



GABRIEL FERRATER I LA POLÍTICA

LES VEUS QUE CANTEN

Jordi Ibáñez Fanés

EDICIONS DEL MOLÍ DE DALI



GABRIEL FERRATER I LA POLÍTICA

LES VEUS QUE CANTEN

Autor

Jordi Ibáñez Fanés

Edita

Edicions del Molí de Dalt

Fotografia de la coberta

Tancada a Montserrat. Barcelona 1970 © Archivo Colita Fotografia

Projecte gràfic

Lluís Jubert, Espai Gràfic / disseny=igualada

Tipografies

Adobe Garamond Pro / Kapra Neue

Paper

Coral Book, 120 i 160 gm² / Geltex blanco nieve 130 gm²

Impressió

Nova Era Publications

Dipòsit legal

B 16972-2022

ISBN

978-84-09-43925-6

Títol clau

Gabriel Ferrater i la política. Les veus que canten

© Copyright dels textos i les imatges, els autors



GABRIEL FERRATER I LA POLÍTICA

LES VEUS QUE CANTEN

Jordi Ibàñez Fanés



Edicions del **Molí de Dalt**

AVÍS I EXCUSA

No sé si cal advertir —però em temo que sí— que el que segueix és un pastitx. És a dir: una imitació més o menys paròdica del to oral que ens ha pervingut de les transcripcions dels famosos cursos de Gabriel Ferrater sobre literatura catalana del segle XX. En general, un pastitx està fet de tres ingredients com a mínim: una certa dessacralització o fins i tot iconoclàstia, una part d'homenatge i d'exercici d'admiració, i finalment unes poderoses ganes d'imitar una cosa que, per raons molt diverses i sempre complexes, trarbalsa prou per no permetre que tot quedi en l'esfera de l'estudi i la devoció. Diguem que, a banda d'admirar, també vénen ganes d'*incorporar*. De manera que, després d'haver *pastitxat* als vint anys la poesia de Ferrater —infructuosament i quasi secretament, per sort—, ara hi torno sense esmena amb el que podríem dir-ne la seva intel·ligència oral. Si ens podem representar aquí una *Ohrenphilologie* (una filologia auditiva) reciclada en una ficció de l'oralitat, però assumint que el que dic no és fictici, ni fingit, ni ho faig en la posició del més maldestre dels ventrílocs, aleshores penso que el marc de referència literari o genèric, per dir-ho així, quedarà plausiblement establert. Almenys aquesta és la meva intenció, i aquest és el sentit de la jugada. Com que també hi dono sortida a una enveja per

la veu —més per la veu escrita que per la veu *fònica* en el cas de Ferrater, s'entén—, m'ha semblat oportú acompanyar el text gros d'una cosa menor que tenia guardada des del 2016 sobre per què cantem i el prodigi o el misteri de la veu, del fet de tenir o no tenir veu. Aquest segon assaig està escrit també seguint el plaer d'aquesta ficció de l'oralitat, que no cal dir que és també un plaer del text. Tampoc cal dir que els dos textos, un dels quals va ser realment una conferència, i l'altre un material de seminari, mai han estat llegits com a tals davant de cap públic. Crec que ningú no ho hauria suportat, i no perquè els textos no es mereixin que hom hi pari l'orella —no vull pecar de modest—, sinó perquè vivim en temps de gran distracció i desatenció, i perquè és una falta de respecte clavar un discurs que, passablement llegit en veu alta, pot arribar a les tres hores. A més a més, també en sóc conscient: al final del segon «discurs» la dificultat i la densitat —el que a les fugues en música s'anomena l'*stretto*, l'acumulació de les veus i la compactació expressiva de l'escriptura— es torna una mica exigent. Però no tant com per espantar ningú si s'ho troba llegint tranquil·lament a casa.

Les circumstàncies de la conferència molt allargada que és l'estudi sobre Ferrater i la política són simples, i expliquen els comentaris sobre el títol possible del text al començament. El meu amic Andreu Jaume va organitzar un curs a l'Institut d'Humanitats i al CLAC sobre Gabriel Ferrater arran del centenari del naixement —i cinquantenari de la mort— de l'home de lletres i poeta. Jo vaig demanar-li de parlar sobre Ferrater i la política, un tema que m'interessava molt per la seva —diguem-ne així— polièdrica complexitat, i per la mena d'exigències que ens imposa si l'agafem com a mirall

de les nostres pròpies contradiccions, simplificacions i dèries, i ell em va proposar el títol del «fàstic de la història», que no em va semblar malament. Ara, a l'hora de posar-me a preparar la conferència, en lloc del fàstic vaig preferir passar-me a la qüestió dels detalls. La conferència va tenir lloc el 7 de febrer de 2022, i la seva revisió, juntament amb la del text dedicat a la veu, es va dur a terme entre febrer i març.

Aquest text, que semblava destinat a ser un *samizdat* de circulació restringida, cosa que em feia la seva gràcia i a la vegada em semblava una llàstima, ha pres la forma de llibre gràcies a la generositat de l'Anna Gavarró, i jo li ho agraeixo molt.

Dit això, em sembla que ja no cal aclarir res més.

«*PERÒ RESULTA QUE HI HA
ELS DETALLS*»

GABRIEL FERRATER I LA POLÍTICA

El títol de la meua conferència —«el fàstic de la història», com saben, és una imatge que prové del poema de Ferrater titulat «Els aristòcrates»— és una proposta de l'Andreu Jaume que vaig acceptar amb molt de gust. El fàstic de la història també em val com a variant d'un conegut assaig de Juan Benet titulat «Sobre el carácter tétrico de la historia», i en general d'una posició generacional, com si diguéssim, de vergonya davant el record de la guerra civil i d'absoluta repugnància —de fàstic, per tant— pel franquisme, cosa que en aquest cas no comporta —seria impossible— la temptació amnèsica. Ni les novel·les de Juan Benet ni la poesia de Ferrater són imaginables des de cap mena de maniobra amnèsica, i a la vegada, i això em sembla important, l'exercici de memòria explícit en la literatura dels dos dona peu a una poderosa funció moral, seductora i pedagògica en Ferrater, mentre que en Benet, que també té un paper de seducció, de fascinació per a una colla de joves, la part moral es desplega en termes estrictament literaris i es transforma en el que podríem anomenar un procés de sublimació, de transfiguració tectònica, com si diguéssim,

mitjançant la gran prosa, o la prosa que es desprèn de la seva idea del gran estil, i aquí n'hi ha prou de recordar, em sembla, allò que va dir Benet a *La inspiración y el estilo* —un llibre, per cert, de 1965—, quan deia que en algun moment del segle XVI la literatura espanyola havia entrat a la taverna i no n'havia sortit si no era per anar a l'església. De manera que en Benet es desplega la qüestió de la memòria, la superació del fàstic de la història, com deia, amb aquesta prosa seva, compacta i hipnòticament monumental, aliena a la idea d'intriga i d'argument, lliurada a l'autofascinació hipotàctica, a la foscor intrigant, a l'avorriment redemptor per la via de la gran exigència, o més ben dit: de la gran facilitat i àgil automatisme per la banda de l'escriptor, i d'intimidatòria exigència per al lector. Però el fet és que —amb totes les grans diferències entre els dos, entre Juan Benet i Gabriel Ferrater, i aquí caldria tenir també en compte, perquè òbviament estan connectades, les literatures de Jaime Gil de Biedma o de Joan Marsé, perquè van ser opcions distintes, complementàries, davant la mateixa qüestió de què fem amb el passat, què fem amb la memòria, o què se'n feia, entenguem-nos, als anys seixanta del segle passat i amb la vergonya i la porqueria de la guerra i del franquisme al damunt—; doncs bé: el fet és que, com deia, aquesta comparació em serveix perquè aplega dos mons que sembla que no tinguin res a veure, però que són perfectament complementaris, i la complementarietat, com veuen, aquí compta, perquè amb actituds molt diferents assumeixen, l'un i l'altre, un paper de transmissió i fins i tot de mestratge, cosa que ni Jaime Gil ni Marsé no van fer mai, però sí Benet i sí Ferrater, indiscutiblement, i molt *sui generis*, d'acord, molt peculiarment lliurats al joc de la seducció amb els joves, amb

la següent generació, per dir-ho així, i són gent, aquests joves, que es relaciona molt més dinàmicament o promíscuament entre les dues ciutats, entre els dos mons, entre Barcelona i Madrid, s'entén, i manté la fluïdesa cordial, almenys fins als anys noranta, entre les dues llengües, el castellà i el català. Penso en gent com Gimferrer, Azúa, Molina Foix —si llegeixen d'ell *El joven sin alma* sabran de seguida de què parlo—, el matrimoni Comadira-Oller, els germans Moix, Javier Marías... És a dir, penso en la possibilitat de coincidir una nit amb Jaime Gil de Biedma a Barcelona —a Bocaccio o a on fos—, o discutir amb algun dels germans Ferrater a l'editorial del Carles Barral, i després estar prenent copes al cap de quatre dies a casa de Juan Benet a Madrid o de passar-se hores conversant amb Sánchez Ferlosio o coincidint en algun *cocktail* —a qualsevol de les dues ciutats— amb García Hortelano. No idealitzo res. I no fa tant la Dolors Oller va enviar una fotografia als amics on, arran d'una exposició del Narcís Comadira a Girona, calculo que de finals d'hivern o primavera de 1989, podia veure's, junts, Benet i Jornet, Montserrat Roig, Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro, Toni Marí, Núria Pompeia, Francesc Parcerisas i un Jaime Gil de Biedma ja molt castigat per la malaltia. La Dolors Oller a mi almenys em va enviar la fotografia dient-me: «Quan encara creïem que la concòrdia era possible.» Ara em temo que la pregunta de quina concòrdia parlem estaria fora de lloc. Però la pregunta pel procés de deteriorament d'*aquella* concòrdia, simplement per mirar de comprendre, i sense necessitat de refugiar-se sempre en les misèries de les pells i les pelleringues de la política —de la mala política que no sap fer més bones les bones amistats—, potser no seria tan inconvenient. Tant

se val. El fet és que aquesta fluïdesa, aquesta amistat, més que concòrdia, diguem-ho així, és cert que sobretot es produeix amb Gabriel Ferrater ja fora d'aquest món, o molt retirat de les gresques del microcosmos literari i editorial. Però no ho és menys, en primer lloc, que el propi Ferrater l'havia viscuda i l'havia practicada amb una naturalitat absoluta, i també que la posició de purga davant el passat, l'exercici actiu i lúcid del fàstic de la història, l'esforç de geologització de la guerra civil i de superació per dalt, des d'una altura per fi inabastable per la brutícia profunda del franquisme —amb les sabates escrostonades i els mitjons sempre bruts de què parlava Vázquez Montalbán—, aquesta feina d'aclariment mental, com si diguéssim, la va fer aquesta generació, i la va fer posant el llistó molt alt. I bé, també cal tenir en compte que les grans novel·les de Benet —excepte *Herrumbrosas lanzas*— es van publicar entre 1967 i 1972, pensin en *Volverás a Región*, *Una meditación*, *Una tumba*, *Un viaje de invierno*, cosa que no permet pressuposar, obviament, que Ferrater les hagués llegit. *No me consta*, com diuen els polítics d'ara, i més aviat fa l'efecte que no, que no n'hi ha cap constància. Però potser sí que va llegir *La inspiración y el estilo*, perquè, també de nou tenint en compte les grans diferències, hi ha una actitud literària veïna en Ferrater i Benet, d'atenció a la intel·ligència del procediment, al rigor, o més aviat al nivell del llenguatge emprat, de rebuig de l'accés fàcil o immediat a l'argument, cosa que converteix les novel·les de Benet en una lectura intolerable per a qui necessita intriga i tensió —si no entra en el joc de la tensió del propi llenguatge—, i fa que la majoria dels poemes de Ferrater funcionin com a endevinalles no necessàriament convincents si no fossin encara interessants

com a testimoni d'un llenguatge... Anava a dir moral, però no vull abusar del terme, deixem-ho en el llenguatge d'*una intel·ligència* que de vegades demana una mica massa un posat intel·ligent. I sobretot, em temo que sobretot, aquestes endevinalles poètiques estan il·luminades encara, tot i que la llum pot ser que ja declini, per la potència seductora del seu autor, que en Benet també devia ser imbatible. Ara, és possible, això també, que Ferrater hagués fullejat els assaigs que conformen el llibre *Puerta de tierra*, publicat per Seix Barral el 1970, quan el Joan Ferraté ja era o estava a punt de ser nomenat director de l'editorial, i és probable que el llibre hagués passat per les mans del seu germà Gabriel. En aquest cas, hauria pogut llegir coses com ara aquesta:

La historia debería ser un tema prohibido [a l'escola] porque lo último que debe aprender el niño es cómo hemos llegado hasta aquí. Pues una de dos: o se enseña honestamente o no se enseña. Si lo primero, que no se vacile en narrar al niño toda esa serie de vacilaciones, crímenes, torpezas, desafueros y errores que la sociedad ha cometido para llegar a ser esta poca cosa que es. Que no se vacile en un conjunto de disciplinas racionales todo el elemento irracional y pasional que atesora la historia. Si se la quiere racionalizar, que se enseñe o bien una filosofía de la historia o bien una descripción sumaria de hechos desprovista de carácter, conduzca a donde conduzca. Pero lo que no vale es enseñar la historia con un determinado carácter, sea nacionalista, religioso o cultural, porque esto está bien lejos de ser lo que la historia es. (Benet 1970:177)

Lo que la historia es... Sí. Què és la història? Pensem en Espanya, pensem en nosaltres. Breus episodis de lucidesa seguits de llargs períodes d'imbecil·litat, d'embrutiment moral, de cacofonia i de deliri. I bé, en termes generals jo crec que Ferrater hauria pogut subscriure aquestes paraules, no sé si hauria comprat això de la filosofia de la història, però realment la qüestió del fàstic aquí està clarament exposada: Com es pot pretendre explicar als nens una cosa que és realment fastigosa o pel cap baix ofensivament depriment si se l'explica bé? I si no s'explica, com es pot gosar *enganyar-los*? I aquí ens topem amb la qüestió del fàstic, una imatge, una sensació, d'altra banda, utilitzada molt sovint per Ferrater justament en el context de la memòria i de l'experiència de la història. I ens topem també amb el que és estrany —no solament enigmàtic— en el poema de Ferrater dels «Aristòcrates»; és a dir: per què sembla que estableixi una diferència entre el que diu dels «patricis americans» —Lowell i Borges pel que fa al cas—, dels que diu que «us viu el fàstic», i de si mateix, en canvi, tenint com ells també la història a prop —«tinc història prop»—, diu que ell «en té» el fàstic? ¿És diferent que a un el visqui, l'envaeixi, l'encarni gairebé el fàstic d'alguna cosa, del fet que simplement *tingui* el fàstic d'aquesta cosa? ¿Hi ha una diferència amb alguna mena de significat entre *ser viscut* per un sentiment o una emoció i *tenir-la*? Intuïtivament podríem dir algunes coses, podríem parlar d'intensitats, d'identificacions. ¿Ser viscut pel fàstic equival a portar el fàstic incorporat i tenir-lo en canvi d'alguna cosa es redueix a un mer partitiu —en el sentit de ser afectat, tacat per un tros del que fa fàstic, que se t'enganxa, per dir-ho així, però no arriba a ser-te consubstancial? ¿És com un accident que no

admet o no fa versemblant cap mena de participació? Tot això és possible, però comentar aquest poema, l'oposició Amèrica/Europa —el Nou Món i el Vell Món—, l'oposició aristòcrates/plebeus, la matisada articulació del fàstic viscut o tingut, la paradoxal incapacitat d'escriure «els detallats poemes que us escriviu», i a vosaltres mateixos, si hem d'entendre aquest pronom reflexiu... En fi, tot això ens portaria molt lluny, i de fet sobre aquest poema en concret, i sobre tantes altres coses, fa l'efecte que ja s'ha dit tot, i aquesta és una impressió sempre falsa, d'altra banda. Però tenen aquell blog ferraterià de l'Enric Blanes, *Un fres de mores negres*, on sobre aquest poema concret hi ha un munt de referències realment útils i interessants. Jo, inevitablement, també penso que Borges i Lowell, que eren poetes i escriptors que Ferrater admirava molt, tenen trets peculiars, singulars. Per què ells? ¿Només perquè valen, com qualsevol altre, com a representants de la suposadament fresca —des d'un punt de vista europeu— joventut de la història americana, que permetria encara *viure* el fàstic, o ser viscut pel fàstic? El que voldria dir és una hipòtesi molt fràgil, i no pretenc ni convèncer ningú ni fer-la prevaler per damunt d'altres lectures, perquè penso que totes es sumen, totes afegeixen capes de significat —que d'altra banda, ja ho sabem, no funcionen com capes de mantega escampada damunt una llesca de pa—. La idea és simple: Borges i Lowell. Borges concretament en un poema de *El hacedor*, «La lluvia», que Ferrater havia de conèixer per força, o molt probablement, arran de les seves lectures i del Premi Internacional dels Editors reunits a Formentor el 1961 —«Els aristòcrates» és un poema de l'any 1965 o 1966— acaba amb uns versos estremidors:

La mojada

*Tarde me trae la voz, la voz deseada,
De mi padre que vuelve y que no ha muerto.*

Al *Fres de mores negres* s'al·ludeix a més fonts possibles de Borges que podrien servir per al poema de Ferrater. No insistiré en això. I després Lowell, el de *Morts per la Unió*, però jo diria que sobretot el dels *Life Studies*, que és un llibre que Ferrater, aquest seguríssim, coneixia i admirava, on hi ha tota la part amb els records familiars d'una família de l'elit bostòniana, és cert que situada una mica als marges dels anomenats *Boston brahmin*, però en fi, també a Reus es vivia una mica als marges dels *brahmin* catalans amb les seves torres a la Bonanova i a Sant Gervasi. I la paradoxa, si volen, és que al Nou Món, al jove Nou Món, resulta que hi ha aristocràcia, que hi ha reconeixement de genealogia, de relacions patricials, mentre que al Vell Món això ja no funciona, i Ferrater es declara plebeu. Però compte: es declara literàriament plebeu perquè «només parla de generalitats», perquè li està negat el luxe, el privilegi dels «detallats poemes». ¿I que potser no es podia parlar només en clau o amb «generalitats» a l'Espanya de Franco on el que s'escrivia havia de passar per la censura? Per tant, la paradoxa es matisa, s'atenua. El que passa és que Ferrater no cau en l'obvietat de comparar la vida sota la dictadura franquista amb la democràcia americana, que en el cas argentí tampoc acabaria de funcionar-li, i que no explicaria la qüestió del fàstic. L'altra paradoxa és que Ferrater era un poeta terriblement atent a la descripció detallada d'una sensació, d'un sentiment moral, d'un reflex del sol en una ungla, d'un gest. I si pensem en els detalls de la història, bé, només cal anar

al «In memoriam». La meua idea, que només vull afegir a totes les coses que ja s'han dit sobre aquest poema, és que Ferrater potser —sóc molt prudent— tria aquests dos «patricis americans» primer perquè els dos realment descendien de famílies amb personatges actius a les guerres civils que havien marcat les històries dels seus respectius països, mentre que la família de Ferrater, malgrat algun episodi realment coratjós durant els primers mesos de revolució a la rereguarda a Catalunya, salvant gent, amagant coneguts perseguits pels «incontrolats», venia d'una nissaga de vinaters reusencs. Després hi ha aquesta relació realment agraïda i quasi de veneració de Borges amb el seu pare, mentre que en Lowell hi ha un pare que abandona el món militar, a la Marina, i mira de sortir-se'n en els negocis amb un èxit escàs. I en fi, Borges era cec i Lowell molt miop. Lowell té un poema, a *Morts per la Unió*, precisament dedicat a la sensació de mirar sense ulleres, i aquest és un món sense detalls, de generalitats, d'ombres i taques de colors. A Ferrater el fracàs empresarial del seu pare —l'intent, realment quimèric, de fer una mena de pastilles de vi dessecades o liofilitzades per ser després rehidratades, una cosa que només podia acabar malament—, i el suïcidi posterior, sembla ser que exactament quan passava un dia de la clàusula antisuïcidi de l'assegurança de vida que havia contractat, bé, això no es pot dir que no marqui, perquè és molt gros. En un moment de l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel poc abans de la seva mort diu que arran de la guerra ell i els de la seva generació van perdre tot el respecte als seus pares, els «pixaven l'ull», diu, i també explica alguna cosa del pare que li fa dir: «això que no surti», i no surt. No vull que això s'entengui ni com un desfici edípic ni com cap correcció a les lectures que s'han fet dels «Aristòcrates»,

però és el que se m'ocorre si penso en Borges i Lowell. ¿O és que Gombrowicz, tan admirat per Ferrater justament en els anys en què molt probablement escriu aquest poema, no era, ell sí, un autèntic aristòcrata —embarrancat i oblidat a l'Argentina una colla d'anys, això també? Amèrica és un desplaçament molt enginyós. Ho és en el poema. Ho és en la vida de Gombrowicz. Ho és en la imaginació europea moderna. Però el fet és que Ferrater en realitat parla de dos homes, de dos poetes admirables, l'un cec i l'altre molt miop, amb famílies connectades amb guerres civils, les dues una mica vingudes a menys, o ells mateixos encarnant una pèrdua d'esglaió social, i coneixedors, impregnats, de fet, pel fàstic de la història recent. No tan diferents de Ferrater, doncs, si no fos que ell, que portava ulleres però no hi veia tan malament, em sembla, està tanmateix condemnat a parlar amb «generalitats», de tal manera que els aparents detalls dels seus poemes no deixen de ser, com si diguéssim, simulacions per camuflar aquesta circumstància desgraciada, i que algú dirà, per què no, que és una cosa que ara pesa en els seus poemes.

Però prou. Tot això venia arran del tema del fàstic, del títol anunciat, de la fatalitat —per mi— del poema de Ferrater, d'haver-ne de dir alguna cosa, perquè sembla que no es pot parlar del fàstic de la història sense esmentar aquests «Aristòcrates», tot i que de fàstics, de la imatge del fàstic i de vòmits, a propòsit de la història, en altres textos de Ferrater en trobaríem uns quants, i algun potser l'esmentaré.

Ara, si m'hagués tocat a mi haver d'engiponar un títol per a la qüestió que ens ocupa, que és la de Gabriel Ferrater i la política —i poden posar tots els accents i tons que vulguin en la còpula conjuntiva, de la mateixa manera que haurem

d'entendre la política sovint des d'una posició en què l'ètica i la prepolítica es confonen en una mena de politicitat...; però a propòsit d'això, ja ho dic ara, sobre Ferrater i la política, o més aviat sobre les idees polítiques de Ferrater, cal tenir en compte la feina realment minuciosa i utilíssima d'estudi de la recepció i interpretació de Ferrater que va fer la Núria Perpinyà (Perpinyà 1997), i que només té un problema, però unes quantes virtuts. El problema és que, com que es tracta d'un estudi de la recepció, massa sovint s'imposen, perquè són també les més estridents, les interpretacions tirant a més descabellades, i en tot cas contradictòries i descaradament tendencioses, o espantadisses, sense que sentim la veu del propi Ferrater, ella mateixa, això és cert, no exempta de contradiccions notables, com veurem. Ara, les virtuts són, a banda de la informació i les referències, el fet que realment posa de manifest el guirigall crític que va marcar la primera i jo diria que segona recepció de Ferrater, la que se'n feu en vida i la de la posteritat encara marcada per l'impacte o la proximitat del personatge, pel «mite» del poeta i de l'intel·lectual que es suïcida puntualment i amb una intel·ligència que deixa tothom seduït i aclapat. A tot això em sembla que s'ha anat posant ordre, o distància, si més no en termes literaris i crítics. Però torno als títols que els deia que hauria pogut triar, i tots són, compte, frases o locucions extretes dels textos, públics o privats, que estem ara en condicions de conèixer de Gabriel Ferrater, i per això els deixo en les llengües en què van ser escrits:

Detesto les cases on fa fred i les ideologies (aquest em sembla que ja me l'ha pres el Jordi Cornudella per a l'any dedicat al centenari de Ferrater, que ara comença).

Res que no s'hagi repetit cent vegades al casino de Reus
We are only Spaniards, after all
Los arenques rojos
Madame se meurt

I tants d'altres, com ara *Ferrater i el catalanisme*, o *La còlera de Riba*, i naturalment, gairebé com si fos la gran temptació reprimida, *La màquina de tortura*, que vostès, a aquestes altures, suposo que ja saben perfectament a què es refereix. I n'hi ha un altre que també m'agrada molt, extret del comentari a *Solitud*, i que diu: *Però resulta que hi ha els detalls*. I aquest m'agrada molt perquè, precisament, em sembla que són els detalls els que poden orientar-nos en un espai que, ja ho anticipo, val pel recorregut, no pel punt d'arribada, que és volgudament, feliçment, afortunadament obert.

Però aquests títols no voldria que s'entenguessin com a res de semblant a provocacions. El primer i el segon són declaracions, pública la primera, semiprivada la segona —precedent d'un informe de lectura fet per al seu germà Joan—, i defineixen una posició al món, un rebuig i un no deixar-se entabanar pel darrer cop de vent que ens despentina o ens agita. El tercer és una constatació empírica, estrictament positiva, que es pot trobar en una carta a Jaime Gil de Biedma escrita en un anglès vagament experimental —o pres com a subterfugi per explorar les possibilitats d'una llengua *experimentativa*, que és ben clar que seria el contrari d'una llengua *expeditiva*—. La quarta, la de les arengades, o per parlar amb més propietat, la dels arengs, prové també d'una carta a Jaime Gil feta arran d'un —sens dubte excitant— viatge a Anglaterra per visitar la seva germana i de passada, em sembla, l'Helena

Valentí. Finalment, *Madame se meurt* és el títol, jo diria que massa conegut i tot, d'un dels seus assaigs sobre la situació general de la literatura catalana —o la literatura escrita en català— entre finals dels cinquanta i finals dels seixanta.

Tots aquests títols possibles —i tants d'altres que podria afegir aquí, si aquest joc dels títols possibles no perdés de seguida la seva gràcia— tenen un valor polític: defineixen una posició al món, la possibilitat d'una «realització civil» (GF 2019:143), declaren uns gustos, una memòria, i ofereixen una manera de pensar o d'expressar els pensaments. Els arengs vermells, per cert, són una traducció literal de l'expressió anglesa *red herring*, que significa cortina de fum, pista falsa, una cosa emprada per despistar algú, o fins i tot *señuelo*, si puc dir-ho en castellà, perquè em porta a la cèlebre caracterització que Jaime Gil va fer de la poesia de Ferrater: «añagazas de fin de juerga, para retenernos», i suposo que seria una maldat molt gran per la meua part dir que continuem retinguts en la trampa sense haver participat ja en la festa, però disposats a fer doblement sant «el santo sacrificio de la fama / de tu exceso de ser inteligente»—. L'expressió anglesa també apareix, en singular i sense traduir, a la introducció que va fer el 1971 per a les *Versions de Hölderlin* de Carles Riba, quan diu —comentant l'impàs o la caiguda de to entre el segon llibre d'estances i les *Elegies de Bierville*— que Riba, havent descobert en Hölderlin una lliçó que consistia a combinar «la fe innocent en les coses properes i menudes» i una altra fe «igualmente innocent» en «les enormes mitomàquies» mitjançant una «no gens innocent intensificació de la textura, de la “tècnica poètica”», va passar ben bé «una quinzena d'anys distraient-se aparentment amb el *red herring* d'un Mallarmé

entès hedonísticament i d'un Rilke entès sentimentalment» (GF 1983:11). No sé si això explica realment l'evolució de Riba, sobretot perquè la petja de Hölderlin ja és clara en algunes de les estances del segon recull, posteriors a 1920. Però tant se val. El que interessa és com Ferrater aplica a Riba, en una interpretació més o menys forçada, el principi dels *red herrings*. I val la pena preguntar-se fins a quin punt no se'l podria aplicar també a ell, tenint en compte el que cap a la mateixa època —a finals de 1970, principis de 1971— va escriure a la seva introducció al *Nabí* de Carner: «Potser hi ha encara una manera de fer bona poesia», hi va dir, i aquesta «bona manera» vol dir «potser no creure, simplement, en la poesia que fem» (GF 1971:6). Es tracta d'una afirmació tan sorprenent i tan aparentment extravagant, que qui sap si, ben pensada, no resulta a la vegada profundament pertinent i aguda. Prendre's un mateix massa seriosament pot sobrecarregar l'escriptura de tota la misèria de la presumpció i la vanitat. O ser massa pretensiosament conscient de la pròpia importància pot acabar convertint l'escriptura en una vulgar i autoindulgent expressió d'aquesta importància. Però bé, tampoc se li pot demanar al que sap perfectament el valor del que escriu que es faci passar per un idiota. Ferrater no ho demanava a Foix o a Riba. Però en fi. També diré, tot i que això ara em desviaria massa, que justament la lectura que fa de *Nabí*, amb l'accent posat en la comprensió psicològica i moral del conflicte de Jonàs, i prescindint de les qüestions teològiques, o directament de la meditació sobre la fe i el seu poder —com a correlat de la fe en la poesia i el seu poder—, hauria de dir-nos alguna cosa, suposo que bastant òbvia, sobre la mena de politicat que es pot esperar de Ferrater. Quan Ferrater acaba

dient, a la seva introducció al poema, que la vida de Carner «ha estat una vida poètica, carent d'un sentit que puguem abstracture 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», és a dir, sota la seva possibilitat com a forma, i afegeix —i això em sembla molt important— que aquesta manera com «segurament» Carner «encarava la seva vida pròpia» es fa extensiva a «tota vida que valgui la pena» (GF 1971:22), doncs bé, jo penso, i al final ho podré explicar millor a propòsit del que diré de ser «un bon animal», que Ferrater està parlant d'ell mateix, realment, més que no pas del propi Carner i del seu anhel de ser «guspira anònima de llum». En qualsevol cas, com dic, tot això em sembla que s'entendrà millor al final.

Ara, i tornant a la carta anglesa, l'expressió dels *arenques rojos*, que el destinatari de la carta havia de descodificar instantàniament, té un context, això és evident. Tota aquesta carta —datada l'onze de juny de 1963—, que explica les impressions a un amic anglòfil del que jo diria que era el seu primer viatge al Regne Unit, és notablement interessant per calibrar el que podríem dir-ne la pell política de Ferrater, o la seva condició d'*animal polític*, que de cap manera voldria que s'entengués en el sentit aristotèlic del *zoon politikon*, i encara menys en el que diem avui d'alguns polítics, quan els qualifiquem d'«animals polítics», perquè semblen paquiderms incombustibles, sinó en el sentit d'una política molt peculiar de l'animalitat humana, o de la humanitat animal. Un altre cop els dic que m'explicaré millor sobre això al final. En tot cas, ja deixo clar que la qüestió de la política miraré d'entendre-la en un sentit civil, sí, és a dir, com la posició d'un ciutadà davant les coses de la seva

polis, o de la seva comunitat, però també en un sentit capaç de capgirar allò que convencionalment entenem per política professional, i que sovint, o de vegades, més que no pas facilitar la vida dels ciutadans, el que fa és complicar-la, embrutar-la i espatllar-la, perquè ni tan sols funciona com el pessimisme organitzat —o com el ritme declinant del nihilisme de què parla Benjamin en un conegut «fragment teològic-polític»—, sinó com una degradada i estúpida mala fe partidista, o com una variant sòrdida de qualsevol espectacle de masses, de trituració simplista d'unes farinetes per a idiotes. I bé, dient això no em sembla pas que incorri en cap visió vulgar o neòfita de la política. Per aclarir-ho, en tot cas, em sembla important avançar aquí el que diu Ferrater sobre la posició de l'escriptor en general davant la política. El context és, a les lliçons sobre Foix, el comentari del detall que Foix, abans de la guerra, només hagués publicat «dos minúsculs volumets de proses surrealistes», detall que Ferrater interpreta com una forma de «menyspreu enorme» del desig de «ser acceptat per aquella societat», és a dir: de la mena d'«ambient de cultura, en un sentit no massa estrictament de llibres, sinó en un sentit de cultura social, de sociabilitat» que el catalanisme de Cambó i de Ventosa i Calvell, o abans de Prat de la Riba, hauria volgut crear al seu voltant (GF, 2019:180). I aquí diu el que em sembla important, perquè aclareix en quin sentit entén aquest «menyspreu»: en el sentit del «rebuig d'un ideal de societat, no pas en el rebuig d'una ideologia política», que en aquest cas concret, se sobreentén, seria la del catalanisme, que Ferrater interpreta en un sentit molt precís, com veurem, perquè —afegeix— «a darrera hora, per l'escriptor, les ideologies polítiques tenen molta menys importància (com a escriptor, s'entén) del que la

gent d'ara tendeix a creure's». Aquesta «gent d'ara» es refereix, naturalment, a la d'Espanya —i segurament a bona part del món— a mitjan dels anys seixanta del segle passat.

Ja els he dit que els detalls compten. Per tant, queda clar que de la mateixa manera que nosaltres podem tenir una idea de la política molt més sofisticada i afinada —en absolut més optimista— que la que tenen o practiquen o personifiquen molts polítics diguem-ne professionals, ara ens trobem amb aquesta distinció entre un «ideal de societat», que sembla que és el que compta aquí com a objecte de rebuig —o també «una forma de sociabilitat», que ja sé que no és el mateix, o no té perquè ser-ho, però Ferrater sembla equiparar-ho—, i una simple ideologia, que quedaria reduïda a alguna cosa semblant a un sistema de creences o bé d'inclinacions polítiques que —se'ns diu— no tenen gaire a veure amb la literatura, perquè «la literatura no es fa amb la política, encara que un escriptor, fora de la literatura, pugui ser un fanàtic de la política tant com qualsevol altra persona». I rebla el clau: «Doncs bé, en aquesta acceptació [d'una forma de sociabilitat] Foix no hi ha caigut mai», ens diu. No hi va caure mai. I bé: jo no tinc gaire clar que es pugui separar amb tanta nitidesa la literatura de la política, excepte que distingim, com em sembla que fa Ferrater implícitament, el que en alguna altra banda anomena —ara a propòsit de Riba— una «realització civil de la llibertat» (GF 2019:143), i que la distingim, dic, de la construcció partidista d'un «ideal de societat», el rebuig de la qual implicaria també «el rebuig de sociabilitat» amb la mena de gent que, per convicció o per simple gregarisme, participa activament, amb més o menys complicitat, d'aquest «ideal». Ho diré més simplement: una cosa és tenir idees, i una altra cosa és creure's que la

realitat del món coincideix completament amb les pròpies idees, i si no coincideix, doncs pitjor per al món. Mentrestant, si la realitat del món no es dóna per al·ludida, toca organitzar-se la vida dins l'escalf del ramat congregat al voltant d'aquestes idees. És a dir: un pot tenir idees polítiques, sensibilitat política, com si diguéssim, però defugir les servituds de la sociabilitat que les idees polítiques, i el gregarisme que comporten, poden imposar. Aprofito per dir que aquest aïllament de Foix és comparable, o correlatiu, a l'allunyament de Carner —fora de Catalunya des del 1920—, a la còlera de Riba, de la qual ja parlaré més endavant, al retir de Pla al seu mas a Llofriu, a la raresa precoç i excepcional de Caterina Albert com a autora de *Solitud* —i dic excepcional perquè no va tenir cap continuïtat del nivell d'aquella novel·la—, o al desclassament final de Ruyra. Fixin-se que em limito als autors de què parla Ferrater. Però com que penso que en un sentit o altre almenys dos d'ells, Riba i Foix, i potser una mica Guerau de Liost, li serveixen de mirall per dir també coses d'ell mateix, per parlar d'ell mateix com si parlés només d'ells, no cal que els digui que a la llista d'aquests *dépaysements* i exilis podríem afegir-hi el propi Ferrater, o Vinyoli, o Pere Quart, o Brossa —Brossa, de qui Ferrater, en una carta al director de *Tele/Estel* del juny de 1970, diu que, si li correspongués a ell de donar el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, se'l repartiria amb Joan Brossa; i la carta té un context: l'absurd enrenou i protesta que la concessió d'aquest premi a Pere Quart, l'any 1970, va provocar entre els que esperaven que el premi fos per a un decrepit i ja espectral Carner enmig de tot l'embolic, patètic i a estones grotesc, del seu fugaç retorn a Catalunya (GF 1986:483). És una carta que val la pena de llegir sencera si es vol captar la «política» de

Ferrater, que és feta de pell ciutadana, de llibertat, d'honestetat, i que em recorda una història. Com que a la carta es parla del Nobel, la cosa ve a tomb. A l'any 1964 li van concedir el premi suec a Sartre, que va fer el número de rebutjar-lo, tot i que, això també s'ha de dir, els calés no li sobraven. Uns anys després, al 1969, li van atorgar el premi a Samuel Beckett, que el va acceptar, sí, tot i que sense anar-lo a rebre a Estocolm i sense cap exhibició pública de triomf o de satisfacció, però al cap d'un temps, una colla d'amics o coneguts seus, tots ells passant-les magres, es van trobar amb l'agradable notícia d'un ingrés generós, i anònim, de calés al seu nom. Són aquestes coses, ¿comprenen?, el que jo també anomeno política. No teoria política, no militància política, sinó la franca pràctica de la mena de política de les amistats i dels afectes o de les solidaritats que fan possible aquella «realització civil de la llibertat» que el propi Ferrater invocava per a Riba.

Tornant, però, a aquests *red herrings*, perquè diran que no avanço, que no entro en matèria, però jo crec que sí, que el·lípticament sí que avanço, el fet és que Ferrater li comenta al cunyat uns cartells de publicitat del diari *The Guardian* fets, segons Ferrater, amb molt poca traça, plens d'efectes colaterals bastant desastrosos que era impossible que els responsables de la campanya publicitària no haguessin previst —anuncis de grans sotracos atòmics i geoestratègics, i un lector impassible, o alguna cosa així—. I arran d'això, del comentari fet al cunyat anglès, ve el passatge de la carta que ens importa, i que fa així:

Pues bien, dije a mi cuñado exactamente esto que acabo de escribir [es refereix al comentari de l'anunci, amb les seves ficades de pota internes], y el hombre me miró con

susto y embeleso, como Balaam a su burra que echaba a hablar, y exclamó: «That's a very good point!» En aquel momento descubrió que no soy del todo necio. Desde luego que muchas veces le he dicho cosas más sensatas y consistentes que esa puñetita, pero precisamente esa le encantó porque es una puñetita: el equivalente conversacional de jugar al cricket. Ya lo entiendo pues, aunque siempre me olvido de que, entre todo lo que se mete en mi campo de visión, solo tengo que fijarme en los arenques rojos. (GF 1986:373)

Tot això pot semblar una anècdota, però em permet d'anar al nucli de la qüestió de la posició política, o de la mena de *pell política* que gastava Gabriel Ferrater. I el nucli de la qüestió, dit encara molt provisionalment, consisteix en aquests *red herrings*, i per tant en l'art d'introduir detalls intel·ligents que mouen completament l'enquadrament, però a la vegada no permeten que es desenfocui la cosa. I quina és la cosa? Ho diré molt ràpidament, molt salvatgement, també: la cosa són aquests *red herrings*, i la qüestió és saber treure's aquests *red herrings* de la butxaca però no com qui escampa una cortina de fum —mirin, a propòsit d'això, Helena Valentí a Gabriel Ferrater en una carta del 23 de novembre de 1963, «mig borratxa encara» després d'haver assistit a una conferència de Noam Chomsky a Cambridge: «*I hardly believe that our fluid language is nothing more than a smoke screen...* fora, potser, de quan és en vers» (GF 1995:54)—, ni com qui juga al joc innocu de la provocació o la contradicció i prou, sinó a la manera de qui sap que els detalls són decisius, i sap convertir una aparent maniobra de distracció en una forma incisiva de penetració intel·ligent sobre la realitat en què es viu. Els

poso tres exemples ràpids per entendre això, tots ells extrets d'aquests cursos sobre literatura catalana: La història del vell Ruyra en plena guerra civil, que Riba explica a la seva necrològica de l'escriptor, i que Ferrater recorda amb molt de detall, quan l'autor de *La parada*, davant d'una declaració depressiva i deprimida de López Picó, que hauria dit, davant la gran merda de la guerra civil i els «incontrolats» pelant gent, que més valdria morir-se, i bé, resulta que Ruyra, arruïnat i deixat de la mà de Déu, vell i malalt, diu que no, que de cap manera, que ell vol viure per tal de poder veure «com acaba de petar tot plegat». L'altra és la qüestió de la còlera de Riba, a la qual tornaré al final, i que per tant me la reservo per explicar-la millor arribat el moment. I una altra, si volen, és la qüestió de les relacions pares i fills, que ja ha anat sortint i que sobretot en el comentari de Pla, en els *Cursos* de Ferrater, i en part en el de Foix, es converteix en una mena de tema de fons, no sistemàticament tractat, però sí ple de consideracions molt incisives. D'altra banda ja els he dit que és un tema que jo intueixo, sense poder aportar més proves, que també podria estar amagat al poema dels «Aristòcrates», concretament en l'elecció de Borges i Lowell. Aquests tres exemples d'això que en dic maniobres incisives de distracció, amb una convicció molt provisional, parlen, respectivament, d'intel·ligència insubornablement revoltada, d'orgull colèric i de crisi d'autoritat, de crisi de models. No diré que serveixin per comprendre la personalitat de Ferrater, de cap manera. Però sí ajuden a entendre com qüestions aparentment menors, anecdòtiques o marginals ens faciliten de sobte una perspectiva i un aspecte important per abordar aquesta idea de «la política de Ferrater».

Ara bé, i tornant a la carta a Jaime Gil amb els *arenques rojos*, algú amb un sentit de l'humor molt endormiscat podria dir que aquests *red herrings* almenys serveixen per parlar amb els cunyats anglesos si no es té ni idea de com funciona el cricket. Però si elevem la mirada, aleshores potser ens podem representar una altra cosa. En el cas de Ferrater, aquesta altra cosa té a veure amb el que, amb tota la prudència, en diré una posició d'intel·lectual, i amb menys prudència una vida d'escriptor o d'home de lletres, que és el terme clàssic que em sembla que millor li escau. Clar, si l'home de lletres s'expressa públicament sobre assumptes civils, socials i polítics, ja tenim l'intel·lectual. Ferrater va expressar-se públicament, i en termes clarament polítics, als seus cursos sobre literatura catalana dels anys 1966 i 1967, a la famosa carta a *Die Zeit* posant en evidència el deliri franquistoide de Golo Mann —recollida a *Papers, Cartes, Paraules*—, i sobretot a les entrevistes que va donar —i són conegudes i importants les que li fan Federico Campbell, Roberto Ruberto i Baltasar Porcel, totes tres molt tardanes, per dir-ho així, si pensem que Ferrater era un home de quaranta molt llargs quan li fan aquestes entrevistes, perquè com tots vostès saben va morir als cinquanta. La de Campbell es va publicar el 1971 i la de Porcel ja va publicar-se pòstumament el 1972, quan feia poc que Ferrater s'havia suïcidat. La de Roberto Ruberto és de 1969. Em sembla important indicar els anys per raons que aniré aclarint, però hi ha un fet obvi: en Ferrater, sobre un fons d'actitud o de caràcter que és constant, que es manté, si és que es pot parlar així —i per això m'agafo a la imatge i a la cosa dels *red herrings*, i també a l'existència dels detalls—, hi ha una progressió mental i intel·lectual d'acord amb la

pròpia progressió dels temps. Basta en això veure com canvia la seva manera de vestir-se, com passa dels vestits una mica tronats, com de ric vingut a menys, als *jeans* i els jerseis amb camises sense corbata i a les bambes. Ell mateix ho diu al «Poema inacabat», ho podem veure a les cartes a la mare que escriu quan està a Barbastre fent el servei militar, en una línia de combat de l'exèrcit franquista contra els maquis, i ho explica Ramon Gomis a la biografia utilíssima dels anys d'infantesa i joventut a Reus —amb el període d'exili familiar inclòs a Burdeus entre els anys 1938 i 1941—. La cosa és que de jovenet i no tan jovenet Ferrater va passar un xarampió germanòfil —el terme s'aplica al món de la Primera Guerra Mundial, però ens estalviarem la terminologia bèstia que exigia la germanofília a la guerra de 1939—, i sembla ser, si fem cas dels testimonis recollits per Ramon Gomis, que fins i tot amb els accessoris corresponents d'algun exabrupte antisemita (Gomis 1998:149 i 164). Al «Poema inacabat» ho diu així, i els ho recordo, són els versos —he de confessar que no entenc com estan numerats els versos d'aquest poema, però bé, això no té cap mena d'importància, és el que ve just després de la recomanació a la destinatària del poema, l'Helena Valentí, perquè imiti «de Nínive [cal recordar, és clar, el *Nabí* de Carner] els petits infants, que no distingien les mans dreta i esquerra» i es mantingui a distància dels «lúbrics d'ànimes», és a dir, dels instructors i adoctrinadors en matèria política, i diu (GF 2018:125):

*Jo, que tenia el seny a dida,
t'he confessat que em convencia
allò del nou ordre europeu*

[el que li diu a l'Helena Valentí, doncs, no li ve de nou, i així s'entén, em sembla, que encapçalí les cartes enviades des de Barbastre a la mare, o als pares, amb un provocatiu, suposo, per a la família, *Delenda est Britannia*, i que a la carta del 23 de gener de 1945, quan la guerra ja estava enllestida i l'Exèrcit Roig avançava imparable cap a Berlín, escrigui *Anno doloris Europae*]

*i que vaig llançar marrameus
quan el Reich va ensenyar la panxa.
Anava servint a Barbastre,
i un coronel de cap més fluix
que el meu, i jo, fets un garbuix,
vam poder plorar la gran trompa
per la rendició teutona.
Vam barrejar vòmits al sol
i et dic que l'únic que no em dol
és d'haver vomitat. Tu jutja,*

[aquest «tu jutja...», això és important, la posició pedagògica, per dir-ho així, perquè ell es posa com a exemple, els seus propis errors de joventut han de servir de lliçó, han d'incentivar el judici de la seva jove amiga...]

*i no t'empesquis que ara en pugem
de gaire més llestos que jo.*

Hi ha, doncs, una evolució. Però no voldria entendre aquesta evolució com una forma prosaica de posar cap, de madurar, de joventut radical —i provocativa, és obvi, perquè a banda d'aquest coronel, al seu món de Reus i dins de la seva família,

d'un catalanisme de soca-rel, amb un pare que havia estat d'Acció Catalana... Bé, a l'entrevista amb Baltasar Porcel ho explica: «La meva família, i el meu pare, que no era ruc, naturalment, era d'esquerres, però poquíssim: és a dir, d'Acció Catalana, i entre nosaltres et diré que tots els seus instints eren més de dretes que Déu...» (GF 1986:523). Per cert que a l'entrevista, el mateix Baltasar Porcel parla també de la «vomitada, tan confusa com saludable» que diu que va fer als «disset, divuit anys» per sortir del món de les dretes «immòbil, d'una seguretat fins i tot mítica», diu, on havia crescut a Mallorca, i ara m'adono, sense voler, que la qüestió del fàstic de la història comença a funcionar amb una literalitat inesperada: les grans experiències personals lligades als grans processos històrics s'expressen en forma de gran perbocació, que, si em permeten la broma, no deixa de ser una forma dramàtica de comprendre quina és la vocació, el vocatiu de la intel·ligència: les indigestions polítiques es vomiten. Però perdo el fil. El fet és que no voldria entendre, com els deia, aquesta evolució de Ferrater com una forma convencional de posar seny, de moderar els impulsos. Ja coneixen aquella bajanada històrica: Qui no és d'esquerres de jovenet, no té res al cor, i qui no és de dretes de gran, no té res al cap. O alguna cosa per l'estil. No, aquí no es tracta d'això, deixant de banda que més aviat seria a l'inrevés: Ferrater va començar sent provocativament de dretes —en una família catalanista i liberal— i després es va anar tornant d'esquerres, dit molt, molt convencionalment. ¿No ens el trobem el desembre de 1970 a la tancada a Montserrat en protesta pel «procés de Burgos»? ¿No el veiem a les cartes al seu germà Joan inquiet per la por que li fa una policia —els *grisos*— embogida davant les manifestacions dels estudiants

als seixanta a Barcelona? Però aquí caldria fixar-se sobretot en el to de preocupació per la seguretat dels estudiants. Els lleigeix un tros de la carta del 8 de maig de 1966:

Suposo que els diaris canadencs no en diuen res, però et previnc que Barcelona s'ha fet realment alarmant i desagradable i que tinc por de la por que té la bòfia i que els porta a qualsevol disbarat. Aquella història del convent dels caputxins [òbviament es refereix a la Caputxinada, la tancada als Caputxins de Sarrià que va tenir lloc entre el 9 i 11 de març de 1966] que et vaig contar en to de farsa ha tingut una reacció en cadena, la universitat és tancada i és molt possible que tothom perdi el curs, i dimecres passat (...) van entrar [a la universitat] amb una agressivitat mai no vista, i van mig matar, literalment, un tal Álvarez Bolado, que és jesuïta i professor, i que es va interposar quan es llançaven amb les porres damunt un grupet de noies. Ja veus que si l'uniforme [de jesuïta] no serveix de res, ja res no serveix de res. (GF 1986:402)

Bé, això d'explicar la Caputxinada «en to de farsa» al seixanta-sis té un correlat, no puc no esmentar-lo, en el comentari despectiu que fa de la vaga de tramvies del cinquanta-u, arran d'una exposició de pintura de Joaquim Sunyer a la Sala Parés, perquè es lamenta que la gent, enlloc d'anar a visitar i admirar aquesta exposició, s'ha dedicat a «jugar als tramvies» (GF 1981a:11). Clar, el 1951 Ferrater era un *nano* que encara no havia fet els trenta anys, i si es lleigeix o rellegeix aquest text es veurà més ansietat per glossar Larra o criticar Ortega i un suposat retorn a Taine que no per explicar en què consisteixen

les virtuts de l'art de Sunyer. Però en aquest context la brometa dels tramvies és perfectament gratuïta i put a un dandisme que, al cinquanta-u i a Barcelona, o des del Mas Picarany, efectivament, només podia fer olor de peus bruts. Però en fi, no diré més, no ho jutjarem des de les suposades, preteses i possiblement infundades altures morals dels nostres temps, però tampoc ho convertirem en una ironia formidablement intel·ligent, perquè aleshores la pífia és doble: no només hi veiem malament, sinó que a sobre ens tapem els ulls. En tot cas, són detalls que poden tenir-se en compte si volem entendre la sensibilitat, la pell política de Ferrater, la seva repugnància o l'extraordinari escepticisme davant de determinades accions col·lectives, davant de determinades formes de desordre, suposo que també es pot dir així, tot i que, com ja he dit, ell, per exemple, també va ser a la tancada a Montserrat el desembre de 1970 per protestar pels procediments i les sentències del consell de guerra celebrat a Burgos contra setze acusats de pertànyer a ETA. Hi ha unes fotos molt curioses de la Colita amb Ferrater a primera fila de l'assemblea dels tancats al monestir, i parlem d'una colla molt important de gent, clarament més de dues-centes persones, sobretot de la cultura i evidentment també de l'activisme antifranquista, i en aquestes fotografies de la Colita el veiem votant a mà alçada, i fa gràcia, perquè realment Ferrater està allà, com els dic, a primera fila, molt atent, sembla, a tot el que hi passa i es diu, què es vota, qui aixeca i qui no la mà en una votació determinada per acordar, suposo, un punt del comunicat que van fer públic els que s'havien tancat al monestir.

Però bé, ja hem vist que dretes i esquerres són categories desaconsellades al «Poema inacabat»: «Imitaràs, si no ets

tonta, / de Nínive els petits infants / que no es distingien les mans / dreta i esquerra...» A l'entrevista esmentada amb Baltasar Porcel ho diu també clarament: «Després et vénen aquests teòrics de cada costat que ens volen ficar a tots a dins els mateixos esquemes, ufl!», diu. Uf, uf. Sí. A l'entrevista amb Roberto Ruberto, que ja els he dit que és de 1969, la qüestió de les esquerres i les dretes apareix connectada —i per tant provocant tota mena de curtcircuits— amb la qüestió del catalanisme. L'entrevistador li pregunta —gran pregunta—: «¿I la situació política com està? ¿Com és la poesia de reivindicació política?» Resposta de Ferrater, que cito sense retallar:

És difícil d'explicar. Tu saps que a Espanya hi ha una tècnica una mica... hi ha un exèrcit de guerra civil. L'exèrcit espanyol seria ridícul en una guerra entre nacions —probablement el venceria l'exèrcit egipci en sis dies [la referència a la Guerra dels Sis Dies és evident]—, però per a una guerra civil és molt fort. I bé, amb un exèrcit com aquest, ¿com es pot parlar del desenvolupament econòmic d'Espanya? Només es poden dir niciezes. El truc, de fet, és el de mantenir la majoria de les regions espanyoles en un estat de subdesenvolupament per tal de procurar mà d'obra a molt bon preu a les regions més desenvolupades. Actualment, Catalunya és probablement la regió més desenvolupada. I s'hi verifica això: que en lluitar a favor de la cultura i de la llengua catalana estem en una posició d'esquerra; però en servir-nos de la mà d'obra, o sigui del proletariat andalús, som de dreta. I això produeix un desequilibri, una mena de paranoia. Quan jo defenso la meua llengua, el català, sóc d'esquerres; però al mateix temps sóc de dretes, perquè la

meva dona de fer feines parla espanyol. I ara digues si no és esquizofrènic, tot plegat! (GF 1995: 137)

La qüestió de l'esquizofrènia ja havia sortit, per cert, a les lliçons sobre Foix (GF 2019:194), quan diu: «Pla es refereix a la generació anterior [en uns articles a la *Revista de Catalunya* dels que parlaré tot seguit], els noucentistes, i diu que patien una esquizofrènia, ja que pel fet de ser catalanistes havien de ser subversius per cercar una mena de realització política del seu sentiment catalanista. Però, per altra banda, havien de ser conservadors per quan governessin.» Potser a alguns de vostès aquesta manera de pensar els sobta. No oblidin que som, en aquesta entrevista, al 1969. Al començament del curs de literatura catalana, i es tracta d'apunts de Joan Alegret, no és transcripció, ens trobem amb això, que jo crec que és gairebé un clàssic ja, tot i ser la versió indirecta d'unes paraules perdudes:

*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 [home, això fa gràcia, potser algú de vostès té present que hi ha una cosa que es diu França, i que van tenir un president, un tal general De Gaulle, que el 24 de juliol de 1967 va fer una visita al Quebec, aquest tal De Gaulle, i els va dir allò de *Vive le Québec libre!*, però bé, no ens compliquem ara encara més]. 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 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 igual. (GF 2019: 17)

Això suposadament es diu uns quatre anys abans de l'entrevista amb Roberto Ruberto, el 26 de novembre de 1965, a la sessió introductòria al curs donat a la Universitat de Barcelona. Ja els he dit que els detalls són importants, i que l'atenció als detalls em sembla una exigència màxima. Bé, el fet és que aquí tenim unes paraules que són els apunts d'un estudiant, no tenim res més. ¿Va dir això, realment? ¿Va dir que «cal arribar al poble»? ¿Va identificar «poble» amb «proletariat»? ¿Va parlar de «països catalans»? Bé, jo no puc no pensar que almenys va dir una cosa molt semblant, o que la idea forta hi era, perquè de fet està escampada per tots aquests cursos, la importància, la intensitat i densitat dels quals, i la fascinació que produeixen en molts de nosaltres, no cal que els ho digui... Mai ningú havia parlat així abans de la literatura catalana, i per moltes raons, perquè sovint també és un coneixement de primera mà —per la relació amb Riba i amb Foix, per exemple—, mai ningú no n'ha tornat a parlar així. Però el fet és que una idea omnipresent en aquests cursos, quasi obsessiva, i no seré el primer que s'hi refereixi, és la del catalanisme qualificat de «mal crònic» a la lliçó sobre Ruyra (GF 2019:278) o, i ja coneixen la imatge, la «màquina» o «l'instrument de tortura» (GF 2019: 158). Hi ha una cosa... No sé si té gaire sentit que ho recordi, que ho expliqui aquí. Fa temps, el Narcís Comadira em va dedicar un poema llarg, arran de la publicació d'uns

poemes meus, titulat, el poema del Narcís Comadira, «L'art de la fuga». La cosa anava de Bach, perquè jo els havia regalat, a ell i a la Dolors Oller, una gravació extraordinària d'aquesta obra de Bach, amb Sokolov... Però és evident que l'art de la mena de fuga de què parlava Comadira anava per una altra banda que per la del contrapunt musical. I bé, jo després, en un altre llibre meu, a *La porta del darrere*, vaig respondre al Narcís Comadira retorçant i fent explícita la idea de la fuga, de la necessitat de fugir, encara que sigui mentalment, de les misèries de la placeta local, del llogarret, i vaig esmentar aquella narració de Kafka, *A la colònia penitenciària*, ja saben de què parlo, aquella on surt una màquina, realment una màquina de tortura que grava, parsimoniosa i cruel, a la pell, a la carn dels condemnats el text complet de la sentència que els té deportats, empresonats en aquesta colònia penitenciària. Bé, el fet és que la «màquina de tortura» del catalanisme també la podríem pensar així, tot i que em sembla que al Narcís Comadira l'ha torturat més aviat poc, o gens, aquesta màquina, i a mi ja m'ha semblat directament una andròmina abandonada a les golfes de la casa de les lletres catalanes, una cosa perfectament inútil, tot i que podria ser que m'equivoqui i que menystingui la seva capacitat de punxar i de gravar sentències d'aquelles que no s'esborren mai, com els grans pecats imperdonables. Però bé, deixem-ho, deixem això. No té cap sentit queixar-te del que es fa o no es fa al lloc del qual has marxat, del qual has fugit. No tindria cap lògica.

La qüestió que ens importa és quin sentit té això del catalanisme per a Ferrater. Ja he esmentat al començament les distincions que fa en aquests cursos, una mica enredades, entre ideologia personal, d'una banda, i actitud i activitat literària

de l'altra. Tinguin present, i recordin, que, segons ell, els poemes no es fan ni amb idees ni amb mots, sinó amb coses, si entenem aquestes coses com a imatges, és a dir, com a imatges verbals, que a la vegada estan fetes per mots, que indefectiblement associem a idees, és a dir, a imatges mentals. Ja sé que el sentit de la seva afirmació li servia per reblar la resposta de Mallarmé a Degas, quan li va dir al poeta que no acabava de sortir-li un sonet, tot i que tenia moltes idees, i Mallarmé li va dir allò, bastant conegut —i ho cito tal com ho reporta Ferrater—, allò de: «Però home, Degas, ¿encara no sabeu que els sonets es fan amb mots i no amb idees?» (GF 2019:344). Coses mentals, doncs, que són el que són pel fet de convertir-se en coses sonores, en coses verbals. És difícil de sortir d'aquest cercle argumental, excepte que diguem, i en algun moment tots ho fem, que ja ens entenem, que això és el que fem, que ho fem així, i que l'explicació acompanya allò que fem, no ho precedeix, no funciona com un llibre d'instruccions, sinó com una reflexió sobre la pròpia feina, o sobre la idea d'art que assumim com a pròpia, com el vestit que ens posem, que ens escau, que ens agrada, i amb el que ens sentim còmodes. I en tot cas sobre això el que potser no cal és tenir una posició tan competitiva com la de Joan Ferraté: «Els seus versos, realment, van sortir de les ganes de fotre la meitat del personal, que són ganes compartides entre ell i jo, és a dir, d'escriure en un sentit contrari del general i de demostrar que ell en sabia tant o més que gairebé tots els altres. En Gabriel hauria pogut escriure molt abans del moment en què s'hi va posar, perquè, els dots i les ganes, els tenia, però es va saber reservar, i el moment que va fer literatura la va encertar del tot» (Cornudella/Perpinyà 1993:127). Buf. No està malament. Aquí no està clar

si parlem de poesia o d'esport d'alta competició o simplement d'un ressentiment, d'un mal rotllo covat molt endins. Sobre la fama del germà Joan Ferraté no diré res, i és molt divertit que Tosquelles, el també reusenc i extraordinari psiquiatra Francesc Tosquelles a la seva lectura diguem-ne psicoanalítica i lletrista d'«In memoriam», digui que no sap si el Joan i el Gabriel eren germans, i s'estranyi de la r que falta al cognom del Joan. La r és una lletra que, no sé si ho saben, tendeix a tenir vida pròpia. Però és igual, perquè també és veritat que Tosquelles parla del «Biel» tota l'estona, que si el Biel això, que si el Biel allò, com si s'haguessin conegut molt, quan la veritat és que ell mateix recorda en alguna banda que només es van veure un cop, a Prada, a la Universitat d'Estiu, i quan Tosquelles li va dir que ell també era de Reus, Ferrater va escapolir-se i no va haver-hi manera de tornar a coincidir amb ell (Tosquelles 1985:133). Com deia, però, el que em crida l'atenció d'això que diu aquí el Joan Ferraté és que aquestes «ganes de fotre», aquest desig d'escriure «en el sentit contrari» del que feien la majoria dels seus coetanis, se suposa, en català, i aquesta superioritat, aquesta seguretat, és una cosa que també se'ns fica aquí, en la *politicitat* del mateix Ferrater, en la manera de ser un ciutadà de la polis compartida, tot i que, en honor a la veritat, i als detalls, després ve la manera com parlava de Pere Quart o de Brossa, i t'adones que, encara que el fons aquest de competitivitat i de menyspreu intel·lectual pogués ser-hi, ràpidament quedava desbordat per una altra cosa, que no sabia si dir-ne solidaritat, o simpatia, o simplement menys mala bava que la del seu germà Joan. Però prou d'això.

Tornem al que Mallarmé li va dir a Degas: Home, Degas, res d'idees, mots... I Ferrater: Ni idees ni mots, coses, coses

enteses com imatges, i les imatges enteses, naturalment, com imatges verbals. És evident que en el nucli de l'argument de Ferrater torna a aparèixer aquest descrèdit de la ideologia que en el seu cas és una constant, i no cal tornar a allò de «detesto les cases fredes i les ideologies». Basta que tinguem present això: que el fil conductor de les seves lliçons sobre literatura catalana —ho recorda a l'arrencada de la sessió sobre Foix del 25 d'abril de 1966— consisteix a «mostrar l'evolució dels escriptors catalans respecte al catalanisme i a la política de Catalunya» (GF 2019:171). Bé, no crec que sigui complicat dir que el catalanisme és una ideologia, o que té l'aspecte d'una ideologia. Al començament —i no vull raonar com si estigués davant d'un sistema d'idees i conceptes, vull dir que no crec que en el pensament de Ferrater hi hagi res de semblant a un sistema, però sí una actitud coherent feta de detalls, als quals ja he dit que miro d'estar atent— hem vist que distingia, de nou a propòsit de Foix, entre la ideologia que un escriptor pot tenir, com a ciutadà o com a subjecte de les seves pròpies inclinacions, per dir-ho així, i les actituds i accions que duu a terme com a escriptor, i que si d'una banda té una ideologia determinada, per l'altra pot no voler tenir res a veure amb la mena de «sociabilitat» que aquesta ideologia podria afavorir o implicar. Jordi Cornudella, a la introducció a la seva edició d'aquests cursos, titulada «Quatre anomalies», diu una cosa que jo, el primer cop que la vaig llegir, vaig trobar simptomàticament massa preventiva, com si, com se sol dir, volgués posar la bena abans de la ferida. I diu: «Les lectures que [GF] proposa constitueixen una introducció imprescindible... [i tal i tal, i segueix:] i del trencament que detecta entre els escriptors i la política del catalanisme en la generació de Riba,

Foix i Pla (no pas perquè aquests escriptors deixessin de ser catalanistes, sinó perquè van renunciar a posar la seva obra al servei de res que no fos la literatura) n'explica de manera persuasiva la relació amb les ruptures que es van produir contemporàniament en les altres literatures europees» (GF 2019:9). Home, això que ens recordi que, tot i trencar amb el catalanisme —el catalanisme organitzat políticament, ja s'entén—, o fins i tot patint-lo, com representa que, segons Ferrater, va ser el cas de Riba, aquests escriptors *no deixessin de ser catalanistes*, demana almenys dos tipus d'aclariments. El primer és: ¿Quina necessitat hi ha de dir això? ¿Que no és prou catalanista el detall d'escriure en català, i això volia dir: per a quatre gats? I el segon: ¿Hi ha un catalanisme *íntim*, com si diguéssim, una professió de fe privada i secreta, que pot fer-se enrere davant la «sociabilitat» extravertida dels que exerceixen de catalanistes professionals i militants? Compte. No estic sent gens irònic. Tinc massa respecte per la feina del Jordi Cornudella per posar-me aquí a fer bromes. Ara, fixin-se que l'atenuació, o l'aclariment, és doble, una doble bena, doncs, que ens posem abans d'entrar en aquestes lliçons extraordinàries. Primera bena, i torno a dir-ho: aquests escriptors no van deixar de ser catalanistes, malgrat trencar amb el catalanisme. Ho eren privadament, o íntimament, com si diguéssim, o ho eren pel simple fet que escrivien en català i s'estimaven Catalunya, la bella terra i la suposada bella gent. Segona bena: la seva ruptura està perfectament relacionada amb el que passava a d'altres literatures europees contemporànies. Home, fa l'efecte que no solament ens fiquem de ple en una contradicció aparent, sinó que a sobre aquesta contradicció la patia tothom: francesos, alemanys, anglesos... I d'acord, ja sé que

no ho diu en aquest sentit. Ja sé que està identificant «catalanisme» i «burguesia», i que per això fa una extrapolació cap a Europa. Però en primer lloc: no estic gens convençut que aquesta extrapolació, o aquesta assimilació de conflictes i rebel·lies s'aguanti, perquè escriure en francès o en alemany —a França o Alemanya— no comportava el que comportava escriure en català al 1920 o 1930. I no diguem al 1950 o al 1960. I en segon lloc planteja un problema encara més enredat, i és la qüestió de si aquest conflicte s'ha resolt, i en quin sentit, de quina manera. Més endavant sortirà la famosa vaca de la mala llet de Pere Quart, que era l'actualització, en ple franquisme, de la vaca cega de Maragall. Jo en algun moment, ja fa molts anys, vaig allargar la glossa ínfima de les metamorfosis vacunes a una hipotètica *vache qui rit* que potser va funcionar al voltant de la Barcelona olímpica. En tot cas, tant la possibilitat d'unes vaques rialleres com fins i tot d'unes vaques sagrades com d'unes vaques establades a les pàgines de la premsa i del poder locals exclou, em sembla, la idea del conflicte. Que l'exclougi, però, no vol dir que des del punt de vista de la literatura, que és el que compta —i d'una certa manera de pensar la política, que també compta—, es pugui donar res per resolt. Ara, tornant a l'avis o a la prevenció de Cornudella: de les dues proposicions —la del catalanisme *assegurat* malgrat les polítiques catalanistes, i la del conflicte entre creació i burgesia (o ordre establert, poder i calés)—, diguem que puc acceptar, fins a cert punt, la primera, si és que escriure en català, o tenir determinades representacions mentals sobre una Catalunya definitivament o bastant o mínimament emancipada d'Espanya, o simplement reconeguda per Espanya —i ara ja no sé qui ha arribat a reduir tot l'embolic i

el drama d'aquests darrers anys dient que tot plegat era un problema de reconeixement, ves per on— és una forma o altra de catalanisme. I dic que sí, compte, si acceptem aquesta premissa, no vull dir que ho sigui necessàriament. Però no compro la segona, i ja he mig aclarit per què, però m'explicaré millor. És veritat que Ferrater parla del trencament de l'escriptor europeu amb les formes dominants de la vida burgesa —i això és una obvietat històrica, si volen—. Qui hagi llegit aquests cursos sap que la qüestió de la burgesia, de si la burgesia educa o no els seus fills, per exemple, o de si el model social i cultural de la burgesia és assumible per una literatura que es vol independent, és un tema important en els seus arguments, amb la seva experiència dels anys d'exili familiar a Bordeus, i la seva relació amb la família d'un amic del *lycée*, la família Bérard, és una història que surt almenys un parell de cops als cursos —«perquè vegin per on treballa la meva imaginació», diu—, i hi ha el moment aquell del dibuix a la pissarra dels cercles concèntrics que van de la família al món, a la societat, un dibuix que no podem veure, però sí imaginar, i que a Catalunya, diu, té una interrupció, hi ha un desert, un *no man's land*, diu, perquè la família es desentén de l'educació (GF 2019:331). Però també diu, els ho recordo, que l'especificitat tirant a fatal de la literatura catalana és la seva relació amb el catalanisme. Bé, encara que siguin paraules transcrites per Joan Alegret, els recordo com comencen les lliçons: «La nostra cultura està lligada a la nostra política. Ha de lluitar per sobreviure contra la pressió de la majoria de llengua castellana que domina l'Estat.» I després hi ha l'altra qüestió, que em sembla important, i és aquesta que diu que el catalanisme només hauria tingut èxit, segons ell, com a moviment de

dretes, perquè el «proletariat» a Catalunya no estaria format per catalans, només per migrants. Aquí pel cap baix qualsevol lector d'avui, i em sembla que no només d'avui, també dels anys seixanta, qualsevol que escoltés aquest argument, havia de dir: Perdó, però no totes les esquerres són expressió exclusiva del proletariat com a subjecte històric. I la segona qüestió, la més important, és saber de quan parlem. ¿Dels primers anys del segle? ¿Dels anys de la Mancomunitat, de Primo de Rivera, de la República? Si és de quan escriuen els autors de què parla, això obliga a anar des de 1909, que és l'any de *Solitud*, fins als anys cinquanta, pel cap baix, que és quan Foix publica alguns dels llibres que Ferrater comenta, o quan Riba escriu *Salvatge cor*, per no dir res del *Quadern gris* de Pla, que surt quan Ferrater està fent aquestes lliçons. Aleshores, en un espectre de temps tan important, atesos els canvis —Mancomunitat, dictadura de Primo de Rivera, República, guerra civil, postguerra i franquisme—, ser tan contundent sobre el catalanisme com una causa política exclusivament exitosa de les dretes, és una mica xocant, i pels pèls, realment pels pèls en termes cronològics, perquè és un llibre de 1967, no podem dir que Ferrater estigués afectat per la publicació de *Catalanisme i revolució burgesa* de Jordi Solé Tura, però la polseguera que va aixecar el llibre posaria de manifest que el que Ferrater comença a dir a les seves lliçons, ja a finals de novembre de 1965, no estava tan lluny, dit una mica barroerament i si prescindim de la faramalla conceptual marxista, del que diria Solé Tura al seu llibre de 1967. La polseguera ha estat ben explicada pel Jordi Amat al seu llibre *El llarg procés* i a la —també seva— biografia de Josep Benet, i és possible que, en efecte, fos un dels moments de definició

—o de caiguda de careta— de Jordi Pujol com a polític, si puc dir-ho així i em passen el mot, amb interessos de classe per damunt de tot. A propòsit del Jordi Amat, però, recordo, i això, bé, això potser no ho hauria de dir aquí, perquè frega la xafarderia, però és una xafarderia important per mirar d'aclarir-nos, i com a bona xafarderia és també indocumentable; doncs bé, el fet és que recordo haver discutit amb un amic historiador sobre la sèrie d'articles que el Jordi Amat va dedicar als *Cursos* de Ferrater a *La Vanguardia*, el juliol de 2019, bastant comentada al seu moment, i en els quals el to em sembla que era inequívocament constructiu en la línia del que podríem dir-ne la idea d'un catalanisme renovat capaç de sortir del pou del procés, per entendre'ns. I com que aquest amic meu i jo teníem una visió he de confessar que molt més àcida i corrosiva no solament del que Ferrater deia en els *Cursos*, sinó de la política catalana en general, de l'actual i de la de sempre, em temo, doncs recordo que aquest amic, que havia parlat amb el Jordi Amat d'aquests articles, em va comentar —i compte, no estic citant el Jordi Amat, dic el que el meu amic em va explicar, però crec que no dic res ni inventat ni escandalós ni mancat de fonament—, aquest amic em va dir que segons el Jordi Amat es podia entendre o calia entendre la crítica de Gabriel Ferrater al catalanisme, a la «màquina de tortura», com una crítica específicament dedicada al catalanisme de dretes, al catalanisme de la Lliga, però no al catalanisme d'esquerres, i que això es podia actualitzar, per a ús nostre, amb la crítica al nacionalisme pujolista. Bé, això d'una banda és una obvietat com una casa de pagès, perquè no hi ha dubte que Ferrater es carrega el catalanisme de dretes, qualsevol que llegeixi les transcripcions dels cursos ho veu. Però és

una obvietat a la vegada complicada, perquè tornem al mateix punt: Ferrater no sembla prendre en consideració l'existència d'un catalanisme d'esquerres, potser perquè, sense ser marxista, però pensant realment en termes de materialisme històric —com faria Solé Tura al seu llibre— no era capaç d'imaginar unes esquerres *de debò* no lliurades a la presumpta lògica obligadament revolucionària dels diguem-ne proletaris, o almenys dels obrers «amb consciència de classe». I per fer-nos una idea de l'ambient polític d'aquells anys ara se m'ocorre que *La piel quemada* de Josep Maria Forn és una pel·lícula precisament de 1967, i que, ja que hi som, *Los Tarantos* és de 1963, *Últimas tardes con Teresa* és de 1965, *Els altres catalans* de Paco Candel és de 1964, o fins i tot podria esmentar *El largo viaje hacia la ira*, el documental de Llorenç Soler de 1969 sobre la migració a Barcelona. Per tant, en aquell context on de sobte fa l'efecte que el món de la migració i del lumpen saltava al primer pla —pensin, poso exemples de memòria, en «els turmells d'una nena gitana» de «La mala missió», o en els xarnegos als quals cal «gosar donar feina» a la «Cançó del gosar poder»—, per alguna estranya raó el catalanisme es presentava com un assumpte que havia fracassat des de les esquerres, o les possibilitats del qual no es preni en consideració des de les esquerres. És una cosa que no s'acaba d'entendre bé, i que jo comprenc que constitueixi la petita «batalla cultural» a l'entorn d'aquests *Cursos de literatura catalana contemporània*, la que explicaria la prevenció implícita del Jordi Cornudella al seu pròleg —l'avis perquè no ens confonguem, perquè no prenguem mal—, i que possiblement té una resposta tan senzilla com difícil de copsar per la imaginació actual nostra, o per la mena d'imaginació que l'estat actual de les coses

permeten —ara mateix, quan escric això: a finals de gener del 2022, o quan ho reviso: al març de 2022—. Si és així, el Jordi Cornudella va tenir una bona intuïció, i a la vegada va aixecar la llebre.

Però torno a la possibilitat de salvar el catalanisme de Ferrater invocant la seva redempció per la banda de les esquerres, o d'*unes* esquerres més plausibles que unes altres. Aquesta pregunta —per què Ferrater exclou això, per què el seu hipotètic catalanisme no es deixa salvar per aquesta banda?— estaria molt bé si no s'hagués de sotmetre a una certa violència argumental, consistent a veure'l com un representant d'aquest mateix catalanisme d'esquerres, perquè aleshores hi ha una cosa que no rutlla, i aquesta cosa són les referències, perfectament entusiastes, crec recordar, del Jordi Amat a uns articles publicats per Josep Pla a la *Revista de Catalunya* el 1924 —ja amb la dictadura de Primo de Rivera en marxa—, i redescoberts per Jaume Vicens Vives als anys quaranta, que són la base que al Jordi Amat també li permet suggerir, en aquells articles a *La Vanguardia* sobre els cursos ferraterians, que a partir de la crítica de Ferrater podríem inspirar-nos per repensar el catalanisme, perquè és cert que Ferrater, a les seves lliçons sobre Pla, invoca aquests articles, i els invoca elogiant-los, clar, però és que resulta que realment aquests articles són els que reforcen la posició de Ferrater de crítica al catalanisme per la seva presumpta *consustancialitat* burgesa i «dretana», però no fan possible la seva *transsubstanciació* «esquerrana». Diu Ferrater:

En política, Pla té una intel·ligència teòrica enorme, però té ingenuïtat pràctica. Cap al 1924 va escriure uns articles realment admirables per la seva lucidesa. ¿Per què pocs mesos

després es va posar al servei de Cambó? Cambó era una de les promeses de la política espanyola, però era molt curt de gambals (...), era quasi il·letrat. Va escriure dos o tres llibres però són molt dolents, Riba em va dir una vegada, d'aquests llibres: "No me'n parli, que jo hi vaig haver de posar l'ortografia!". (GF 2019:336)

Bé, ja veuen l'opinió que tenia Ferrater de Cambó. I bé, jo no tinc ara la cronologia exacta de la relació de Pla amb Cambó, del procés d'acostament, de progressiva fascinació, per entendre'ns, però dintre: en aquests articles, la simpatia per Cambó, matisada, sí, però efectiva, és inequívoca. Si no són d'un home al servei de Cambó, sí que ho són d'un home positivament atret per Cambó. I no diré que aquests articles, que es poden rellegir al volum 32 de l'*Obra completa* de Pla, el titulat *Prosperitat i rauxa de Catalunya*, no siguin interessantíssims de llegir avui. Ho són, i molt, i és veritat que Pla és un analista polític d'una intel·ligència de primer ordre. Amb aquest amic historiador que els deia hem sopat més d'una vegada embrutant amb molles de pa el paper titulat, ves per on, «La crisi de l'autoritat a Catalunya», al qual, si es volen posar al dia en aquest assumpte, caldria afegir-hi, i Ferrater deu ser el que té més al cap, el titulat «Catalanisme i burgesia», el de «La qüestió obrera a Catalunya», però no es perdin tampoc el dedicat a Valentí Almirall, tots es troben en aquest volum 32 de l'*Obra completa*, ja els ho dic, que és indispensable. Però bé, una de les coses que diu Pla és que és a la burgesia catalana que «en gran part» es deu «el nostre moviment», és a dir, el catalanisme, i també que «el catalanisme ha estat per a la burgesia catalana un ressort, que no ha fallat mai, favorable

als seus interessos». Aquests dos fets, diu, li semblen «axiomàtics» (Pla 1977:46). I continua —i em sembla interessant per l'argument que exposaré tot seguit—:

Si Catalunya té avui [estiu de 1924] un començament de sensibilitat política, es deu a l'existència a casa nostra d'una classe mitjana forta d'ambicions i puixant experiència. Ni les escorialles de l'aristocràcia catalana ni el poble no han col·laborat activament en el nostre moviment; al contrari, sovint han estat forces sotmeses als agents forasters (lerrouxisme, sindicalisme, Unió Monàrquica). I això es comprèn: el catalanisme necessita, per a ser comprès i sentit profundament, un mínimum de claredat que només es podia trobar a la nostra classe més culta. (...) L'existència en el llenguatge corrent del mot "catalanisme aranzelari" —que ha beneficiat llargament tota la nostra burgesia i sobretot la que nega avui el fet de Catalunya— demostra, amb una claredat que faria empal·lidir tota altra explicació, l'exactitud de l'observació. (Pla 1977:46)

En fi, és clar, diu més coses, coses realment molt interessants que ens portaria lluny ara comentar-les aquí. Diu —per exemple— que «Valentí Almirall tenia una idea d'Espanya precisa, fotogràfica, justa», mentre que «la joventut catalana d'avui en té amb prou feines una sensació confusa i coneix, tirant alt, quatre anècdotes de la burocràcia i de la caserna» (Pla 1977:37). I compte, Pla, encara que no ho sembli, no parla de la joventut catalana del 2022, sinó de la de 1922. Però bé, el fet és que tot aquest seu article, «Catalanisme i burgesia», és una glossa extraordinàriament afinada de la famosa sortida

de Cambó: «Monarquia? República? Catalunya!» I també és cert, i en això el Jordi Amat hi tocava perfectíssimament, que, llegits avui, aquests articles de Pla conviden a la reflexió, hi conviden i l'enriqueixen, vull dir posats en contrast amb el que hem viscut i estem vivint, diguem, i pel cap baix, des de la primera elecció del senyor Mas com a president de la Generalitat, més tot el que ha vingut després. Ara, ja ho he dit: no aconsegueixo entendre com aquests articles haurien de permetre la possibilitat de salvar el catalanisme per la banda de les esquerres, de la mateixa manera com no veig ni Riba, ni Foix, ni per descomptat Pla, Ruyra o Carner, com a escriptors d'esquerres, i possiblement tampoc Gabriel Ferrater.

Ara, a on vull anar a parar és a mirar d'esbrinar què demonis entén Ferrater per catalanisme. No diré nosaltres, si és que encara estem en condicions d'entendre'ns sobre això, i ara els explico, i prou digressions, sí, però abans els explico una petita anècdota reveladora, perquè fa quatre o cinc anys vaig enviar un article a *El País*, a l'edició de Catalunya, però no per al *Quadern*, i el vaig enviar en català, i un periodista molt conegut, i perfectament al dia del llenguatge local, vull dir que no era ningú que vingués d'Arbeca, em va dir que «amb el teu catalanisme ens dones feina», i jo vaig al·lucinar una mica perquè l'article mai l'hauria qualificat de catalanista, era, suposo, un exabrupte desesperat contra el *procés*, i això ja sé que per alguns ciutadans d'aquest país equivalia a un article «anticatalà» o «espanyolista», però vaja, sense deixar de trobar aquesta mena de penjaments una perfecta poca-soltada, tampoc pretendré que fos un article catalanista. Però resulta que aquest periodista de *El País* això m'ho deia perquè es veu que la traducció dels articles la fan del castellà al català, no al revés

—no em facin dir ara per què, ni si això encara és així—, i per ell, que jo enviés l'article en català era una cosa qualificable, naturalment que una mica en broma, de «catalanista», ¿comprenen? ¿S'adonen del que estic dient? I no parlo de 1918, sinó de 2018, posem per cas. O sigui que ja ho veuen.

Ara, el que és cert de la bena que els deia que posava Jordi Cornudella a les esgarrinxades polítiques —d'ortodòxia catalanista— que ens poguéssim fer amb els cursos de Ferrater és que realment sembla, agafant-nos al que he dit al començament que diu Ferrater sobre ideologia i vida literària a propòsit de Foix, que el fet d'escriure en català *podria* —fixin-se que faig servir un condicional— tenir un component polític, ni tan sols diré ideològic, compte, però sí polític, indiscutiblement als primers anys del segle XX, indiscutiblement durant el franquisme, i suposo que indiscutiblement fins, almenys, els anys en què la defensa del català es converteix en una política institucional i educativa de primer ordre. Clar: torno a dir que parlem d'una política com d'una forma d'estar a la *polis* d'aquí, una forma de pensar, de viure, de sentir —i d'*escriure*— que a la vegada pot implicar zero ganes de relacionar-se, de prestar-se a una determinada forma de sociabilitat, o de complicitat, o de servitud amb el món institucional, amb les barraquetes, menjadores i xiringos, si em permeten l'expressió, que el poder fa servir per comprar voluntats i corrompre intel·ligències, ni amb la mena de gent que es dedica a una política activa sobre una determinada representació d'un ideal social, d'un projecte social, i que en un país petit, mínuscul com aquest, no els estranyarà gens si els dic que pot arribar a ser asfixiant, perquè hi ha pocs llocs on aïllar-se, i el pitjor de tot: poc públic per repartir-se. Ja veuen que no ho puc

expressar de manera més abstracta i a la vegada més precisa.

Però deixo això, tot i que la qüestió és important, com veurem, per entendre quina posició política implícita comporta escriure en català, i em sembla obvi que aquesta posició és diferent diguem que al 1960 del que es pot sentir o fer al 2020.

D'altra banda, sobre Foix i aquesta distinció entre ideologia diguem-ne extraliterària i l'actitud d'escriptor —que no és tan fàcil de fer, això ho dic de passada—, només els recordaré tres o quatre coses a guisa d'excurs brevíssim: hi ha el seu embolic *foixista*, que ha estat ben estudiat (vegin, per exemple, Gómez Inglada 2006), decididament més a fons del que Ferrater, a les seves lliçons, semblava haver fet, refiant-se sobretot del que el propi Foix li explicava d'aquell episodi i de la polèmica amb Pla; hi ha la recollida de veles arran dels fets d'octubre del 34; i hi ha l'experiència de la guerra, que aquí, com saben, va ser també de revolució i de gran por, i em salto la temptació, segurament molt fugaç, si és que va arribar a produir-se, de connexió amb el nou ordre a l'hivern de 1939. Però hi ha aquell detall final, que jo trobo completament commovedor, tot i que ja sé que no és ben bé significatiu, llevat d'una certa tendència al poc contacte amb la realitat política més elemental, més baixa i més bruta, hi ha aquella història de Foix anant al Palau de la Generalitat el vespre del 23 de febrer de 1981 a rebre la Medalla d'Or de la Generalitat, i per tant a l'acte de condecoració previst justament per a aquell dia, i resulta que el gran poeta no s'havia assabentat de res, no sabia res del cop d'estat, de l'assalt del Tejero i els seus esbirros al Congrés dels Diputats. I a veure, a mi el que m'admira és que ningú no li digués res, no que ell no estigués, per dir-ho així, amb

la ràdio engegada tota la tarda, fent temps per anar a rebre la medalla. I clar, devia estranyar-se, probablement, de veure els carrers tan buits, aquell silenci, aquella sensació de ciutat abandonada. I arriba al Palau de la Generalitat i es troba les portes tancades. Truca. No sé si hi ha un timbre. Pum, pum. Truca. L'obren uns mossos amb cara de pocs amics. Què vol aquest boig? I baixa el senyor Prenafeta, que és qui explica la història a les seves memòries, i el posa al corrent. I Foix se'n torna cap a casa. Què devia pensar? Quin poema hauria escrit sobre aquella situació si hagués estat d'esma per escriure poemes com els de *Les irrealms omegues*? Vull dir, en definitiva, que Foix va viure políticament en la seva «pròpia irrealitat», per dir-ho emprant una expressió seva del poema VI de *Les irrealms omegues*, que Ferrater comenta, i que és un poema profundament polític, però on el poeta, i això no em sembla una qüestió menor, no em sembla cap bestiesa, en lloc de sentir-se subversiu —i el joc de paraules és clar—, es declara autor de «manifests eversius».

I ara sí que prenc el fil. Perquè el que ara ens hem de preguntar és què dintre entén Ferrater per catalanisme. Abans, tanmateix, i ja veuen que m'entretinc a les portes de la cosa sense acabar d'entrar-hi, els explicaré una mena d'acudit que prové de les memòries de Rossend Llates titulades *Ésser català no és gens fàcil*, uns records polítics de primer ordre que pràcticament van de la proclamació de la II República al juliol del 36. És un acudit —una contalla, en diu Rossend Llates— que jo he emprat en un llibre recent meu per embolicar la troca argumental dels personatges, i fa així:

Fa uns cinquanta anys [si Llates escriu les seves memòries als anys seixanta, calculin] *circulava una contalla que no*

deixava de tenir la seva gràcia i la seva significació per a explicar la posició relativa dels «oprimits» i els «opressors» a casa nostra. Un català explica el problema de Catalunya a un amic seu estranger. Passaven per una carretera i es trobaren amb una brigada de peons que picaven grava. Treballaven i suaven sota la vigilància d'un personatge més aviat ben vestit. «Ah! —exclamà l'estranger—, aquests —signant els peons— són els de la raça oprimida!» «Ca, barret —respongué l'altre—; tots aquests són opressors.» «Doncs, ¿i aquest tot sol —preguntà l'estranger—, aquest que els mana a tots, qui és? «És un de la raça oprimida.» (Llates 1971:28)

No sé si Ferrater va arribar a tenir l'esma o l'interès de llegir aquestes memòries, escrites en un català viu i a estones pintoresc, però ja els dic que històricament, políticament, són molt interessants. Ara, el fet és que jo he passat molt de temps encallat, si em passen l'expressió, amb aquesta *contalla*, i amb la mena de dificultat que se'n desprèn, la qual no té una solució, i si és que l'hem de veure com un problema. Vull dir que, malgrat saber-ne per dir-ho així les manipulacions a què es presta, i la més clàssica és la del populisme lerrouxiista, però també les propostes de superació sovint no menys populistes, però d'un altre caire —i que vostès ja coneixen, perquè són les que van del «és català tot aquell que viu i treballa a Catalunya», parli o no en català, s'entén, fins al «som un sol poble», passant pel desmarcatge dels principis o tics identitaris que en un moment donat, en la no pas tan curta fase de seducció prèvia al desastre de la tardor del 2017, quan un independentisme pretesament posat al dia i presumptament

integrador va voler deixar fora de joc el nacionalisme clàssic identificat amb la figura de Pujol i els seus hereus, i pensin, sense anar més lluny, en el llibre de Xavier Rubert de Ventós de 1999, amb pròleg de Pasqual Maragall, titulat *Catalunya: de la identitat a la independència*—; malgrat tenir tot això present, com els dic, i precisament perquè tot això em lliga, almenys a mi, com l'ase a la roda de la sínia de la cosa local, jo tendeixo a no acabar de treure'm del cap aquesta *contalla* del senyor Llates, i a la qual, no fa tant, Joan Esculies va dedicar un article a *El País* recordant una altra anècdota, la d'aquell periodista anglès que a l'Ateneu de Barcelona, a les portes de la Primera Guerra Mundial, els va etzibar als seus interlocutors catalans allò de «sou els escocesos d'Espanya i voleu ser els irlandesos», cosa que només podia entendre's així: teniu vocació d'oprimits, però la realitat de les coses no juga a favor vostre (Esculies 2019).

I bé, ara els demano que recordin el que diu Ferrater a l'entrevista que li fa Roberto Ruberto, i que he citat abans: «Quan jo defenso la meua llengua, el català, sóc d'esquerres; però al mateix temps sóc de dretes, perquè la meua dona de fer feines parla espanyol. I ara digues si no és esquizofrènic, tot plegat!» És la mateixa posició? La mateixa contradicció? Ferrater en diu esquizofrènia. La sortida a aquesta esquizofrènia, ho dic molt esquemàticament, seria un catalanisme d'esquerres. Però tenim aquest problema: Ferrater sembla considerar només l'existència d'un catalanisme de dretes.

Miro d'ordenar mínimament les idees. Per començar, aquesta qüestió del catalanisme d'esquerres cal desdoblar-la, pel que fa al nostre assumpte, és a dir, per mirar d'entendre la posició política de Ferrater, en dues, i pensar-les les dues,

a més a més, històricament, o no ens en sortirem i no entendrem res. I pensar històricament, clar, no vol dir incórrer en l'historicisme. Però bé...

El fet és que d'una banda hi ha la qüestió del problema polític pròpiament dit, de com és possible o no és possible un catalanisme d'esquerres, sobre la història dels seus èxits i fracassos, de les seves contradiccions, o de la seva capacitat de produir *red herrings* i *añagazas*, i sobre la seva realitat actual, de les seves expectatives, de la pràctica política que l'acompanya, i no diré res sobre el que tots podem haver llegit als diaris avui mateix, o abans d'ahir, o fa una setmana, o uns mesos. És a dir, no em referiré gens a l'actualitat, ni em preguntaré si ERC és realment d'esquerres, o fins a quin punt En Comú Podem és catalanista, o com el llenguatge i les sensibilitats nominalistes ens obliguen a canviar les paraules per, d'alguna manera, i sense excloure l'autoengany, convèncer-nos que així superem les contradiccions clàssiques: sobiranisme en lloc d'independentisme, per exemple, o el possible descrèdit de termes desgastats històricament i políticament com, precisament, catalanisme i nacionalisme, igual que, molt abans, el regionalisme o la recuperació més recent, no clarament exitosa, del federalisme. Per raons més que òbvies aquestes qüestions les deixo intocades aquí, no sense indicar, i em sembla important, que el problema d'un hipotètic catalanisme d'esquerres és ara mateix el d'un que fa equilibris en una teulada, i aquesta teulada és realment fotuda, perquè d'una banda s'inclina cap al nacionalisme, amb tots els elements identitaris, parroquians i potencialment xenòfobs que li són intrínsecs, i per l'altra banda llisca cap a les causes de les esquerres, que sempre han estat —si són esquerres de debò— la fraternitat

entre els pobles i l'internacionalisme. I no diré res de l'independentisme com a horitzó de confluència entre esquerres i dretes. No dir-ne res em sembla que ja és dir-ne molt, perquè l'independentisme ha estat la trampa perfecta per fer caure l'equilibrista de la teulada. Vull dir per fer-lo caure en nom del dret a l'autodeterminació dels pobles —dels colonitzats, s'entén— a la cassola dels interessos de la dreta. Vostès han vist no fa tant coses curioses sobre això: han vist un noi líder d'un grup presumptament anticapitalista abraçar-se amb el líder del partit per excel·lència dels empresaris i de la gent d'ordre d'aquest país, encara que és cert que tot començava ja a desordenar-se i als dos aprenents de bruixot se'ls acostava el final de les seves respectives carreres polítiques. Però bé... Sobre el catalanisme d'esquerres com a problema polític sempre actual no vull dir-ne res més, realment.

Una altra cosa és el problema de Ferrater amb el catalanisme d'esquerres històric, esbrinar per què dintre Ferrater sembla descartar-lo als seus comentaris sobre la literatura catalana i la relació entre el catalanisme *en general* —és a dir, el de dretes, segons la seva lògica— i els escriptors catalans més importants del segle XX —bé, sempre segons ell, i fins als anys seixanta, clar—. I sobre això ja he dit, abusant abans una mica del Jordi Amat, on està, on em sembla a mi que està una part de la clau del problema, i és una cosa que ens porta a la potència crítica dels articles de 1924 que he esmentat de Josep Pla. Ara, l'explicació hauria de ser sempre històrica, perquè Ferrater viu una història, viu en un context històric, i no cal que els recordi que tot el que passa després de 1972 ens obliga a ser molt cautes si comentem o mirem d'entendre la seva posició. I com que he dit abans que una cosa és pensar

històricament i una altra dedicar-se a l'historicisme, doncs vet aquí que tinc un problema, perquè, honestament, vista des de fora, l'actitud de Ferrater convida a un cert historicisme, i en canvi —però això no és fàcil, ja ho sé, vull dir que al final no sé si me'n sortiré— vista des de dins fa possible pensar així, històricament, i si hi ha foucaultians aquí i els dic que això seria com pensar genealògicament, potser m'entendran i pensaran en allò que diu que la genealogia és grisa, és meticulosa, és pacientment documentalista, i treballa damunt camins enredats, esborrats, guixats, molt sovint reescrits. ¿Però que no és precisament això, la bona historiografia honesta i intel·ligent? No necessàriament la que va practicar Foucault, sense ser deshonest, s'entén, i sense renunciar a una intel·ligència totalment abassegadora... Però en fi, no vull embolicar tant la troca. En tot cas, el que penso, molt resumidament, és això: que d'una banda Ferrater —a mitjan anys seixanta, que és de quan són aquests cursos— encara no es veu amb raons per revisar la seva lectura de la història del catalanisme als anys vint i trenta, i pren com a determinants i decisives per desqualificar de fet tot el catalanisme les traïcions, per dir-ho així, de la dreta catalana, de la Lliga, a les pròpies causes del catalanisme quan aquestes afectaven els seus interessos de classe: el suport al cop d'estat de Primo de Ribera, el conflicte que va generar la Llei de Contractes de Conreus previ als fets d'octubre de 1934, i el detall, no menor, d'acabar, aquesta burgesia, donant suport a Franco, primer perquè els «incontrolats» pelaven la seva gent a l'estiu del trenta-sis, en segon lloc perquè la guerra, aquí sobretot, a Catalunya, va ser també una procés revolucionari fins als Fets de Maig del trenta-set, i tot això amb independència que després els en vingués el

fàstic, el famós fàstic, o el relatiu penediment. Basta llegir, sobre aquesta qüestió, les cartes de Pla a Cruzet, i a la vegada recordar, també, com va reaccionar Pla, a *Destino*, davant la Revolució dels clavells a Portugal a l'abril del setanta-quatre. Vull dir que Ferrater, òbviament, això últim ja no ho va viure, però ens permet comprendre algunes coses sobre les actituds de la gent d'ordre catalanista, i em sembla que es pot dir que Pla ho era. En definitiva, suposo que també es pot dir que, segons Ferrater, sí que hi havia hagut un catalanisme d'esquerres, perquè negar això històricament seria molt fort. No podia no saber que hi havia hagut gent com Francesc Layret —la «crossa del poble»—, o el Noi del Sucre, o Marcel·lí Domingo, o Companys i el Partit Republicà Català, i que consti que no entro en el debat sobre la realitat i les dimensions i la importància d'un catalanisme de base treballadora i popular. Sóc dels que tendeix a creure's més els arguments i les fonts de Marfany que les raons d'un Josep Termes. Però ja sé que dir això no té cap mena de sentit. La dificultat de pensar històricament que tenen els ciutadans del morro fort, per entendre'ns, i que no és d'ordre intel·lectual, sinó d'adequació entre els desitjos i anhels i la realitat complexa i tossuda, fa de mirall de la meua pròpia dificultat per escapar d'aquestes posicions d'historiadors infinitament més documentats que ningú, però que em convencen més uns que uns altres justament perquè jo també, *hélas*, tendixo a suspendre políticament el judici històric. És a dir, tendixo a fer el mateix que els amics del morro fort: llegeixo la història des del que el tambor de la meua pell política em diu que ara ressona. I em temo que Ferrater, a mitjan dels anys seixanta, feia el mateix. Per això si considera, quasi tàcitament, l'existència d'un catalanisme

d'esquerres és per donar per descomptat que o bé va acabar empastifant-se en l'oprobri i el galimaties —i la sang— d'un procés revolucionari fatal per a la República —basta llegir el seu «In memoriam» per recordar-ho i tenir viu i ben present tot el tema, físic i moral, de la por—, o bé va caure davant les jugades brutes del catalanisme de dretes, perquè la lluita de classes d'una banda i els interessos de classe de l'altra van prevaldre, i va imposar-se el poder dels que tenien els calés i se sentien decididament amenaçats, els de la mena de poder que pot mobilitzar la policia i els tancs i fins i tot la passiva complicitat de les «democràcies» occidentals —el Regne Unit de Churchill sense anar més lluny, i no oblidem el *delenda est Britannia* de les cartes a la mare i la família des de Barbastre, que podria conservar l'eco d'una decepció sota l'aposta provocativa del jove germanòfil—. I després, a sobre, llegeix fascinat, i no n'hi ha per menys, les anàlisis de Pla a la *Revista de Catalunya* de 1924, que són les d'un home clarament favorable a la causa de la burgesia, que ell identifica com la causa de la prosperitat del país, però molt lúcid —si és que això de la causa burgesa no fos prou lúcid, s'entén—, analíticament molt sòlid sobre la naturalesa ideològica i política del catalanisme. I si volen, afegim-hi, més que el llibre del Jordi Solé Tura que he esmentat abans sobre el catalanisme i la revolució burgesa, el gran precedent, des d'una perspectiva oposada, s'entén, que és *l'Industrials i polítics* de Jaume Vicens Vives, un llibre de 1958. Afegim-hi també el rebuig, proverbial gairebé, del Ferrater a les ideologies, i la seva pròpia experiència històrica, que indiscutiblement el marca: guerra civil, estada a Bordeus —fascinació pel món burgès dels vinaters d'allà, comparats amb els vinaters de Reus—, i franquisme. I jo afegiria dues

coses més, si pensem en els anys quaranta i cinquanta: el nacionalisme, és a dir, el nacionalisme espanyol, que no cal que els digui que era el dominant, asfixiant i abassegador, vomitiu i folklòricament grotesc amb el franquisme, i el testimonial, residual —però amb vocació de control monopolístic— nacionalisme català expressat a molts nivells. El bàsic, el primari: el que es disfressava de catalanisme culturalment renyoc i talòs, però cínic i pragmàtic en termes financers i empresarials.

Anem, doncs, a aquesta qüestió del nacionalisme, que és molt més simple, molt més senzilla que la del catalanisme. Al capdavall, el nacionalisme és la cara ideològica forta que pot amagar-se sota la careta més bonhomiosa, culturalista o sentimental del catalanisme. I hi ha un context que... En fi. És una cosa que em fa molta gràcia. Perquè resulta que el centenari de Ferrater coincideix amb el centenari de Joan Fuster. I mentre preparava això, parlava amb el meu col·lega i amic Josep Maria Fradera, que estava preparant una conferència sobre *Nosaltres, els valencians*, que potser saben que és el títol que la censura no li va permetre a Jaume Vicens Vives per al seu *Notícia de Catalunya*, i que havia de dir-se *Nosaltres, els catalans*. Bé, tant se val. El fet és que Josep Maria Fradera m'ha fet fixar en un moment molt interessant al *Diccionari per a ociosos*, on Fuster parla de la incomoditat que la paraula nacionalisme, o declarar-se nacionalista, li produeix, i som al 1963, compte. Fa l'efecte que busqui el refugi de la paraula *nacionisme*, mot al qual dedica una interessant reconstrucció històrica en el context estrictament català. I diu, i agraeixo la pista al Josep Maria Fradera: «No diré que no hi hagi hagut nacionalistes entre nosaltres: al Principat sobretot, uns quants al País Valencià, ben pocs a les Illes, dos o tres més enllà dels

Pirineus. Numèricament no suposaven gran cosa. El *nacionisme*, per contra, és un sentiment difús i constant, a tot arreu de les nostres terres. No hi tinc res a dir: els fets són els fets, i jo en sóc sincerament respectuós. Però hi veig un senyal exacte d'anacronisme. Ser nacionalista era una conducta explicable en els segles XVII i XVIII. No ho era gens, ja, en el XIX. Ser *nacionalista*, avui, també és un anacronisme. Només que en el fons hi ha "pobles" que encara no poden ser res més que això. És absurd. Tristament absurd» (Fuster 1964:120). No sé si això serveix de termòmetre per al prestigi de la paraula *nacionalista* als primers anys seixanta, i en tot cas obliga a pensar, o a recordar, que el nacionalisme en aquells anys tenia una poderosa taca al damunt, i aquesta taca era la del feixisme, la del nacionalsocialisme i la del franquisme. Jo crec que això és el que incomoda Fuster, i per això parla d'«anacronisme». Ferrater, ara ho veurem, reacciona amb virulència davant el terme, però no perquè li sembli un anacronisme, sinó més aviat perquè hi percep una cosa odiosa, un element fastigós, una cosa detestable i perillosa que no admet concessions. Hi ha la carta que Ferrater envia a Carles Barral després del fiasco de la candidatura de Gombrowicz, defensada per ell a Formentor el 1965, perquè se li concedís el Prix International. És un incident que Castellet explica bé a *Seductors, il·lustrats i visionaris*, on hi ha un retrat molt valuós, perquè fa l'efecte de ser molt verídica, és a dir, totalment fiable, de Ferrater. Bé, és lògica, perquè Castellet el va tractar molt i el va poder conèixer molt de la vora. En aquest retrat, Ferrater apareix com un home brillant, terriblement seductor i convincent, capaç de convertir Foix, en una reunió d'editors de tot el món que òbviament no havien sentit parlar mai abans del poeta, en una peça tremendament cobejable, o

almenys indispensable de conèixer, si més no durant les hores que devia durar l'efecte del seu discurs. Però a l'hora de la veritat, diu Castellet, Ferrater fallava, molt probablement a causa del seu alcoholisme, que el llançava endavant però sense saber on calia aturar-se, sense recordar-se d'on tenia el fre. Ferrater, que sent que ha fallat i està empenyadíssim, segurament amb si mateix, però agafant Mario Vargas Llosa de boc expiatori, envia una carta de dimissió com a membre de jurat del premi a Carles Barral, i en ella, enrabiad pel que considera una jugada de Vargas Llosa, carrega contra el que atribueix a un nacionalisme americà i per extensió contra tot nacionalisme, inclòs el català, i diu... Bé, em permetran que citi almenys el tros de carta, no sé si és completa, que cita Castellet:

*Estimat Carles: en vista que he descobert una incompatibilitat del tot inconciliable entre certes concepcions de la literatura que podríem dir-ne sud-americana i la concepció meua [feia molt poc que Vargas Llosa havia publicat *La ciudad y los perros* i som a les portes del famós boom; Mario Vargas, per cert, havia defensat a Formentor la candidatura al Premi Internacional de Guimarães Rosa, es va desentendre de Gombrowicz quan Ferrater no va aparèixer tombat per la ressaca, i això va facilitar que guanyessin els defensors de Saul Bellow], renuncio a les meves funcions com a membre del jurat del Prix International de Littérature. No m'és possible, dins una simple carta, de precisar perfectament què vull dir. Apuntaré només que tota forma de nacionalisme em sembla un fenomen molt perillós de compassió d'un mateix i de compensació d'aquesta compassió, i que no vull mirar de massa prop coses d'aquestes...*

Bé, un moment, dispensin. ¿Està atribuïnt nacionalisme diguem-ne panamericà del sud a Mario Vargas Llosa? ¿O s'ha sorprès a si mateix sentint un brot de rampell nacionalista no en nom d'una nació, sinó d'una identitat, i, emprenyat, ha decidit esborrar-se d'aquesta història? El dubte no és retòric. És simplement per mirar d'entendre com podia atribuir nacionalisme a un peruà que vivia a París i defensava un brasiler. Clar que en el seu cas, defensar un polonès oblidat durant una pila d'anys a l'Argentina i per fi passant els darrers anys de la seva vida a la Provença... En fi, ho dic per compartir una estranyesa. I aprofito per... Per recordar una cosa que potser diran que no ve a tomb. Tinc, per connexions familiars, un testimoni de primera mà d'un sopar organitzat perquè Josep Pla i Gabriel García Márquez es coneguessin. Pensin en el gran èxit de *Cien años de soledad*... En fi, ja es fan la composició de lloc. Potser som al seixanta-vuit o seixanta-nou. Tant se val. Aquest testimoni que els dic va explicar sempre com el senyor Pla va tractar, amb un menyspreu manifest, l'escriptor colombià de *señor Garsia* cap aquí, *señor Garsia* cap allà, davant l'educat estoïcisme de l'autor de *Cien años de soledad* i la consternació total, el que en castellà se'n diu el *bochorno* més absolut, dels altres comensals. No vull dir que sigui el mateix. No vull dir que Ferrater sentís el mateix brot dintre seu de la petita merda despectiva i una mica racista que a Josep Pla no li va importar deixar entreveure durant tot aquell sopar. Però simplement, llegint aquesta carta, no ho descarto, de manera que no descarto que el rebuig del nacionalisme no fos tant el suposadament atribuïble al Mario Vargas, com el fàstic —el famós fàstic— de sentir-se'l dintre seu. I qui diu nacionalisme aquí diu simplement el menyspreu per al que és bastant

o massa exòtic, i per tant una mica menys persona humana que les altres persones humanes que un està acostumat a tractar. La carta continua així, i aquí ve la declaració forta, per entendre'ns:

En un New Yorker que he rebut avui hi ha un ninot [un ninot, ara en diríem una vinyeta, ja ho veuen] d'unes rates que abandonen un vaixell [ara tocaria dir barco, suposo, però no vull ser dolent, i tampoc vull suposar que la carta hagi estat «retocada»], i d'una rata que s'hi queda i que diu: «Jo puc ésser [ésser!] una rata, però un desertor no ho seré mai!» Bé, a mi em sembla que el seny ordena, tant als homes com a les rates, d'abandonar els vaixells podrits —i les rates i els homes que no els abandonen, és perquè es compadeixen d'ésser rates individuals o d'ésser homes individuals. Com a català que sóc, m'he passat la vida abandonant estúpides barquetes de nacionalisme on m'exhortaven a aferrar-me. No veig cap raó per a concedir a la compassió d'ells mateixos que puguin tenir els altres més drets que no he concedit a la meva. (Castellet 2009:136)

Bé, la darrera frase no es troba entre les millors que va confegir Ferrater, i això demostra en quina mena d'estat d'ànim devia escriure aquesta carta. El que ve a dir, però, està prou clar: les raons per enfonsar-se abraçat a tota una colla de commilitons, símbols, històries i quimeres no són en absolut millors que les raons per salvar-se un mateix i deixar-se de punyetes. Això és el que diu al final, després de tot l'embolic amb la literatura sud-americana. I crec que políticament és un argument sòlid, o si més no és un argument clar. Individualista?, sí. Insolidari?

Caldria veure-ho. Perquè hi ha allò de Camus, no sé si ho tenen present, del *solitaire/solidaire*. En tot cas, no m'embolico anant ara per aquí. I em sembla que no cal pas que els recordi frases famoses sobre el patriotisme com a coartada per a brètols i llimacs. No cal que els digui que poden anar a veure sempre, una vegada i una altra, *Paths of Glory* de Kubrick per recordar les coses més precises que es poden dir sobre el patriotisme i sobre els brètols que, des de terra ferma, ordenen a les pobres rates marineres que mirin de reflotar el vaixell encara que sigui nedant al seu voltant i ofegant-se amb un posat heroic. No hi ha proporció entre la causa i l'argument en la carta de Ferrater. D'acord. Però la cosa queda dita.

I si aquesta carta es pot considerar que neix d'un rampell i d'un home molt enrabiats —enrabiats amb si mateix, sobretot, per com va deixar-se portar per l'alcohol i la gresca social a Formentor, i possiblement enrabiats també per estar rabiós, i aquesta és una posició que em sembla que els coneixedors de la seva poesia identificaran en la posició moral de molts poemes, la posició del desdoblament lúcida del que es mira en un mirall imaginari i s'emprenya per fer això o allò o per sentir això o allò—, i, en fi, si aquesta carta els sembla una cosa en el fons estrictament privada, doncs resulta que aquest rebuig sense pal·liatius del nacionalisme també ens el trobem en declaracions públiques, una de molt concreta, i em sembla que molt coneguda també, és a l'entrevista que li fa Roberto Ruberto. Acaba de dir allò de l'esquizofrènia del catalanisme, la de ser d'esquerres en termes culturals i de dretes en termes econòmics i socials, i llavors l'entrevistador li pregunta: «Però no és pas que Catalunya vulgui un separatisme propi i autèntic, no?» I Ferrater respon, i cal escoltar la resposta sencera —respon això:

No, mai no hi ha hagut un moviment separatista propi i autèntic. [Això és històricament erroni, de nou, perquè sí que hi va ser, ¿o què diantre va ser si no l'Estat Català del president Macià?] Però voldria explicar-te una cosa molt banal, que tanmateix podria fer-te entendre millor el problema. Després de la guerra, quan el tabac només es trobava de contraban, i no als estancs sinó als bars, quan entrava en un bar per comprar tabac, parlava català. Encara que sabés que el bàrman era espanyol, jo parlava català. Perquè, si jo parlava català, ell em donava tabac; si jo, en canvi, parlava espanyol, ell podia creure que jo era policia. I tu ja entens el que vull dir. Un poble que no té ni policies ni agents del fisc —eren tots espanyols—, que no té governants, és un poble ocupat. No en vull fer una tragèdia —una cosa que detesto, potser més que cap altra en el món, és el nacionalisme: nacionalisme català, nacionalisme espanyol, nacionalisme europeu, nacionalisme occidental... detesto tots els nacionalismes—; però això no obsta perquè a Catalunya hi hagi una situació anormal. La contradicció és aquesta: que vivim quasi en un estat d'ocupació, i en canvi els diners els tenim nosaltres. No jo, però sí Catalunya. Els diners estan en mans dels catalans, i el proletariat és espanyol... (GF 1995:137)

Jo crec que no cal afegir res. És claríssim. D'una banda Catalunya és un país que viu «quasi en un estat d'ocupació», i d'una altra banda el nacionalisme és una cosa detestable, «potser més que cap altra en el món». I si van al context de la famosa «màquina de tortura», allà on, parlant de Riba, diu que el catalanisme ha funcionat com una «màquina de tortura» per als

escriptors catalans, perquè els ha empastifat l'escriptura i els ha sotmès a formes de pressió i de xantatge moral, diu, però no sé si caldria fixar-se tant en les paraules... Diu: «El fet de dedicar el millor, l'únic, pràcticament, humanista de Catalunya [parla de Ribà] a aquesta feina [traduir Plutarc perquè Cambó el comentés], significava afirmar això: l'existència del nacionalisme, i aleshores afirmar, per tant, l'existència del senyor Cambó, que pretenia ser el representant del nacionalisme a Catalunya —cosa que no era: ni ell ni els de la Lliga no van ser mai patriotes» (GF 2019: 159). No cal que els digui que la temptació de posar Pujol on aquí diu Cambó per fer molt actual aquesta frase, encara ara, quan el vell, el molt vell senyor Pujol comença a no fer fàcil la distinció entre la vergonya i la compassió, o la caritat cristiana, sí —o l'equivalent laic—, doncs bé: aquesta temptació és grossa, però ens n'abstindrem, si no els sembla malament. El que m'interessa és això de Ferrater de veure els grans homes de la Lliga com a nacionalistes, però no com a patriotes. És un detall important. Tenim el patriotisme dels generals i mariscals brètols de *Paths of Glory*. Però resulta que tenim també, implícitament en aquest moment dels cursos, el patriotisme dels que senten que serveixen els interessos d'una comunitat associada a una mena de llei dels pares. ¿Per què no eren patriotes, però sí nacionalistes, els homes de la Lliga (i els amics convergents, com si diguéssim)? Doncs perquè el nacionalisme era la gran cortina de fum per al negoci, per a la pela, per als interessos de classe i els negocis lligats al poder, al detall de tenir o no tenir el poder a les teves mans. I aquí Ferrater torna a treure, en aquests cursos, la història de la Llei dels Contractes de Conreus, em sembla que ja ho he esmentat, i que és un moment extraordinàriament alligador sobre

la política real d'aquest país, amb connexions polítiques molt clares amb els Fets d'Octubre del 34, igual que, si ho volen, la crisi del 2008 i la seva gestió per part del primer govern Mas té connexions, aberrants, és cert, amb l'anomenat *procés*. I prou. M'abstinc de fer més paral·lelismes amb les coses viscudes fa pocs anys en aquest país. Però el fet és que els nacionalistes de la Lliga no eren patriotes. El patriota era Riba, en el context això està molt clar. Un Riba furiós i encadenat a la roda de la tortura del catalanisme. I sobre la pàtria i el patriotisme, vagin al famós darrer vers del poema dedicat a Carner a *Les dones i els dies*, el final aquell:

*Mots que romanen,
mentre ens varien els dies i se'ns muden els sentits,
oferts perquè els tornem a entendre. Com una pàtria.*

Els mots, el llenguatge, vet aquí la pàtria que compta. Però recordin, llegeixin tot el poema. Parla del volum de *Poesia* de Carner que ell va deixar a una noia «fa dos anys i quatre mesos», i que ara, «en el més alt i més fosc» d'una nit de maig que «brunz» olorosa al defora, li ha donat la noia nova a qui s'adreça en el poema. Els mots són com una pàtria. I les dones —les noies— són el que anima aquesta pàtria. La joventut, en definitiva, si tenim en compte la preocupació expressada en cartes al seu germà Joan pels excessos de la policia, dels grisos, aquells anys seixanta. Mots i cossos, llenguatge i veus, i vida. La vida amb recorregut i plena d'energia, la bona vida animal que jo sempre he pensat que era el que apareixia al final del poema «Maîtresse de poëte», deixant el vell poetastre sense la seva daina. I si em refereixo a aquest poema no és només

perquè ve a tomb, sinó per agrair al Lucas Capellas la seva lectura (Capellas 2021), plena de coses que m'han ajudat molt a afinar el que els estic dient aquí, inclosa la continuació d'un argument que esmentaré al final, i amb el qual vull acabar el que he vingut a dir-los.

Bé, tot això, el comentari sobre Riba com a *forçat* del catalanisme o l'entrevista amb Roberto Ruberto, és dels anys 1966 i 1969, no perdem de vista els anys. I si hi insisteixo, en això dels anys, és perquè no es pot pensar políticament amb consistència si no es pensa històricament, i pensar històricament implica la decència de l'esforç de la veritat i la decència dels detalls, que jo trobo en Ferrater, exactament el coratge de la veritat i dels detalls, que és una cosa que s'arrossega genealògicament, com els he dit fa un moment, posant-me una mica foucaultià però sense Foucault, per entendre'ns, i per tant sense talls historicistes i sense sacralitzacions ni monuments, per molt que uns el vulguin ficat en una vitrina protegit de les urpes dels «espanyolistes», i uns altres el vegin com la millor clau per obrir el quarto fosc dels ídols de la tribu, o com una pedra per tirar-la contra el miratge d'una cultura que, a força d'anhelar ser normalment hegemònica, tendeix a una ansietat victimista o militant que li bloqueja el camí cap a l'autèntica, sobirana i relaxada normalitat. Perquè tot i que és cert que Ferrater, espigolat aquí i allà, es presta de fet a qualsevol jugada, encara és més cert que és absolutament ingovernable i incontrolable en termes polítics, i aquí rau per a mi una gran part del seu interès no solament com a home de lletres, sinó com a tipus que convida a pensar en la política en uns termes i en unes posicions que no són fàcils, i que conviden a trencar amb els confortos del gregarisme.

Però bé, resulta que a l'entrevista amb Ruberto que els deia hi ha més coses. Resulta, en efecte, que «hi ha els detalls», com deia al començament. Coses que poden xocar avui. Per exemple, Ruberto li pregunta per Jaime Gil de Biedma, a propòsit del fet que un, Ferrater, escrivia en català, i l'altre, Jaime Gil, ho feia en castellà —Ferrater diu «en espanyol», però em pregunto en quin idioma es va fer l'entrevista, és una cosa que realment no sé—, i Ruberto s'estranya i diu: «¿Però no és català, també, Jaime Gil de Biedma»? La resposta de Ferrater és... ¿com qualificar-la? Sí. ¿Com qualificar-la? No es pot dir que no sigui exacta, però bé, té gràcia, i a la vegada és una gràcia que fa que en lloc de somriure facis una ganyota, clar, perquè la famosa «Escuela» de Barcelona, que és una cosa que empenya bastant els vigilants nocturns de les essències locals, als neorenyocs i neotalosos avui en actiu, queda ja palesa, desmascarada com si diguéssim, com un assumpte de castellans instal·lats a Barcelona. En fi. I no és que jo ara pateixi per la catalanitat del Jaime Gil. Era un barceloní, i amb això queda tot dit. Però la resposta de Ferrater és aquesta: «No, va néixer a Barcelona, però els seus pares són de Segovia.» I al final, Ruberto li pregunta si no ha escrit mai poesia en espanyol. «No, res de seriós», respon Ferrater. Ruberto li pregunta aleshores sobre quins poetes espanyols l'han influït. I respon: «Ben pocs, perquè, en general, la cultura espanyola la detesto. Això és típic dels escriptors catalans, però, per una raó o per una altra, ningú no ho diu. I el cert és que, en el fons, si jo escric en català és perquè no vull escriure en espanyol. Tot i així, adoro Garcilaso [aquest adoro em fa pensar que l'entrevista es va fer en francès], i m'agraden enormement [més regust francès] Góngora i Machado» (GF 1995:142). Machado...

No queda clar si Antonio o Manuel. Tractant-se de Ferrater, valen els dos germans. És igual. El fet és que... ¿S'expressa així perquè parla amb algú de fora, amb un italià? Al final de l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel el 1972 —l'entrevista publicada pòstumament— surt la qüestió de l'estat de la cultura catalana «actual», és a dir, la d'aquell any 1972. I després de lamentar que la cultura catalana no assumeixi la qüestió de les dues cultures, la humanística i la científica, i que, segons Ferrater, sigui només una cultura literària, i encara sobrerrepresentada per la poesia —és un vell assumpte, ja ho saben, des de Riba i reprès al seu article «Madame se meurt»—, diu: «Em deia molt encertadament en Josep Maria Castellet que els catalans anirem coixos mentre no produïm policies i prostitutes, que és el que ha de tenir un país normal: tota mena de persones. I, si no les tens, és que el país és anormal.» Bé, de prostitutes catalanes sempre n'hi ha hagut, no?, i jo diria que, si ha convingut, amb el client han parlat en català. I de policia ara ja fa uns anys que en tenim. Però continuo. Porcel li demana que com és això que siguem —al 1972!— un país «anormal». I Ferrater:

Per la dominació exterior. Però, i això és un punt que t'agraïria que registressis, no s'ha de creure que aquesta anormalitat sigui tan estranya, perquè una de semblant se n'ha donat també a Alemanya, on durant almenys cinquanta anys tots els funcionaris han estat prussians, i Adenauer, encara que feia veure tot el contrari, tenia una política dirigida contra la unificació de les dues Alemanyas, perquè la comunista és l'Alemanya prussiana, la que havia governat tota la resta d'Alemanya [suposo que això, molt agafat pels cabells,

caldrà entendre-ho des de la unificació de Bismarck]. *És un país total que s'ha de construir* [aquí ja torna a parlar de Catalunya], *si no la nostra cultura mai no assolirà un nivell acceptable.* (GF 1986:535)

Bé, si això no és catalanisme, ja em diran com en podem dir. La idea de construir un país em sembla que no té pèrdua. Entre d'altres coses, ens porta directament a l'experiència del pujolisme, que és obvi que el 1972 no era l'única opció ni política ni cultural per escometre una tasca així, com també és obvi que Ferrater va deixar aquest món a l'abril de 1972 sense de cap manera pensar-se que aquesta construcció, amb unes conseqüències culturals molt definides, la duria a terme justament el senyor Jordi Pujol en tensió permanent, almenys a Barcelona, amb un nét del poeta Maragall fent d'alcalde. Tot això Ferrater resulta que es va morir sense ni haver-ho somiat. Però fixin-se: ens compara amb Alemanya, cosa que, francament, és una mica delirant, una mica estrafolària. Abans ha sortit el Canadà francòfon, ara l'Alemanya dividida dels anys de la Guerra Freda. O com si Prússia fos Castellà i Catalunya... Què? Baviera? La Baviera de Lluís II? Tindria gràcia, la veritat. I és molt generós —molt poc de tradició catalanista, d'altra banda— veure Castella com si fos Prússia. Grans extensions i gran latifundisme, així sí, d'acord. Però on són els Von Hardenberg, els Vom Stein? On són els germans Humboldt, on és Bismarck? Però el fet és que sobre Alemanya Ferrater tenia unes idees... Francament peculiars. Als informes de llibres recollits a *Papers, cartes, paraules* en fa un d'un llibre, d'una novel·la de Martin Gregor-Dellin —els wagnerians solen tenir present la seva biografia imponent del

compositor—, i com que el llibre és inequívocament crític amb la que era l'Alemanya de l'Est, la comunista, Ferrater diu: «Yo imagino que la Alemania Oriental es muy bestia, pero opino que no hay que decirlo para que menee el rabo la otra, que también lo es. De manera que este libro me parece vil, y no aconsejo su traducción.» (GF 1986:104) L'informe és del desembre de 1962. O sigui que ja veuen: jo penso que de vegades, més que preses de posició, el que en podríem dir posicions, en aquella època, comunistes o anticomunistes —i sobre això pensin en un poema com «Babel'» i informi-se'n del seu context, en part aclarit arran d'un comentari de l'eslavista català Arnau Barios (Barios 2012) i de l'edició que el Jordi Cornudella va fer el 2018 de *Les dones i els dies* —, en aquest comentari breu, però dur, de la novel·la de Gregor-Dellin —que no he llegit, i que em sembla que no s'ha traduït mai—, el que es veu és un rebuig, una repugnància, un fàstic, sí, d'ordre moral sobre posicions que no solament suposen una presa de partit, sinó, segons Ferrater, unes ganes d'agradar a un poder determinat. I em sembla que això és important. Deixant de banda les idees peculiars sobre Alemanya, o les seves extrapolacions amb Catalunya, això és important, perquè denota, una vegada més, un rebuig profund, intens, tant del gregarisme polític com de la socialització cortesana amb el poder, i per descomptat: tingui el color que tingui aquest poder.

Per això Ferrater és essencialment incòmode si se'l pensa en termes de política —però no en termes polítics, i no sé si els convenç el matís, perquè una cosa és el poder institucional i la militància partidista, o fins i tot l'activisme i les causes que orienten el pensament, i una altra és ser aquell home-animal

que viu a la ciutat, que té una pell i un cos, una memòria i unes experiències, i en definitiva una capacitat, formada, això es sobreentén, de pensar per si mateix, de vegades per dir bestieses, de vegades per tocar-hi molt, per comprometre's amb el que creu que cal comprometre's, i per guardar les distàncies amb les rodes de molí inassumibles, o per rebutjar fins i tot el que considera rebutjable. Clar: la pregunta és si hi ha res de semblant a un pensament polític que resulti interessant *en Ferrater*. Jo diria, honestament, que no. Però com que Ferrater ens interessa, i molt, aleshores sí que hi ha un pensament polític *de Ferrater* que ens interessa, i a més a més —però em sembla que això ja ho he dit— és una mena de pensament polític que fa de mirall exigent, no et diu: que n'ets, de guapo i simpàtic, sinó: que n'és, de complicat tot plegat, que n'és, d'exigent i difícil això de pensar decentment sobre qüestions tan complexes com són les que governen i organitzen les vides dels homes (i les dones), i que té, és clar, grans moments en termes del que podríem dir-ne una anàlisi política convencional i afinada, com la carta a *Die Zeit*, que simplement els recomano que llegeixin primer per admirar com funciona el pensament de Ferrater aplicat a una cosa política concreta, i segon per entendre com es veia el franquisme fora de l'esfera de les esquerres als primers seixanta a Europa i com Ferrater respon a aquesta visió —ell, que no era cap antifranquista militant, però que segur que n'estava fins al capdamunt del fàstic que produïa la cosa—. En fi, per això, per tot això, a mi em resulta tan interessant de llegir-lo de la vora, de seguir les giragonses i les ziga-zagues aparents del seu pensament en aquest terreny, de fixar-me en els detalls. Podríem anar als poemes, als *detallats* però també *críptics* poemes, i buscar-hi

això mateix. No diré que no es pugui fer amb un bon grapat de poemes, per no dir res dels dos absolutament millors, des del meu punt de vista, que són els dos llargs, el «Poema inacabat» i «In memoriam», o bé a coses com «Els jocs», o aquest «Babel» que he esmentat fa un moment, o «El secret», o «Lliçó d'història», o el dedicat a José Maria Valverde arran de la seva renúncia a la càtedra el 1965 en solidaritat amb els col·legues expulsats de la Complutense, o el dels aristòcrates, amb el fàstic de la història. Però els recordo un detall: el seu rebuig a la poesia amb finalitats polítiques *ideològiques*. I potser caldria afegir aquest altre detall: les dones ocupen el lloc dels «treballs» hesiòdics al títol del volum que aplega tots els seus poemes, i realment les dones, les relacions amoroses, és un tema decisiu, és el gran treball dels dies ferraterians, un treball d'amor i d'autoconeixement, d'aprenentatge de l'ofici de viure i com ser un tipus decent, no un idiota impulsiu i compulsiu. Sobre això basta llegir «Teseu», el poema profundament ferraterià, per bé i per mal, si m'ho deixen dir, que tanca *Les dones i els dies*, i on evidentment surten al final les dones, no pas com «les mares» tenebroses del *Faust* de Goethe, potser saben a què em refereixo, aquelles que espanten fins i tot el diable, la sinistra «cosa-en-si» tel·lúrica i arcaica que de vegades ens trobem a la psicoanàlisi en una escena de por i canibalisme primordial, sinó les dones franques, les lluminoses, les que saben i transmeten un coneixement, les alliberadores i salvadores, les dipositàries de records «frescos i lents» com els que apareixien també al final de «Els aristòcrates». A l'entrevista que li fa Federico Campbell diu una cosa que em sembla que és molt més que una broma —i no em val ni m'interessa pensar que en aquestes entrevistes finals el senyor Ferrater

anava poc o molt o definitivament begut—. L'entrevistador li comenta: «Usted ha dicho algo en otro lugar sobre la imposibilidad de tener una ideología.» I Ferrater respon: «Desde luego me duran mucho más las mujeres que las ideas, una idea de tipo ideológico, digamos (parece un juego de palabras, pero una idea matemática no es una idea ideológica). Conservar una idea ideológica durante más de un año siempre me ha resultado muy difícil.» I Campbell continua: «¿La literatura no vendría siendo un sucedáneo?» De les ideologies, s'entén. La resposta de Ferrater:

No. Más bien es un procedimiento higiénico para destruir las ideas ideológicas: es un ácido disolvente. Como a los literatos lo que nos interesa justamente es la observación directa de hombres y mujeres, eso sirve mucho de disolvente de las maneras ideológicas. El ideólogo generalmente es un distraído que no se fija en el comportamiento de la gente, que va como alucinado. El literato no puede hacerlo; si se distrae, no podrá hacer una obra literaria. Y claro, las ideas ideológicas se disuelven. También el literato suele ser muy sensual, no en el sentido sexual, sino en el sentido de pasar por la calle y fijarse en el contraste de un verde con un ocre en la rama de un árbol. (GF 1986:515)

Realment, tot aquest passatge, tota aquesta declaració és capital, més el que diu tot seguit, que ja no els ho llegeixo, on diu que d'ençà que es dedica a la lingüística ha perdut aquesta «sensualitat visual», diu, i clar, podria parlar de sensualitat sonora, o tàctil, o olfactiva, però és igual, la idea és evident, es tracta d'algú que sap què són les idees sensibles, sap què

vol dir pensar amb els sentits, i que és conscient de la mena d'emocions i d'idees *no ideològiques* —les idees sensibles no són idees ideològiques, això està clar—, és conscient de la mena d'idees que els sentits produeixen, idees que, com que estan lligades a records, a experiències viscudes —i no cal invocar Proust aquí—, poden tenir també una dimensió moral, o són susceptibles de produir, gràcies a la literatura, una reverberació, un eco moral. Com veuen, som de nou en el territori aquell de les coses i imatges amb què es fan els poemes, i potser aquesta noció de les idees sensibles, que té un origen filosòfic, ara potser això seria complicar molt les coses, perquè és una cosa que ens portaria a Merleau-Ponty, i no vull que se m'espantin, però hi ha un llibre formidable d'un estudiós i assagista merloponitià de primer ordre, Mauro Carbone, dedicat, precisament, a Proust i les idees sensibles (Carbone 2008), i no sé si reprendré això al final, però ara no vull anar per aquí, perquè a banda d'això, a banda de parlar d'aquesta sensualitat o sensibilitat, Ferrater diu una altra cosa que també és capital. Diu que la literatura és un «procediment higiènic», és un «àcid dissolvent», és un d'aquests productes desincrustants, una cosa que desincrusta i dissol les crostes i els grumolls de la ideologia. En una altra banda diu una cosa semblant, o molt semblant. Diu que «la literatura, més concretament la poesia» té «el paper de cridar tota la cultura en general a la modèstia» (GF 2019:168). No està malament, no està gens malament. Una tasca desincrustant, una funció d'àcid, i que a sobre permet reclamar una posició més modesta a la cultura en general, la qual cosa vol dir no solament a la cultura humanística, o «les humanitats», o «les lletres», de les quals la poesia és part, possiblement una part nuclear, sinó

sobretot, sobretot a la cultura científica, i això en Ferrater és un argument freqüent, si van al context d'aquestes afirmacions ho podran comprovar. Per què? Doncs perquè la poesia recorda allò mateix que sortia a l'entrevista amb Federico Campbell: que «darrere les meravelloses construccions intel·lectuals» de la ciència, de les matemàtiques, de la lògica, «hi ha un ésser animal, un ésser físic que som els homes [i les dones, naturalment] i que som els que hem fet totes aquestes architectures», que són mentals, intel·lectuals, ja s'entén. Tornaré de seguida sobre això, perquè és de fet per on vull acabar. En tot cas ja veuen que el que jo, i no em sembla pas que violenti gaire el que vol dir Ferrater, el que jo anomeno les idees sensibles —que em valen també com a sortida del cercle una mica embolicat fet d'idees-mots-coses-imatges que abans hem vist que funcionava com el cercle dintre del qual es resol el poema, o si no com a sortida, sí almenys com a síntesi de la seva lògica realment eficient—, aquestes idees, com dic, ens porten a una qüestió que de seguida serà molt important en el meu argument, i és la qüestió de la còlera de Riba i de l'animalitat.

Però abans vull dir una cosa. Bé, també encara una altra cosa abans d'aquesta darrera cosa per acabar.

Potser els més grans d'entre vostès recorden una col·lecció de llibrets de quiosc que va sortir al 1976, publicada per l'editorial La Gaya Ciencia quan n'era mestressa i editora la Rosa Regàs, amb unes cobertes molt puerils però eficaces, i que explicava *què són* les ideologies polítiques. Em sembla que Destino va voler fer-ne un *remake* a mitjan dels anys noranta amb el títol de *Què són i què eren* ideologies com el comunisme, la socialdemocràcia, la dreta, etcètera, i l'Andreu Teixidor, que

aleshores encara era el propietari de Destino, li va encarregar a la Rosa Regàs de refer aquesta col·lecció, que sospito que no va funcionar tan bé com la de 1976. I l'origen, la Rosa Regàs ho explica en alguna banda, l'origen de la primera col·lecció va ser la Rosa Regàs dinant amb el seu germà Oriol a començaments de 1976, feia quatre dies que el Franco havia mort, i van pensar que calia explicar a la gent el que ara venia, i el que «ara venia» era, òbviament, la democràcia, el pluralisme polític, i per tant calia explicar-los, seguint molt relativament el principi divulgatiu d'aquella col·lecció francesa dels llibrets, els *Que sais-je*, molt més sàvia i erudita, val a dir, però França és França i nosaltres som el que som... Bé: calia explicar-los que si se sentien de dretes o d'esqueres o comunistes o anarquistes o fatxes o del búnquer o liberals o el que fos, que se'n sentissin amb una mínima informació, no fos cas, i perdonin que rigui, que se'n sentissin sense saber ben bé per què se'n sentien. I la col·lecció va ser tot un èxit. Vostès, els que tenen una certa edat, ho han de recordar. Clar: tot això Ferrater no ho va viure, per ben poc, val a dir, però em sembla important, i això sí que es pot pensar: aquest home hauria embogit, i els quioscs, que van canviar de cop al 1976 en aquest país, amb unes publicacions que podien haver fet embogir qualsevol que s'hagués despertat d'un coma de tres anys, les publicacions, les revistes, els cossos nus del *destape* a les revistes... Agafin, jo què sé, un poema com «Octubre», que no és l'octubre de la revolució, sinó de la petita involució tardoral, i pensin en aquells quioscs amb una sobtada exhibició de pits i cuixes i culs i tot, vaja, i pensin també en la política d'aquells anys, en la famosa Transició, en el gran desori i naturalment en la por, tan viva aquells anys com viva era l'esperança de sortir-se'n

sense cops de sabre ni rectificacions cap enrere. Bé, tot això l'hauria deixat literalment al·lucinat, a Ferrater, vull dir. I penso que aquest rebuig seu de les ideologies, i ho dic amb tota franquesa, és tan primari, en realitat, és tan desconcertant, i corre tant el risc de brutejar dit en ple franquisme, què volen que els hi faci, com ingènua i no menys desconcertant, des d'una perspectiva d'ara, resulta aquella col·lecció del *què sé jo* sobre tot el ventall de possibilitats ideològiques que un pobre ciutadà es podia trobar, un cop per setmana, al seu quiosc, en plan «avui què toca? Feixisme? Doncs vinga», o «Liberalisme? Posi-me'l», i que consti que si furguen, si fan arqueologia, hi ha algun llibret d'aquells que es pot llegir, i la nòmina d'autors, reconstruïble en part com una constel·lació de l'època i d'amics de l'editora Rosa Regàs, no deixa de tenir el seu interès. En tot cas, el rebuig de les ideologies és una posició de dandi que s'enretira, que es distingeix, que decideix no jugar, o que en el millor dels casos conserva un capteniment polític, com he dit abans, diferenciat del que podríem dir-ne la sociabilitat política, l'activisme, la militància i tot això. Ara, no cal que els digui, potser ja ho he dit, i no voldria repetir-me, però és que és una obvietat com una casa de pagès, que el rebuig de les ideologies també és ideològic, i sovint comporta, o convida, i això és gairebé pitjor, a perdre de vista les idees que fan de nucli, oblidat o actiu, tant se val, de les ideologies mateixes. Per entendre el que dic els remeto a un llibret molt útil, i extraordinàriament vigent, de Hannah Arendt, titulat *¿Qué es la política?*, i que el trobaran a Paidós. Hi ha un moment en què Hannah Arendt distingeix entre prejudicis i judicis (Arendt 1997:52). Per ella, sense judici, kantianament, com si diguéssim, no hi pot haver racionalitat política, i sense uns

mínims prejudicis entesos com a creences i consensos —una mica en la línia d'allò d'Ortega de les idees i les creences— no hi pot haver sociabilitat. Doncs bé, podem dir que els judicis van amb les idees, i els prejudicis amb les ideologies, perquè són sistemes de pensament que et vénen donats, que responen per tu a preguntes que encara com qui diu no has tingut ni temps ni capacitat per plantejar-te. Però dins dels prejudicis encara hi batega, viu, un judici. I dins de les ideologies també hi bateguen, vives —i convé cuidar-les—, les idees.

No vull perdre el fil. Fins aquí hem vist el Ferrater corrosiu amb el catalanisme i sobretot el nacionalisme, com si tot el que poguéssim dir de la seva posició política fos una mera *pars destruens* que tan sols molt peculiarment en alguns poemes seus oferiria una possibilitat diguem-ne constructiva, o propositiva, justament per aquella capacitat desincrustant o corrosiva que la poesia té amb els grumolls ideològics, segons Ferrater. Que en ell predomini l'element contradictori, l'esperit del que en anglès se'n diu ser un *contrarian*, no em sembla malament, sempre que no entenguem aquesta pulsó contradictoria com una forma d'esnobisme o de dandisme intel·lectual, tot i que en Ferrater pot haver-hi un element de dandi, i espero que això m'ho entenguin bé: de dandi en la justa mesura del que dicta l'ètica de l'autoexigència sotmesa a un imaginari de perfecció, allò que ell mateix formula, a propòsit de Riba en la formidable necrològica que li dedica, i citant Baudelaire, en termes d'«une vie exemplaire, comme devant un miroir» (GF 1986: 190). I això, no cal que els ho digui, en la ment d'un idiota és una disfressa permanent, però en la ment d'un home lúcid és un dispositiu terrible d'autoexigència, i de vegades un mecanisme fatal d'autodestrucció.

De manera que ja veuen de quin dandisme es tracta. I després encara hi ha aquell sensualisme que deia abans combinat amb la ginebra i tota aquesta part sòrdida, tota la desgràcia de l'alcoholisme i del suïcidi. En fi, una mala, una pèssima combinació de peces que no es poden aïllar, que no s'entenen una sense l'altra, i això en configura la seva naturalesa em temo que bastant fatal. O sigui que ja veuen de quin dandisme parlem. No solament de la manera de vestir entre clàssica i tronada dels anys cinquanta, i el pas als *jeans* i a les bambes als seixanta. Però és justament aquesta part fosca la que obliga a veure aquí una desesperació, una relació amb la veritat tan coratjosa com exasperada i lliure al mateix temps, una percepció del que és vertader i autèntic i que no permet negociacions a la menuda, no permet els consensos d'una vida pacífica, o apaivagada, o mesella, i a la vegada això en un home que es penedia, que s'averkonyia d'aquest dimoni intern, que és una cosa que veiem en alguna carta a l'Helena Valentí i que Josep Maria Castellet explica bé, i no veig per què no l'hem de creure, al retrat aquell que abans he esmentat que fa de Ferrater al seu llibre *Seductors, il·lustrats i visionaris*. Davant d'això, davant d'aquesta difícil, admirable a estones, terrible i incòmoda complexitat és massa fàcil tant l'intent de planxar-lo per a ús dels nens bons i les nenes bones, com amputar-ne una part incòmoda i fer-lo encaixar en el nínxol de les pròpies idees. Per no dir res del desastre de qualsevol maniobra mimètica. Exigeix molt, és cert. I a les nostres mans, a les mans dels seus lectors ultrapòstums, dels habitants de les restes o transformacions del que va ser la seva polis, tenim la possibilitat de *gostar voler* que aquest «molt» no sigui simplement un «massa» que ens esclafi, que ens confongui, que ens deformi

la capacitat de pensar per nosaltres mateixos i gosar ser qui estem en condicions d'arribar a ser. Hem de comprendre què fer amb tot aquest garbuix d'afirmacions contundents, amb aquest reguitzell de vegades enderiat, sovint enlluernador —i estar enlluernat no equival a veure-hi clar—, moltes vegades analíticament irrefutable, i d'altres perfectament discutible, sempre, lògicament, fill del seu temps, i sempre, per tant, interpel·lant-nos, sotragant el que podríem dir-ne els prejudicis adquirits —les idees rebudes— del nostre propi temps. Què fer-ne, s'entén, sense desqualificar-lo ni sacralitzar-lo.

Bé... A això vull dedicar ara el final d'aquesta mena de castanya que els estic clavant, i que ja sabran perdonar-me. Potser ara fent un petit descans...

Bé, reprenem... Com he dit al començament, hi ha la qüestió dels detalls. És allò que diu al seu comentari de *Solitud*: «I després hi ha els detalls.» Bé, els detalls que ell esmentarà són tota la llista de símbols aparentment o potencialment psicoanalítics, i sobretot fà·lics, per dir-ho amb precisió. Però jo no aniré ara per aquesta banda del món dels detalls i dels símbols, sinó per la banda de les obligacions morals, si és que les de la probitat intel·lectual les donem per descomptades, que no sempre és ni tan evident ni tan fàcil. I hi ha una primera obligació, que és el respecte als detalls. Ja saben que al poema dels «Aristòcrates» hi ha aquell moment en què diu, i és una cosa que als lectors, no diré ja als admiradors de Ferrater, desconcerta molt, allò que diu que «no sabré escriure els detallats poemes / que us escriviu». I tot seguit, després d'esmentar «els turmells d'una nena gitana», diu:

*sóc agrisat i només parlo
de generalitats, com un plebeu
que mai no va escoltar, frescos i lents
els records de les dones dins la casa densa.*

Ja veuen, doncs, que els detalls, no pas les grises generalitats, són importants i són el distintiu d'una aristocràcia especial, i tan especial, perquè consisteix a saber parar l'orella davant els records de les dones «dins la casa densa», vet-ho aquí.

El que a propòsit dels detalls els volia explicar, però, és el següent. A l'*Àlbum Ferrater* editat per Jordi Cornudella i Núria Perpinyà es reproduceix de manera bastant exhaustiva la història, o més que la història diguem-ne l'embolic entre sòrdid i ridícul del que s'explica després, i encara fins i tot anys després, arran de la detenció, gens divertida, segur, de Gabriel Ferrater per culpa d'un article de Manuel Sacristán a la revista del Partit Comunista d'Espanya *Nuestras Ideas*. Era un article sobre «l'humanisme marxista» a la «Oda marítima» de Rafael Alberti. El detall, i aquí comencen els detalls inacabables d'aquesta història, que desemboca al cap dels anys en una picabaralla entre Joan Ferraté i Xavier Folch a l'edició catalana del diari *El País* l'any 1986, és que Sacristán va signar aquest article amb el pseudònim de Víctor Ferrater, cosa que va portar a la policia, al famós comissari Creix, a la deducció, al·lucinantment imaginativa, que l'autor no podia haver estat cap altre que el pobre Gabriel Ferrater. No els vull explicar com va anar la cosa —o com els testimonis que tenim ens permeten deduir com va anar la cosa—, però sí que és important, si algú de vostès es pren la molèstia de repassar-ho, que es fixin en els detalls. És un assumpte de detalls. La

veritat i la mentida es juga en els detalls, vet-ho aquí. I en un moment donat Xavier Folch al *País*, sortint en defensa de Sacristán arran d'un article molt corrosiu de Joan Ferraté —perquè tot ve del que el propi Sacristán va explicar a Josep-Miquel Servià en un llibre crec recordar que bastant brut i mitogràfic de records i entrevistes sobre Ferrater publicat el 1978, i Sacristán, que en aquesta història no s'ho havia passat tan malament com Ferrater, li perdonava una mica la vida a Ferrater i el tractava de desagrait, cosa que té nassos—, doncs Xavier Folch diu: «Sacristán tenia una memòria desastrosa per als detalls, però era incapaç de mentir...» (Cornudella / Perpinyà 1993:109). Bé, el problema és que la veritat està precisament en els detalls, i no cal dir més sobre aquesta història, llevat d'això: el deure dels detalls, d'estar atents als detalls, és un deure important. I si els detalls ens espatllen el bon relat, què hi farem. I si els detalls ens porten a una figura polièdrica, cubista, de la realitat, o de la *veritat*, doncs també: què hi farem. Cal saber-ne treure les conseqüències, gosar ser humils i modestos amb el coratge de la veritat, que vol dir, precisament, tenir el coratge menys presumptuós i el més exposat de tots els coratges.

¿He dit que els deures que jo era capaç d'extreure de la *politicitat* de Ferrater eren dos? No sé si ho he dit. Bé, un ja el tenim. El respecte als detalls, que és un respecte no al que amaneix els bons relats, sinó al que els posa a prova. L'altre deure, i aquí podem citar directament Ferrater, és el de la decència. Clar, en quin sentit. Per sort no m'ho he d'inventar. Ens ho trobem en la important carta que envia a Jaime Gil comentant-li *Compañeros de viaje*. El comentari és tot ell extraordinàriament interessant, també per comprendre la posició

política de Ferrater, en el sentit que he dit al començament de com es viu a la polis, de com s'està en relació amb els altres homes i dones de la pròpia ciutat civil, i en relació amb els amics, perquè Jaime Gil no solament és un interlocutor estimat i respectat, també és, pel damunt de tot, un amic, i la carta va plena d'aquestes coses. En un moment donat, Ferrater li diu —i fa gràcia, però és perfectament simptomàtic que Sacristán aparegui un parell de vegades en aquesta carta, i bé, no cal que els recordi el significat del títol, de l'expressió «compañero de viaje», ningú s'equivocava en això als anys cinquanta i seixanta—, li diu: «Gracias a estas alternancias, a esta deliberada indecisión, tiene tu libro lo que, al leerlo ahora entero, me ha parecido ser su tonalidad moral básica: la decencia. Ya entiendes que llamo decentes a los que prefieren la verdad a la dignidad o a la exaltación. Un libro que no entenderán ni Sacristán ni Costafreda» (GF 1986:367). No sé si cal afegir aquí que Sacristán apareix com un representant dels «lúbrics d'ànimes» i Alfons Costafreda com un exemple de poeta dramàticament seriós, i molt celebrat sobretot, per cert, pel propi Sacristán. Tant se val. La qüestió de la decència, en tot cas, queda molt clara.

Dues normes bàsiques, doncs —prepolítiques, si volen, i no ens compliquem més la vida—: estiguem atents als detalls, no els sacrificuem en nom ni del bon relat ni de la gran causa. Els detalls són la cosa i la causa. I siguem decents. És a dir, estiguem de la banda de la veritat, no de les exaltacions ni de les apel·lacions a la dignitat. Crec que això valia per al 1959 i val per ara mateix.

Podria acabar aquí. Tinc tants apunts presos, tants detalls, justament... Tot això dóna per molt més. I no m'agrada

acabar amb un final tan efectista, tan edificant, en el fons. Només vull insistir en una cosa: Ferrater mor a l'abril de 1972. En circumstàncies de salut i d'esperança de vida normal, hauria pogut viure la Transició, el retorn de Tarradellas i la restauració de la Generalitat, la gran protesta sobre el procés militar contra els Joglars per *La torna*, el pacte constitucional, l'enduriment del terrorisme d'ETA, el pujolisme, el triomf absolut del PSOE al 1982, TV3... I en fi, la nit del 23 de febrer de 1981, amb el pobre Foix anant a la Generalitat per tot de carrers deserts sense haver-se assabentat de res, Gabriel Ferrater encara no hauria fet els 60 anys. Potser hauria estat ell qui l'hauria trucat: «Senyor Foix, quedí's a casa, no surti...» Realment, no podem imaginar com hauria reaccionat davant l'evolució política del país, davant la «construcció» del país cap a la «normalitat», com diu a l'entrevista amb Baltasar Porcel, feta poc abans de morir. I no ho podem imaginar, i no em val la invocació del que el seu germà Joan va dir o pensar al llarg de tots aquells anys, per molt que entre els dos, als diguem deu darrers anys de la seva vida, hi hagués una sintonia molt bona, un acord, una complicitat. El Gabriel era l'home que contestava això a l'anomenat Qüestionari Auden, ho poden llegir al volum *Cartes a l'Helena*, i suposo que és un cosa de finals dels anys seixanta, quan li demanen la forma de govern ideal, i diu: «Cantonalismo. Pero yo, naturalmente, sería extranjero, y mi país no tendría allí representación diplomática.» I pel que fa a la pregunta sobre les activitats econòmiques: «Corporales. Quiero decir emigrar e inmigrar muy a menudo» (GF 1995:131). Ja ho veuen. I no són bestieses. No crec que aquestes respostes, aparentment lleugeres, hagin de ser preses, com se sol dir, a la lleugera. De manera que per mi, ho

dic modestament, l'interès de Ferrater rau en l'agudesesa de la complexitat, en l'exigència de l'atenció davant la complexitat, que ens reclama això que ell en diu la decència, i jo afegiria: i tenir cura dels detalls. I de vegades penso, i sé que això no ho hauria de dir, ¿què diríem, què sabríem d'ell si no hagués escrit els poemes de *Les dones i els dies*? Perdonin. Això no és com dir, jo què sé: ¿i si tal monstre no hagués fet tal o qual monstruositat? ¿I si Carner no hagués escrit els poemes que va escriure? És una bajanada, clar. Però no és el mateix, perquè, i això és el que sé que no hauria de dir, jo el que més valoro d'ell, el que estimo més i admiro més de Ferrater, a banda d'alguns poemes, és veritat, d'un grapat de poemes, amb els dos llargs encapçalant-los sempre, són sobretot les coses que cauen a banda, per dir-ho així: les cartes, les entrevistes, les notícies de llibres, els articles i assaigs sobre literatura i pintura, les coses de lingüística i naturalment, en primeríssim lloc, aquests cursos sobre una tria d'escriptors dels dos primers terços del segle XX que per a ell són fonamentals, i dels que sempre direm que ho són tots els que ell diu, però no hi són tots els que també ho poden ser, perquè no hi surt Sagarra, a qui detesta, ni res de teatre, ni esmenta Gaziell, i potser per proximitat generacional no considera ni Rodoreda, ni Brossa, ni Pere Quart —que tanmateix esmenta—, ni comparteixo la ignorància de Narcís Oller o de Raimon Caselles, o de Carles Soldevila i de Llorenç Villalonga. Però en fi, aquesta seria tota una altra qüestió que ara ja no ve gens a tomb, perquè realment el patró que Ferrater fa servir per considerar críticament un autor és el seu i és perfectament legítim, i és idiota discutir les absències si els que hi són comptats són decididament indiscutibles.

Voldria... Podria acabar aquí. Però encara vull afegir una cosa, una darrera qüestió aparentment colateral i aparentment menor, també, però decisiva, i que d'alguna manera obre la perspectiva del que hem vist fins aquí, això que, tirant de neologisme, n'he dit la *politicitat*, i no em faré fort amb aquesta paraula, però el que els dic que ara ve, ja per acabar, penso que obre prou i prou extraordinàriament el camp mental i conceptual per on ens hem desplaçat, tant, almenys, com per considerar molt seriosament aquestes lliçons de Ferrater sobre escriptors catalans del segle XX com —suposo que no sóc original dient això— un llibre que desborda completament les possibilitats d'un llibre sobre literatura catalana, i encara que probablement no tingui cap interès fora de l'interès per la literatura catalana, els que som a dins d'aquesta literatura, no com a «sistema literari», no com a tribu ni com a dispositius institucionals i comercials, sinó com a lectors, almenys dels «clàssics», i ocasionalment també com a escriptors, i per molt *dépayés* que ens sentim, per molt sostrets als propis anys, fins al punt que ja no ens reconeixem en ells, en els anys actuals i en la nostra edat, en la fisiològica i en l'epocal, per dir-ho així, i per molt que visquem feliçment lliurats a la pròpia irrealitat, aquesta interioritat, doncs, vull dir aquella mateixa interioritat que Ferrater reconeixia en Carner, en l'entrevista amb Roberto Ruberto, que per comprendre Carner deia que cal conèixer la llengua «des de dins», aquesta interioritat, sí, vet-ho aquí, la vivim com una exigència, ja ho veuen, com el deure de la decència i dels detalls, si volen, això mateix. Pensem i actuem en nom dels detalls i de la decència, i per tant en nom del coratge de la veritat, que no implica creure's posseïdor d'aquesta veritat, sinó precisament gosar veure'n

l'exigent complexitat. La rica, dolorosa, fascinant complexitat del món, i mirar d'estar-ne a l'altura, encara que sigui fracassant.

Bé. Doncs dit des de dins, des de la irrealitat i el *dépaysement* d'un endins que es vol enfora, sempre fugint, sempre marxant, jo puc llegir aquests *Cursos* de Ferrater com un llibre que ho desborda tot. I com a exemple d'això, del que volia parlar per acabar és, justament, de la còlera de Riba.

«La còlera de Riba», o «Riba rabiüt», haurien pogut servir de títols també per a la meva conferència interminable i posada sota els auspicis dels *red herrings*, els petits tòtems de la distracció, de l'agudesia i la subtilesa.

Aquesta història de la ira de Riba, els que coneguin els *Cursos* no poden haver-la oblidada. Vull dir que és de les coses que no s'obliden. Ferrater constata que el vell Riba —el «vell» Riba vol dir un home de seixanta anys— estava dominat per una ràbia soterrada. Ell ho explica d'una manera que, jo ara no entraré en això, no sé si és la manera que dóna totes les raons d'aquesta ràbia com una tempesta continguda que de tant en tant aflorava, i mostrava un home molt enfadat, molt colèric. El món anímic dels colèrics, observat de la vora, és una cosa molt trista, plena de pulsions, de causes pregones, d'instabilitat, de penediments. És carn de psicoanàlisi, però és carn fresca, preferible als odis ultracongelats, als ressentiments liofilitzats, i perdonin, perquè, en tot cas, no farem cap anàlisi del vell Riba, entre d'altres coses perquè és possible que Riba hagués estat sempre un home colèric, i com que Ferrater el tracta ja de gran, justament a l'any 1953, quan Riba fa seixanta anys —i quan se li fa el present d'una casa de pescadors a Cadaqués, i hi ha un llibre magnífic molt recent de Jaume Medina que

explica la història d'aquesta casa (Medina 2020)—, doncs bé, com dic, com que el tracta quan ja és un home que s'ha fet gran i té prou motius, deixant de banda els íntims o humorals o fins i tot eròtics, prou motius polítics, ambientals i laborals per estar enrabiats, doncs jo suspenc una mica el judici pel que fa a la interpretació que fa Ferrater d'aquesta còlera ribiana. Però el fet és que Ferrater explica això, ens interessa l'explicació, no el fet en si. I explica que quan fa els seixanta anys li regalen la casa a Cadaqués —ja els ho dic, el llibre de Jaume Medina, *Una casa a Cadaqués*, ha sortit fa ben poc i ho explica tot—. I que Riba, en agraïment, fa un poema, titulat «Cadaqués MCMLIII», i el regala en forma de *plaque* als amics i benefactors. El poema comença així:

*Dins la nit, els meus anys
han cridat i em desperten;
semblen ocells perduts,
sóc d'ells i no em coneixen:
són meus i van errants,
perquè no em pugui entendre
quan cerco en el meu cor
què m'ha fet gran i feble.*

Ferrater només cita l'inici del poema. El vers «sóc d'ells, i no em coneixen...», i bé, si no es pensa en el fet que Riba es refereix als anys de la seva vida, a la seva pròpia vida, o se sent malament el poema llegit en veu alta i se sent «dins la nit *dels* meus anys...», cosa no difícil pel sentit que li dona Ferrater, doncs es pot pensar alguna cosa diferent i em fa l'efecte que Ferrater hi juga, clarament, com si digués: sóc dels meus conciutadans, i no em

coneixen. Ferrater juga amb aquest lliscament del sentit perquè fa un moment que ha dit que Riba sabia que la seva imatge pública era la del gran savi i poeta català representant de la cultura catalana a la resta d'Espanya, i diu que sabia —som als primers anys cinquanta, amb Ruiz-Giménez de ministre d'educació i una primera, llevíssima apertura en termes culturals—, que sabia que li tocava assumir aquest paper, però —diu Ferrater— «no volia ser absorbit per aquesta imatge pública d'ell mateix» (GF 2019:155). I és aquí on parla d'aquesta ira, i explica que recorda que un dia el va anar a veure i que el va trobar enrabiats com una mona perquè feia poc s'havia trobat un d'aquells burgesos que li havien regalat la casa de Cadaqués —ara veuran que aquest «sóc d'ells i no em coneixen» adquireix un sentit molt fort, però divergent del que diu el poema, on el poeta es veu enfrontat al pas dels anys, no pas a l'exasperació que li produeixen els seus conciutadans i mecenes—, i el ricatxo, el mecenes, justament davant d'aquest poema, que Ferrater qualifica d'«excepcionalment simple, límpid i sense complexitats», li etziba: «Però, Riba, què fa vostè? Se'ns ha tornat modernista! Això no és la cosa seva: la cosa seva és la cosa clàssica» (GF 2019: 156). I Riba es veu que s'enfilava per les parets, perquè realment podia pensar que «en la nit dels seus anys» no el coneixien, el reconeixien externament, però el desconeixien, o pitjor, l'ignoraven com el que ell era de debò, el que ell sentia com el seu ésser autèntic. Ell, que havia volgut donar les gràcies amb un poema franc i senzill, resulta que un d'aquells rics tan generosos, qui sap si el mateix senyor Fèlix Millet Maristany —no me'l confonguin amb el seu fill Fèlix Millet i Tusell, el del Palau—, li va retreure allò de si s'havia tornat modernista, rient-se'n una mica, molt probablement. És aquí, sí, exactament

en el context de la còlera de Riba, on surt això famosíssim de l'«instrument de tortura». Encara que estic convençut que s'ho saben de memòria, els llegiré, en nom dels detalls, el passatge, que podria fer arrencar de més amunt, però tant se val. Vaig aquí. O no. Aquí, i em saltaré potser alguna cosa. Riba ha explicat això del mecenes dient-li que si s'ha tornat «modernista», i Ferrater diu que s'enfila per les parets:

Riba es va enfilem en una còlera absolutament brutal. Perquè fixin-se en la imbecil·litat que això representa: la cosa clàssica, en la mentalitat d'aquest burgès, volia dir probablement traduir L'Odissea, però és que aquest burgès no havia llegit ni sis versos de L'Odissea traduïda per Riba, perquè resulta que són infinitament més complexos, infinitament més moderns, infinitament més d'avantguarda que aquest poemeta absolutament límpid. (...) Hi havia, en el cas de Riba, una tendència a acceptar des de fora la seva imatge d'humanista, de no anar a veure mai —perquè és del que s'haurien guardat més, més que de la pesta—, de no anar a veure mai què són Homer i Sòfocles i tota aquesta gent que Riba traduïa, i aleshores reduir-lo a una imatge de preservador de no se sap què, de certs valors centrals completament exteriors, no anant a veure què hi havia dins d'això, i, aleshores, convertint-lo en un mascaró de proa d'una espècie de soi-disant cultura catalana, que era un instrument de tortura per molta gent, però sobretot pel propi Riba. És a dir: dit d'una manera precisa, 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 sóc la vaca de la mala llet...» (GF 2019:156 i s.)

I continua. Vull dir que podria continuar llegint tres o quatre pàgines més, perquè la potència d'aquest moment és hipnòtica. I això de la vaca de la mala llet, ja ho saben, i ja ho he dit, després, als millors anys del pujolisme d'agricultura intensiva i del maragallisme olímpic, es va convertir en una vaca que riu. És així, literalment. El país reia i reia. No se sabia de què. Però el riure era el que s'estilava. I en fi, també ho veuen, aquesta tensió entre una dimensió interna, desconeguda, ignorada, menystinguda, i una versió externa, equivocada però celebrada i oficialitzada. Hi ha una maldat... La maldat de preguntar-se on són, o com funcionen ara aquests desdoblaments, que són empenyadors, sí, però necessaris perquè una cultura, una *soi-disant* cultura, com diu Ferrater —i recordin que faltava ben poc perquè el Joan de Sagarra posés en voga allò de la *cultureta*, el Ferrater encara hagué de sentir-ho, segur, segur que va poder sentir-ho i llegir-ho—, no sigui només una forma d'exterioritat institucionalitzada, és a dir, que sigui capaç de no ser una vaca cega i riallera, sinó de tenir la indispensable mala llet per poder preservar-se la intel·ligència del grapeig i del suborn institucional, de la tele, de la columneta al diari, del premi, de l'ajuda de la Generalitat i de la circulació dins del circuit oficial de la cosa. I és clar, vostès diran: Oh, és que la mala llet potser era contra Franco i la merda del franquisme. No ho dubtin. Efectivament. O sobretot, tenint en compte que el franquisme tenia sòlides

ramificacions en el catalanisme més diguem-ne folklòric, tot i que era un folklore de qualitat, per entendre'ns, que incloïa la Bernat Metge encara que fos per fer goig, per la patxoca del monument clavat a la biblioteca de casa, un goig silenciós i decoratiu, però més sòlid i interessant que el Pi de les Tres Branques. Ara, Ferrater, de nou, no deixa escapatori amb el que segueix als versos de Pere Quart: «Els escriptors catalans som ara “la vaca de la mala llet”. Som els últims, els 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 [amb Prat de la Riba i la Setmana Tràgica, per exemple, i Ferrater coneixia el llibre de Josep Benet de 1964 sobre aquest moment decisiu per al catalanisme polític i cultural], tot el que va passar a Carner, tot el que va passar a Riba, amb aquesta màquina de tortura.» Ja ho veuen... I tot seguit explica per què era una màquina de tortura, i torna a fer la seva interpretació, deutora no només de Pla, sinó d'una experiència jo diria que generacional, de la guerra i del franquisme, que el catalanisme —el clàssic, no el popular, no el que abans se'n deia «ser de la ceba», una expressió que, per cert, l'Helena Valentí emprà en un moment molt precís d'una entrevista molt bona i molt útil que li van fer al 1987 (GF 1995:62), quan diu que una cosa és que estimis el català, i una altra cosa és ser de la ceba—; doncs bé, Ferrater insisteix en això, en la seva idea, com dic, que el catalanisme només podia ser de dretes, perquè era deutor d'un moviment burgès, d'unes polítiques inspirades per uns interessos econòmics de la burgesia, i que «els escriptors catalans van ser utilitzats per fornir» d'una «aureola», d'una «gloriola espiritual» el «moviment de protecció aranzelària» (GF 2019:158).

Ja els dic que tot aquest moment de les lliçons sobre Riba, més que no pas en la lliçó sobre Ruyra, o sobre Guerau de Liost, on ja surten algunes coses, és el moment de la carregada més gran, més dura, més ferotge de Ferrater contra el catalanisme, contra Cambó, la Lliga i els seus hereus polítics reubicats, reciclats, incrustats en el franquisme. I aquest és el context que Ferrater dóna per a la còlera de Riba i per a la vaca de la mala llet. Però amb un detall. En un moment donat, Ferrater registra en Riba una altra cosa. La seqüència de la seva argumentació val la pena de seguir-se, encara que sigui molt esquemàticament. És tot el final de la darrera lliçó dedicada a Riba, des de la menció a uns versos que Riba va fer per a un número d'homenatge a Aleixandre a la revista *Papeles de Son Armadans*, dos versos que fan:

*Per servir-se de l'ànima,
que ha estat subtil el cos!*

Ferrater, davant el sentit obvi —la saviesa del cos per moure l'ànima, més que no pas a l'inrevés—, parla d'una pura imatge, i torna a desplegar allò que ja hem vist, que el poema no està fet d'idees, ni de mots, sinó d'imatges. Diu: «Hem de tenir una mica de sentit comú: si tenim idees i 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 abans» (GF 2019: 167). Després, com que ha citat, una mica fent-s'ho venir bé, Galileu, passa per la qüestió de les dues cultures, ja saben, la científica i la humanística, però això li permet de dir una cosa important,

que ja he esmentat molt de passada: que la funció de la literatura, diu, «i més concretament de la poesia», és la de «cridar tota la cultura en general a la modèstia». Per què? Doncs perquè la poesia li pot fer veure a la cultura en general, la cultura científica i tècnica i filosòfica, que «darrere de les meravelloses construccions intel·lectuals que són la teoria de Galois o la lògica de Gödel, que per sota d'aquestes meravelloses construccions hi ha un ésser animal, un ésser físic que som els homes i que som els que fem totes aquestes architectures», diu (GF 2019:168). Ho deuen recordar. Ho he citat no fa gaire. I afegeix: «Si volem donar importància, si volem situar, i situar en un lloc respectable i en un paper que valgui la pena, la literatura, només és per aquest costat que la podem situar», és a dir, pel costat de poder constatar l'existència d'una animalitat intel·ligible i intel·ligent, però animal en definitiva, capaç de sublimar, d'acord, de concebre ideals, perfectament, però sobre aquesta base del que Riba anomena la *subtilitat del cos*, que és com dir la intel·ligència del cos. Ferrater posa com a exemple un parell de moments d'una novel·la de Barrès, *Les Déracinés*, un moment on una pobra noia, una criatura de moral dubtosa, com dirien els cursis, és qualificada de «pauvre parente des bêtes», i un altre moment en què el protagonista constata que un vell mestre i amic seu, en ajupir-se per recollir el paraigua que li ha caigut, mostra, amb el pantaló que li tiba, una cuixa molt robusta, i això li fa veure, no sense l'angúnia de l'ensurt, que aquest vell savi també és un «parent des bêtes». I aquí ve el moment —tot són salts mortals, ja ho sé, però segueixo Ferrater molt de la vora— en què posa Riba en el centre d'aquesta atenció al substrat animal, que és com

dir a la capacitat de comprendre intel·ligentment què són pulsions i què són passions, què és instint i què és contenció —o repressió—, què són òrgans i cos i què és cultura i societat. No cal que anem a Freud, ara, em sembla, perquè tot està bastant clar, per comprendre que aquesta intel·ligència animal, tot i ser molt conscient de si mateixa, tot i ser capaç de mirar-se al mirall i dir-se les coses clares, no s'estalvia les tensions i el malestar, el cèlebre *Unbehagen der Kultur* de Freud, i que en Riba havia de ser molt viu, molt conscient, travessat a sobre per la fe, pel dispositiu, com si diguéssim, de la religió catòlica combinada amb el fortíssim coneixement de la cultura de l'antiga Grècia, del món homèric, de Sòfocles, d'Eurípides, i de la pròpia sensualitat, d'allò que Foucault recordava que és el «sexe» i que està per sota o per damunt de les construccions socials, científiques i morals que el converteixen en «sexualitat». I Ferrater diu, i acaba així, pràcticament:

Doncs bé, és això, el recordar-nos que som parents de les bèsties, el paper de la literatura dins la cultura, i em sembla que la poesia dels darrers anys de Riba és una gran poesia perquè està centrada en aquesta idea, i, sobretot, més que una idea, podríem dir, en aquesta emoció: en aquest rebuig de tota ideologia i en el tornar a ser parents de les bèsties... (GF 2019:170)

És extraordinari. Se n'adonen? Ser «parent de les bèsties» va de la mà del «rebuig de tota ideologia». Podria dir, si no haguéssim dit ja tot el que hem dit al respecte, que això ens retorna al començament: «Detesto les cases on fa fred i les ideologies.»

Però no s'espantin. Vaig acabant, i no torno a començar. En tot cas, això de les cases fredes i de les ideologies em sembla que a aquestes altures ja ho veiem des d'una perspectiva molt més complexa, i per tant més afnada, més atenta a tots els detalls que s'amaguen aquí dins.

I per acabar... Hi ha un moment... Hi ha un poema molt emocionant de Paul Éluard sobre les dones que, després de l'alliberació de França de l'ocupació nazi i l'enfonsament del règim de Vichy, eren acusades d'haver col·laborat i mantingut relacions amb els ocupants, i els afaitaven el cap, els tallaven els cabells al zero. Hi ha una cançó molt interessant de Brassens, també molt interessant políticament, titulada *La tondue*. I hi ha aquest poema de Paul Éluard, que és famós també perquè el president George Pompidou el va fer servir en una roda de premsa en un context molt ajustat, molt refinat, una història molt desgraciada, que és la versió tràgica del que després en el cas del president Macron i la seva dona és una història d'èxit, com si diguéssim... El nano i la professora més gran que s'enamoren. Bé... Però ara això ens portaria molt lluny. El poema d'Éluard diu, en un moment donat, està descrivint aquestes noies, aquestes dones amb els cabells rapats, humiliades, i diu:

*Une fille galante
Comme une aurore de premier mai
La plus aimable bête
Souillée et qui n'a pas compris
Qu'elle est souillée
Une bête prise au piège
Des amateurs de beauté*

És formidable. I ja saben que en francès la paraula *bête* té una polisèmia metafòrica que no es correspon amb el nostre bèstia, o només molt parcialment. Però tiro endavant, tiro milles amb el que vull dir. En una entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio —ja veuen que obro molt el camp de joc...—, una entrevista que li van fer el 1992 per al suplement cultural del diari *El País*, per a *Babelia*, al final l'entrevistador li pregunta: «¿Cómo domestica al animal que lleva dentro?» Bé, la pregunta fa riure una mica, però és que abans li ha preguntat «¿qué es lo que más le encoleriza?» I Ferlosio respon —a la qüestió de la còlera dóna una llista d'ítems, tots realment molt emprenyadors, però no és el que ens interessa, ens interessa la qüestió de l'animal interior—: «¡Ojalá llevase dentro por lo menos algún “buen animal”, por usar la emocionante expresión de Theodor W. Adorno. Pero ya he dicho lo que hay sobre ello en la tercera respuesta. [És evident que Ferlosio contestava per escrit, i a la tercera resposta havia parlat del fet d'haver-se sentit, en una determinada ocasió, passejant pel camp, com un «animal sin instinto y un hombre sin experiencia». I continua:] A veces sí que me noto algo que, más que “animal”, debería llamarse “bestia” o “mala bestia”. Cuando puedo domarla —y con los años me va siendo más fácil— lo hago con el acreditado método de la autorrepresión» (Ferlosio 2019:180).

El que diu Sánchez Ferlosio és important, i no és difícil d'entendre. Més delicada és la referència a la «emocionante expresión» d'Adorno. Es tracta d'un passatge que tanca la secció de *Dialèctica negativa* dedicada a la llibertat, i fa així:

Els individus són en la societat socialitzada incapaços d'allò moral que és exigít socialment, i que realment només seria

possible en una societat alliberada [ja veuen que hi ha una oposició, òbvia i no difícil d'entendre, entre el que en alemany es diu *vergesellschaftete Gesellschaft*, la societat socialitzada, i la *befreite Gesellschaft*, la societat alliberada]. *La moral social (die gesellschaftliche Moral) seria únicament aquella capaç de posar fi a la mala infinitud, al malvat i putrefacte comerç de les represàlies. Mentrestant, a l'individu no li queda altra sortida, en la moral, que aquella que la teoria moral kantiana, que tan sols concedia que es tinguessin inclinacions afectives per als animals, però no respecte, menysprea completament: mirar de viure de tal manera que es pugui arribar a creure que s'ha estat un bon animal.* (Adorno 1982:294)

Tot està aquí, en realitat, o tot comença a partir d'aquí. Ser capaços de pensar la política a partir d'individus que a l'hora de fer examen de consciència puguin preguntar-se si «s'ha estat un bon animal», i no, òbviamment, un *bon tros* d'animal. Això seria la versió equivocada, la versió estúpida humana. El tros no val. El tros, ja ho saben, només serveix per frotre'l a l'olla. El que val és l'animal sencer, la integritat, la decència i l'atenció als detalls com un tot, amb la vergonya del passat convertida en una lliçó per al present i una exigència per al futur.

Ferrater té una carta a l'Helena Valentí, són unes cartes que no surten al llibre que va editar al seu moment el seu germà Joan i que va publicar més tard Jordi Cornudella a *Reduccions*, i entre aquestes cartes, són tres, n'hi ha una escrita l'octubre de 1962 (Cornudella 2019:58), Ferrater està enyorat a Calafell, i ella, l'Helena Valentí, acaba d'aterrar a Anglaterra, i té els típics

problemes inicials d'adaptació i la mena de perplexitats que el propi Ferrater tindrà mesos després quan la vagi a veure i escrigui aquella carta a Jaime Gil on surten els *red herrings*. Ja veuen que tanco un cercle. Però en aquesta carta diu una cosa molt interessant sobre això de ser uns «bons animals». Ella se suposa que s'ha expressat des d'una «in-convicció davant de tot», des d'una sensació de pèrdua de sentit, de sensació de pèrdua de lloc i de referències, i ell li dóna els clàssics consells: treballa, centra't en coses que t'interessin i t'apassionin, construeix-te una bona rutina... És veritat que ho fa des d'una posició molt fràgil, i per això també molt honesta. El passatge —si m'ho permeten— és valuósíssim, és commovedor, i em sembla que podria formar part de qualsevol antologia sobre subtileses morals expressades en català:

Voldria donar-te una rèplica optimista a la teva descripció de la in-convicció davant de tot, però honestament no ho puc fer. En mi i en les persones que se m'assemblen i se t'assemblen, sempre he vist que es repeteixen aquesta mena de desaparicions de la figura imaginativa d'un mateix i del món. Viure es va convertint en un joc anguniós com el d'aquells dibuixos del TBO on s'ha de veure un conill entremig de les fulles. I arriba un moment que un més aviat menysprea els moments en què veia el conill i la vida tenia sentit: sembla que, si han resultat tan inestables, és que eren al·lucinacions de ximple.

Però a on volia anar a parar i acabar ve després d'aquells consells obvis, elementalment sensats que els deia. És el moment de les formigues. El conill que s'amaga, les formigues

laborioses, tot això són exemples del «bon animal». També ho podria ser el llop estepari, el gos lleial, el gat que administra els seus moments de dependència amb un amo que mai sap si en realitat és un empleat o un assistent del «seu» gat. També, ho sento, els animals que ens mengem. I també —per què no?— els animals que se'ns podrien menjar. Tot això, en termes morals, és molt complex. Per mi, l'horitzó està —i inclou això d'Adorno i de Ferlosio de poder dir al final: «doncs he estat un bon animal»— una imatge que surt al començament d'un llibre extraordinari d'Agamben, *L'aperto*, justament sobre els homes i els animals, i que és el sopar dels justos, a la fi del món, i resulta que els justos, en un context i amb un sentit místic i messiànic, perquè es tracta d'una il·lustració d'una Bíblia jueva del segle XIII que es troba a la Biblioteca Ambrosiana de Milà, doncs aquests justos són humans amb caps d'animal, són savis que s'han hibridat, per dir-ho així, amb animals. Però això, ja els ho dic, és un horitzó per a una imaginació moral realment complexa. El que diu ara Ferrater a la seva carta a l'Helena Valentí de l'octubre de 1962 és... Acaba de dir que el que ens aguanten són els costums, però amb quanta fragilitat, amb quantes ganes d'engegar-los a fer punyetes, i a continuació ve això, i amb això acabo:

Després hi ha una cosa que és la més difícil d'expressar del món (bona part de les meves poesies —i les de Pavese!— proven de dir-ho), i que no s'hi pensa mai i és molt important. Jo en diria senzillament el cos, si no fos que quan dius aquest mot tothom es posa a pensar, deixant caure la bava, en aquesta cosa idiota que en diuen «plaer». Em refereixo senzillament a l'ordenació més elemental de la vida,

a la prossecució del pur fet de la nostra existència. Viure és, abans que res, exercici de l'aptitud a viure, i molt sovint no és res més. Si un aprèn a omplir-se la imaginació d'aquesta «elementalitat», se'n treu estímul i disciplina. És en aquest sentit que jo dic de vegades que la gent som com les formiguetes, i que això em posa tot content.

Doncs vet-ho aquí. Si vostès pensen que es pot afegir alguna cosa més, jo no. De manera que moltes gràcies!

LES VEUS QUE CANTEN

Si m'ho permeten... Sí... Gràcies... Molt bé... Hi ha una pregunta... Per què cantem? Per què cal dir cantant el que podríem dir simplement parlant? Hi ha una pel·lícula de Fred Astaire, *Carefree* —coneguda aquí amb el títol d'*Amanda*—, en la qual un personatge, Fred Astaire, justament, i no els explico la pel·lícula, que és bastant divertida i inversemblant a la vegada, i gira, com a bona comèdia, al voltant de les decisions difícils, de les revelacions de l'amor —i de les hipnosis—, i també dels malentesos entre qui vol sentir una cosa i qui no gosa dir-la. Doncs bé, hi ha una escena en aquesta pel·lícula en què el protagonista no pot parlar, no pot adreçar-se a la seva estimada, tot i que ell sap que, *en el fons*, ella també està enamorada d'ell. Aquest «en el fons» és important a la pel·lícula, perquè en l'argument hi intervé una mena de psicoteràpia totalment inversemblant. Però és igual. El que m'interessa és aquesta idea d'alguna cosa que està «en el fons» i només es pot dir cantant, i per això l'avanço aquí. La situació que els dic, bé, no és com a *La flauta màgica*, on la prohibició de parlar, potser ho recorden, forma part de les proves per accedir al temple de la saviesa i genera algun malentès, algun conflicte —sobretot amb Papageno, que no es pot contenir—, però també un petit drama que dona peu a una de les àries més commovedores de l'òpera, cantada per

una Pamina que pensa que, com que el seu amor no li adreça la paraula, ja no se l'estima. No, a *Carefree* la situació és que realment si el personatge de Fred Astaire s'adreça a la noia i li parla, si la violenta i li dirigeix la paraula, aleshores pot guanyar-se un doble cop de puny clavat per la noia i també pel seu promès, perquè els dos, per raons òbvies que ara no vénen al cas, estan molt enfadats amb ell. I aleshores... Bé, la situació és que estan ballant, i Fred Astaire balla amb una altra dona, còmplice de la situació, es tracta d'un ball normal, no és un ball prodigiós com els que Fred Astaire feia a les seves pel·lícules; estan ballant, com dic, i Fred Astaire i la seva parella s'acosten a la noia que li agrada, i a la qual no pot adreçar la paraula. I aleshores, què fa? Doncs es posa a cantar. Canta una cançó d'Irving Berlin escrita per a aquesta pel·lícula, per a aquesta escena, *Change Partners*, i ara no sé on he llegit que la lletra és del propi Fred Astaire. Tant se val. La cançó és fantàstica: Per què balles sempre amb la mateixa parella?, li diu. Si canviessis de parella i ara ballessis amb mi, ja no tindries mai més ganes de canviar de parella. I això ho diu cantant, vet-ho aquí, perquè no pot dir-ho parlant. Així doncs, per què cantem? Òbviament per dir una cosa que no podem dir parlant.

D'altra banda, suposo que ho saben, però la gent que pateix disfèmia, els tartamuts, quan canten no tartamudegen. Per dir-ho d'una manera molt primària, l'acció de cantar no empra la mateixa zona del cervell que controla la parla, l'afectació de la qual produeix aquest bloqueig característic. Hi ha escenes cruels i còmiques en moltes pel·lícules amb tartamuts. I com que un tartamut pot dir seguides moltes coses si les diu cantant, no és difícil d'imaginar que es decideixi a anunciar

una notícia dramàtica i terrible dient-la amb la melodia d'una cançoneta idiota. És una cosa que em sona haver vist en una pel·lícula, però no aconsegueixo recordar on. És igual, perquè no té més misteri ni interès, em temo, excepte que la posem en la mateixa constel·lació de preguntes sobre el cant, sobre la veu i la qüestió de per què cantem.

Així doncs, podem dir que en la prosa de la vida hi ha coses que no es poden dir, o no es gosen dir, i que el cant les fa possibles. Però no sabem si el cant fa de vehicle, de màscara, de megàfon, per entendre'ns, o de representació. Per al tartamut és el medi que li permet sobrevolar indemne per damunt de tots els entrebancs i trampes que la disfèmia li posa en la parla. Però això no val per als que poden parlar normalment, excepte que el bloqueig sigui exogen, com si diguéssim, provocat per algú o per una situació determinada. Ara, quan no hi ha cap mena d'obstacle per a la parla, si ho dic cantant, ¿ho estic dient *més de debò*? Hi ha situacions que... Els ho diré sense més circumloquis. He trigat a acceptar les cançons al cinema, i per tant a acceptar que el cinema musical ens porta a una altra dimensió. No suportó la típica escena que ja veus venir: una parelleta en una festa, surten al jardí —tot això passa sempre en cases fastuoses—, s'asseuen en un banc a la llum de la lluna, es miren als ulls, o ell la mira a ella i ella baixa els ulls, i ell —gairebé sempre és ell— aleshores es posa a entonar una cançó d'amor intolerablement nyonya, i ve quan jo —i molta gent, diria, no pretenc ser l'únic amb aquesta fòbia— m'aixeco i me'n vaig, si puc, fins que aquest horror ha passat. Naturalment, la mateixa situació té variants molt més intel·ligents, com l'extraordinària *Let's Call the Whole Thing Off*, dels germans Gershwin, que apareix en una altra pel·lícula

de Fred Astaire amb Ginger Rogers, *Shall We Dance*. Però el que es canta al cinema té més dimensions, naturalment, i moltes escapen a la insuportable pesantor del kitsch, o n'exploren intel·ligentment la innocència i la perversió dels seus propis límits. Confesso que se'm fa un nus a la gola amb Julie Andrews cantant, envoltada d'uns nens espantats pels trons i llamps d'una tempesta, *My Favourite Things* a aquella pel·lícula que tots coneixem per *Sonrisas y lágrimas*. Després hi ha la divagació formidable de Bill Evans sobre el mateix tema, o la versió més esquinçada de John Coltrane, o la bastant contemplativa —i prodigiosament cínica— de Sarah Vaughan. Però jo torno sempre a la versió de Julie Andrews distraient i confortant els nens espantats per la tempesta i fent la llista de les coses —dels *objectes*— que proporcionen consol, plaer i moments de felicitat en aquesta vida, i com que és una llista absolutament arbitrària, és impossible no celebrar-la de dalt a baix, cal ser molt idiota per trobar-li defectes o mancances, de manera que jo també la canto i tot cantant-la torno al meu propi nus a la gola. Faig el viatge com si diguéssim per la cultura del jazz, aspra i rebel, ferotge i complexa, i torno al cinema, a la màquina d'il·lusions i fantasies sentimentals aparentment més simples, i torno per tant a una idea d'infantesa no diré que molt freqüent, però tampoc impossible ni inversemblant. I posat a confessar coses, els diré que hi ha molts més moments del cinema musical als quals he arribat amb l'esforç que suposa superar un bloqueig, no sabria si dir-ne un trauma, i és que de petit —i de fet tampoc de gran— no suportava gens que la meva mare em cantés. Al cotxe, si cantàvem tots, i el meu pare solia escanyar-se engolant molt la veu, això encara. Però que la meva mare em cantés, o de gran

de sobte m'alarmés dient-me que li havia vingut una cançó al cap i es posés a cantar-me-la, aquesta tortura, aquest suplici no el vaig superar mai, perquè no solament no ho suportava, sinó que a sobre em sentia terriblement culpable pel fet de no suportar-ho. ¿Per què detestava tant —o potser caldria dir: per què *m'incomodava tant* que la meva mare cantés? O qui sap si caldria afegir: que *em* cantés. Però no. Sempre que cantava, fins i tot si jo sentia que li cantava a un nét, jo m'escapolia, i si era jo el destinatari de la cançó, el suplici era total. I que consti: la meva mare no era una persona que cantés quan estava contenta. No. Ella cantava per demostrar o il·lustrar o recordar una cançó que li havia vingut al cap, o per entretenir o ensenyar un nét, o un fill, o una amiga. Potser era això. La seva manera de cantar era com si obrís cometes. Però sóc injust amb ella, i a sobre..., ella, ¿comprenen?, ja no hi és per defensar-se. Bé. La meva mare estimava cantant, i s'estimava cantant, i estimava el que la cançó significava, de vegades coses que només tenien valor per a ella, però tot plegat per mi era un dispositiu de la incomoditat, la vergonya i la culpa. No hi ha dubte que el problema era meu. Potser caldria pensar que la meva mare no era d'aquelles persones que canten perquè estan contentes, sinó que canten per tal d'estar contentes, perquè cantar, o sobretot recordar una cançó —i així recorden les bones coses passades relacionades amb el fet de cantar—, les posa contentes. En tot cas, això em permet de dir que hi ha dues maneres de cantar: una, doncs perquè s'està amb ganes de cantar perquè s'està content —o perquè es vol estar content, i ja saben allò que diu que *quien canta, sus males espanta*—, i l'altra és perquè s'està amb ganes de recordar, perquè es vol recordar una cançó, es vol obrir l'altre

món concret tancat en una cançó, es vol entrar en aquest *altre* món, obtenir el plaer i la felicitat guardats en aquest *altre* món. En els dos casos el cant deixa en suspens el món corrent, el món prosaic, el món de cada dia i de cada hora, exactament igual que una narració, o el temps del cinema, o el temps del teatre o el temps de la música, clar, interrompen el món de la vida corrent i ens fan ingressar en una altra temporalitat. Tot això, en fi, són coses molt evidents.

Naturalment: el cant també refà el món, informa de quina matèria està fet el món humà. Els cants èpics, les epopeies en vers, les cançons de gesta dites segur que amb una sonsònia quasi musical, o de vegades musical del tot, des dels poemes homèrics fins a la *Chanson de Roland*, els Nibelungs, el *Cid*, i també, per què no, el que explica Chatwin al seu formidable llibre *The Songlines*, el manteniment d'un món arcaic, mític, present en els elements del món físic que va perdurar generació rere generació, els arbres, les roques, els rius, i la idea del cant com un mapa per orientar-se, com una topografia. Hi ha el cant de gesta, i hi ha el cant de la festa, els cants que mantenen cohesionat no solament el grup, sinó també el món al voltant del grup. Tot això és evident. I hi ha un cant estrany que posa en tensió aquesta funció comunitària, però no la nega, i que en certa manera funciona també com una citació, com posar entre cometes alguna cosa, com en certa manera feia la meua mare. Si vostès són una mica de John le Carré, potser tenen present la pel·lícula *El topo*, de Tomas Alfredson, amb Gary Oldman fent de Smiley. És una pel·lícula extraordinària, incomparable —perquè també és realment formidable— amb la novel·la, o amb la sèrie de la BBC, igualment esplèndida, amb Alec Guinness fent el paper de Smiley, titulades en anglès, com

possiblement saben, no pas amb el títol de *The Maul*, sinó com a *Tinker Taylor Soldier Spy*. Bé, el fet és que a la pel·lícula hi ha un moment, una celebració de la gent del Circus, que és com es coneixen les oficines del servei d'intel·ligència britànic, i de sobte sona l'himne soviètic, aquest himne realment fantàstic que Putin ha tornat a fer oficial, amb la lletra una mica canviada, per a la Federació Russa. Doncs bé, tots els espies britànics salten com un sol home —amb un *cameo* del propi John le Carré inclòs— i es posen a cantar, en rus, naturalment, aquest himne —que jo ara, no s'espantin, no els cantaré, però no els diré que no l'hagi cantat, o que el canti encara alguna vegada, a la dutxa, o al cotxe, que és on de vegades cantem, perquè el soroll de l'aigua i l'aïllament del cotxe fan d'acompanyament, sí, i conviden en certa manera a cantar. ¿Per què canten aquests espies l'himne de l'*enemic*? Bé, no és que l'himne britànic no sigui un molt bon himne. ¿Es tracta d'una paròdia? Podria semblar-ho, però en tot cas seria una paròdia eufòrica, perquè aquest himne és realment euforitzant. I si un vol riure's d'una cosa tan bona, és fàcil que aquesta cosa bona et sorprengui cantant-la de tot cor, amb una inesperada i estranya franquesa, és a dir, amb una inesperada i estranya complicitat. ¿Era —a la pel·lícula— una manera de dir que al Circus hi havia qui el cantava de tot cor, que hi havia *un talp*, un traïdor? ¿O era simplement un homenatge a la grandesa de l'enemic, que mai s'ha de menystenir? En tot cas, tot això dels himnes, de les cançons de gesta —de l'exaltació de les gestes passades i l'exhortació a les gestes (o matances) futures— constitueix una dimensió del cant que aquí no m'interessa.

Ara, la pregunta de per què algunes coses les diem cantant té aquí, en aquest cas, una resposta molt clara: perquè

cantant els homes —i les dones— es donen ànims, se senten formant part d'una pinya, d'un bloc, d'una nació, d'un exèrcit. Cantant no solament es recorda el passat i s'espanten els mals, també s'espanten els temors i el futur gloriós sembla una cosa a l'abast de la mà, encara que sigui convertint un hipotètic camí de roses i llorers en un camp ple de cadàvers.

Fa uns quants anys vaig quedar molt malament — em temo— en un seminari amb col·legues universitaris de l'Estètica. Dos convidats, molt prestigiosos, nord-americans, i almenys un d'ells jueu, ens van llegir un *paper* on venien a dir que cantant es fomenta l'esperit comunitari: cançons folk, cançons populars, cançons de foc de camp, com si diguéssim. La cosa era, com si diguéssim, així de sofisticada. Jo, que en aquestes situacions tinc una horrible pulsio a portar-me malament, els vaig dir que allò estava molt bé, però que la seva teoria no servia gens per diferenciar el que van fer els nazis amb les seves cançons als seus campaments juvenils i amb els seus focs de camp als anys trenta a Alemanya. Un d'ells em va mirar amb odi, el jueu, em temo, i em va preguntar si estava insinuant que ells eren uns nazis. Aquella reacció era completament absurda i intel·lectualment indigna, i òbviament li vaig dir que jo no estava dient res de semblant a aquesta mena de barbaritat. L'altre col·lega seu —van llegir el *paper* en plan duo, i el signaven els dos a la manera de petita diversió per entretenir la trobada amb els pells roges del seminari, és a dir, amb nosaltres, els espanyolets que fèiem el farciment i organitzàvem la cosa on ells actuaven en el paper de cowboys protagonistes— el va agafar del braç per calmar-lo i em va respondre que el *paper* era una mica improvisat i que segurament els calia pensar-lo millor. No va

mirar de contraargumentar el que jo acabava de dir. No sé si després s'ho van pensar millor i realment van refer aquella bajanada. Juraria que no. En aquella mena de seminaris, la bellesa i bondat de les teories no solia confrontar-se amb les contradiccions i complexitats de la història ni del que sol ser l'art o la literatura quan és molt més —i gairebé sempre és molt més— que un simple cas d'innocu estudi filosòfic. En acabat els vaig a anar a dir que em sabia greu que s'ho haguessin pres tan malament. El jueu em va tornar a mirar amb odi, sense dir res, i el seu company, autor d'un llibre molt simpàtic i famós sobre el cinema de terror, va dir-me un altre cop que de debò, que el seu *paper* era una cosa embastada per a l'ocasió i que potser sí que els calia treballar-lo més. No volien discutir. De fet, en realitat, no hi havia res a discutir. Encara ara ignoro si eren realment conscients que allò que diferencia, diguem-ne, el *Blowin' in the Wind* de Dylan del *Horst Wesel* dels nazis, o fins i tot, i l'exemple és molt millor, la perversa ambigüitat del *Tomorrow Belongs To Me* de la pel·lícula —i el musical— *Cabaret*, no és la possibilitat de cantar aquestes cançons en grup, en un cor o en una rotllana al bosc, i sentir-se formant part d'una pinya, sinó què diuen, i quina és la seva història, i en aquest sentit ve a tomb la perversa ambigüitat que dic de la cançó que canta l'adolescent nazi a *Cabaret*, perquè pel context funciona indiscutiblement com una seductora, i per tant una molt *gefährliche* cançó nazi, quan en realitat els seus autors van ser dos jueus —John Kander i Fred Ebb—, i a sobre la cançó presenta òbvies ressonàncies amb una vella cançó alemanya del segle XIX, amb lletra de Heine, titulada *Loreley am Rhein*. Però aquest *Tomorrow Belongs to Me* és tan eficaç que, d'una banda, ràpidament va ser assumida no com una il·lustració

del poder dels himnes, sinó realment com un himne útil per a neonazis. I no em sorprèn. De fet, aquesta falsa cançó nazi és la millor cançó «nazi» que conec, perquè la resta, començant pel *Horst Wessel* o coses com *Es zittern die morschen Knochen*, són marxos absolutament vomitives, musicalment parlant són merda per a cervells plens de serradures, i a sobre estan en alemany. Perquè això dels *morschen Knochen*... Hi ha un vers del sonet VII dels *Sonets a Orfeu* de Rilke que a estones, no sempre, però de vegades sí, és el meu Rilke preferit, però bé, aquest vers, que diu «nicht in den Grüften der Könige Moder...», doncs aquí se'm creua, se m'interposa, se'm creuen una mica els cables, sí, efectivament... El senyor Alfred Badia va traduir aquest «der Könige Moder» per «la reial escòria». Però bé. Recordo haver-me après aquest sonet de memòria, fa anys, en unes excursions alemanyes molt agradables al voltant del Bodensee, és a dir, del llac Constança, i amb la rima que segueix, amb la conjunció adversativa alemanya *oder* fent la rima amb aquest *Moder*, i recordo haver fet sempre un gest com qui clava una palada de terra en algun enterrament allargant molt la r de l'oderrrr, i resulta que, és evident, que jo ja estic completament condemnat, perquè no em puc prendre seriosament ni aquest sonet ni aquesta rima de *Moderrr/oderrr*, i com que estic condemnat, això de Rilke, que en general és una cosa realment meravellosa, d'una inspiració gairebé sobrenatural, perquè va escriure bona part d'aquests sonets sembla ser que gairebé al dictat, vull dir al dictat d'una veu interior, sí, és evident, doncs estic condemnat, perquè aquesta bestiesa de la cançó nazi em porta al sonet de Rilke, perquè això de «es zittern die morschen Knochen» caldria traduir-ho, i en català la cosa va fatal, per, si som literals, per alguna

cosa com «que tremolin...», o «ja tremolen els ossos florits...», i pels ossos es refereix als ossos del món podrit que tremola davant la guerra redemptora, la guerra que ha de netejar la merda —segons els nazis— del món d'ahir per fer lloc al món de demà. Però aquest *morsch*, clar, dóna «florit» en català en el sentit del castellà *enmohecido*, ¿però qui no llegeix o sent «florit» en el sentit de *florido* o *florecido*? En anglès seria «the mouldy bones». O sigui que ja ho veuen. És una sort que no calgui traduir els himnes i les cançonetes dels nazis.

Però bé, prou excurs, perquè tot això són bestieses... Com els deia, totes les cançons nazis són marxes absolutament vomitives, i a sobre estan en alemany, amb la brusca morbidesa i necrofilia de què de vegades és o era capaç aquesta llengua. En canvi, ja els dic que la qualitat musical de *Tomorrow Belongs To Me* és tan eficaç i tan engrescadora, que, clar... No sé on he llegit que un club de nanos excursionistes jueus va fer-la servir realment com a cançó de foc de camp, davant l'horror dels seus pares, i també hi va haver un embolic en una escola a Brooklyn, on els pares van descobrir que els mestres, que no eren nazis en absolut, la feien cantar als alumnes en una festa de fi de curs.

Però prou d'himnes. M'interessa més la qüestió de la veu com a expressió d'un cos, d'una vida interior, d'una actitud corporal i anímica concreta, d'unes cordes vocals singulars, i no com la immersió en una col·lectivitat, des de cantar en un cor fins al detall, que sempre m'ha fet gràcia, que el to de veu ens canviï quan parlem idiomes, o quan inconscientment adoptem una fonació determinada per fer passable el que diem en una altra llengua, cosa que em fa pensar que parlar llengües ve a ser un joc de màscares, almenys per a aquells

ultradiglòssics i dislèxics irrecuperables que fem veure que les parlem.

La qüestió de per què cantem —o per què diem algunes coses cantant— és correlativa a la qüestió de la veu. Perquè el cant vol veu, si em permeten aquesta obvietat. Vol una idea i una experiència i un art de la veu. La pregunta de per què cantem és la pregunta de la veu portada a un nivell —a una tessitura, diríem— que no és l'habitual de la parla, que, sabent-ho o no, com el famós monsieur Jourdain, s'expressa en prosa. Sobre la veu, si m'ho permeten, esmentaré només un o dos llibres, que no tenen perquè conèixer, un és de Mladen Dolar, un filòsof eslovè, molt amic de Žižek, de fet tenen un llibre junts sobre l'òpera, i això, justament, ja... Bé. El seu llibre, que jo conec en alemany (Dolar 2014), es titula *His Master's Voice. Una teoria de la veu*. És a dir: *Eine Theorie der Stimme*. Vostès, per cert, no sé si saben que *Stimmung*, en alemany, és estat d'ànim, opinió general, atmosfera anímica, a més d'afinació musical. Bé. El llibre que els dic està ple de coses, però incomprendiblement per mi també degrada el cant a una mena de bloqueig o empobriment de la intel·ligibilitat comunicativa. Com que a l'òpera molt sovint no s'entén el text, ja extrapola a tot el cant aquest, diguem-ne, problema reforçat per la història de desconfiança filosòfica envers les coses que es diuen cantades, i que aleshores, suposadament, no es diuen amb prou claredat. Però és igual. El llibre és extraordinari per moltes raons. Hi ha una versió en anglès a la MIT Press. Però no dic més. Només volia deixar constància d'aquest llibre magnífic. L'altre llibre... Bé, més que un llibre, és un autor de molts llibres sobre el tema de la veu, Michel Poizat. Té un llibre sobre l'òpera, *L'opéra, ou le cri de l'ange*,

i té un recull d'articles, una mica reiteratiu, *Variations sur la voix*. Poizat és, o era, vaja, perquè va morir fa uns anys, un estudiós de la veu i un home format en la psicoanàlisi. Si van al seminari que Lacan va dedicar a l'angoixa també trobaran coses sobre l'estranyesa de la veu —és a dir: aquesta experiència que hem fet tots de sentir la nostra pròpia veu gravada i horroritzar-nos—, i una referència a un assumpte extraordinari, el xofar, el *Wunderhorn*, per dir-ho així, que els jueus toquen a la sinagoga durant els deu dies del penediment que precedeixen el Iom Kippur, i que reproduceix o emula, o representa, si volen, la veu de Déu que Moisès va portar baixant del Sinai en forma de gran banya de boc. Hi ha un estudi famós de Theodor Reik sobre això del xofar.

Bé. Prou. No aniré per aquí perquè una cosa és l'estranyesa de la veu i la representació de la veu del Gran Altre, de la incommensurable alteritat, i una altra cosa és això del cant, de per què cantem, per què diem algunes coses cantant, o en vers. Això mateix.

La veu, doncs, la veu que es transporta, que ens transporta... Clar que també es pot dir que és una qüestió que està inevitablement relacionada amb l'anomenada funció poètica del llenguatge, per exemple, i amb les torsions i desplaçaments estructurals que això implica, i que relacionem amb el ritme, amb la mètrica, amb els sons d'un idioma, amb la rima, i amb tots els recursos —trucs, de vegades— que fan que el vers funcioni com una cosa realment diferent de la prosa, tot i que si «retallem» la prosa en ratlles semblants a versos, o comptem els versos amb criteris no accentuals, sinó quantitius —tantes síl·labes, un vers— ja passa alguna cosa, encara que sigui amb l'efecte dels encavalcaments que irremeiablement,

o afortunadament, se'ns colen a cada salt de vers. Però el cant és alguna cosa més, va més enllà de la poesia tal com l'entendem avui dia com una convenció literària en un món centrat en les virtuts textuais i en les operacions lectores. El cant s'obre a enigmes com els de l'afinació i els afectes, els temperaments del so i de l'ànima, i s'omple de música. ¿I quants poemes —grans poemes i poemes menors— són ja indestriables també de la bona música que se'ls ha *adherit* convertint-los en cançó, en *lied*, en *chanson*? Poemes, doncs, i cançons —o àries—. Tot plegat pot fer pensar que són qüestions diferents, que demanen tractaments diferents. Però l'enigma de la veu i del cant les uneix i ens obliga a pensar-les juntes. Hi ha la veu *literària* del poeta, amb unes característiques pròpies, unes intensitats prosòdiques, un talent mètric —el vers tens com un estai de pal de veler, com el cable d'un funambulista, però també com la corda d'un penjat—, una posició moral des d'on el poema es diu, cap a la qual el poema se sent i s'entén. Hi ha la veu *física* del poeta, o l'art del rapso-de. I naturalment hi ha la veu del o la cantant —que pot ser un òrgan emissor prodigiós per a un cervell perfectament tarambana, o pot ser un anhel de veu, un desig de veu en un òrgan emissor catastròfic posat a sota, ¿per què no?, d'un cervell perfectament interessant—. I encara hi ha, si m'ho permeten, la veu impulsada pel cant, i hi ha el cant impulsat per la veu. No és exactament el mateix. Veiem molt bé la diferència entre la veu del —o la— poeta i la veu del —o la— cantant. Però en canvi davant la veu que produeix el cant i el cant impulsador de la veu se'ns enfosqueix la qüestió. ¿Per què és diferent que la veu produeixi el cant del fet que el cant produeixi la veu? De moment diguem només que no són dues coses

intercanviables. Hi ha qui se sent cridat al cant per la força o la qualitat de la pròpia veu, per l'obligació i el compromís que la pròpia veu exigeix. Però després encara hi ha qui arriba al cant malgrat tot, a despit de la manca de veu, de la manca total d'oïda i de musicalitat. Per exemple: hi ha aquell judici de Gabriel Ferrater, a la carta adreçada a José Maria Valverde sobre literatura catalana, recollida al volum *Sobre literatura*, i on diu allò una mica bèstia de Joan Vinyoli i Rosa Leveroni, que l'un tenia molt a dir pero no sabia com dir-ho —«Vinyoli acaso tenga algo que decir pero no sabe escribir»—, i l'altra no tenia res a dir pero en canvi sabia com dir les coses —«Rosa Leveroni escribe bien pero no tiene gran cosa que decir»— (GF 1979:131). És un judici que no m'agrada, perquè només satisfà el caràcter lapidari i formal del propi judici, ple d'injustícia, em temo. I no m'agrada perquè Vinyoli em sembla un poeta extraordinari, amb una intensitat de la veu que estava a anys llum del propi Ferrater, que és un grandíssim poeta incidental, però rarament substancial, com ho és en canvi gairebé sempre Vinyoli, o sobretot el Vinyoli de la maduresa. I la distinció entre incidentalitat i substancialitat té a veure amb la veu, naturalment. Ferrater va sotmetre la mera idea de veu poètica a una operació massa preocupada per la intel·ligència de la pròpia operació i sobretot de la pròpia veu, per la seva complicada capacitat i necessitat de seducció, per la dependència, per dir-ho així, del correlat incidental com un *offscreen* del poema, o per l'ànsia perquè el poema sigui sempre plausible en termes d'estricta versemblança, encara que aquesta estricta versemblança estigui en realitat articulada per la pròpia imaginació, com aquell moment realment sorprenent i una mica ridícul on, en una entrevista, analitza una imatge que

García Lorca fa servir per descriure una lluita amb ganivets, i surten els «saltos jabonados de delfín», i diu..., bé, podria dir que això de l'adjectiu *jabonado*, que vol dir literalment «ensabonat», simplement espatlla completament el registre, el to del context, que és, com els he dit, una cosa tan simpàtica com una baralla a ganivetades, però Ferrater tira pel dret i diu que això no és com, de manera realista, funcionen aquestes baralles, perquè si fas un «salto jabonado de delfín», diu ell, i ho treu de les pel·lícules, no de cap experiència personal de *navajero*, suposo, doncs estàs perdut, perquè quan caus de nou, per la llei de la gravetat, ja t'han clavat la ganivetada (GF 1986:521). És a dir, el que em crida l'atenció és que no empris elements estrictament literaris, o estilístics, que permeten argumentar fins a quin punt aquest adjectiu «jabonado» sembla fora de lloc, sinó pretesament objectius, prenent saber que les baralles amb ganivets van així, i no d'aquesta altra manera. Pot semblar molt intel·ligent, però en realitat l'argument és tremendament dèbil i discutible, perquè ni ell ni cap de nosaltres, em sembla, no tenim ni idea de com cal moure's en una baralla amb navalles, ni tenim tampoc cap idea de què és en realitat un «salto jabonado de delfín». Ell diria que García Lorca tampoc ho sabia. Possiblement. Però García Lorca tenia la imatge al cap, a la memòria visual, i nosaltres també la podem tenir, no és tan difícil d'haver vist el salt d'un dofí, amb la pell lluent entre l'escuma de les onades, amb el llom arquejat. Només li falla l'adjectiu, i aleshores falla tot.

Bé... Després hi ha aquell testimoni molt tardà, una mica cruel, de l'Helena Valentí sobre com recitava Ferrater, allò que diu de «la cosa mig feixuga del “ferro vell rovellat”» i que «encara li sent la veu», o que no l'entén, no entén els

seus poemes, i tot seguit es corregeix: «L'entenc perquè quan et llegia els versos explicava abans de què anaven. Si no ho hagués fet, em penso que encara no els entendria ara. Hi ha poemes que són massa hermètics» (GF 1995:59). Clar que molt poc abans no deixa gaire bé Joan Vinyoli, un altre assidu del cercle del seu pare, el llatinista Eduard Valentí. A la pregunta de si l'interessa Vinyoli com a poeta, respon: «No gaire. Sempre em fascinen els primers versos. Són una meravella. Té una capacitat lírica que se t'emporta, no acabo de saber ni em fio gaire del que diu...» Sense voler contradir el que diu aquí l'Helena Valentí, a qui potser hem d'agafar més com un testimoni que com una lectora de poesia definitivament competent, sí que em sembla que Vinyoli és un poeta sacsejat pel do del primer vers, com els grans poetes de l'escola hölderliniana, per dir-ho d'una manera molt forta, ho reconec, però que permet dir que la poesia té alguna cosa de fatalitat i d'exposició al llamp, no necessàriament en forma de bogeria, sinó d'impuls... En alguna banda, a la poètica que va exposar en una lectura a l'Ateneu de Barcelona calculo que pels volts de 1976, el propi Vinyoli parla de l'impuls del primer vers, de la revelació sobtada d'un mot, d'una imatge verbal. Riba, en canvi, explicant la primera de les *Elegies a Bierville*, parla d'un impuls anterior a la consciència, anterior al naixement, un impuls que ve de la idea divina de nosaltres mateixos, i que hauríem —hem, de fet— de convertir en una tasca de vida, en una missió, la consciència de la qual es fa conscient al poeta, a Riba, s'entén, en el lent despertar —lent i a la vegada, en algun punt, sobtat— de la primavera i de la vida digna enmig de l'experiència amarga i humiliant de l'exili, al bosc de Bierville. Doncs bé, en el ribià Vinyoli

aquest impuls s'expressa en la revelació d'un primer vers, en l'obsessió per un mot, com si fos l'element missatger que anuncia la necessitat d'una recerca de veritat en la pròpia existència anterior a l'existència, o en una introspecció molt radical, no necessàriament analítica, o no explícitament psicoanalítica, i suposo que ja entenen què vull dir. En tot cas, una Veu —amb majúscula— fa d'invitació a la pròpia veu, a la necessitat de trobar, conrear, afinar aquesta veu pròpia. És una comanda, un imperatiu: has de cantar. Has de dir qui ets essent com ets pel damunt de tot veu, la flama sonora que fa de combustió d'una veritat pròpia, fora de la qual el poema pot arribar a ser fins i tot un conjur contra la pròpia poesia.

A tomb d'això —i sé que tot que el que acabo de dir podria trobar-se a les antípodes del món mental ferraterià, del que ell explica introduint la seva lectura del «Poema inacabat», la «lleï general» de tot escriptor, que segons ell consistiria a expressar no pas allò en què creu, sinó només aquelles coses que pot imaginar bé, i em sembla que si parlem de realisme en Ferrater caldria tenir present això—; a tomb, com deia, ve aquí la qüestió del refús de la veu. És a dir, que el fet d'obeir la veu, de respondre a la veu, és clarament el contrari que negar-se a fer-li cas, negar-se a obeir-la. I aquí sé que no m'entenc amb molts amics i crítics i lectors que admiren el *Nabí* de Carner... Bé, què es pot dir en contra del *Nabí*? Res. Més val callar prudentment. Carner és immens, és homèric, perquè per a nosaltres, per als que considerem el català com una escola i una tradició literària consistent —consistent en el sentit que pot consistir en el que vulgui, però és una consistència en la qual es pot escriure perfectament el que a un li vagui d'escriure si es gosa poder escriure i si s'accepta que et

llegiran quatre gats miolant al fons d'un carrer estret—, doncs Carner és Homer, però clar: un Homer extraordinàriament peculiar. Hi ha la famosa història explicada per Émilie Noulet, que un dia li retreia que cedís excessivament a l'anècdota, a l'impuls narratiu, i Carner li va respondre allò de «és clar, com Homer». Jo ho tinc present ara justament d'una mena de resum que Marià Manent va fer de la lectura de Noulet del *Nabí* (Manent 1987:35). Però si el *Nabí* és extraordinari en allò en què justament Carner era extraordinari, que és en el domini del detall cristal·litzat en el vers i en la imatge, en l'art de l'espurna emotiva i intel·ligent construïda sobre un detall moral convertit en imatge —un procediment que Ferrater usa també, però més dessecat, menys *cantat*, per molt que després en la recitació Ferrater impostés molt, sorprenentment molt la pròpia veu, inundant de drama i heroisme una poesia que llegida resulta molt més seca—, a la vegada he de dir que a mi el poema, el *Nabí*, em fa patir constantment, enlluernaments puntuals a banda, d'acord, i potser és que no sé llegir, o no tinc la pell preparada per llegir això, però el que jo sento tota l'estona és una desproporció o un desajustament entre el to de Carner, que fa massa colorista, massa virolat, massa exuberant, massa virtuós fins i tot —en el sentit que Carner era un virtuós del vers, dels mots i de les imatges— una qüestió que, no sé, realment puc equivocar-me, puc estar dient un sacrilegi, perquè el *Nabí* forma part dels *canons de Navarone* del cànon català, ja ho sé, i això és així molt a partir de Ferrater —amb el sabut desacord de Riba, i no faré cabal dels anticarnerians menors, dels Triadús i la seva imparabile descendència—, però la qüestió del *Nabí* resulta que a mi em demana un altre to, més esquinçat

existencialment, o més eixut, decididament menys prolífic en la rutina creativa, i entenguin-me bé, parlo de la rutina d'un extraordinari productor de versos, de rimes, de troballes lèxiques. Aquest virtuosisme aplicat a un món de coses clares i senzilles, o de sentiments fàcilment identificables, funciona a l'altura màxima, a l'altura homèrica, com els deia —clar que en Homer hi ha sang i fetge, hi ha passió i còlera, i en Carner hi ha garrofes i vi novell, o la pluja trista caient damunt totes les estacions de França, hi ha delicadesa, bonhomia i nostàlgia, molta nostàlgia—. Però bé, el fet és que aplicat al drama psicològic i teològic —i existencial, si pensem en el propi Carner identificant-se d'alguna manera amb la *mala missió* de Jonàs, i en el mal viatge dins del ventre de la balena— és com... L'exemple espero que me l'agafin a la primera. És com si el *Moisès i Aron* de Schoenberg, on també hi ha un drama de la veu, perquè Moisès és tartamut, i de la desgràcia de la missió imposada per Déu, doncs és com si aquest drama fos explicat en termes musicals per l'extraordinària brillantor i emotivitat melòdica i harmònica de Richard Strauss, del Richard Strauss —s'entén— del *Cavaller de la rosa*, no de la *Salomé*. O és com si agaféssim tot l'embolic mitològic dels Nibelungs i ens l'imaginéssim amb la música de Mozart. Ja sé que aquestes comparacions poden semblar-los molt frívols, però són les que em permeten de dir el que em passa amb el *Nabí*. El món poètic de Carner, en general, és *quimèricament sostenible*, i el *Nabí* em fa l'efecte de ser massa insostenible en termes estrictament de registre, que resulta una mica quimèricament estrany en el drama de desert i aigua salada, pa àzim i caques de cabra que és, o sembla que hauria de ser, la història de Jonàs. El seu *Nabí* és massa

brillant, massa *bonic* —i que consti que detesto i m'emprenya profundament aquest adjectiu català, tant en general com en el fet concret d'haver-lo d'utilitzar aquí per explicar-me, per dir que un poema terrible com aquest, sobre el drama de la doble veu, de la gran Veu, el xofar cornut i aterradorament diví que ve de fora i ordena i exigeix un tipus de vida que no es vol, i de la petita veu que mira de resistir-se, de dialogar... Doncs això: no em quadra que un poema tan objectivament extraordinari en el sentit d'extremadament singular i necessàriament problemàtic sigui un devesall harmoniós i de vegades massa bonhomíós de versos cristal·lins. La veu de Carner... Els poso un exemple, un d'entre molts, i un que als detractors de Carner els permetrà de dir: «Ah, ¿ho veus?», i als defensors posar-se un moment en guàrdia i tot seguit dur-se les mans al cap. Però siguem valents, senyores i senyors, i defensem allò en què creiem. El poema que proposo no és una provocació, és l'expressió d'una estima. Em refereixo al poema dedicat a la sopa de farigola, exactament el poema de *La primavera al poblet* titulat «La sopa». Quin desastre de tema, deuen dir. Quina cosa més absolutament trivial. Bé, si no han tastat mai la sopa de farigola, feta amb farigola de debò, no la que venen als jardins, esponerosa però amb gust de colònia, doncs realment es pot dir que es perden part del valor del poema. No saben ni de què està feta, ni com es cull la matèria primera, ni com es fa la sopa. Però és que l'altra part d'aquest diguéssim correlat objectiu és una vida endreçada, molt noucentistament endreçada, de vida rústica, familiar, de masia catalana. És una cosa que a penes existeix ja, em sembla, i per això té gràcia. És com llegir les *Geòrgiques* de Virgili, però en lloc de referir-se a un món de

fa dos mil anys, ens parla d'un món de fa cent anys. I dic noucentista, compte, en el sentit, per abreujar, que salta a la vista si es compara —i són dues coses perfectíssimament comparables— el *Cala Forn* de Joaquim Sunyer amb *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso. Bé. Tant se val. El poema el poden trobar ara al volum de *Poesia* del 1955 reeditat a Quaderns Crema, a Internet, etcètera. El poema és molt simple, i està lluny de ser un poema perfecte, i òbviament no aspira a ser un «gran poema», està a anys llum del *Nabí*, això és evident. Però no és un poema idiota. El fet és que la mare fa la sopa, que està a l'olla vora el foc diu «si bull si no bull», el fum que surt de la xemeneia avisa el pare que ha arribat l'hora de plegar de la feina al camp. La cosa és l'idil·li perfecte. Les cadires s'entaulen. Les cadires, no la gent. Té la seva gràcia: es descriu l'acció a través dels objectes. Després el poema cau una mica parlant de la invenció de la sopa per un savi saberut. Però quan ja dones el poema per perdudament trivial, ve que la família en silenci comença a sopar —hi ha gana, i el silenci s'imposa—. Però a poc a poc arrenquen les converses, i al final, de sobte, vénen els dos darrers versos, que claven el poema, i deixen clavat el lector o l'oïdor, perquè és un poema molt bonic de dir: «I a l'última cullerada / hi ha la son per als infants.» La son per als infants. ¿Se n'adonen? I aquest «infants» ha rimat amb «grans» en una rima portentosament simple, mentre que «cullerada» ha rimat amb «bocada» en una rima més francament infeliç. Però aquest «hi ha la son per als infants» és esplèndid: el món està en pau, els infants dormiran tranquils, tot està en ordre, la sopa de farigola, la sopa «humil» i a la vegada sàvia, reflecteix aquesta senzillesa, aquest ordre i aquest món, si m'ho deixen dir així,

com ho havia dit abans, *quimèricament sostenibles*, perquè allò que fa emocionant el poema és també la fragilitat del món que descriu, i afegiré que per sort la gent no sap o ha oblidat que existeixen les sopes de farigola, o ja no quedaria farigola als camps, als marges dels camins, creixent, com diu el poema, en la «roca eixuta». Som una plaga, i el poema ens mostra una humanitat que encara no és plaga, que està subjecta a plagues, sí, però que encara no s'ha convertit ella en la plaga de les plagues. Bé, en tot cas, per mi això és el gran Carner, i també hi ha el Carner nostàlgic de l'exili, el Carner d'*Absència*, i hi ha el Carner del *Nabí*, que és un poema sobre la pietat i la fe, sobre la complexitat i les exigències de la creença en un Déu incompreensible en termes humans, imprevisible, exigent i compassiu a la vegada, i també, em sembla, sobre la tasca desmesurada i desesperada de la poesia en temps d'horror i espant. Ferrater, per cert, converteix aquest Iahvè i la seva veu en una figura del superjò. D'acord. Però també podem pensar que un Carner en crisi, als anys durs de la guerra, a les portes de l'exili —o sabent ja que l'exili forçat era el seu destí—, envoltat de mort i ferit per morts properes, posava a prova això, la tasca o les possibilitats de la poesia a l'hora de dir alguna cosa sobre un món on ja no hi havia sopes de farigola que fessin de referent de res, sinó l'odi i una maldat desbocats, i posava a prova la pròpia veu reflectida, com el baf d'una respiració angoixada, en el mirall de la seva fe o, si es vol dir així, de les seves inquietuds cristianes i teològiques enmig de la guerra i la destrucció. Però el que li surt, i això té a veure amb la veu, amb la impossibilitat de canviar el registre, el que li surt és un poema... Bé, diguem que li surt un poema massa fi, massa enginyós o massa artístic, quan el

que calia potser era una altra mena de cosa. Sospito que això també es pot explicar com un problema de poema narratiu, com un control de l'art de la tensió narrativa i de la digressió. Carner controlava el detall poètic de l'anècdota, però el relat, la tensió èpica i narrativa, potser vol una altra cosa, i en aquest sentit el retret d'Émilie Noulet, malgrat la resposta «homèrica», tindria un sentit. I si penso que Carner no se'n surt, en canvi he de dir que Ferrater sí, totalment, només cal veure com passa d'un incident a un altre a l'«In memoriam», o com al «Poema inacabat» tritura l'anècdota que vol explicar, el dramolet de la noia que es fuga amb un amant inadequat. ¿Potser com ell mateix no gosà o no aconseguí de fer amb l'Helena destinatària del poema? Només cal veure això en aquests poemes per adonar-se que Ferrater era un grandios poeta de poemes llargs i narratius, perquè els models també van ser bons, va ser molt lúcida triant uns referents, el Chrétien, el *Dom Joan* de Byron. Ell mateix els esmenta com a models. I en canvi, el *Nabí*... De vegades, llegint-lo, penso en el Dant, en la intensitat del vers dantesca a l'*Infern*, per exemple, en la bona rutina del vers, en l'esplèndida compactació, successió i agudeses de les imatges, i per tant hi penso no solament per ser un model de poema on també la teologia, la psicologia —vull dir almenys la dels tipus humans, no parlem aquí de *Tiefenpsychologie*—, la política i l'angoixa moral del poeta quedarien perfectament recollides. Però encara que Carner tingués el Dant al cap, cosa que realment ignoro, el model era sempre ell, no podia no ser ell, ell mateix, el seu art, les seves capacitats com a poeta, i era la seva veu, la veu real —no les veus representades entre Déu i el malastruc Jonàs—, la seva manera versificadora, la seva aclaparadora

facilitat, la naturalitat amb què el bon vers brollava de dintre seu —igual que passa en Foix, però evidentment amb el gust més popular i amb l'inevitable bri de romaní als llavis—.

La pregunta de per què cantem tindria en el *Nabí* —i no vull ni escandalitzar ni provocar ningú, realment tot això fins i tot m'ho voldria estalviar si no m'importés molt, però prefereixo dir que jo no sé llegir abans que dir que podem prescindir del *Nabí*—, tindria, com dic, una resposta del tipus «per dir fatalment i equivocadament el que s'hauria hagut de poder dir d'una altra manera». ¿En prosa? No és aquesta, o no és forçosament aquesta l'alternativa. Deixin-me citar un passatge una mica extens de Gabriel Ferrater, de la seva lectura del poema i de la seva precisa interpretació del drama de Jonàs. És una lectura extraordinària d'afinació i penetració. Com que és prou evident el que s'hi diu, no em caldrà afegir-hi res i a continuació, si els sembla, farem una petita pausa.

Dèiem que el Jonàs de Carner és estàtic, no concebut com un caràcter en curs d'evolució. De cop se li trasbalsa la posició [es refereix al final del cant vuitè, quan Jonàs descobreix que la veu de Déu és una veu interior seva], i es troba en una nova tessitura. Quina? Veiem de seguida que el nou convenciment de Jonàs és radicalment ambigu. D'una banda, concep que també la pietat i la bondat, el contingut dels passatges de la Veu que fins aleshores ell s'havia obstinat a esborrar, l'havia dictat ell, surt de dintre seu, és una part d'ell mateix que ha de reconèixer i d'assumir. Però, d'altra banda, Jonàs no se sent pas induït a dubtar de l'objectivitat de la Veu o a escurçar el paper que aquesta fa en el drama del seu esperit, sinó tot al contrari. Tot Iahvè és dins de Jonàs, però això vol dir precisament que tot Jonàs pertany a

Iahvè. La seva total assumpció d'ell mateix és alhora la seva plena alienació transcendent. Allò que Jonàs ha assolit és només una nova i més complexa figura d'imaginació de les seves relacions amb Iahvè, amb el seu superjò. (...) Per Jonàs com per tots nosaltres en el nivell ordinari de la vida, la raó és raciocini persuasiu, és debat, és al·legat i exigència. La nova visió de Jonàs li amputa les possibilitats en aquest sentit. [I el fa embogir i enfrontar-se a Déu al cant novè, abans de la pacífica, quasi idíl·lica resignació del darrer cant.] Ara ja no podrà raciocinar per tòrcer-se o per voler-se de tal o tal manera, no podrà fer veure que li són forasteres les parts d'ell mateix que l'humilien. S'haurà d'acceptar i s'haurà de reconciliar amb ell mateix, amb tot el que ell és encara que no ho vulgui ésser. (GF 1971:18)

Bé. Fem ara un petit descans, si els sembla bé.

Per què cantem, doncs? Per dir el dolor? Per fer-lo més passador? Crec que Ferrater diria: per fer que ens estimin els que ens escolten, perquè ens facin cas, per fer-los venir al nostre domini afectiu, a la nostra manera de dir les coses. No és la mare la que canta al nen, sinó el nen el que ha convertit el seu plor i la seva desesperació en un cant. En un cant d'alegria, de nostàlgia, de tristesa, d'amor, d'odi. Què importa? I no vull amb això fer cap jugada psicològica de pa sucat amb oli. No estic fent-li l'Èdip al senyor Ferrater. Al capdavant, em refereixo al que ell mateix va dir de la crisi sentimental que l'havia portat a fer versos. Però també es podria agafar el que va dir, al final d'un escrit sobre mètrica datat al 1971: que els versos, fets de duplicitat —perquè hi ha escriptura i hi ha veu viva, o si es

vol, hi ha text i hi ha dicció, fonació, o hi ha un sistema de llengua amb un sistema de versificació sobreposat o inserit— són «l'única manera divertida d'escriure» (GF 1981b:86). La diversió, però també l'expressió, les ganes de fer-se escoltar i sentir, de comunicar-se d'una manera particular, són evidents. Que aquesta necessitat respongui a una urgència emocional o afectiva episòdica explica en quin sentit parlo d'incidentalitat a propòsit de la seva poesia —i això no és un judici negatiu, però sí que reconec que conté una reserva, un dubte crític: què s'aguanta de molts dels seus poemes quan l'incident *offscreen* funciona com la solució d'un jeroglífic posada a l'inrevés i al peu d'una pàgina que algú a sobre ha mig retallat? Oh, sí: s'aguanta una idea de veu, un imaginari, una intel·ligència posada en vers, naturalment, i un *art*, un enginy poètic, una manera divertida de dir una veritat que en prosa potser seria o massa òbvia o massa obscena o massa envitricollada. Ara, el poema no és només un lloc d'enginy i diversió. És també, i jo en general agraeixo que sigui sobretot això, l'espai d'un esdeveniment, d'una jugada on realment te la jugues —com en general succeeix amb l'espai de l'art, amb el *lloc* de l'art—. I resulta que el millor que conec sobre l'*art* de la poesia entès com el lloc del poema on passen coses importants —i no sobre la tècnica poètica ni sobre l'enginy de la intel·ligència literària, que consti, perquè aquí podria invocar altres coses— prové d'un món molt allunyat de Ferrater. Prové d'un petit assaig, o un discurs, de fet, de Paul Celan. M'hi referiré més endavant. En tot cas, el que és clar és que no llegim els poemes per saber si el cel estava realment de color taronja o si és que simplement el poeta s'estava prenent una taronjada o el semàfor —mentre ell conduïa i pensava el poema— se li havia posat taronja, o

si està citant o no un altre poeta o alternant anapestos amb iambes. La qüestió és una altra, *una altra cosa*, sempre el que està en joc és *una altra cosa*. Però de vegades el poeta omple el poema de petites coses —de paraules, diria Mallarmé, d'imatges, dirà Ferrater— perquè *la gran cosa*, tot i ser-hi, resulti il·localitzable, no fos que algú li pogués retreure al poeta —horror d'horror— que hagi «grapejat» el seu tema. En tot cas, insisteixo, això de la incidentalitat no és cap judici crític sobre la qualitat formal o tècnica dels poemes de Ferrater. Em sembla que és simplement la necessitat de referir-se a una manera de fer molt concreta, perquè no tots els poemes es fan des de la mateixa posició *poètica*, ni per descomptat tots els poetes es mouen per les mateixes capacitats i necessitats. Però a la mateixa pregunta de per què cantem, crec que Vinyoli diria: és que no puc no cantar, és que no puc no donar sortida a aquesta veu que em bull i em brolla de dintre meu, a aquesta exigència interior, que en primer lloc ho és d'expressió, i després de domini, d'ensinistrament artístic, no pas per agradar, sinó per poder articular millor el que necessito dir. I potser Carner diria: és que la llengua m'habita, viu en mi, em posseeix, i creix dintre meu —com la veu en Jonàs, però entesa com un conflicte resolt en l'autoconeixement, o en l'esforç de l'autoconeixement disposat a distingir les veus que vénen de fora i les veus que brollen de dins—. O Foix: és que no puc no convertir les coses i els llocs en llenguatge, i el llenguatge em surt en forma de vers, i sé que dispo del millor vers, i així el dic. ¿I Riba? És que he de donar veu a aquesta desesperació, a aquesta vergonya, a aquesta passió, a aquest dolor, i sé com fer-ho. Tinc els estris de la millor tradició a les meves mans, i els domino amb ofici.

Saber com fer-ho, tots els que ho fan en saben, o almenys ho diuen. I si no ho saben, ho intueixen i ho senten. Per això fa gràcia Vinyoli, a les paraules prèvies a la lectura de poemes seus a l'Ateneu barcelonès... I ara no sé si ja els he dit que això, com els comentaris de Riba a les *Elegies de Bierville*, i moltes altres coses, ho poden escoltar al fons de gravacions de la fonoteca de la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida, que és un fons inexhaurible de troballes, i accessible online, per cert. Doncs bé, quan diu Vinyoli que ara es disposa..., als seus, bé, això devia ser de l'any setanta-cinc o setanta-sis, perquè acaba d'enllestir *Vent d'aram*, i anuncia que als seus seixanta-un o seixanta-dos anys es disposa a llegir tot el que pugui sobre teoria poètica, quan ell, en realitat, i en aquesta introducció ho explica molt bé, sabia perfectament el que es feia, sabia quin era el seu procediment, indestriable de les seves capacitats i de les seves dèries —dit en el millor sentit— com a poeta, doncs bé, això sorprèn una mica, i si és té simpatia per la seva poesia també és molt commovedor. El seu procediment, amb independència que ho llegís «tot» sobre teoria poètica, podia sortir-li millor o pitjor, però era el seu procediment, i sabia molt bé a quines necessitats, disposicions i aptituds responia, igual que Gabriel Ferrater, igual que Riba i Foix i Carner, igual que Pere Quart, igual que Brossa, tots ho van saber sempre perfectament, vet-ho aquí, i per sort els resultats van ser tots distints. Només faltaria que tots escrivissin igual, que només hi hagués una manera correcta de fer poesia. Però compte, el fet que n'hi hagi moltes, i que en certa manera la idea de correcció quedi abandonada als bancs de l'escola, això no vol dir que totes siguin igual de bones i interessants per a tothom.

De manera que en grau divers es pot dir que tots els poetes disposen d'una veu, de la ditxosa veu poètica, que mai he sabut ben bé què és quan ja no és exactament i precisament la veu que parla en el poema, i per això, perquè no sé què és, m'intriga i m'interessa. Perquè no puc deixar de pensar que hi ha la Veu —com la que parla al pobre Jonàs, com la que Ferrater dissecciona d'una manera que penses: no parla només del *personatge* Jonàs, també parla de la *persona* que Carner o ell mateix utilitzen i indistriablement *són* en els seus poemes, clar—, i que la tasca, la missió, és com estar a l'altura de la Veu que els poetes senten dintre seu i que els fa ser qui són, o que s'imaginem com a Veu allò que els empeny al poema, allò que fa del poema una necessitat, una temptació impossible d'esquivar, no pas, com si diguéssim, l'obligació del poema, com si fos un problema que cal resoldre, o una demostració que cal dur a terme: demostrar-se a un mateix alguna cosa, potser..., jo què sé, que les emocions sense l'experiència i sense l'art que dóna l'experiència no porten enlloc, i aleshores l'impuls o l'esforç del poema es converteix en la descoberta que més val resoldre d'una altra manera allò que ni el poema pot resoldre ni serveix per fer un bon poema, i això ja enriqueix molt l'experiència moral, ja afina molt l'autoconsciència que es pot arribar a tenir de la pròpia *persona* i de la comèdia on actuem com a *personatge*.

En fi, no hi ha poema sense veu, sense una definició de què és veu, sense una relació definida amb una idea de veu per part del poeta, i que el lector ha de saber comprendre —o copsar— per apreciar el poema. Podem anar a la dimensió física d'això. Podem escoltar com els poetes llegeixen els seus poemes. Ja els dic que aquí el fons sonor de la fonoteca de la

Càtedra Màrius Torres, amb algunes coses editades fa temps en disc, més o menys conegudes, d'altres molt menys, és un viatge que val molt la pena. S'aprenen moltes coses. I és possible que aquí obtinguem una resposta accidental o rutinària d'això que en realitat es planteja a un nivell menys immediat. Perquè, per exemple, sentir com Ferrater llegeix no solament el seu «Poema inacabat», sinó fragments de Riba i Baudelaire en una emissió de ràdio, sorprèn molt, perquè la seva elocució, semblant a un sac de gemecs atrapat entre la gola i les parts fonadores de la cavitat bucal, o possiblement per salvar-se dels desperfectes que aquesta elocució comportava, produeix una recitació inesperadament heroica i dramàtica, això em sembla que ja ho he dit. En canvi, en Vinyoli, el que funciona realment és el to de l'admonició personal, adreçada a si mateix, molt eficient. I en els grans monstres, com si diguéssim, en Carner, en Foix i en Riba, el to és d'una elegant neutralització de qualsevol tonalitat aliena al poema, a la lògica del vers, a les cadències sintàctiques i a les seves possibilitats rapsòdiques, encara que Carner, inevitablement, sembli que ens parla des de dalt d'una digníssima emoció quan diu allò de: «Viuré si em vaga encar de viure, supervivent d'un cant remot. Viuré amb la cella corrugada, sense dir mot...» Escoltar els poetes, els grans poetes, com reciten els seus poemes, com diuen els seus versos, és una cosa que ensenya molt. Ajuda a entendre com han pensat el vers —o com no l'han acabat sempre de pensar del tot bé—. Tal com l'han imaginat, així és com el reciten, i això, no cal que els ho digui, el lector silenciós de poesia no ho resoldrà mai ni comptant síl·labes, que ja saben que és un disbarat, ni col·locant els accents forts on l'ortodòxia mètrica diu que han d'anar, que sol ser un disbarat molt

menor, tot i que pot portar a aberracions i monstrositats d'editor, com la de canviar l'accent d'Àiax per convertir-lo en un catastròfic Aiax —i ho sento pel senyor Vallcorba, autor de la troballa— en nom de l'ortodòxia decasil·làbica en català al poema segon de *Les irrealis omegues*. En fi. Són coses que... En tot cas, cap d'elles no explica tot el que una *Ohrenphilologie*, una filologia de l'oïda, hauria de ser capaç de dir sobre si una ratlla en relació amb altres ratlles és o no és un vers.

Torno a la música, però, i al cant, a la música cantada, perquè ajuda a veure més clares algunes coses relacionades amb aquesta *altra cosa* que he fet aparèixer aquí com allò de Ferrater que no sé on diu en una carta a l'Helena Valentí que de vegades a la vida les coses amb sentit tenen la forma d'un jeroglífic, o d'un dibuix amagat entre tot de ratlles, o com em va dir un cop una amiga meva —filòsofa, per més senyes—, el sentit no existeix —el sentit de com vivim, de què fem—, i a sobre l'hem de buscar.

Bé. Si parlo d'una *altra cosa* de fet no em refereixo tant a la qüestió del sentit com dels mecanismes i dispositius de l'emoció. El que passa és que després l'emoció està relacionada amb una forma o altra de percepció del sentit, del propi sentit del que ens emociona, de *què* i *què no* ens emociona i commou.

Ara vaig a l'assumpte de les veus que canten, vull dir musicalment, i no només, o no ja en un sentit poètic. I hi ha aquella milionària nord-americana, aquella Florence Foster Jenkins que es va entestar a ser una famosa cantant d'òpera i que ha passat a la història com la pitjor cantant d'òpera de tots els temps. La gent solia —i sol— riure's d'ella perquè pensen que com que era milionària i es va poder pagar el caprici de passar pel que mai podria arribar a ser, és legítim burlar-se'n, que tot

és una simple excentricitat, el típic caprici de milionari. Però no saben les penes i desgràcies que va haver de passar aquella dona i no s'adonen que els diners al final li van permetre comprar el gran ridícul que la seva vocació va imposar-li —o la gran pèrdua de sentit del ridícul que la seva passió va reportar-li—. Els diners van facilitar el seu fracàs més que no pas el seu èxit. Si hagués estat una dona amb molts menys recursos segurament mai hauria sabut què era el fracàs o l'èxit i mai s'hauria exposat tant a la catàstrofe, que és probable que ella visqués al final de la seva vida com el fracàs sobtat i terrible de tota la seva obstinació, com si el famós rei descobrís de cop i volta la seva nuesa i el seu cor i la seva ànima no ho suportessin. Durant un temps, però, va resistir en una zona en què la lucidesa i l'autoengany semblaven abraçar-se. Fins i tot va caure a mans d'un pianista desaprensiu que es reia d'ella a la seva esquena en els concerts, com si tot plegat fos un espectacle còmic, i possiblement a ella mai se li va escapar del tot que una part del públic pagava per poder riure's d'ella. A les condemnes brutals de què era objecte per part dels crítics els responia això: «Diuen que no sé cantar. Però el que no podran dir mai és que no he cantat.» És una declaració enigmàtica. ¿Fer com sigui el que es vol fer és millor que *no fer-ho*? Molta gent no hi estaria d'acord. O es fa bé, o no es fa. En general, ¿qui en aquesta vida no ha tingut un moment de lucidesa i s'ha adonat que algunes coses que es volien fer era raonable no mirar de fer-les perquè, senzillament, la vida i les pròpies aptituds no ens hi havien cridat? I, tanmateix, l'enigma del cant, de l'imperatiu interior de la veu, fins i tot com a falta total de veu i d'afinació, s'amaga entremig dels darrers dubtes que podem sentir davant d'aquesta frase, el sentit de la qual va molt més enllà d'un voluntarisme idiota.

El pare de Florence Foster Jenkins es va negar a pagar l'educació musical de la seva filla. ¿Ho va fer perquè era conscient de la falta total de talent de la seva filla? ¿O perquè rebutjava la dedicació pública a la música com una cosa inadequada per a la seva filla? La història està ben explicada en una biografia de la cantant (Martin i Rees 2016). Fos com fos, hi ha aquesta resistència al refús del pare i hi ha aquesta prohibició paterna al començament: «No cantaràs. Si dels meus diners depèn, abans et moriràs de gana que no obtindràs ni un cèntim de mi per pagar-te aquesta bogeria.» Fins que no va heretar, Florence Foster Jenkins va passar moments de molta dificultat. Després, un cop mort el seu pare, va rebre per fi l'ajuda de la seva mare. I quan aquesta també va morir es va trobar en possessió d'una fortuna encara més gran, suficient per enfonsar-se definitivament en l'acompliment del seu somni.

La seva història de servei a una veu peti qui peti i costi el que costi i sigui el que sigui aquesta veu —és a dir: les aptituds musicals de la seva propietària— té alguna similitud, encara que sigui invertint-la totalment, amb altres històries tremendes de cantants realment extraordinaris. Diguem que els extrems de la manca total de talent i del talent sobrenatural permeten tancar el cercle on es dirimeix la qüestió de què és en realitat no tant el talent de cadascú com la capacitat universal, o genèrica, si es vol, de posar-se a prova amb el tòtem sanguinari de l'absoluta perfecció. N'hi ha una en particular, d'història, que, des que la vaig sentir en una emissió de France Musique, no se me n'ha anat del cap. Es tracta de la història de Camille Maurane, un dels cantants més importants a la França de la segona meitat del segle XX, el Pélleas per

excel·lència, el gran *baryton martin* del segle també. Maurane és poc conegut fora de França, en part degut a la seva limitació al repertori francès —en Debussy i en Fauré no té rival— i en part perquè el timbre del pur *baryton martin*, que és el d'un baríton cantant al límit del falset, lleugerament aflautat, no és una tessitura gaire de moda actualment. Comparin-lo, per entendre'ns, amb el tenor nasal anglès de l'estil de Peter Pears, el company de Britten i la veu per a la qual va escriure tanta música i tants papers masculins a les seves òperes, més que no pas amb el baríton viril alemany o amb el baríton verdia, tan ple de caràcter. Però cap cantant francès —i no diguem ja cap cantant no francòfon— no ha resolt amb més virtuosisme i rigor les dificultats intrínseques a aquesta llengua i al seu sistema fonètic a l'hora de cantar. Maurane és la pura transparència i la pura substància on sovint regna l'elisió i l'escamoteig. El timbre de la seva veu és perfecte i inconfusible, i quan se l'ha sentit cantant Fauré no s'accepten fàcilment altres versions. Fins i tot el modèlic i canònic —i magnífic, segur— Gérard Souzay queda, pel meu gust, un esglaó o dos per sota del gran, de l'extraordinari Camille Maurane. Comparin la cançó *Après un rêve* de Fauré: a Souzay se li escapa un heroisme una mica fora de lloc en aquesta cançó, mentre que en Maurane sentim la veu d'un home que realment obre els ulls al món. La seva versió és d'una lucidesa que commou, i assoleix allò més difícil: la naturalitat, la ingravidesa, el bon gust aparentment inexpressiu, l'emoció continguda, la veritat, en definitiva. Però perdonin, el que vull explicar aquí és la seva història, la història de Camille Maurane explicada per ell mateix i tal com la vaig sentir en un programa de la ràdio francesa per celebrar el seu centenari, quan el cantant feia molt poc que havia mort. El

seu relat era tan precís, tan commovedor, que vaig haver de deixar el que estava fent i em vaig quedar escoltant. Maurane era fill d'un pare músic. Aquest pare, però, més que un músic de debò, era professor de música, perquè si hagués estat músic les coses haurien anat d'una altra manera. De petit el van enviar a l'escolania de la catedral de Rouen. Quan la seva veu va començar a canviar i va haver d'abandonar aquell cor de veus blanques, es va produir la funesta coincidència de la mort de la seva mare. Al cap de poc temps, el pare va casar-se en segones núpcies i l'ambient musical de la família va quedar suprimit. La madrastra va imposar costums nous. Per això dic que aquell pare era més professor de música que no pas músic de debò. Maurane —que en realitat es deia Moreau, i el canvi de nom ja dona a entendre algunes coses— va ser convidat a abandonar la música i al cap de poc temps va abandonar també el domicili patern. Es va casar molt jove i va entrar a treballar en una xarcuteria. Es va posar a fer una vida totalment ordinària, i pràcticament va trencar amb el seu pare. Un bon dia, en un obrador amb una gran màquina dedicada a picar carn, una màquina molt sorollosa, Camille Moreau, encara no Camille Maurane, aprofitant la intimitat que aquell brogit li proporcionava, es va posar a cantar. Sentir la seva pròpia veu tal com se la sent un cantant, sentir-la per dins, el va colpir tant que va arrencar a plorar. Recordo com ho explicava el vell Maurane a la ràdio, era una cosa molt impressionant, aquella veu encara fresca d'un home de noranta anys llargs recordava molt bé i amb molta emoció el que va sentir quan va *recobrar* la veu acompanyat, cobert, sí, cobert i protegit pel soroll de la màquina picadora de carn.

Et je me suis mis à pleurer—va dir. Comprenen? Es va posar a plorar. L'aparició, la surgència de la veu va trencar, va esquinçar el vel, la cuirassa de repressió imposada per aquell pare traïdor, per la mort de la mare. Però no crec que Maurane plorés per allò que li podia fer mal. Plorava de l'emoció de sentir allò que sortia de dintre seu, aquella veu, que ell sentia com una joia en el doble sentit que en català podem donar a la paraula: *une joie et un joyau*.

El fet és que d'ençà d'aquell dia, sempre que se sentia segur en la soledat o protegit o cobert per aquella solitud sorollosa, acompanyat pel brogit de les màquines picadores de carn, cantava. Fins que un dia l'amo del negoci va entrar de cop i, tot i que el jove Maurane va callar en sec, ja va ser massa tard, l'home l'havia sentit. «Qui cantava aquí? Qui estava cantant aquí?», li va preguntar, molt agitat. La pregunta era del tot retòrica, perquè a l'obrador de les màquines picadores de carn només hi havia el jove Camille. El noi, convençut que l'anaven a acomiadar, espantat i avergonyit, va confessar el que era evident, que havia estat ell, qui cantava.

L'amo de la xarcuteria va canviar de to —i jo, perdoinin..., això és una cosa que realment trobo molt emocionant, la descoberta, la troballa feliç del gran talent, del do sobrenatural, com si diguéssim—: «I què hi fa vostè aquí amb una veu com aquesta?», li va dir. I aquí comença tota una altra història.

Qu'est-ce que vous faites ici avec cette voix?

El miracle de la veu és també el miracle del reconeixement. Maurane va reconèixer alguna cosa en ell i el seu jefe xarcuter va reconèixer també alguna cosa en ell. Bé, malauradament no he trobat mai aquesta història per escrit. No sé

més detalls que els que donava el propi Maurane en aquella entrevista a France Musique. Poc després marxava a París per ser admès al conservatori i iniciar una carrera no solament de cantant prodigiós, sinó de mestre de cantants de primer nivell, amb una influència decisiva en les següents generacions de cantants francesos.

Maurane, en tot cas, és obviament el revers de la pobra Foster Jenkins. On en l'un tot és talent natural, descobriment, revelació, intel·ligència i prodigi, en l'altra tot és dificultat, penosa insistència, manca total de criteri, talent nul, i al final desastre. Però en els dos casos la veu brolla com ho fan les insurgències d'aigües subterrànies: imparable, amb una força que ve d'una altra banda. I de quina altra banda? Doncs de l'interior. Per descomptat que de l'interior fisiològic, dels òrgans de fonació, de les cordes vocals, de la gorja, de la boca, de l'aire que prèviament s'ha inspirat i que s'exhala com a cant. Però també de l'interior mental, de l'interior emocional i afectiu. Les dues històries no ens ofereixen dues cares de cap moneda. Simplement ens obren a l'enigma de la veu, que va més enllà de l'enigma del talent, la vocació i la bona i mala sort, les cordes vocals, la fisiologia de la gorja, la forma de la boca, l'actitud del pit i de l'esquena, les connexions mentals que fan possible el do de l'afinació perfecta. Però encara que sigui una cosa que fereix la nostra intuïció, allò que des del cant ens interpel·la com a qüestió no té res a veure amb la qualitat del cant. Té a veure més aviat amb allò que dues figures aparentment tan contraposades com Florence Foster i Camille Maurane comparteixen: el cant brolla i arriba com un imperatiu, com una necessitat peremptòria. Com respirar. I el cant és, al capdavall, una forma molt sofisticada, i plena

de coloracions, de l'acte de respirar. I per tant —igual que passa amb la dansa en relació amb el caminar i el córrer— és una manera molt particular, i molt intensa, d'estar viu.

¿Com es lliga això amb el poema, amb el fet de dir les coses en vers i no en prosa, i amb les veus dels poetes i la veu poètica? ¿Cal mantenir la mateixa estranyesa davant dels que canten que davant dels que s'expressen en vers? ¿Té alguna mena de paral·lel amb la poesia la desesperant catàstrofe d'un cantant que desafina i no té veu i el prodigi d'una bella veu afinada, clara, tímbricament perfecta, o...? És igual: amb personalitat, rogallosa, aspra, però que d'alguna manera *sentim* que canta molt bé el que ha de cantar, perquè no és el mateix el *cante jondo* que l'òpera, o no és el mateix Camille Maurane que Brassens, ni Bob Dylan que Sinatra, ni el jove Paco Ibáñez que el vell Paco Ibáñez, que tanmateix aguanta molt bé el tipus que sempre va ser, l'autor de magnífiques cançons sobre poemes extraordinaris que, gràcies a ell, van adquirir una dimensió molt peculiar, molt especialment inoblidable, i sempre cantable. I bé, ¿que potser no són tots magnífics cantants? ¿Podríem dir de poetes molt diferents que *tanmateix* tots són magnífics poetes? És a dir: Hi ha Brossa, hi ha Ferrater, hi ha Bartra, hi ha Pere Quart, hi ha Espriu... L'Espriu, amb la seva veu de sagristà primmirat, de pedant llepafils, de conco irremeiable. ¿En quin sentit cadascú d'ells és molt bo *a la seva manera*? ¿Com entenem això de la *seva manera* si no és pensant en una veu pròpia, en una posició en relació amb les possibilitats més pròpies d'aquesta veu, i que és on es juga en realitat la intel·ligència del poeta? I de la mateixa manera que no totes les formes del cant han d'agradar-nos —algú pot no suportar el flamenc o l'òpera o el rock o el que sigui, això és evident—,

no totes les reaccions diguem-ne intel·ligents davant aquestes possibilitats de la pròpia veu han de ser igual de convincents. Potser perquè la veu no dóna més de si. Potser perquè la intel·ligència no acaba de sortir-se'n amb el que té entre mans o li percut a les orelles, al tamboret del timpà. Tornem a aquell *dictum* ferraterià: Vinyoli té molt a dir, però no sap com fer-ho, i en canvi Rosa Leveroni no té res a dir, però el poc que diu ho diu molt bé. ¿No caiem aquí en la vella, bruta, trista i dissortada distinció entre «contingut i forma»? La idea de veu, i d'intel·ligència adaptada a les possibilitats i necessitats de la pròpia veu, hauria de servir per sortir-se'n. Això permetria dir alguna cosa així com que Ferrater tenia poca veu, però va ser molt intel·ligent traient-ne el màxim profit. O que Espriu no va saber què fer amb la seva pròpia veu, tan delicada, i la va dessecar, la va engolar, la va reduir a missatge, a declaració, a avís, a exhortació —menys en el teatre, on altres veus, les dels actors, entraven en joc—. O que Brossa va saber jugar a un altre joc substituint la idea de veu per l'experiència de la imaginació i ampliant molt la noció de poesia cap al teatre, la màgia i l'art. O que Pere Quart va ser molt enginyós —i per tant molt intel·ligent— amb la poca veu que tingué, tot i que en un sentit diferent de Ferrater. O que Vinyoli vivia traspasat per la pròpia veu, que esclatava amb tanta força en el primer vers que, després, inevitablement, de vegades la cosa podia decaure, o perdre's. Però va ser prou intel·ligent per convertir això en una poètica.

En fi. El fet és que el que separa el poema de la prosa és el mateix que separa el cant del llenguatge, no solament a causa de la tecnologia del vers i la prosòdia, no solament a causa d'un concepte especial de concentració o d'amplitud

—o de la superposició o inclusió d'un model anòmal, com diu Ferrater en algun moment, sobre el model convencional, normal, d'una llengua, que vindria a ser el col·loquial, en tots els seus registres, i la seva transcripció en prosa—, sinó també perquè igual que cantant no diem el que simplement podríem dir parlant, en el poema no diem el que també podríem dir en la prosa. Hi ha aquell imperatiu, aquell impuls, aquella necessitat del cant que obliga a fer una cosa distinta de la que farem amb la prosa, la qual cosa no vol dir que la prosa no pugui ser molt expressiva, molt intensa amb les imatges o amb l'alternança o el joc que permeten la hipo- i la parataxi, o molt «musical». Però l'excés de prosòdia o de rutina mètrica li fa el mateix mal a la prosa que la manca total de tensió prosòdica i de lògica mètrica al vers. No tothom pot ser Carner, per no dir que només Carner va arribar a ser Carner, o que només Foix va poder ser Foix —i de fet no va tenir més remei que ser-lo—. Els millors cantors en el català modern inventen un idioma i a la vegada condemnen la societat per a la qual en teoria canten a no poder-los acompanyar més que d'una manera molt sofisticada, molt delicada, molt imaginativa —o terriblement culta, no necessàriament en un sentit acadèmic o universitari—; és a dir, ens condemnen a no poder parlar com ells, i encara menys a escriure com ells. Ho diré encara més breument: admirem Carner, però no podem escriure com Carner. I qui diu Carner —entenguem-nos— no diu Ferrater, és clar, i qui diu Riba no dirà Vinyoli. Hi ha hagut ponts, passarel·les de transició entre com podia escriure algú fet al 1920 literàriament i algú fet al 1990. Però aquestes passarel·les posen en evidència la molt precària força dels models, i també els abismes o esvorancs que en tan poc temps s'obren

en la llengua entre una generació i una altra. Perquè per molt que Ferrater ens digui que Carner «a tots ens va fer» i allò dels mots i del llenguatge que són «com una pàtria», el cert és que només amb Carner ens enfrontem a l'altura que Carner ens exigeix, i que és una altura tan «pròpia» com, en el fons, «estranya». I si jo dono voltes aquí a la qüestió del cant i la veu, i a la pregunta de per què cantem, podent dir el mateix parlant, tot i que també sabem que no serà el mateix —en l'exemple de la pel·lícula de Fred Astaire que he esmentat al començament: «Vine i balla amb mi, i deixa estar aquest paio, o sempre voldràs ballar amb algú altre»—, o per què fem versos, podent dir el mateix en prosa i a la vegada assumint que no serà el mateix, perquè sabem i assumim que el vers i la música fan que aflori, o que es produeixi, una altra cosa, és justament per mirar de posar al descobert aquesta precarietat o aquesta il·lusió del sentit que va i ve i aquesta nul·la reversibilitat entre el que es diu parlant o cantant, i fer-ho no pas per la via del bon model de llengua, sinó per la via de la veu i del cant, de l'assumpció que, en efecte, quan cantem o quan parlem —o escrivim— en vers *passen coses que no passen quan parlem o fem prosa*. I quines coses? Quina *altra cosa*? Coses que no deixen de ser llenguatge, això d'entrada. Coses que amplien el sistema del llenguatge. O és que cantar no pertany també al llenguatge humà? Doncs sí. No pas menys que el cant dels ocells pertany al llenguatge de les aus, que també poden grallar, o xisclar, o piular, o clacar. Però de vegades canten. O nosaltres diem que canten, com quan escoltem un rossinyol o una merla.

D'altra banda, i perdó per l'obvietat, el vers i el cant ajuden a memoritzar, i la memorització convida a la recurrència,

a la repetició, a la reiteració, i tot això deixa solcs en la memòria. Et ve un vers al cap com t'hi ve una melodia, una música. No sol passar que ens vingui a la memòria un tros de prosa, o un tros de conversa col·loquial. Realment no crec que li passi a ningú, llevat dels actors, o a personalitats embogidament memorioses. Si podem recordar una conversa, potser serà una frase, una sèrie d'idees, d'emocions, de sensacions, però no de la manera quasi literal com recordem un poema, uns versos, una cançó. Per tant, per què cantem? Doncs sí, és obvi: també per recordar. La meva mare, em sembla que ho he dit, i bé, com moltes persones grans, cantava per recordar. I a casa vam descobrir que una tieta meva no estava bé del cap un dia que es va passar tota la tarda recordant de cop, i cantant, una cançó de quan era jove que li venia al cap, una vegada i una altra. He llegit una història semblant dels primers signes de demència de l'escriptor García Márquez. És molt trist, però també molt revelador. Quan la memòria es col·lapsa, apareixen, reiteratives, aquestes guspises, com els cables que fan un mal contacte en un aparell trencat. Després també passa que de vegades cantem perquè no sabem què dir. L'adolescent, ple de sentiments inconcrets però intensos, farà poemes o cançons, però rarament farà prosa. No diré res, per pudor, de la no infreqüent precocitat en poesia, raríssima en prosa o en novel·la. Clar que no tothom és Rimbaud, i el fet que callés, poèticament parlant, als vint anys sempre m'ha semblat una demostració més de l'excepcionalitat del seu geni. L'olímpic Goethe va dir-li un cop malèvolament al sol·lícit Eckermann que quan no se sap què dir o no es té res a dir, s'escriuen poemes, perquè basta amb jugar amb la sonoritat dels mots i el ritme de les frases. Ho recorda Iuri

Tinianov en algun moment d'un llibre utilíssim, on també ens explica una cosa simple però fonamental: el «problema» com si diguéssim del llenguatge de la poesia que ens trobem en el que convencionalment anomenem poemes —si no són en prosa, com el prodigiós invent de Baudelaire, que sempre planteja el problema de què és aleshores un «poema»— és que sobre el sistema del llenguatge es sobreposa o s'insereix un altre sistema fet d'alteracions i regularitats, o de desregulacions, tant se val. És una cosa que Ferrater va arribar a dir amb tota la claredat no em facin dir ara a on, però no només ell, perquè és un assumpte central en els formalistes russos, i és el que li permet a Auden dir allò de la gran llibertat que li dóna el constrenyiment en les regles del vers i de la rima. I és també el que fa possible que Tinianov digui que «la paraula és un element divisible en elements literaris molt més petits» (Tinianov 1972:36), lògicament referint-se a les síl·labes i als fonemes, als significants sonors. És justament com Nietzsche en alguna banda, crec recordar que és a *El cas Wagner*, defineix la *décadence* literària pel fet que les parts es disgreguen del tot, que la paraula salta fora de la frase, i el so o la síl·laba salten fora de la paraula. Però una cosa són les parts conceptuals, per dir-ho així, i una altra les parts sensuales, o sensibles, i les unes poden oferir noves formes de relligament en allò que es perd i es disgrega amb les altres. És una reciprocitat, o una complementarietat corresponent de doble direcció. El so, de vegades disgregant-se aparentment d'un sentit, genera nous sentits, i per això hi ha rimes meravellosament ben trobades, i d'altres vegades hi ha rimes completament idiotes, no perquè siguin fonèticament previsibles, perquè de fet són bastant rebuscades, sinó perquè són semànticament irrellevants, són

una mera demostració que un té el cap ple de rimes, o un diccionari de rimes a mà.

Però compte, ¿és que rimen només els sons? No només. També rimen els significats. Per això —i no només per això— és commovedora la rima grans/infants del poema sobre la sopa de farigola de Carner. I si volen que vagi lluny, molt lluny a la recerca d'aquella *altra cosa*, del nostre *snark* particular, els diré que també *per això* és molt emocionant, a *Guerra i pau* —i ja veuen que he tirat molt amunt— que Pierre Bezukhov sigui alliberat del captiveri francès en la mateixa escaramussa en què mor Pètia Rostov, el germà de Nataixa, qui, després de tot de confusions sentimentals, ha trobat la pau interior cuidant el moribund i antic promès seu Andrei Bolkonski, el gran amic de Pierre, i de qui també sabem, d'aquesta Nataixa, vull dir, o si no ho sabem com a lectors encara en aquest punt de la novel·la sí que ho sabem com qui sap alguna cosa d'aquest llibre, que s'acabarà casant feliçment amb Pierre. I a sobre resulta que l'escaramussa en qüestió ha estat portada per Dolokhov, amb qui el pobre i bon Pierre va arribar a batre's en un altre moment, convençut que l'enganyava amb la seva dona, Helena —oportunament morta d'una mala mort a aquestes altures del relat—, i per Denisov, que plora desconsoladament, proferint uns gemecs que semblen «els lladrics d'un gos» davant del cos del jove Pètia, i de qui també sabem que va ser rebutjat per Nataixa quan li va fer una proposta de matrimoni. Guerra i pau, acords i desacords, amors i desenganys, sons i significats. De què parlem si no? Què és l'art, si no? ¿De poemes enigmàticament citats o subreptíciament ressonant en poemes que al seu torn citen o estrañan un altre poema convertit tot plegat en una endevinalla per a filòlegs i

lletraferits? Això és molt entretingut, però, com els deia, també hi ha *una altra cosa*. I aquí, en aquest moment inesperat de *Guerra i pau* —perquè l’habilitat, l’art de l’escriptor també consisteix en el fet que t’hi planta de cop sense avisar-te, i si bades a sobre et perds un dels nusos claus de la xarxa de la novel·la—, en aquesta concentració al voltant d’un incident de guerra, es produeix molt més que una rima, òbviament, però no deixa de commoure justament per tot el que rima en aquesta pàgina.

Bé, en fi... Per qui tingui curiositat, estic parlant del capítol onzè de la Part XIV de la novel·la de Tolstoi.

La prosa, doncs. També aquí hi ha rimes, ressonàncies. Però no direm que canti. No direm que hi hagi cap veu que hi canta. Però vull dir una sola cosa sobre la prosa. Sobre el que fem quan no cantem, i tanmateix, sense incórrer en la prosa poètica, sabem com fer una prosa que funcioni, que ni ens ompli el cap de metralla ni ens adormi ni ens avergonyeixi amb vulgaritats ni ens ensarroni amb un joc d’aparences. Bé, ho sabem, o ho intuïm. I com que en català representa que gairebé tothom admira la prosa de Pla com una cosa modèlica i a la vegada la part intel·ligent d’aquests admiradors sap que la intel·ligibilitat de la prosa de Pla està feta precisament amb uns recursos estilístics que la fan tan inconfusible com inimitable, aleshores podem dir que la prosa de Pla, en català, ofereix un exemple magnífic d’una gran prosa que és a la vegada modèlica i inimitable, sobretot inimitable, excepte que se sàpiga molt bé què se’n pot aprendre sense caure en els seus paranys. I és modèlica, diguem-ho senzillament, pel plaer i l’interès que provoca en el lector. És modèlica per com subjecta l’atenció sense violentar-la ni defraudar-la gairebé mai, per molt trivial

o irritant que sigui el que diu, i quan vol ser emocionant, o ella mateixa expressa una emoció, cosa molt rara fora del món de les emocions sensibles o irònicament sensorials, tampoc espantosa mai la possibilitat intangible d'experimentar quina cosa és, seriosament, una emoció. Els poso un exemple: el relat del record de les caminades des de Palafrugell, en plena grip del divuit, al far i ermita de Sant Sebastià, damunt Llafranc, al text dedicat al *genius loci* de la seva «situació personal» i de la seva «obra literària» —les dues expressions semblen una mica exagerades i rimbombants tractant-se de Pla, i estem parlant d'un text produït, em sembla, cap al 1973, però també em sembla molt significativa l'expressió llatina: al déu del lloc, a la divinitat local, que són, no ho dubtin, els morts—. El fet és que el text acaba d'una manera extraordinària. L'escriptor es recorda a si mateix en un Sant Sebastià solitari —sense turistes— entrant a l'ermita, badant i voltant pel lloc, contemplant el vast panorama —«la terrenal immensitat»— que s'ofereix als ulls, i diu: «Un dia la vista em portà a dibuixar sobre la terra que tenia al davant quatre punts cardinals. A cada punt hi havia un poble del pla. De cada poble, en veia el cementiri, que era per a mi un cementiri familiar... Aquell dia vaig sentir-me davant d'aquesta creu de terme de la mort, lligat a aquesta terra amb lligams immortals. De tots els dies de la meua vida, aquest ha estat potser per mi el més aprofitat. Aquell dia vaig veure que Sant Sebastià era per mi l'eternitat» (Pla 1974:477). Ja ho veuen. Els lligams immortals a un tros de país són els morts que ens relliguen amb l'eternitat colgats, plantats a la terra d'aquest petit país. I tot això ho diu així, amb una precisió constatativa completament estàlvia de qualsevol element llagrimós. Però Pla també és inimitable perquè, tot i els grans

models francesos i algun italià de referència, la seva veu prosística sorgeix d'un idiolecte personal molt específic, d'uns gustos d'una època, d'una mania molt específica per l'adjectivació precisa i de vegades —de vegades, sí— massa brillant, d'un tipus d'intel·ligència molt concreta, i pel resultat del filtre de contracció i correcció normativista d'aquest idiolecte per part dels cèlebres senyors correctors Bartomeu Bardagí i Jordi Pujol (l'autèntic, com si diguéssim, no el polític). Precisament aquest Jordi Pujol autèntic li deia sovint al seu fill —és una cosa que recordo haver llegit ja no sé on— que «Pla és prodigiós, el llegeixes i es converteix en el teu pensament». O com va dir Joan Coromines, amb malícia i admiració, en un article publicat a *Destino* el 1967 sobre l'escriptor i que he trobat ara tampoc ja no recordo on a Internet, però suposo que deu ser fàcil de localitzar: «Pla és com el quitrà. Voldríeu deixar-lo i no podeu. Us atrapa. Quin és el secret? No se sap.» És fantàstic: No se sap, diu. És formidable. Però el fet és que l'exemple de Pla i la seva prosa són el revers del vers —si se'm permet la redundància cacofònica—, la consistència literària d'un quitrà que atrapa, que t'enganxa els peus i ja no en surts. El vers i el cant et transporten. La prosa, fins i tot sense la tensió de la intriga, si és bona, si és l'expressió d'una intel·ligència i d'una posició interessant al món, t'atrapa.

Però ara vull parlar d'una altra mena de terra, d'una cosa que no atrapa, però convida a caminar i caminar sense fatiga pel que podríem anomenar les rutes literàries d'una imaginació. Penso en Foix. No tot Foix, no sempre Foix. Fins i tot diré que davant la famosa història de Brossa anant a veure Foix al 1941 o 1942 per demanar-li què cal fer, què es pot fer, i Foix dient-li al joveníssim Brossa que aprengui

català i faci sonets, jo prenc partit per Brossa. No pas perquè cregui que no s'ha d'aprendre català —vull dir aprendre'l i estudiar-lo a fons—, o que no es poden fer sonets. Tampoc és que prefereixi *Poesia rasa* a *Sol i de dol*. Però jo crec que, bé, hi ha una moralitat en el gest, i en aquest punt tota la meua simpatia va per Brossa, no per Foix, encara que de tant en tant —parlo de moments molt rars— sigui capaç d'entendre que al quaranta-u, a Barcelona, en la pitjor postguerra, fer sonets era una manera no diré de no embogir, de no deprimir-se definitivament, sinó de reprendre el fil, que era el que Brossa volia: continuar teixint i nuant el gran tapís de l'avantguarda allà on s'havien aturat les màquines al trenta-nou. Però Foix, el gran Foix dels *Nadals*, d'*On he deixat les claus*, de *Les irrealitats omegues*, és també el Foix de la carta a Clara Subirós. I és el Foix d'uns paisatges molt concrets que jo he viscut molt conscientment, molt intensament, pujant a Bufadors des de Cadaqués, baixant al Port de la Selva, perdent-me pel Cap de Creus, com un cop inoblidable, una autèntica aventura, amb el meu estimat Pere Garcés, que recordava de petit com el senyor Foix els deia, als nanos Garcés, del Port de la Selva estant, «apa, anem a berenar a Cadaqués», i anaven i tornaven pujant i baixant per Bufadors, a peu, naturalment. Hi ha el registre terriblement concret i exacte, d'un detallisme hipnòtic, d'unes visions epifàniques projectades en un paisatge molt real utilitzant una tradició totalment irreal, però sòlidament reinventada en el seu caràcter també inimitable i únic. Tot això em sembla l'absolut contrari del quitrà de Pla, tot i que jo pugui admirar els dos, la llicorella de Foix i el quitrà de Pla.

Però sobretot m'interessa aquí parlar de la carta a Clara Subirós, i del fet que Foix s'inventa un idioma, o potser

hauria de dir que s'inventa un llenguatge disfressat d'idioma. Juntament amb *El meridià* de Celan, aquest text és el que millor m'ha permès orientar-me en una idea de poema que no em faci totalment inacceptable o rutinària o massa sotmesa a un superjò de la intel·ligència la idea d'escriure poemes.

A la famosa carta o lletra —Foix no en diu carta, en diu *lletra*— a la «molt amada i de mi cara amiga» —tal qual—, Foix explica la invenció del llenguatge, sense dir-ne així, i ho fa en aquests termes: Escric—li diu a l'amiga—, «més enllà dels preceptes» (Foix 1997:315). És clar que no diu simplement «escric». Hi afegeix una consideració important: «Escric—diu—, si escric, i no em vaga com voldria, més enllà dels preceptes.» ¿Com s'ha d'entendre això? Foix jo crec que ve a dir que no escriu sempre. No sé quanta gent està encara en condicions d'entendre tots els matisos d'aquest *vaga*. Hi ha el famós poema de Carner, que ja he esmentat: «Viuré, si em vaga encar de viure, supervivent d'un cant remot...» Etcètera. És a dir, viuré, si encara m'és donat de viure, si encara tinc temps per viure, si encara tinc ocasió —i ganes, i esma— de viure. Tot això, sí, jo crec que tot això, ni més ni menys, es diu amb aquest verb. I si Foix empra el verb en el mateix sentit, o l'entenem limitadament segons el sentit del diccionari, segons les prescripcions lexicològiques, el que ens diu és que «escric quan escric, [i m'és donat de fer-ho, i no tinc el temps o les ganes de fer-ho tan sovint com voldria, o com caldria, o no tinc més remei, per la raó que sigui, que posar-m'hi], ho faig més enllà dels preceptes». Escric, si escric, i no visc ocios com voldria. Això també, potser. És a dir: l'escriptura desitjable en el fons és la que no té lloc. Al final de la *lletra* ho dirà més clar: Prefereixo el viure a l'escriure, sí.

I què té de dolent, això? Si l'escriptura, per la raó que sigui, s'imposa —pensin: si la veu i el cant, i les imatges i els sons del cant, i la seva composició i transcripció en escriptura, s'imposen—, aleshores ho fa més enllà dels preceptes, perquè «sóc dels qui creuen que cada poeta és ell». Això és una cosa importantíssima que de tant en tant cal recordar. El lloc del poema, el lloc de l'art, és el lloc on un s'exposa com el que és, i com qui és. I aquí cal afegir sempre allò fantàstic d'Aragón, cantat per Léo Ferré, allò que «tout le monde n'est pas Cézanne», i que «on écrit des vers, de la prose», i que «on doit trafiquer quelque chose». Bé, sembla que això no sigui res, una bestiesa, com que no tenim res millor a fer, fem versos, fem prosa, una cosa o altra cal fer. Però ben mirat, és tota una filosofia de la vida molt digna i molt interessant: per ser seriosos de debò, comencem per no prendre'ns seriosament nosaltres mateixos. I recorda molt una cosa que va escriure Gabriel Ferrater a la seva introducció al *Nabi* de Carner, que «potser hi ha encara una manera de fer bona poesia» —va dir—, i aquesta «bona manera» implica «potser no creure, simplement, en la poesia que fem» (GF 1971:6). I afegeix Foix: «Ell —el poeta— tot sol davant el poema que escriu, no pas per distreure's o distreure els altres, o salvar-se [o salvar els altres, podríem afegir, tot i que Foix no ho diu], sinó per a expressar-se.» ¿Però d'on li ve la necessitat —o el plaer de, o el gust per— expressar-se? Clarament d'aquesta cosa estranya que és la veu, de la veu que és plaent d'escoltar, de la veu que ordena i demana i captiva, de la veu que encarnem, de l'aire que, mentre vivim, si ens vaga encara de viure, inhalem i exhalem en la fonació, dels pulmons que obrim i engrandim en el cant.

Bé, a continuació ve allò tan citat del poeta «especulador del mot, pelegrí de l'invisible, aventurer o investigador a la ratlla del son» que no espera res —ni redempció, ni premis, ni l'aplaudiment de les tietes i els nebots—, que si fos coratjós plantaria «a l'hora d'alba, els poemes, com a pasquins, a les parets, o els llançaria des dels terrats». Crec que la càrrega política del gest, al 1964, no se li pot escapar a ningú, deixant de banda que el propi Foix ho subratlli tant amb el desig —també condicionat per les forces del coratge— de manifestar «francament el seu desplaer pels grans, pels satisfets, pels asseguts, pels conformats i per les vídues castes i resignades». Qualsevol coneixement mínim de la vida privada del senyor Foix fa terribles, no pas increïbles, aquestes paraules. També ell, com el marit de la casa burgesa al *Journal d'une femme de chambre*, és el que de sobte obre la finestra i crida «hurra!!» pel fill que trenca amb la mare —la seva muller— i per la república i la revolució que aquesta mare —la seva muller— prohibeix que entrin a la casa, fent que cada 14 de juliol tot quedi ben tancat i barrat, i els crits de la festa al poble no traspassin ni parets ni porticons ni finestrons ni esclotxes ni ranures. La versió de l'escena a la pel·lícula de Jean Renoir —no penso ara en la de Buñuel, molt més àcida i llòbrega—, per molt que s'allunyi de l'obra de Mirbeau, és en aquest punt d'una claredat enlluernadora i cruel. Celan, al *Meridià*, dirà el mateix invertint els factors però sense alterar el producte quan evoca l'«es lebe der König!», el visca el Rei! del final del *Danton* de Büchner que rep com a resposta: «Im Namen der Republik!» És a dir: la detenció —i la guillotina— en nom de la República. Molts potser ho voldrien sentir a l'inrevés: «Visca la República!», i que l'emmanillament i

la condemna es fes «en nom del Rei». Però aleshores vol dir que desconeixen tot el que cal saber del drama, i del camí que fa, del que talla, el meridià en el poema, en l'experiència del poema. Perquè el que diu Celan és justament que en l'art —en l'art del poema, en l'imperatiu de l'art *élargi*, és a dir, ampliat, estès com un tapís indestriable de la pròpia vida, la vida feta poema i el poema fet vida, hi ha un moment en què alguna cosa passa, que hi ha un meridià que el talla, i en el tall es produeix la trobada amb si mateix en el camí vers l'Impossible, en un buit hospitalari, errabund i cordialment secret. ¿Cal d'altra banda que els recordi que els meridians fan tota la volta a la Terra pels pols, i que fer tota la volta al món era el que proposava Kleist al seu assaig sobre el teatre de les marionetes per trobar la porta del darrera des d'on refer-ho tot, des d'on tornar a començar amb una idea nova d'humanitat, no més mecànica, sinó més lleugera? Clar que això ho deia Kleist a finals de 1810, i Celan va teoritzar sobre el meridià de la poesia —i de l'art, i de la imaginació moral— al discurs d'acceptació del Premi Büchner, exactament cent-cinquanta anys després, el 1960.

Però torno a Foix, als poemes com pasquins subversius plantats a l'alba. El que diu Foix és tan violent i lapidari com un cop de roc llançat contra les vidrieres del poder: «El poeta sap que cada poema és un crit de llibertat.» Que en sembla, de fàcil, dir això quan ens hem avesat a una certa idea de llibertat, quan només podem imaginar tèrbolament, agressivament, cegament o hipòcritament quin meridià giraria al voltant d'aquesta llibertat, quin equador daurat envoltaria i cenyiria el món amb una idea totalment impensada de què vol dir una vida lliure... Ara, que ell, que Foix ho digui, realment, no

significa que el roc surti de la seva mà, ni que el cop de pedra arribi enlloc. També confessa —és la part de derrota incorporada en aquest text ple de confessions— «la servitud envers la llengua i la comunitat», perquè «¿qui gosa escrostonar murs invisibles en una contrada hostil?» Diu Foix: «Besà'm després de dir-ho.» Després de dir això demana un bes a l'amiga. Com a agraïment? Jo crec que el poeta no és tan vanitós. Jo crec que més aviat és com el sabó amb què l'àvia renta la boca dels nanos invictes al conte de Faulkner. Quan reneguen o diuen paraulotes, l'àvia els renta la boca amb sabó. Foix demana un bes que li renti els llavis després d'haver renegat de la llibertat del poeta davant la comunitat, davant la llengua, aquella «congregació dels germans», que deia Espriu. És un gest esplèndid en l'òrbita dels invictes. Al 1964 aquests murs invisibles eren mereixedors d'un servei i d'un coratge en una contrada hostil. D'ara ja no en direm res, perquè ja no calen besades que ens perdonin. Les besades ja no les demanem perquè ens rentin la boca, i possiblement ja ni les demanem en aquesta contrada. El gest meravellós dels invictes, fins i tot quan cedeixen a algun poder—l'àvia faulkneriana que mena els seus néts a través de la guerra, els murs invisibles que ens protegeixen de la iniquitat—, demana un nou gest de distinció en una contrada enderiada per la síndrome del *victus*. No oblidem que després Foix recorda que «els poemes solen anar sempre més ençà o més enllà del terra que petjo».

Més enllà de la terra que petjo. Més ençà i més enllà és sempre el lloc del poema per on passa el meridià de Celan.

I ara els explicaré una cosa que pot semblar perfectament anodina. Fa una colla d'anys, instal·lat al seient posterior d'un cotxe, en un viatge a Sòria, posem per cas, i havent passat

pel meridià de Greenwich que talla l'autopista a l'altura em sembla que de Bujaraloz, recitant poemes de Ferrer Lerín que m'aprenia de memòria pel simple gust de fer-ho, poemes del seu llibre *Fámulo*, vaig adonar-me que buscava una entonació que era sempre estranya al poema. Violentava el poema amb tot d'entonacions prosòdiques que li eren estranyes. El sentit del meu entreteniment consistia a reconèixer que jo no sabia com dir aquells poemes, o que cada manera de dir-los posava de manifest una manera equivocada de llegir-los. Mirant de dir bé els poemes de *Fámulo* era com mirar d'explicar les raons per les quals algú ens atrau i ens agrada, però amb una mena d'enigma interposant-se, amb alguna cosa que se'ns escapa, i sense la qual, sabent que l'interès o l'atracció queden en una mena de terra de ningú de la sensatesa més ordinària, temem també que aquest interès i aquesta atracció es volatilitzarien. Diguem que Ferrer Lerín és un poeta amb *tanta* veu que, si agafa una simple guia de telèfons —això que ja no existeix, el famós *l·listín*—, en retalla uns quants noms i els enganxa en forma de poema, el poema funcionarà a un nivell plenament satisfactori, i la il·lusió del sentit, l'experiència de la importància i del valor, esdevindran completament reals. I és que no acabar de saber, no acabar d'entendre, també forma part del joc de l'art —de l'art de la poesia—, i és la jaça on el cant s'arrauleix, on la veu es reconeix a si mateixa, talment un animal salvatge quiet i inaparent com una pedra, però càlid i viu, bategant, despert, capaç de vendre cara la seva llibertat. La veu no necessita que la celebren molts per tal d'existir, no necessita cap «congregació dels germans» al voltant, no li cal ni cap missa ni cap teatre ni cap homenatge. N'hi ha prou amb la seva franca i plena manera de brollar per donar vida a qui canta, al

cos i a l'ànima de la veu —o al cos del qual la veu és ànima, *pneuma* i *psyche*, *Geist* i *Seele*, tot de paraules en les quals la idea d'alè i buf, de vida i mort, de combustió i refredament, batega i respira.

Els exemples contraposats de Camille Maurane i Florence Foster són ara doblement clars i emocionants. La veu va ser sobretot una experiència per a ells, una respiració per a les seves vides, per desplegar totes les seves possibilitats existencials, i obrir-se —*s'épanouir*, *s'élargir*, com ha de fer l'art. Vist així, ho sento molt, què importa que la pobra Florence Foster cantés horripilantment i que Camille Maurane produís una veu perfecta, absolutament prodigiosa.

Així doncs, el que dic és que la veu és l'ànima del poema, el que li dona forma, en un sentit aristotèlic: la forma del cos del poema és com respira el poema, i com respira el poema és com es diu. Per què cantem? Per servir a aquesta veu, per respirar millor, per eixamplar les vies per on la vida entra i surt de les cambres secretes d'un món interior. Cantem també, i genèricament *escrivim* —i ho dic acollint-me a una expressió del Toni Marí que sempre m'ha impressionat molt— per superar *físicament* i *mentalment* aquell «bloqueig metafísic» que tant ha fet per espesseir l'enquitrانament mental d'aquest país. És una cosa que vessa fora de l'*Obra completa* de Pla. Allà és un quitrà ardent i odorífer, com el que serveix per pavimentar carreteres quan està fresc, la negra satisfacció del progrés. Fora, quan ja s'ha tornat gris perquè s'ha assecat i s'ha gastat pel fregament del cautxú dels pneumàtics, no és res més que la decepció dels caminants, que volen terra sota els peus, no asfalt.

També vull dir que el cant és l'epifenomen de l'enigma que batega en els poemes, és la resposta que permet distreure

tota l'atenció del secret, perquè no sembli ni tan sols que hi hagi un tal secret. És l'expressió de la cosa mateixa que aspira a passar per una altra cosa, i tanmateix és plenament allò, i només allò, que pot ser: la veu tal com ens és donada, com l'estatura, o el color dels ulls, o fins i tot, i més exactament, la forma del rostre convertida en un semblant expressiu que indica l'estat del nostre món interior. Si el cant és expressió i maniobra de distracció a la vegada del secret que fa que la veu sigui la que és; si el cant és aquest medi pel qual sentim que una veu es desplega en totes les seves possibilitats, i el medi es converteix en el poema en una forma de signe i d'experiència, aleshores cal saber també, o recordar, que el cant viu i obre les ales i respira en la música, i que la música és l'ànima del drama. Aleshores, si la veu és plenament veu en el cant, i el cant només pot ser en la música, i la música és l'ànima del drama, tenim —deixin-me fer veure que tot això és lògic i raonable— que la veu s'enfronta en el cant al seu propi enigma com a drama, i que en aquest drama es dissol fins tornar-se profundament inconscient, fins ser un impossible meravellós a la recerca de la seva forma en el secret. El drama és l'acció. En el poema l'acció és el propi poema. El drama com a poema i el poema com a drama són actuació i acció més que no pas producció, negoci o treball. El poeta —el que canta, el cantor— *actua*, per això els negocis li van malament, per això la seva idea de productivitat o de feina sol encaixar tan malament en les formes habituals i vulgars del que entenem per tot això. Li diran gandul i no sabran què estan dient. Com si li diguessin a un ratpenat que és cec.

El cant, i amb ell la descoberta de la pròpia veu com una forma física i reflexiva de reconeixement de si —de l'això

que ets tu, i així com cantes, així ets—, ens deixa travessar els territoris eixorcs i aspres del drama, travessats aquí i allà per les superfícies enquitranades d'un paisatge malmès i d'una moralitat hipòcrita. Ens permet avançar i sortir d'aquí, cap als amics, cap a les passions, cap els afectes i els amors, pels vius i pels morts. En aquesta esfera càlida i cordial —solitària i compartida a la vegada— el crit es converteix en cant, en respiració, en escriptura i en poema. El dolor ja no és més que una experiència, i l'experiència s'obre per fi a l'art.

*

Vaig plegant veles. Per acabar, però, vull dir dues o tres coses.

La primera: El 29 de setembre de 1956 Dalí va fer una conferència al Parc Güell sobre Gaudí, i per acabar, després d'exaltar el geni de l'arquitecte de Reus i de reivindicar una arquitectura «tova i peluda», va pintar amb quitrà una Sagrada Família damunt una gran lona. La pintura no es conserva, però hi ha alguna literatura i algun vídeo sobre l'esdeveniment. El quitrà, com veuen, ens ocupa la imaginació, a Catalunya, a molts més nivells que la prosa de Pla o la política del sòsies del seu corrector Pujol.

La segona, molt més important: Roland Barthes, al seu *Journal de deuil*, escrit arran de la mort de la seva mare, el 25 d'octubre de 1977, confessa que arrenca a plorar desconso-ladament escoltant la versió de Gérard Souzay de *Tristesse*, la cançó de Fauré sobre un poema de Théophile Gautier, justament per culpa del vers «j'ai dans le coeur une tristesse affreuse». La cosa té el seu interès no tant per la confessió de l'emo-ció, sinó perquè diu: «En entendant Souzay chanter (dont

autrefois je me moquais)...» (Barthes 2009:57). Vet-ho aquí, la burla d'altre temps es converteix ara en una emoció que l'esquinça. ¿I qui pot estranyar-se d'això? El que un dia ens va fer riure, o va semblar-nos irrisori, de sobte ens pot commoure fins fer-nos vessar un riu de llàgrimes. Sobre la qüestió de la veu, de les veus —i del seu gra— en Roland Barthes ja no dic res més. Hi ha aquell recull d'entrevistes i converses amb ell que porta el títol de *Le grain de la voix*, que no és el millor que se li pot llegir, per cert, i hi ha sobretot, pel que fa a la qüestió tractada aquí, un article seu de 1972 titulat, precisament, «Le grain de la voix», on teoritza sobre les qualitats de les veus dels cantants i contraposa un cantant francòfon —un avant-pas-sat del «meu» Camille Maurane com si diguéssim una mica més viril, o d'una virilitat entre Maurane i Souzay—, Charles Panzéra, actiu sobretot els anys vint i trenta del segle passat, i Dietrich Fischer-Dieskau. Com era previsible, Barthes pren partit per Panzéra, el bon *boeuf à la mode* burgès, en qui constata l'existència d'un gra a la veu, d'una personalitat interessant, d'una singularitat expressiva —tot i que la maldat ens podria fer pensar que el gra que ell admira és el propi de les gravacions antigues—, i menysté la «perfecció» suposadament impersonal de Fischer-Dieskau, la salsitxa petitburgesa convertida ja en consum de masses. Té raó de lamentar-se que en un moment donat la indústria discogràfica no permetia sentir més Schubert que el que cantava Fischer-Dieskau. Si t'agrada Schubert però no suportes Fischer-Dieskau estàs perdut, diu, i tenia raó en això, sens dubte, als anys setanta. Però si un vol fer-se càrrec de la singularitat de Panzéra —i la bellesa de la seva veu i qualitat del seu cant està fora de discussió— pot anar —és una cosa que es troba a Youtube— a la gravació del

Dichterliebe de Schumann amb Alfred Cortot, compte, acompanyant-lo al piano. La versió del cantant, no la del pianista, em sembla tan antiquada que de vegades penso que el mateix Schumann potser la devia cantar així. Però bé, Barthes era una referència obligada per la qüestió del gra de la veu. I si jo aquí afegixo que Barthes és un autor que llegeixo regularment amb una nostàlgia igualment regular —i incompreensible, ja ho sé, o inexplicable—, doncs en efecte: ja no cal afegir res més. Jo sé a quin tros de carrer estava passant quan, bastant jovenet, vaig saber que Barthes havia mort després de no refer-se d'un atropellament, i no sé si és veritat que havent deixat les ulleres damunt una paperera i enfrontant-se ulls clucs, com qui diu, al tràfic de París. És una cosa absolutament incompreensible, ja ho sé, però és així.

L'altra cosa que vull dir ens portaria molt lluny, i de fet voldria acabar aquí, a veure si me'n surto, i encara que ho faci enfilant-me dalt d'una escala que ens permet de mirar cap a territoris aparentment aliens a les veus que canten, crec que la connexió de seguida es veurà clarament. No vull dir res més de l'enganxós quitrà. Sobre el gra de la veu podria afegir moltes coses, però no ho faré. Sobre la veu estrictament també podria començar de zero tornant al llibre de Mladen Dolar que he esmentat al començament. No s'espantin, tampoc ho faré. Ningú aquí el deu haver llegit, per tant no en diré res més, llevat que és un llibre ple d'idees i de coses molt estimulants, però que, com ja he advertit al començament, no es fixa tant en la veu del cant, en les veus que canten, com en la veu que parla. Deixo això. Però no deixo una certa filosofia, i tampoc renuncio a arriscar-me a parlar d'algun llibre que també dec haver llegit, aquí, només jo. El fet és que vull acabar amb una

cosa sobre el cant i la veu des de la banda d'una certa filosofia, i sense abandonar ja aquest to de nostàlgia irracional que el gra de la veu i Barthes m'imposen, i que no els vull contagiar, entre d'altres coses perquè allò rematadament incompreensible no es pot encomanar. La cosa és que al darrer capítol d'un llibre per a mi mateix decisiu —per definir els meus propis problemes amb la veu, amb la veu *filosòfica*, per ser exactes, i amb les formes i escriptures associades a aquesta veu, i amb el fet, una mica rebuscat, si volen, de la veu com a problema de la filosofia—, en *A Pitch of Philosophy*, traduït al castellà com *Un tono de filosofía* —i no sé si seria millor alguna cosa així com *Una afinació filosòfica*—, Stanley Cavell, el seu autor, dedica un darrer capítol a la qüestió —ell en diu així— del «lloguer» de la veu a l'òpera, «the lease of voice». Lloguer, doncs, en el sentit exacte segons el qual algú paga un preu per disposar d'una cosa que no li pertany durant un temps definit. Realment, tots lloguem veus, i no solament les lloguem, de vegades també les robem, les imitem, les estrafem... Abans Cavell ha parlat del préstec de la veu. Però bé, no vull embolicar la troca i vaig directe a la cosa. Aquí el fet és que en aquest darrer capítol parla exclusivament de la veu femenina, més exactament de la veu femenina a l'òpera, i ho fa partint d'un llibre de Cathérine Clément, el títol anglès del qual és *Opera, or the Undoing of Women*. L'original francès parla de *La défaite des femmes*. Aquest llibre, que cau a les seves mans cap al 1989, quan Cavell compta més de seixanta anys, li permet trobar una resposta a una pregunta que ell explica que li va fer «en dues ocasions» a la seva mare, una música prou competent com per treballar de pianista en un cinema de l'època de les pel·lícules encara mudes. La pregunta és: «Per què les

òperes són sempre tan tristes?» (Cavell 1994:132). Penso que més que la consistència de la pregunta, el que compta és a qui s'adreça, a la mare, i que aquesta mare no sàpiga què respondre a la perplexitat del fill. Molts anys després, doncs, amb el llibre de Cathérine Clément arriba la resposta: «L'òpera tracta de les dones i del cant de les dones, i podria dir-se que les dones moren *perquè* canten.» No es sorprenguin si els dic que el llibre de Cathérine Clément fou escrit també per adreçar-se a un fill, no a les preguntes d'aquest fill sobre l'òpera, sinó precisament a les preguntes que no arribaven, i que la mare volia sentir per saber que el seu fill seria un home decent en el seu tracte amb les dones (Clément 1989:22).

No vull reconstruir el recorregut argumental de Cavell, que passa també pel cinema —o per algunes pel·lícules molt analitzades per ell, melodrames en els quals es nega o s'ignora o es reprimeix la veu de la dona, i només cal pensar en *Gaslight*, protagonitzada precisament per una cantant amb poca veu, interpretada per Ingrid Bergman, o *Carta d'una desconeguda*, amb Joan Fontaine, o *Now, Voyager*, amb Bette Davis—. En aquestes pel·lícules es juga bona part de la qüestió de la veu de la dona tal com la va tractar aquest filòsof en un llibre anterior, *Contesting Tears*, sobre el melodrama al voltant de la dona desconeguda que de cop sap i diu qui és, es reconeix i es fa sentir —*s'empodera*, com diríem ara—. Bé, tot i que no m'entretingui en això, no em sembla una qüestió menor o negligible. Però és clar, després hi ha el fet, el detall, si volen, que el mite d'Orfeu —i aquí tenim de fet l'origen mateix del gènere operístic amb Monteverdi— acabi amb Eurídice morint com qui diu una segona vegada, engolida definitivament per les ombres a causa de la impaciència i

el dubte d'Orfeu. El dubte, sí... Hi ha res de més «filosòfic»? Diu Cavell: «La pregunta de si el mite d'Orfeu hauria de tenir un final feliç o trist [pel que fa al rescat d'Eurídice de les ombres, s'entén] ens proporciona dues interpretacions generalment oposades de la capacitat expressiva del cant: l'*èxtasi* degut a l'èxit absolut de la seva expressivitat en invocar el món, com si el retornés a la vida, i la *melancolia* deguda a la seva incapacitat per sostenir el món, (...) per fer-se sentir, per resultar comprensible en un estat obvi d'embogiment. Aquesta segona opció sembla quedar reservada a les dones a l'òpera, però només després que les seves paraules hagin tingut alguna cosa a veure amb una dificultat interna del seu matrimoni, i això en contrast amb la història d'Orfeu, que explícitament representa el matrimoni trencat des de fora, primer per la mossegada de la serp, i després per les estratagemes del món subterrani» (Cavell 1994:140). I afegeix que el fet que «l'escepticisme hagi estat representat narrativament com un assalt al matrimoni» ha constituït una de les seves preocupacions, ja que, havent estudiat aquestes pel·lícules, aquests melodrames que he esmentat abans, o les tragèdies i els romanços de Shakespeare, «podria ser que el matrimoni, amb la seva idea de devoció mútua i diürna, funcioni com una expressió d'allò ordinari, de les extorsions quotidianes del món», és a dir: de la capacitat que té la simple i bona vida de sostreure's a les complicades exigències del món. És possible que aquesta aparició aquí del matrimoni sembli una cosa exageradament trivial i que la tensió de l'assumpte es desinfla completament. Això és així excepte que pensem, com passa en algunes històries de Henry James, per exemple, que en el matrimoni s'és capaç de comprendre unes coses —no necessàriament

decebedores ni horribles, però de vegades sí, és cert— que fora del matrimoni són o bé ombres llunyanes o bé qüestions del tot impensables. Només cal pensar en històries com *La figura de la catifa*, o en novel·les com *Retrat d'una dama* o *La copa daurada*. A *La figura de la catifa* es diu ben explícitament que per accedir al secret en qüestió, que és un secret literari, cal estar casat. Però bé, d'acord, les heroïnes operístiques... Pensem en Desdèmona, en Aida, en Carmen, Brünnhilde, la Mariscalca de *El nom de la rosa*, o Melisenda, i no diguem res de les molt òbvies Isolda, Manon, Violetta, Turandot o Lulú, o en figures com Leonore, àlies Fidelio, o Floria Tosca, o la pobra Cio-Cio San. En fi, són dones que mantenen relacions tan diverses i de vegades tan contradictòries amb el matrimoni, que resulta difícil imaginar-les totes com a seqüències d'una mateixa idea. I és que la qüestió no està només en el matrimoni. També es troba en la possibilitat de constituir-se un jo, de respondre a un jo ideal en un context que pot voler imposar un jo ideal que no es correspon amb el que realment es desitja assolir. No sé si Cavell es fa una mica d'embolic —o me'l faig jo— amb aquesta distinció clàssica en psicoanàlisi. Però crec que part dels seus arguments van per aquí. Perquè la veu seria l'expressió de l'intent —exitós o mancat, això depèn de si parlem de tragèdia, drama o comèdia— d'establir un trànsit entre l'ideal del jo i la realització del jo ideal, entre el que el món ens diu que hem de ser i el que, mirant-nos al mirall, diem que volem ser.

Les dones, doncs, i a les òperes, o en algunes òperes, moren perquè canten. Això no vol dir que el seu cant expressi la mort, sinó que la provoca, perquè posa de manifest tot allò que destrueix la possibilitat d'una vida desitjada, o d'un desig

vital. També el caràcter destructiu de determinats desitjos. El cant és aleshores un rescat —una penyora— que paguen a la mort perquè les alliberi del dolor d'una vida que fa el desig irrealitzable, absurd o inacceptable. O també que el cant és una gosadia que les empeny a la mort, i la mort és el desenllaç final que les allibera de la tristesa o desesperació que les impulsa al cant. És un cercle expressiu. Allò que expresses és el que t'acaba, i perquè t'acabes t'expresses, o des del moment que t'expresses fas que tot s'acabi per a tu. El cant no solament encarna la capacitat d'expressar-se, sinó la gosadia d'expressar-se. I la gosadia es paga cara, es paga amb la mort. La veu es lloga perquè, cantant les figures del desig, del fracàs de l'empoderament, s'empra una cosa de la qual no s'és mai propietari, i el lloguer, o fins i tot la penyora, és justament la pròpia vida. Cal, però, fer-se una pregunta del tot obligada. La pregunta és de fet tan simple que fa vergonya plantejar-la: ¿els homes no moren —vull dir a les òperes— quan canten? ¿No canten en el mateix sentit en què canten les dones? ¿I el seu cant no implica que morin? Més una altra qüestió: ¿és veritat que *sempre* són tristes les òperes? Massa exemples ens vénen al cap que tendeixen a desmentir aquesta idea, excepte que repensem totalment de nou la idea de tristesa i la idea de gènere, com de vegades fa la filosofia: fent-los dir als mots corrents coses difícils de pensar o d'imaginar per a la gent corrent, tot i que en Cavell, ara ho diré amb una mica més de detall, però molt poc, hi ha tot un esforç quasi programàtic per filosofar des de l'experiència corrent del llenguatge, en sintonia amb el Wittgenstein de les *Investigacions filosòfiques*, del Wittgenstein sintètic, com si diguéssim, per oposició al Wittgenstein analític del *Tractatus*. I tanmateix, Cavell apunta una connexió

entre el cant, la tristesa, la mort i la veu femenina que no estic segur que, deixant de banda —o no, realment— la riquesa dels seus arguments, la calidesa intel·lectual del seu text, ens permeti passar de llarg i no dir simplement que les coses no són així, o no són sempre així. També hauríem de dir que no tot el cant queda concentrat en l'òpera, això és obvi, i que aleshores, en altres gèneres —el dels *lieder*, per exemple—, ens trobaríem amb homes que també canten la seva tristesa i moren, o podem suposar que, després de cantar, moren, tot i que potser no moren perquè han cantat, sinó que han cantat els motius, les causes, l'itinerari que els porta a la mort, com a la *Winterreise*. Però tot això només són arguments per fugir d'estudi, per escapolar-nos de la hipòtesi forta: les dones —a l'òpera— moren perquè canten. El cant implica un excés, una *hybris*, una gosadia. Com que jo tinc la pel·lícula *Gertrud* de Dreyer per un pas obligat en la mitologia emocional del segle XX, i com un mite poderós sobre la dona, no puc ara no recordar el detall que la protagonista de la pel·lícula, una cantant, precisament, perdi el coneixement quan es posa a cantar un *lied* de Schumann, l'«Ich grolle nicht» del cicle *Dichterliebe*. Aquest «Ich grolle nicht», que en alemany vol dir «no me'n penedeixo», no sé si pot dir-se que és un poema molt masculí, molt viril, fins i tot. Tot el cicle ho és, encara que de vegades el cantin dones —com els cicles de Schubert, d'altra banda—. Però l'efecte és una mica com si un home cantés, també de Schumann, el cicle *Frauenleben und Liebe*. I bé, Gertrud no pot acabar, de fet de seguida li sobrevé un mareig, i s'esvaeix. Qui conegui aquesta pel·lícula pot pensar que el que diu el *lied* passa a contrapel amb massa violència amb el que ella està vivint en aquell moment. Però també es pot pensar —i

que les feministes m'entenguin bé— que el que està vivint Gertrud, la mena d'empoderament, com es diu ara, que ella exerceix, i que la societat dels homes no li nega, però a la vegada li fa pagar, perquè tot té un preu, aquest empoderament, com dic, l'obliga a transitar per una zona on es produeix un cert transvestisme interior, i Gertrud fa amb els homes el que els homes sovint fan amb les dones: cansar-se'n, canviar-les, com si els cossos —i les veus— fossin bescanviables sobre un mateix fons d'interrogació sense resposta. També ella busca un absolut que cap home pot donar-li. El que passa és que ni els casanoves ni els domjoans no busquen un absolut. Més aviat en fugen, sempre frustrats i sempre desenganyats, sempre atrapats en la trampa del seu propi autoengany. És revelador que sigui un amic molt probablement gai el que ajudi Gertrud a sortir del seu laberint. Però bé, això era només per dir que les dones no solament moren quan canten. Potser n'hi ha prou si perden la consciència quan el cant expressa un moment fort d'autoconeixement.

Però prou d'això, ara.

El que també volia dir, i cal que ho digui, és que el llibre de Cavell té un subtítol important: *Exercicis autobiogràfics*. I per mi gran part del seu interès radica en el fet que el llibre realment funciona no ben bé com un relat de la pròpia vida, però sí de com la reflexió filosòfica articula alguns moments d'aquesta vida, o d'una vida, no diré ni tan sols moments decisius, sinó moments de presa de consciència, moments d'autoconeixement, en els qual la vida corrent es posa en contacte amb el discurs filosòfic, no pas com una guia de comportament ni com una tècnica de meditació, sinó exactament

igual com és possible que un vidre funcioni com un mirall: enfosquint-ne l'altra cara, o recordant-nos que, si ens veiem, és perquè l'altra cara està enfosquida, o cegada. Així és com les finestres de nit, a les cases o als trens, ens retornen la imatge. És nit a fora. Sobre aquesta nit apareix el nostre rostre. La filosofia, no perquè sigui fosca, sinó perquè és exigent com la nit, fa possible que el vidre de la vida deixi de ser transparent i funcioni com una forma d'autoconeixement, d'interrogació. En això consisteix la reflexió. No diré res de l'important llibre que Rodolphe Gasché va dedicar al tema de la reflexió en la filosofia de Derrida, justament amb el títol de *The Tain of the Mirror*, que és justament això que dic: el mirall i el seu mercuri, el que en castellà es diu *l'azogue*, tot i que ara sol ser, em sembla, una capa de pintura feta d'alumini a l'altra banda del vidre. Que abans fos mercuri no deixa de tenir la seva gràcia, perquè en això del mercuri es reuneixen la malenconia i la missatgeria. I aquí no puc deixar d'esmentar, també, un llibret extraordinari de Jean Starobinski, dedicat a Baudelaire, sobretot, i titulat *La mélancolie au miroir*, un llibre per dir-ho així que entra al cor mateix del que de manera molt més prolíxa explica a *La tinta de la melancolia*. Per tant, ens trobem amb el missatge que no arriba a ningú, sinó que torna a un mateix en una mena de circularitat que, obviament, no té perquè passar per res de vicis ni necessàriament dolent. Si ho volen veure així, i em sembla que no és gens descabellat, el soroll de les màquines trinxadores de carn a la xarcuteria on treballava li van servir a Camille Maurane de fons de mirall per poder emetre la seva veu, per poder tornar a cantar, i reconèixer-se com qui era en i amb la seva veu. Perquè la pròpia veu no deixa de ser una imatge d'un mateix, tan pròpia i estranya a la

vegada com la pròpia imatge. I després, ja que parlo de cantar, d'emissió, hi ha l'alè contra el mirall, l'enterboliment de la pròpia imatge. Però si canten contra un mirall veuran que no s'enterboleix gaire. Es deixa anar molt d'aire gegemant, o sospirant, o parlant, fins i tot, però no tant quan es canta, l'emissió és molt més, com dir-ho...? Molt més controlada. Mai s'economitza tan bé l'aire com quan es canta.

I bé, en fi, el fet és que en aquesta circularitat, com si diguéssim, la filosofia i el pensament de l'art i la poesia han tingut la temptació de trobar-hi l'absolut, o d'experimentar-hi un absolut que, en lloc de caure en un solipsisme estèril, progressa en la comprensió de la pròpia reflexió: l'absolut, al capdavant, s'obre a l'infinit, a la infinita alteritat, i en desdoblements tan productius —tant que, sense ells, no existiria ni l'art ni la imaginació ni la intel·ligència— com el pensament lliure capaç d'experimentar les formes de les coses emancipades de les coses, com formes de formes de formes. Sobre això, els remeto —i no dic més— a tot el que diu Walter Benjamin sobre la reflexió en l'idealisme alemany i en els primers romàntics al seu llibre *El concepte de crítica de l'art en el romanticisme alemany*.

Crec que justament tot el problema que ocupa el treball de Cavell gira al voltant de dotar de consistència corrent aquesta experiència de la reflexió esquivant l'abisme de l'absolut. Per ell el fons del mirall és en bona part el cinema, o alguns autors i textos en els quals va fer estades gairebé perpètuas al llarg de la seva vida: Emerson, Thoreau, i naturalment les *Investigacions filosòfiques* de Wittgenstein. I clar, hi ha una perplexitat davant Derrida explicada en un capítol d'aquest *A Pitch of Philosophy* que sorgeix justament de la disparitat

de l'estratègia per enfrontar-se a la qüestió de la reflexió, i de com Cavell projecta en aquest fons tot l'esforç per superar el diguem-ne «terror» de l'escepticisme, que en ell conserva un rang d'importància filosòfica evident: la por que no se'n entengui, la por de la bogeria, la por de la inexistència *real* del món i que no arribem a saber res de consistent d'una idea concreta del món exterior, del que pensen els altres, del que realment diuen els altres, del que realment esperen i volen els altres, l'altre concret, no l'abstracció sociològica, queda clar, d'una societat d'altri. El que en Cavell és un «irrenunciable desig de presència “completa” del jo i del món», en Derrida s'elabora sobre la «impossibilitat estructural d'una presència “així”» (Wolfe, 2013:253), i és d'aquesta elaboració d'un impossible d'on es desprèn la deconstrucció *reflexiva*, entesa com un capítol més d'una filosofia de la reflexió, igual que és de la revolta davant aquest presumpte o presumptuós impossible que Cavell obté la seva vocació filosòfica, la seva *veu* filosòfica. Els dos, doncs, en la mesura en què s'enfronten a les exigències d'un impossible —el de la presència real i el de la comunicació total—, i rebutgen la solució d'un absolut, poden considerar-se uns romàntics i uns sentimentals. Tant l'ansietat deconstructiva i la feina en els detalls de vegades extremadament menors per part de Derrida, com la preocupació de Cavell per comprendre com funcionen les regles o la mera possibilitat d'*unes* regles en els judicis —estètics i morals—, passen per aquesta línia de treball filosòfic. Potser aquest punt cec de la comunicació on per Cavell s'instal·la l'escepticisme es neutralitzaria cantant. No ho sé. Potser també la *literaturització* de la filosofia satisfà en Derrida una funció semblant: l'impossible esdevé joc, o el joc és la millor decisió intel·lectual

i vital davant la gravetat excessiva de l'impossible entronitzat com a absolut. I si volguéssim anar a una metafísica mortal de la veu, ara ens convidria invocar el seminari d'Agamben sobre *El llenguatge i la mort*. Però també els dic: calma, no els atabalaré amb això, tot i que el que ens perdem és molt. Però bé, a aquestes altures ja no vindrà d'aquí.

Pel que fa al cant, que és el que aquí ens interessa, encara que sembli que ens hem desviat una mica, hi ha l'òpera de Debussy, *Pélleas et Mélisande*, amb aquella forma de cantar quasi parlada, que interpel·la molt Cavell. No pas l'*Sprechgesang* de Schoenberg, que és massa patètic i antinatural, sinó la fluència postmelòdica, o paramelòdica, com si diguéssim, del *Pélleas*. I per cert, si em fan dir qui va ser el gran Pélleas del segle XX no dubtaré ni un segon a dir que va ser, justament, Camille Maurane, amb el permís de Barthes i el seu Panzéra. Però bé, després hi ha, òbviament, i si pensem en aquesta mena de cant desfet en la poesia de la quotidianitat, les pel·lícules cantades de Jacques Démy, dues, em sembla que són, en els quals el cant funciona, salvant les lògiques distàncies, d'una manera relativament semblant a com funciona a l'òpera de Debussy. I sobre això només cal esmentar que Cavell, que va formar-se musicalment amb Ernst Bloch —i que va dubtar, de jove, entre dedicar-se professionalment a la música o a la filosofia—, recorda el que aquest els explicava a classe als seus alumnes, que quan va descobrir de jove el *Pélleas* va posar-se de moda la broma de dir les coses més banals —«passa'm la sal» o «et passo a recollir a dos quarts de vuit», i coses d'aquest estil— cantant-les com els personatges de l'òpera de Debussy. Mirin de fer això com si fos una òpera de Mozart, o de Verdi, o de Wagner, i no se'n sortiran, faran el més estrepitos dels

ridículs. Potser, però, no els serà tan impossible d'extrafer —molt malament, clar— Puccini o Berg. És igual. És un joc idiota. Però realment funciona amb Debussy, si s'és una mica cafre, no cal dir-ho, i posa en evidència la poca distància que hi ha entre una determinada manera de comunicar-se amb els altres i una determinada manera de cantar. Però no vull tornar a l'embolic de la generació mitjançant el cant d'un sentiment de pertanyença a un grup, a una comunitat, que ja he esmentat abans. Em refereixo a la comunicació directa entre dos subjectes. I si jo tenia problemes —traumes infantils, dels quals ara me'n ric una mica..., una mica forçadament, si volen— amb la meva mare cantant-me una cançó, o quan en pel·lícules que d'altra banda m'agraden he d'aixecar-me i marxar, o tapar-me ulls i orelles quan el galant de torn es posa de cop a cantar-li a l'encisadora de torn una cançó d'amor que és de fet tota una declaració, aleshores és justament perquè la comunicació em sembla massa directa, o la visc com una declaració massa violentament directa per poder-la suportar. No són dues veus que s'ajunten. És una veu que condemna l'altra al silenci. Ara tu cantes, i jo no tinc més remei que escoltar i esperar que hagi acabat de dir-me les barbaritats que has decidit dir-me. En aquests casos, en aquests devesalls de caramel líquid damunt el cap de la pobra noia perplexa o indefensa, són mil vegades preferibles el drama i els udols desesperats d'un home-llop, o el cinisme glaçat d'un vampir, o una tempesta amb el bruel salvatge del vent que faci inaudible la declaració del tenoret impertinent.

Perquè el fet és que aquestes cançons ensucrades bloquegen la cosa, a diferència del que passa a les òperes —anteriors a Wagner, si més no— amb la bona alternança entre parla,

recitatiu i ària. El temps a les òperes —a les òperes bones, no a les de l'enfilall de músiques poca-soltes— flueix tan bé que fa possible miracles com el del final de les *Noces de Fígaro* de Mozart, amb la sobtada aparició de la comtessa, que enxampa el seu marit embolicat en la trampa de la desconfiança i les disfresses i fa que aquest caigui de genolls, després de negar el perdó als «falsos culpables», ell, que és de debò culpable de traïció i maquinació infidel, i canti allò de «Comtessa, perdono...», i ella li respongui allò realment, definitivament, meravellosament sublim de «piú docile io sono, e dico di si». Sí que perdono, vet-ho aquí, perquè sóc honesta i no tinc res a amagar. Però abans, en l'escena amb Fígaro i Susanna disfressada de comtessa, la qüestió de la veu —de les veus *dites* i de les veus del pensament, de les veus *interiors*—, així com del reconeixement de les veus estimades —aquell revelador moment en què Fígaro canta allò de, bé, jo no ho cantaré, clar, allò de «pace, pace mio dolce tesoro, io conobbi la voce che adoro, e che impresa ognor servo nel cor»—, són coses realment formidables, un joc meravellós d'engany i de complicitat amb l'engany, de coneixement i de reconeixement. ¿Què més es pot demanar? Perquè realment, si parlem del cant, de la màxima expressió i la intel·ligència i les emocions expressades a través del cant, no podem ignorar moments així. Clar, clar, és Mozart. I què direm? Perquè dient-ne el nom no estem dient qualsevol cosa. No ho sé. Potser direm que de vegades cantem perquè Mozart existeix, ni més ni menys. Però bé, i per fugir de la frase excessiva: i Bach, i Schubert, i Schumann, i... El que vulguin. De debò. És ridícul posar-se a dir noms així.

En fi. Prou. Acabo. Les paraules rimen igual que rimen els personatges d'una novel·la, igual que rimen les veus, entre

elles, amb si mateixes o amb una veu interior, amb una consciència —si no sabem mentir—, amb un cos; rimen igual com rimen els cossos dels amics i dels que s'estimen, com rimen els cossos que es desitgen mútuament. Aquesta rima és impensable sense una idea àmplia de llenguatge que l'aculli, sense una idea de «llenguatge en general», tal com Walter Benjamin la va formular en un assaig seu de joventut. Però en aquest cas el llenguatge «en general» quedaria restringit a l'esfera humana. No compta el llenguatge dels éssers de la natura, plantes, animals i minerals, ni el llenguatge de les coses. Vull dir que no compta si no rima al seu torn amb el llenguatge humà, que pot ser la silenciosa companyia d'un braç humà en contacte amb un gat plàcidament adormit, o de la mà humana agafada al pom d'una porta a punt d'obrir-se. Però fins i tot circumscriuint la idea de llenguatge en general a una generalitat humana, com si diguéssim, l'hem de pensar com si en anglès parléssim del llenguatge *at large*, i per tant tenint present la simpàtica polisèmia de la locució anglesa, que tant vol dir en general, com sense limitació, com evadit, o fugat, o en certa manera lliure. En aquest cas si parlem d'un llenguatge en general i sense limitacions que és lliure perquè s'ha evadit, caldrà entendre que s'ha evadit de les seves funcions ordinàries, i que jo ara naturalment no pensaria en termes lingüístics, tal com solem parlar de les funcions del llenguatge segons Bühler o segons Jakobson o segons la teoria dels actes de parla. Amb la poesia el llenguatge s'evadeix d'una tasca comunicativa convencional i corrent, diguem-ho així i no ens compliquem més la vida, llevat del detall que, justament amb Cavell, encara que això a penes ho hagi explicat, veiem l'esforç de la filosofia per evadir-se del llenguatge escolar o escolàstic

cap a l'esfera —*at large*, s'entén, i en tots els sentits— del llenguatge col·loquial, del llenguatge comú i compartit per la gent corrent, però òbviament no idiota ni idiotitzada, i per descomptat no «ordinària» en el sentit de vulgar o barroera. Es tracta d'aquell *ordinary language* amb què s'expressen els nens que llencen molles de pa als peixos de colors i en el qual els respondria, si s'hi adrecessin, «el senyor de cada dia» del formidable poema de Carner sobre l'enyorada civilitat que l'exiliat troba en la civilització que l'acull. Si aquest «senyor de cada dia», solitari i quietament trist, els respongués cantant, tot l'ordre es desfaria. I em sembla que no devem ser pocs els que recordem, als anys vuitanta del segle passat, a l'estació del metro de Passeig de Gràcia, línia verda, aquell home, espigat i de moviments bruscs i maldestres, que cantava buscant-se la veu i anant amunt i avall de l'andana en direcció Lesseps. Un foll, sí, pobret. Un foll inofensiu, el boig «de cada dia» que, vagin a saber per què, s'enrogallava buscant alguna cosa en l'emissió de la veu, com si fos un cantant d'òpera escalfant les cordes vocals. Potser l'era. Potser l'havia estat. Un cantant frustrat. Un cantant embogit. Un delirant que trobava en el cant el seu consol, la seva realitat. I és que amb el cant —com un èmfasi de la pròpia emissió poètica, o directament com una forma especial de fonació musical, com una disposició especial de la veu— es produeix una evasió de la prosaica realitat, i també una superació del bloqueig per dir certes coses que no es deixen dir si no és cantant-les. Una evasió, o una penetració en una veritat més profunda, per l'accés lliure a una altra esfera, a un territori abans inaccessible. L'evadit que es presenta a sopar, que truca a la porta i demana que l'acullin, però no per fer mal a ningú, sinó per aportar la seva veritat,

la necessària veritat que ha de completar sempre una vida «ordinària». O com en aquell poema de Victor Hugo posat en música per Reynaldo Hahn: «Si mes vers avaient des ailes...» Els versos alats, això mateix, ja ho saben: «Comme un oiseau, comme l'esprit, comme l'amour.» Però tot això o ja ho he dit o ja ens portaria decididament, irremeiablement massa lluny. De manera que, ara sí, m'aturo aquí.

Moltes gràcies!

BIBLIOGRAFIA CITADA I ESMENTADA

Theodor W. Adorno (1982), *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (a l'edició de Taurus de José María Ripalda, Madrid 1975, la cita és a la pàgina 296).

Giorgio Agamben (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino. Traducció al castellà a Pre-Textos (València 2005, a càrrec d'Antonio Gimeno Cuspinera) amb el títol *Lo abierto. El hombre y el animal*.

Hannah Arendt (1997), *¿Qué es la política?*, traducció de Rosa Sala Carbó. L'original, *Was ist Politik?*, va ser publicat per Piper el 1993.

Arnau Barios (2012), «Un esforç de lectura: “Babel” de Ferrater», al n° zero de la revista digital *Veus baixes*, monogràfic dedicat a Gabriel Ferrater quan feia quaranta anys de la seva mort. Es pot consultar a la xarxa: http://www.veusbaixes.cat/veusbaixes/ZERO_files/arx6veusbaixes0_barios_1.pdf.

Roland Barthes (2009), *Journal de deuil*, Éditions du Seuil, París.

Josep Benet (1964), *Maragall davant la Setmana tràgica*, Edicions 62, Barcelona.

Juan Benet (1970), *La puerta de tierra*, Seix Barral, Barcelona.

Lucas Capellas (2021), «Potser hi ha encara una manera de fer bona poesia». Interpretació de “Maîtresse de poëte”, *Anuari de Filologia. Literatures comparades*, nº 11, Universitat de Barcelona. Consultable a la xarxa: <https://revistes.ub.edu/index.php/AFLC/article/view/37872>.

Mauro Carbone (2008), *Proust et les idées sensibles*, Vrin, París. Hi ha traducció al castellà, a càrrec d'Eduardo González di Pierro a Anthrops (2016), amb el títol d'*Una deformación sin precedentes. Proust y las ideas sensibles*.

Josep Maria Castellet (2009), *Seductors, il·lustrats i visionaris*. Edicions 62, Barcelona.

Stanley Cavell (1994), *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), Londres. La traducció al castellà és de l'any 2002, a càrrec d'Antonio Lastra: *Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*, Antonio Machado Libros, Madrid.

Paul Celan (1983), *Der Meridian und andere Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Jo vaig fer-ne, una pila d'anys enrere, una traducció publicada a *Arc voltaic*, nº 18, tardor de 1990, Edicions Destino, Barcelona.

Cathérine Clément (1989), *Opera, or the Undoing of Women*, Virago Press, Londres. L'original francès va publicar-se el 1979 amb el títol de *L'opéra, ou la défaite des femmes* (Grasset, París).

Jordi Cornudella i Núria Perpinyà (1993), *Àlbum Ferrater*, Quaderns Crema, Barcelona.

Jordi Cornudella (2019), «Tres cartes inèdites de Gabriel Ferrater a Helena Valentí», *Reduccions: revista de poesia*, [en línia], n° 113, pp. 56-67, <https://raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/373430>.

Mladen Dolar (2014), *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. L'original eslovè (*O glasu*) és del 2003, i hi ha una traducció anglesa a MIT Press del 2006 amb el títol *A Voice and Nothing More*.

Joan Esculies (2021), «Ésser català no és gens fàcil», *El País*, «Quadern», 20 de maig del 2021.

(GF 1971) Gabriel Ferrater, «Pròleg» a Josep Carner, *Nabí*, Edicions 62, Barcelona.

(GF 1979) Gabriel Ferrater, *Sobre literatura*, Edicions 62, Barcelona.

(GF 1981a) Gabriel Ferrater, *Sobre pintura*, Seix Barral, Barcelona.

(GF 1981b) Gabriel Ferrater, *Sobre lingüística*, Quaderns Crema, Barcelona.

(GF 1983) Gabriel Ferrater, «Prefaci» a Carles Riba, *Versions de Hölderlin*, Edicions 62, Barcelona.

(GF 1986) Gabriel Ferrater, *Papers, cartes, paraules*, Quaderns Crema, Barcelona.

(GF 1995) Gabriel Ferrater, *Cartes a l'Helena*, Empúries, Barcelona.

(GF 2018) Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*, Edicions 62, Barcelona

(GF 2019) Gabriel Ferrater, *Curs de literatura catalana contemporània*, Empúries, Barcelona.

J. V. Foix (1997), *Poemes esparsos. Obra poètica XIV*, Quaderns Crema, Barcelona.

Joan Fuster (1964), *Diccionari per a ociosos*, Editorial A.C., Barcelona.

Pere Gómez Inglada (2006), *Quinze anys de periodisme. Les col·laboracions de J.V. Foix a La publicitat (1922-1936)*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

Ramon Gomis (1998), *El Gabriel Ferrater de Reus*, Proa, Barcelona.

Rosend Llates (1971), *Ésser català no és gens fàcil*, Aedos, Barcelona.

Marià Manent (1987), *Rellegint*, Edicions 62, Barcelona.

Jaume Medina (2020), *Una casa a Cadaqués. Els homenatges a Carles Riba (1953)*, Edicions Cal·lígraf, Figueres.

Nicholas Martin i Jasper Rees (2016). *Florence Foster Jenkins: The Inspiring True Story of the World's Worst Singer*, St. Martin's Giffin, Nova York.

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

Josep Pla (1974), *El meu país. Obra completa*, volum 7, Destino, Barcelona.

Josep Pla (1977), *Prosperitat i rauxa de Catalunya*. Obra completa, volum 32, Destino, Barcelona.

Rafael Sánchez Ferlosio (2019), José Lázaro (ed.), *Diálogos con Ferlosio*, Editorial Triacastela, Madrid.

Jean Starobinski (1989), *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, París.

Iuri Tinianov (1972), *El problema de la lengua poética*, tr. de Ana Luisa Poljak, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Francesc Tosquelles (1985), *Funció poètica i psicoteràpia: una lectura d'«In memoriam» de Gabriel Ferrater*, Institut Pere Mata i Centre de lectura de Reus, Reus.

Judith Wolfe (2013), «“The ordinary” in Stanley Cavell and Jacques Derrida», a: *Minerva. An Internet Journal of Philosophy*, nº 17, pp. 250-268. (A internet: <https://core.ac.uk/download/pdf/131202848.pdf>.)

Aquest llibre es va acabar d'imprimir a
Nova Era Publicacions de Cornellà de
Llobregat la tardor del 2022, any del centenari
del naixement de Gabriel Ferrater.



Edicions del Molí de Dalt

Jordi Ibáñez Fanés és professor de filosofia al Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. També és escriptor. Els seus darrers llibres són l'assaig *Morir o no morir. Un dilema moderno* (2019), i les novel·les *Un quartet* (2020) i *Infern, purgatori, paradís* (2021).



Edicions del Molí de Dalt