du «Moi» lyrique dans l'oeuvre poétique de Gabriel Ferrater et Jaime Gil de Biedma: écarts et convergences*. Aix-en-Provence, Universitat de Provença, 2007. [Tesi doctoral].

Marcer, Elisenda. *Dinàmiques intertextuals en l'obra de Gabriel Ferrater: el paper de la poesia anglesa*. Universitat de Birmingham, 2006. [Tesi doctoral]

Navarro, Justo. *F*. Barcelona, Anagrama, 2003.

Oller, Dolors i Jaume Subirana. *Gabriel Ferrater. In memoriam*. Barcelona: Proa, 2001.

Pérez i Pinya, Joan Manuel. *Índex Ferrater*. https://www.academia.edu/41306939/%C3%8Dndex_Ferrater Data de consulta: març 2022.

Perpinyà, Núria. *Teoria dels cossos, de Gabriel Ferrater*. Barcelona, Empúries, 1991.

Perpinyà, Núria. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona, Empúries, 1997.

Pla, Josep. *Tres artistes. Monolo, Rossinyol, Mir*. Obra Completa. Volum XIV. Barcelona: Destino, 1970, p. 320.

Portabella, Pere. *Poetes catalans*. 1970. Filmin.

Reduccions. Revista de poesia. Número 113. Primavera – estiu 2019.

Ricoeur, Paul. *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Barcelona: Prometeo Libros, 1984.

Riera, Carme. *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Salinas, Jaime. *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia privada*. Edició d'Enric Bou. Barcelona: Tusquets, 2020.

Servià, Josep Miquel. *Gabriel Ferrater. Reportatge en el record. II Premi Gaziol de Periodisme*. Barcelona, Pòrtic, 1978.

Tosquelles, Francesc. *Funció poètica i psicoteràpia: una lectura de In memoriam de Gabriel Ferrater*. Reus: Institut Pere Mata, 1985.

Traverso, Enzo. *Els usos del passat*. València, PUV, 2006.

Veus baixes. Paper de versos i lletres. #0. Studia Digitalia In Memoriam Gabriel Ferrater. Maig 2012. Data de consulta: març 2022.

Vilanova, Francesc. *Franquisme i cultura: Destino. Política de Unidad, la lluita per l'hegemonia intel·lectual a la postguerra catalana (1939-1949)*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner, 2018.

e. Articles

Aparicio Maydeu, Javier. "Prólogo". Ferrater, Gabriel. *Noticias de libros*. Barcelona, Península, 2000, p.VIII

Ballart, Pere. "Ferrater i la 'concreció imaginativa': un lloc comú del crític i el poeta", pàg. 145-157 [ponència llegida en el simposi que va tenir lloc a Barcelona el 22 i 23 de maig de 1997], dins Oller, Dolors, i Subirana, Jaume, ed. *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa, 2001, 410 pàg 151.

Ballart, Pere. "Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 47.

Blanes, Enric. "Noticias de libros" *Un fres de móres negres. Apunts sobre Gabriel Ferrater*: <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/o-noticias-de-libros.html> Data de consulta: setembre de 2020.

Blanes, Enric. "Shakespeare i Ferrater". *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2020/01/shakespeare-i-ferrater.html> Data de consulta: setembre 2020.

Blanes, Enric. "Una carta de Ferrater des de Libourne, el 17 de maig de 1940". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 40.

Brecht, Bertolt. "Efectos de distanciamiento en el arte dramático chino". *Escritos sobre teatro*, vol. 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p. 219.

Cabré, Lluís. Ortín, Marcel. "L'interès de Gabriel Ferrater per la poesia d'Ausiàs March", dins *Reduccions: Revista de poesia*, número 113, octubre de 2019, pàg. 241-275.

Casas, Carlota. "Les dones de Teseu. El paper de les figures femenines en la poesia de Gabriel Ferrater". *Reduccions* 113, primavera estiu de 2019, p. 181.

Coll Mariné, Jaume. "Nota a "Entorn a dos punts de manja't una cama" de Segimon Serrallonga". *Reduccions* 113, primavera estiu de 2019, p. 299.

Comardira, Narcís. "G. F.", dins *L'ànima dels poetes*. Barcelona, Ara Llibres, 2002, pàg. 106-108.

Comadira, Narcís. "Sobre Gabriel Ferrater". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, 2012, p. 9.

Cornudella, Jordi. "El dimoni de Posseït. Crònica autobiogràfica." *Llengua i literatura* [en línia], 2002, p. 31-57.

Cornudella a Ferrater, Gabriel. *Vers i prosa* Edició de Jordi Cornudella i Joan Ferraté. València, Editorial Tres i Quatre, p. 28.

Cornudella, Jordi. "Quatre anomalies" dins de Gabriel Ferrater. *Curs de literatura catalana contemporània*. Barcelona, Empúries, 2019, pàg 9.

Cutillas, Abel. "Foix, una lectura realista". *Patreon Enric Vila & Casablanca*, 7 d'abril de 2020. <https://www.patreon.com/posts/foix-una-lectura-35734157>. Data de consulta: agost 2021.

Dilla, Xavier. "Joan Ferraté (i Gabriel Ferrater), lector(s) d'Ausiàs March", dins *Veus baixes: Paper de versos i lletres*, número 5, juny de 2019, pàg. 59-80

Gil de Biedma, Jaime. "Nota preliminar" a *El pie de la letra. Ensayos 1955 . 1979*. Barcelona: Lumen, 1980, p. 12.

Gràcia, Jordi. "Ferraté, imaginació moral". *El País*, 6 de maig de 2015 https://cat.elpais.com/cat/2015/05/06/cultura/1430936051_255588.html. Data de consulta: desembre 2021.

Ibáñez Fanés, Jordi: "Gabriel Ferrater, crític d'art: valor i vigència d'una mirada diferent a l'art contemporani" dins de Oller, Dolors i Subirana, Jaume, ed. *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, p. 232.

"De l'any vuit i el dia. Joan Ferraté en persona". Curs d'estiu "El llegat dels germans Ferrater". Universitat de Girona, 13 de juliol de 2018 <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/5274>. Data de consulta: agost 2020.

Julià, Jordi. "La valoració i el prestigi dels assaigs de Gabriel Ferrater". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater,, 2012, p. 94.

Macià, Xavier. Perpinyà, Núria. "Les noves dones i els nous diez: Ferrater editat per Cornudella". *Reduccions*, 113, primavera estiu de 2019, p. 338.

Malé, Jordi. "Una revisió crítica d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba". Oller, Dolors i Subirana, Jaume (eds). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona, Proa, 2001, pp. 253.

Marco, Joaquim «Gabriel Ferrater com a crític», *El modernisme literari i altres assaigs*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 215.

Martí, Jordi. "Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma: els conxorxats". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 140.

Martos, J. M. «Sobre els fragments inèdits del diari de Gabriel Ferrater», suplement Lletres del Diari de Barcelona, 24 de març de 1990, pàg. VI-VIII, p. 7.

Oller, Dolors. "La poètica de Gabriel Ferrater: accions i intencions" [ponència llegida en el simposi que va tenir lloc a Barcelona el 22 i 23 de maig de 1997], dins Oller, Dolors, i Subirana, Jaume, ed. *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa, 2001, 410 pàg.

Oller, Dolors. "Gabriel Ferrater: La veu és un altre", pàg. 196-210 dins *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, 1986.

Oliva, Salvador. "10 anys sense Joan Ferraté". *Núvol*, 15 de gener de 2013 <https://www.nuvol.com/llobres/10-anys-sense-joan-ferrate-5468>. Data de consulta: agost 2020.

Oliva, Salvador. Cornudella, Jordi. Cercas, Javier. *De l'any vuit i el dia. Joan Ferraté en persona*. Taula Rodona al curs d'estiu "El llegat Ferraté(r): Poesia i Crítica". Juliol de 2018.

Perera, Anna. "Da nuces pueris de Gabriel Ferrater: gènesi d'un llibre". *Reduccions* 113, primavera estiu de 2019, p. 148.

Perelló, Sebastià. "Em toca creure que sé el que dic". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 166.

Perpinyà, Núria. "L'arma de la paraula: la il·lustre impertinència de Gabriel Ferrater (1988) dins *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, VI – VII, 1998 p. 131.

Quintana, Lluís. «Gabriel Ferrater» a BOU, Enric [dir.]. *Panorama crític de la literatura catalana*, Vol. VI: *Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 2009, p. 446-456.

Riba, Carles. "Una generació sense novel·la". *Clàssics i moderns*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 105-107

Ripoll, Josep Maria. "Gabriel Ferrater: de la influència personal a la literària". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 225.

Serrallonga, Segimon. "Entorn a dos punts de *Menja't una cama*". *Reduccions*, 113, primavera estiu de 2019, p. 307.

Sullà, Enric. "Sobre la crítica literària de Gabriel Ferrater". *Els Marges* 18-19, 1980.

Stasiakiewicz, Zofia. «Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater: correspondència inèdita. Memòria d'una traducció». Conference: 60th Annual Conference. Anglo-Catalan Society. University College Cork, 2014. Consultat a: https://www.researchgate.net/publication/265477440_Witold_Gombrowicz_i_Gabriel_Ferrater_correspondencia_inedita_Memoria_d'una_traduccio Data de consulta: octubre 2021.

Terry, Arthur, ««Da nuces pueris, per Gabriel Ferrater» i «Menja't una cama, per Gabriel Ferrater»». *Serra d'Or*, 11 (novembre 1962), p. 38 Monogràfic Veus Baixes.

Udina, Dolors. "Gabriel Ferrater, traductor". *Quaderns: revista de traducció* [en línia] 2010, Núm 17, p. 105 – 14: <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/194250>. Data de consulta: febrer 2022.

Valls, Fèlix M. "Ferrater s'hauria menjat a Fabra". *Veus Baixes*, número zero. Monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater, p. 262.

Valverde, José María. "Ferrater: l'experiència de traduir-lo" (article traduït per L. Soldevila). *Faig*, 16 (març de 1982), pàg. 18-19.

Varia" *Un fres de mores negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater. Un bloc d'Enric Blanes* <http://gferrater.blogspot.com/2009/05/q-varia.html> Data de consulta: setembre 2020.