

---

# JOAN FERRATÉ



AULA CARLES RIBA

*Edició a cura de Jordi Malé*



Actes de la Jornada d'estudi i evocació  
organitzada per l'Aula Carles Riba  
i la Residència d'Investigadors  
CSIC-Generalitat de Catalunya  
i celebrada el 27 de febrer de 2004

RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS  
CSIC-GENERALITAT DE CATALUNYA

Barcelona, 2005

# JOAN FERRATÉ I JAMES JOYCE: «STEPHEN HERO» COM A TEMPTACIÓ

LAUREÀ BONET

Tota forma és l'alliberació de la tensió que l'ha construïda.

JOSEP PLA<sup>1</sup>

La meva aportació al present homenatge a Joan Ferraté girarà entorn de la traducció fortament implicada, o compromesa, a la llengua castellana per part del nostre mestre del capítol XIX de la novel·la de James Joyce *Stephen Hero*, el primitiu esborrany del *Portrait of the Artist as a Young Man*, com és ben sabut: una implicació, o compromís, amb vigoroses —i apassionants— ressonàncies estètiques.<sup>2</sup> Caldria d'antuvi esmentar que la versió ferrateriana es basa en l'*editio princeps* de la novel·la que Jonathan Cape va publicar a Londres l'any 1944, enmig de les cendres bèl·liques encara calentes.<sup>3</sup> Potser serà

1. *Les hores (Obra completa, vol. xx)*. Barcelona: Destino, 1971, p. 80.

2. La fitxa d'aquest text diu així: James Joyce, *Stephen, héroe*, versió de J[uan] F[errater], *Laye*, 23, abril-juny 1953, pp. 105-116. És convenient recordar que el nostre crític no facilita la traducció completa del capítol: desdenya un passatge de caire no ideològic. Voldria manifestar aquí la meua gratitud a la Dra. Montserrat Jufresa (còmplice d'alguna aventura política en anys ja molt llunyans, i difícils, de la nostra època estudiantil) per haver-me invitat a participar en aquestes Jornades ferraterianes. Gratitud que amplio a Jordi Amat, autor de treballs imprescindibles sobre la cultura hispànica de la segona meitat del segle xx. I no oblidó, finalment, l'ajut documental proporcionat pel Dr. Salvador García Castañeda, hispanista i catedràtic a l'Ohio State University. A tots ells, reitero, el meu agraïment més càlid.

3. Es tracta de la següent edició: James Joyce, *Stephen Hero; Part of the*

convenient recordar aquí que aquest text tan juvenívol, o fins i tot immadur, va ser redactat de forma fragmentària —i molt accidentada— entre 1900 i 1906. En canvi, la versió definitiva, el *Portrait*, veuria la llum pública bastant més tard, el 1917. Una notícia molt important, em sembla, que ens ajudarà a precisar millor el capítol que Ferraté traduiria a *Laye* a la primavera del 53 —capítol riquíssim en intel·leccions estètiques de caire tomista— està relacionada amb el fet que en els dos primers anys del segle xx Joyce estudiava Filosofia al University College de Dublín. I tal volta serà oportú recordar, aquí, la broma de Henry Miller sobre els ferments tomistes que bullien dintre de l'irlandès, un autor que, en un sentit una mica més que metafòric, *va venir des de la llunyana Edat Mitjana* com una d'aquelles velles imatges retornades pel mar a les costes cèltiques i corcades pel temps i la sal (personificant, en fi, una síntesi gairebé diabòlica entre tradició i modernitat): «James Joyce has priest's blood!», diuen que va exclamar el creador de *Tropic of Cancer* amb ironia un poquet sagnant.<sup>4</sup>

## 1. Literatura i rebel·lió

Cal igualment no oblidar que Joyce va escriure *Stephen l'heroi* quan comptava vint i pocs anys de vida, mentre que Ferraté traduiria aquest capítol XIX de l'esberrany novel·lesc —que conté tanta intensitat autobiogràfica— al llindar de la trentena, si bé probablement coneixia ja l'obra esmentada: és una hipòtesi personal que llanço a l'aire i que els especialistes

---

*first draft of a Portrait of the Artist as a Young Man*, Theodore Spencer, ed. Londres: Jonathan Cape, 1944.

4. Em vaig referir personalment, fa ja molt temps, a aquest caràcter medieval de l'escriptor dublinès en l'article periodístic «James Joyce, ese hombre salido de la Edad Media», *La Vanguardia*, 7 novembre 1974.

en l'autor aquí reunits podran precisar, o refutar, amb molt millor coneixement de causa. Al meu entendre, en algun article previ (també a la revista *Laye* i cap a 1950 o 1951) es nota sense ambigüitats la tensió dialèctica entre el romanticisme i el classicisme, entre la literatura diguem-me subjectiva i la literatura objectiva: una de les tesis centrals de *Stephen Hero*. Aflora igualment entre aquestes tensions el motiu —una perenne obsessió per a Joan Ferraté— del «caos» com a perill i, també, temptació per a l'escriptura poètica. Fet molt significatiu: a l'ombra de Heidegger i el seu llibre *Holzwege (Els camins del bosc, 1950)*, reflexionarà el nostre crític al maig del 1951 sobre la dualitat semàntica del terme *caos*: en un sentit primitiu com «la posibilidad pura de ser —desde el Vacío y el Abismo— y, en este sentido, [siendo ya] el ser, por lo menos su *apertura*». Ara bé, afegeix Joan Ferraté que, a partir de les *Metamorfosis* ovidianes, s'imposarà per sempre a la cultura europea el *caos* com una crua «confusión de elementos».<sup>5</sup>

De fet, per a un crític com el nostre, tan ansiosament racionalista (sota les vigoroses incitacions dels seus sempre admirats Ortega, Riba i Eugeni d'Ors), la dissolució d'un intuicionisme caòtic, desarticulat, romàntic o surrealista per part d'un insaciable *ordre* que cohesiona el text poètic és ja present cap a l'any 1950, torno a insistir-hi. I, en realitat, no molt temps

5. Juan Ferrater, «Hesíodo y Heidegger», *Laye*, 13, maig 1951, p. 16. (Respectaré sempre la grafia originària «Ferrater», segons consta a les col·laboracions de l'autor a *Laye*.) J. Ferraté es basa en els següents, i tan coneguts, versos d'Ovidi (*Metamorfosis*, I, 5-9): «Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum / Unus erat toto naturae vultus in orbe, / Quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles / Nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / Non bene iunctarum discordia semina rerum». Certament, els darrers versos exemplificarien per al nostre crític l'aspecte més antitètic en relació amb la coherència i jerarquia formal de tot bon poema: «... i, amuntegats en aquell mateix lloc, elements discordants de coses que no van unides entre elles».

abans perquè, com és ben conegut, alguns d'aquests articles els havia prèviament redactat Ferraté en forma de dietari privat, però que, superada la malaltia pulmonar que el postrà al llit, i aprofitant la invitació dels redactors de *Laye*, donaria a conèixer al públic —segons em va notificar els primers anys 1990.<sup>6</sup> Sigui com sigui, adduirà també a la revista *Laye*, el juny del 50, que «aun para que exista el caos tiene que intervenir la conciencia».<sup>7</sup> *Esplendorós oxímoron*, profundament dialèctic i, com a tal, ric en saviesa irònica (en el seu germà Gabriel aquesta tibantor entre el caos i la consciència, entre la foscuria blavosa i la llum solar, és molt palpable als seus assaigs entorn de les arts plàstiques impresos a *Laye* per aquelles dates, com he intentat demostrar en diversos estudis).<sup>8</sup>

Poc abans de la traducció de *Stephen l'heroi* prepara el nostre assagista un nou article, molt dens i, alhora, laberíntic, en què la gravitació entre el «caos» i l'«ordre» —o unitat integradora dels elements que componen l'obra artística— és absolu-

6. Em confessà J. Ferraté en conversa gravada el 12 de gener de 1992 que «entre 1948 i 1950 vaig patir una tuberculosi, malaltia que em va permetre llegir moltíssim. Va ser aleshores quan em dedicaria a redactar intensament un diari privat que, de fet, havia jo començat a escriure entorn de l'any 1944. D'aquest diari, i cap al 1950, vaig aprofitar alguna pàgina per a *Laye*, sempre sota el pseudònim de "Carlos Iglesias". En realitat va ser Josep Maria Castellet qui m'invità a col·laborar a la revista creada aleshores per ell, Francesc Farreras i Sacristán: havia jo conegut a Castellet a la Universitat de Barcelona, abans de caure els dos malalts. Durant les nostres malalties ens vàrem creuar algunes cartes —érem en aquella època bons amics. Una correspondència, doncs, entre malalts ...».

7. Juan Ferrater, «Un manifiesto y un poco de buena poesía», *Laye*, 4, juny 1950, p. 6.

8. Vegeu, especialment, els meus estudis *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil*, Universitat de Barcelona, 1983, capítols VI i VII; i «Gabriel Ferrater, J. M. de Martín y la literatura policíaca: una nueva novela inédita», *Abalorio* (Sagunt), 17-18, tardor-hivern 1989-1990, pp. 71-92.

ta; article ara sota la inspiració del llibre *The Withered Branch* (*La branca esmorteïda*) escrit pel crític britànic D. S. Savage el 1950, encara que en el rerefons hi és molt vigorosa, novament, la presència de J. Ortega y Gasset —«el pensador espanyol del segle xx que tenia el cap més ben moblat», segons em va confessar també el nostre autor.<sup>9</sup> Aquí, les reflexions de Ferraté són memorables i ens donen una de les claus del nexa sempre tan fugisser que palpita entre l'experiència i la literatura, així com el paper actiu que juga el lector en tal relació transmutadora —una altra de les seves obsessions més fèrtils, com és ben sabut. Escoltem el que diu perquè es tracta, crec, d'un dels esglavons inicials que conduiran a aquell poderós arbre estètic anomenat *Dinámica de la poesía*, títol imprescindible a la teoria literària europea de la dècada de 1960.<sup>10</sup> Amb les seves pròpies paraules: «El problema más general que debe afrontar el novelista es el de transmutar el caos de la experiencia en el orden de la forma significativa. Pues la experiencia en su pura desnudez es incomunicable: lo comunicado no es nunca la experiencia, sino una construcción mental que se halla en relación simbólica con ella, mediadora entre el escritor y el lector, y el arte novelístico consiste en descubrir y hacer presente esta construcción. El escritor y el lector deben encontrarse en un terreno que sea objetivo en su hacerseles presente a ambos,

9. Entrevista amb l'autor esmentada a la nota 6.

10. Ha deixat escrit el professor García Berrio, a propòsit de *Dinámica de la poesía*, que la importància de Joan Ferraté com a teòric del fet literari és equiparable a la d'Umberto Eco, atesa la seva «preparación y sagacidad críticas». I afegeix que fins i tot el nostre crític avantatja l'italià en l'anàlisi del poema vist com una estructura dinàmica d'unitats lèxiques que s'organitzen en afinitats i oposicions que, amb el seu *moviment*, destil·len més i més expressivitat. En resum, per a Ferraté «el “contexto” como lugar de relaciones de los diferentes signos constitutivos de la obra “constituye”, en último término, su sentido» (Antonio García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 1973, p. 387).

y corresponde a la labor técnica del novelista el prepararlo. Debe de algún modo trasladar su experiencia, intrínsecamente incomunicable, de la realidad a un espejo invertido que a su vez tendrá que reflejarse adecuadamente en la mente del lector, y ante todo en su propia mente en tanto que su propio lector».<sup>11</sup>

Convé, crec, remarcar-ho: poques setmanes després d'aquest article inspirat per D. S. Savage publicarà J. Ferraté la seva versió del capítol XIX de *Stephen l'heroi* al número 23 de *Laye*, corresponent a l'abril-juny de 1953. Capítol que és, veritablement, un manifest estètic i, donada la seva agressivitat i ambició intel·lectual, devia estimular els “sucs gàstrics” de l'intel·lecte del nostre crític —si robem aquí la imatge que el seu germà Gabriel va ordir a propòsit de T. S. Eliot, l'altre gran *fetitxe* del nucli català dels cinquanta.<sup>12</sup> Recordem a grans traços les pàgines del narrador irlandès: Stephen Daedalus (duplicació autobiogràfica del mateix Joyce) es veu en l'obligació de llegir, i defensar, davant dels seus professors del col·legi jesuític, un petit assaig. A la vigília d'aquesta lectura Stephen dialoga amb el rector sobre els continguts del paper que lliurarà: paper o, val reiterar-ho, «manifest», ja que així el defineix el nostre *heroi*, per al qual, a més a més —segons que anunciarà posteriorment a un amic—, la màxima il·lusió a la vida seria «arribar a ser un artista» alhora «literari» i «rebel».<sup>13</sup> Dues caracteritzacions que, sens dubte, metaforitzen obliquament els anhels de

11. Juan Ferrater, «El habla imposible», *Laye*, 22, gener-març 1953, p. 387.

12. «... cal mesurar la quantitat d'àcids que van segregar les recensions dels darrers llibres de T. S. Eliot, un escriptor “generacional” per excel·lència ...» (Gabriel Ferrater, «J. V. Foix», dins *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 44).

13. James Joyce, *Stephen Hero*, Theodor Spencer, ed., i nova edició revisada per John J. Slocum i Herbert Cahoon. Londres: Jonathan Cape, 1969, pp. 85 i 127.

l'anomenada Escola de Barcelona: la consecució d'una rigorosa artísticitat, o implacable precisió intel·lectual, i, paral·lelament, una rebel·lia *anti-sistema* enfront del poder polític vigent aquells decennis al nostre país —i pensem, per exemple, en articles d'altres escriptors del mateix grup, com Gabriel Ferrater, J. M. Castellet, Carlos Barral o J. Gil de Biedma.

## 2. Envers un art autosuficient

Dit una mica succintament, la tesi central del present «manifest» joycià està construïda al voltant de vuit argumentacions molt ben travades (i les coincidències amb l'ideari estètic, torno a dir, dels companys de Ferraté són més que indubtables si donem un cop d'ull a tota la col·lecció *Laye*). Vegem-les, encara que sigui una mica a ull. Sostenen inicialment Stephen Daedalus - James Joyce que «el poema es fa, o es construeix; no neix»: joc lingüístic inspirat en l'aforisme llatí «Poeta nascitur, non fit» i probable recreació de la poesia de Lewis Carroll «Poema fit, non nascitur», que comença: «How shall I be a poet? / How shall I write in rhyme?». Broma joyciana plena de suc intel·lectiu i, en realitat, anterior al capítol XIX del llibre però que aleteja poderosa a les pàgines on el jove Stephen polemitza acaloradament amb el rector del col·legi.<sup>14</sup> Gairebé resulta ociós recordar que, des del segon decenni del segle XX, una tal noció *constructivista* —i escassament intuïtiva— del poema s'aniria imposant en l'ideari estètic occidental més estricte a partir dels grups formalistes de Moscou i Sant Petersburg, amb les conseqüents ramificacions acadèmiques que, durant els anys posteriors, s'estendran als cercles universitaris de la resta d'Europa quan comenci la diàspora dels crítics russos. Un d'ells, Iuri Tynianov, deixà escrit l'any 1924 (relacionant dialècticament

14. *Ibid.*, p. 37.

*construcció autoral, forma i matèria*) que «l'especificitat d'una obra literària consisteix en l'aplicació al material [lèxic] del factor constructiu, a la *configuració* (és a dir, en essència, a la deformació) del material. Qualsevol obra és excèntrica, puix el factor constructiu no es dissol en el material, no li correspon fer-ho, sinó que està relacionat excèntricament amb ell, es destaca davant d'ell. / Se sobreentén, igualment, que el *material* no està contraposat en absolut a la *forma*, perquè és també *formal* i no existeix fora de la construcció».<sup>15</sup>

En segon terme, regna al present capítol de *Stephen Hero* una seductora reflexió, de caire idealista-germànic (pensem en Schelling, Goethe o Hegel), entorn dels tres gèneres «naturals» de l'art literari: la lírica, l'èpica i la dramàtica. Convé no oblidar, pel que fa a aquest tòpic, que Joyce —particularment el futur Joyce del *Ulysses*— és nodrirà d'una certa escriptura «èpica» encaminada a substituir l'«egoisme» subjectivista de la lírica per una objectivitat que permeti, a la vegada, l'autocontemplació de les emocions internes per part de l'autor i la seva comunicació més directa als lectors. La lírica, entén Stephen, aspira a elaborar una imatge de l'artista «amb immediata relació a si mateix», sense la distància refredadora més pròpia de l'èpica, que tendeix a intel·lectualitzar en certa mesura les emocions o, dit d'una altra manera, a controlar-les per, a continuació, literaturitzar-les en forma de discurs poemàtic o narratiu.<sup>16</sup> És a dir, el que formula aquí Stephen coincideix totalment amb aquella recomposició simbòlica de l'experiència que proposava Ferraté en el seu article de *Laye* citat més amunt.

En tercer lloc, és ben clara al capítol XIX del llibre una ardorosa defensa de l'estil clàssic enfront de l'estil romàntic.

15. Iuri Tynianov, «El hecho literario», dins Emil Volek, ed., *Antología del formalismo ruso y el Grupo de Bajtin*, 1. Madrid: Fundamentos, 1992, p. 213.

16. *Op. cit.* a la nota 13, pp. 81-82.

Aquest, escriu Joyce, és fruit del «caos», «l'anarquia» o «la inseguretat» i, en últim terme, d'una «impaciència» morbosa, si resulta adient aplicar ara una coneguda observació del vell Goethe tocant a l'*art sa* (classicisme) i a l'*art malaltís* (romanticisme), que no deixà indiferent Joan Ferraté en algun dels seus articles a la revista *Laye*. En canvi —segueix Joyce—, l'estil clàssic, despullat d'arrels temporals i nacionals, sempre etern o impassible, seria el «sillogisme de l'art» o, en altres paraules, consistiria especialment en un «tarannà ple de seguretat, satisfacció i paciència».<sup>17</sup> Mot clau, aquest últim: *patience* destilla una expressivitat antiintuicionista que posa l'èmfasi en el caràcter tècnic, artesanal, gairebé científic de l'obra d'art, o «artefacte», com acostumaven a dir Gabriel Ferrater, Manuel Sacristán o J. M. Valverde en els seus escrits juvenils de crítica pictòrica o teoria estètica.<sup>18</sup> I convé no oblidar-ho: *patience*, *paciència*, és novament un mot d'arrels tomistes que, en el curs del segle xx, no deixaria indiferents poetes com Jorge Guillén, Carles Riba o T. S. Eliot, pensadors com els ja esmentats Ortega o Eugeni d'Ors, i grups de crítics universitaris alineats amb el *New Criticism* nord-americà o el Cercle Aristotèlic de Chicago.

Com a quart punt no menys intens s'imposa anotar, ara, la postulació d'un art sobretot *autosuficient*, despullat de qualse-

17. *Ibid.*, pp. 82-83.

18. Escriví, per exemple, Sacristán en un famós article que l'art és «laboriosa construcció», essent «artificio» la seva intrínseca naturalesa i, en darrer terme, «todo lo que el hombre puede hacer [...] es *artificio*, o, si se prefiere, *arte-facto*» (Manuel S[acristán] Luzón, «Una lectura del *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio», *Laye*, 24, juliol 1954, p. 31). L'artista com a *artífex* i l'obra artística com allò que és *artificialiat*, o *artefacte*, són conceptes que Tomàs d'Aquino havia desenvolupat a la seva *Summa theologica*, molt especialment a la Primera Part, Qüestió 57, articles tercer i cinquè: en ells relaciona l'*artificialitat* amb «la perfecció de la cosa feta» i no —matis importantíssim— amb «la perfecció [moral] del que la fa». Vegeu també, més avall, el text citat a la nota 20.

vol anhel didàctic o moralitzador: aquestes dues pretensions —diu Stephen Daedalus— són simples «profanitats» que menyspreen la puresa subtil, secreta, de la millor escriptura literària.<sup>19</sup> De nou s'endivina aquí, i sense dificultat, un ferment inspirador de caire sorprenentment aristotelicotomista. Escriurà per exemple l'Aquinat a la *Summa theologica* que «no pertany als mèrits de l'artífex [artista], en quant artífex, la voluntat bona o dolenta amb què realitza la seva obra, sinó com és l'obra que realitza»: declaració, sens dubte, de colpadora modernitat...<sup>20</sup> Per cert, i coincidint amb aquesta argumentació, sostenia el dominic Juan de Santo Tomás —confessor de Felip IV— que «puede hacerse una perfecta obra de arte, aunque sea perversa la voluntad del artista. Y por eso no mira a la bondad del operante, ni se cuida de su malicia, sino sólo a la bondad o rectitud de la obra en sí».<sup>21</sup>

Frases traduïdes al castellà per Menéndez Pelayo a la *Historia de las ideas estéticas en España* i pertanyents a un teòleg o esteta que, notícia molt reveladora, encisà a la dècada dels cinquanta Gabriel Ferrater (probablement lector consciencios d'aquest llibre de l'erudit de Santander i que, si ens arrisquem un xic més, potser comentà en alguna ocasió al seu germà Joan).<sup>22</sup>

19. *Op. cit.* a la nota 13, p. 84.

20. El text llatí diu així: «Non pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed qualis sit opus quod faciat» (*Summa theologica*, Primera Part, Qüestió 57, article tercer). Recullo aquesta citació, i les següents, de la *Summa* segons la transcripció feta per Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I. Madrid: CSIC, 1974, 4a edició, pp. 166-175. Faig personalment la traducció del llatí al català.

21. *Ibid.*, p. 607. Teoria estètica, la de Juan de Santo Tomás, que el mateix crític santanderí considera com un agudíssim precedent dels defensors de l'«arte por el arte» (*ibid.*, p. 606).

22. Escrivia G. Ferrater que «el poder técnico del artista es siempre infinito. “El arte es formalmente infalible”, decía Fray Juan de Santo Tomás (y séanos permitido torcer un poco el sentido de tan bella frase)» (Gabriel

El text —com l'anterior de l'Aquinat— és també enlluernador i sembla un avançament del que expressarà Kant, cap al 1790, a la *Crítica del judici*: el plaer estètic és «satisfacció desinteressada» («interesseloses wohlgefallen»), aforisme ben conegut i defensat al llarg del segle xx per la crítica formalista i davant del qual em confessà Joan Ferraté gran entusiasme, un entusiasme inicialment juvenívol però que no minvaria en el curs del temps: en rigor, una de les idees-força del seu pensament literari.<sup>23</sup>

### 3. L'estructura del cristall

Com a cinquè *locus* no menys visible al capítol joycià, fàcil resulta rastrejar, a les seves pàgines, l'accent majestàtic posat a la figura de l'artista: i tal volta podríem endevinar per aquí, crec jo, les secretes relacions que formiguegen entre la historicitat i l'artisticitat, evitant caure en un groller assetjament sociològic, o psicològic, del text poemàtic. Respecte a això Stephen Daedalus considera en la seva *conferència* que «solament l'artista és capaç d'absorbir la vida que l'envolta i retornar-la enmig de la música planetària», en forma ja objectivada.<sup>24</sup> Novament es nota aquí una lleu aroma goethiana: d'aquell Goethe, no cal potser insistir-hi massa, que a la senectut aconseguí congelar qualsevol temptació romàntica i, si bé defensaria que

---

Ferrater, «Aproximaciones a la pintura de Miguel Villá», *Laye*, 17, gener-febrer 1952, p. 33). En realitat el nostre crític no s'allunyava tant del teòleg hispanoportuguès, el qual deia textualment (d'acord amb la translació feta al castellà per Menéndez Pelayo) que «el arte es formalmente infalible, aunque materialmente, o por parte de la materia, sea contingente y falible» (*op. cit.* a la nota 20, p. 605).

23. Així m'ho digué Joan Ferraté en conversa datada el 28 d'abril de 1990.

24. *Op. cit.* a la nota 13, p. 85.

l'artista es nodreix de la seva *sang psicològica* per construir un text literari —com fa el pelicà alimentant els seus fills—, tal text assoleix ja una completa autonomia encara que, alhora, i en un pla íntim, el pugui guarir de les seves ferides emocionals provocades pel tracte, sempre difícil, amb el món social, humà, que l'envolta.<sup>25</sup>

Com a nou punt, el sisè ja, fa seva James Joyce la no menys famosa definició que de l'art establí també l'Aquinat —definició que podem considerar el centre de gravitació de tot el capítol XIX de *Stephen Hero*. Puntualitzava, en efecte, el filòsof medieval que «ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt; et debita proportio sive consonantia; et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur». És a dir, i traslladat al català (pel que sembla, Joyce sintetitza al màxim aquestes sentències a la seva versió anglesa), podríem expressar-ho de la següent forma: «Per assolir la bellesa es requereixen tres coses: per començar, la integritat o perfecció, car el que és incomplet per força és lleig; i, també, la proporció o consonància; i, a més, la claredat, perquè allò que té un color net es diu que és formós».<sup>26</sup>

Paraules, totes elles, que no podien deixar indiferent Joan Ferraté: la tríada formada pels mots *perfectio*, *consonantia* i *claritas* —propiciadors de la bellesa artística— podria molt bé constituir el lema estètic del nostre admirat crític. O, proposant-ho d'una altra manera, les tres arrels que nodreixen tot el seu pensament literari, sempre hostil a qualsevol convulsió emocional massa inflada o caòtica —el *detritus* que, en imatge

25. He estudiat personalment tal *topos* goethià —i la seva presència a la literatura hispànica del XIX— a l'article «La sangre del pelicano: Goethe y las letras de la Restauración», dins Y. Lissorgues i G. Sobejano, eds., *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*. Tolosa: Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 89-107.

26. *Summa theologica*, Primera Part, Qüestió 39, article vuitè.

orteguiana que fa seva, por arribar a podrir un poema.<sup>27</sup> Tor-nant, de fet, a una de les citacions anteriors del mateix Ferraté —certament admirable—, es tractaria que l'experiència del viure, que com a tal és convulsa, sigui filtrada severament per les xarxes selectives de la perfecció, l'ordre i la claredat, a fi de poder trasmudar-se, finalment, en paraula artística. En aquest moment tantes vegades fugisser —però crucial— tindria lloc el *salt qualitatiu* de passar del viure a l'escriure, si bé el pretès «salt» amaga en rigor una tasca d'orfebreria que implica paciència, rigor, tècnica: per arribar així a assolir una deliberada *estructura del cristall* que serà, a la fi, el poema plasmat ja definitivament —un poema, per tant, amb les seves vísceres emocionals en bona part envidriades... És a dir, un itinerari creatiu imparable, que s'autoalimenta de forma insaciable i potser absorbeix —i reinventa— el propi *jo* de l'artista, com dirien Marcel Proust o T. S. Eliot, en plantejament que entusiasma a la dècada dels cinquanta Gabriel Ferrater o J. Gil de Biedma.<sup>28</sup>

Exhala, en setè lloc, una seductora lluentor un nou aforis-

27. Vegeu art. cit. a la nota 11, p. 59.

28. Manifestava Gabriel Ferrater, poso per cas, que «nadie sabe ya que, para repetir palabras de T. S. Eliot, “lo que ocurre (en el arte) es una continua sumisión de lo que el artista es en cada momento a algo que vale más. El progreso de un artista es un continuo sacrificio de sí mismo, una continua extinción de la personalidad” («La pintura de José María de Martín. II», *Laye*, 23, abril-juny 1953, p. 17). Comp.: «What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality» (T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1969, p. 17). Havia consignat bastant abans Proust que l'obra d'un escriptor és sempre fruit d'un «moi profond», totalment diferent, i fins i tot oposat, al jo social o públic. Un *jo profund*, en fi, «pour lequels seuls les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer» (Marcel Proust, «La méthode de Sainte-Beuve», *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard, 1954, p. 141).

me tomista, per molt que el seu contingut sigui una mica reiteratiu enmig del capítol que estem analitzant: la bellesa (*pulchritudo*) és per a l'Aquinat un fet despul·lat de qualsevol propòsit extraartístic, i resulta, doncs, inútil —i nociu— tot tentacle que s'enfonsi en territoris diguem-me utilitaris o moralitzants. La citació que farà Joyce no respecta al peu de la lletra la frase medieval i podria tractar-se d'un d'aquells resums típics de la tradició manualística de l'escolasticisme, però és una sentència —per això mateix— molt arrodonida, gairebé llambrejant gràcies a la seva brevetat. Diu així: «Puchra sunt quae visa placent», és a dir, «Són belles les coses que, vistes, causen plaer», mentre que el text originari de Sant Tomàs deia «Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent».<sup>29</sup> El futur autor del *Ulysses* comentarà el tal aforisme de la següent manera (d'acord amb la traducció de Joan Ferraté): «Al parecer [l'Aquinat] considera lo bello como lo que satisface el apetito estético y nada más —aquello cuya mera aprehensión es causa de placer—». Traducció fidel al text original en llengua anglesa: «He seems [l'Aquinat] to regard the beautiful as that which satisfies the esthetic appetite and nothing more —that the mere apprehension of which pleases».<sup>30</sup>

#### 4. La crítica com a exercici ascètic

I un darrer tema —el vuitè, crec— que no cal dir que encisà moltíssim, també aquí, el nostre crític, encara que no el pogués signar totalment: tema, per cert, relacionat amb una interpretació sònica, o semiològica *avant la lettre*, de l'obra d'art per part del lector / espectador / auditor, que, fet molt eloqüent, a

29. *Summa theologica*, Primera Part, Qüestió 27, article vuitè.

30. *Stephen, héroe*, p. 114; i *Stephen Hero*, p. 100.

l'entorn de l'any 1950 formularia J. Ortega y Gasset en els seus *Papeles sobre Velázquez*, llibre que tant va impressionar els germans Ferrater, fent-los madurar decisivament envers una contemplació «activa» del text artístic (o literari). Activa, impacient, llaminera i gens abstracta, o, dient-ho d'una altra manera, *fenomenològica* en l'estricta sentit d'aquest mot. El que, en efecte, desenvolupa Joyce al començament del segle xx, i ratificarà el filòsof espanyol quasi mig segle més tard, són dues línies estètiques paral·leles o, millor dit, línies que desemboquen a una idèntica conclusió, per molt que aquesta conclusió estigui impregnada d'algun ingredient psicologista que profana una mica l'auster formalisme previ: i aquí es dibuixa, crec, la zona de desacord davant la invocació d'una poesia no *comunicadora* que proclamaven en aquella època els membres de l'Escola de Barcelona, discrepant sense timidesa de les idees d'un Carlos Bousoño, com és ben sabut (un dels moments més brillants, diria jo, en la història del pensament literari espanyol de la postguerra). Escriu en fi Joyce, en traducció, és clar, del nostre Ferraté, que «el crítico es el que es capaz, mediante los signos que el artista proporciona, de acceder al talante que ha hecho la obra y ver lo que haya de bueno en ella y qué significa. [...] Pero tener acceso al talante que ha hecho el arte, es un acto de reverencia antes de cuya ejecución hay que dar de lado muchas convenciones, ya que sin duda la región más íntima no revelará nunca su secreto a quien se halle enredado en profanidades».<sup>31</sup>

La crítica, per tant —i l'exercici lectoral—, com una *ascesi*, o neteja, de tota mena de prejudicis; la qual cosa, segons el meu parer, constitueix la regla d'or del pensament estètic de Ferraté, una teoria que fa camí enmig de tanta fullaraca feta, entre nosaltres, i en aquell temps, de convencions morals, religioses, sociològiques, existencialistes: mot, aquest últim, pel qual sen-

31. *Stephen, héroe*, p. 107.

tia el nostre mestre una particular animadversió, donada la mescla d'ingredients filosòfics i literaris, tan patent a Sartre, al seu entendre un paradigma gairebé negatiu de l'art literari.<sup>32</sup> Novament aflora a l'acotació joyciana el vocable *profanity* (o, millor, el plural *profanities*), que sens dubte degué entusiasmar el nostre mestre. Però si tornem a Ortega, accentuant el paral·lelisme que més amunt he suggerit a propòsit de Joyce, en el capítol que obre els *Papeles sobre Velázquez*, i sota el títol ben revelador de «La reviviscencia de los cuadros», ens trobem les següents, i tan enlluernadores, línies: «La delicia de la pintura es sernos perpetuo jeroglífico frente al cual vivimos constantemente en una faena de interpretación, canjeando sin cesar lo que vemos por su intención. De aquí ese como efluvio de significación que mana continuamente del lienzo. [...] En suma, el cuadro nos está siempre haciendo señas».<sup>33</sup>

Combinacions jeroglífiques, senyals, signes, *semes*: terminologia que representa, de segur, una nova estratègia d'apropar-nos, com a crítics, al text artístic, i que en aquells anys representava, entre nosaltres, la modernitat —Ortega escrivia a Madrid, però aquí, a Barcelona, un J.-E. Cirlot postulava també a favor d'una similar feina interpretativa davant de la tela

32. Reflexionarà el nostre crític, l'any 1951, que «Sartre, cada vez más, juega sucio. [...] Lo cierto es que el *efectismo* de Sarte es [...] una *retórica*. Es natural, si se reconoce que lo que él busca en su literatura es la *demonstración*, a través de ciertas demostraciones dramáticas, de tesis ideológicas de terminología ya fijada» (J[uan] F[errater], «Jean-Paul Sartre. – *Le Diable et le bon Dieu...*», *Laye*, 16, novembre-desembre 1951, pp. 68 i 70). A la conversa gravada el 12 de gener de 1992 em confesà Ferraté que «la meva lectura dels llibres d'en Sartre va tenir lloc pels volts dels anys 46 i 47: eren *La nau-sée* i *L'existencialisme est un humanisme* —aquest últim me'l va prestar Antoni Tàpies. Després vaig llegir, evidentment, *Le Diable et le bon Dieu* —del qual sortí l'única crítica meva sobre l'autor francès a *Laye*— i *Les chemins de la liberté*, un mal llibre, crec jo».

33. José Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente, 1950, p. 22.

pictòrica, o la partitura musical, en les seves monografies dedicades a Joan Miró o Igor Stravinsky. Ara bé, l'autor dels *Papeles sobre Velázquez* no esgota les seves reflexions i val molt la pena llegir el que escriu tot seguit, aprofundint per aquesta ruta quasi «narrativa»: coincideix per complet amb Joyce i, situant-se en la mirada atenta de l'espectador davant un objecte plàstic, sentenciarà que «ver bien un cuadro es verlo haciéndose, en un perpetuo estarse haciendo, dotarlo de reviviscencia actualizándonos la biografía del autor [*the temper*, segons deia l'irlandès]. Sólo así llegamos a la auténtica realidad del cuadro». Una realitat que sobretot és, matisa el nostre filòsof, un «organismo estético» ple d'un formigueig semàntic que reflecteix, o materialitza —com afirmava igualment Joyce—, el viure psíquic de l'autor.<sup>34</sup> I tornem aquí a algunes de les consideracions que jo feia en un paràgraf anterior: com tots els bons lectors saben, Ferraté s'allunyarà en aquest punt *comunicatiu* o biogràfic tant de l'escriptor dublinès com del filòsof madrileny per, així, accentuar al màxim l'autonomia «orgànica» d'un quadre, poema o relat literari.

Per expressar-ho de forma molt esquemàtica, T. S. Eliot suplantaria en aquesta formulació tan cabdal James Joyce, almenys el Joyce juvenívol de *Stephen l'heroi* i del *Retrat de l'artista adolescent*: per a Ferraté, com per al seu germà Gabriel o J. Gil de Biedma, un text literari no pot comunicar directa-

34. *Ibid.*, pp. 31 i 23, respectivament. No obstant, potser la reflexió orteguiana sobre l'art de pintar és, en alguna pàgina, menys psicologista o «comunicadora» que la tesi del jove James Joyce. Cal així esmentar que el nostre filòsof descriu Velázquez pintant en el sentit més tècnic i, a la vegada, matèric del terme. O, expressat de manera més punxant, observarà els dits del pintor movent-se frenètics, nerviosos, però, alhora, intel·lectius, per l'espai de la tela: «dedos meditados», dirà, amb brillant imatge (*ibid.*, p. 41). ¿Es va inspirar justament Gabriel Ferrater en aquesta frase per compondre «The Wise Hand», les superbes pàgines contingudes a *Un cuerpo, o dos*, novella compartida amb Josep Maria de Martín?

ment una emoció al lector, sinó que, ben al contrari, la tal emoció haurà estat en certa mesura recreada pel poema, és a dir, per un discurs lingüístic ordenat artísticament d'acord amb un molt concret ritme i una no menys particular imatge-ria:<sup>35</sup> un ordre, en fi, governat per la raó sempre alerta, sempre implacable. Hi ha, per consegüent, una *distància* —l'obra artística mateixa desbordant treball i sacrifici!— que, com a màxim, permetrà al lector endevinar obliquament aquells sentiments o, si de cas, i una vegada més, reinventar-los pel seu cantó (d'acord amb les seves pròpies experiències vitals); i d'aquí el paper que en aquestes «distàncies poemàtiques» jugarà l'art dels Ferraté o de Jaime Gil, un art que es nodreix de la ironia, el silenci sempre ben controlat, l'anvers i el revers semàntic de les paraules, en suma, la lítote com a subtil instrument d'escriptura.

## 5. El Dimecres de Cendra en l'art

A punt de cloure la conferència, podríem preguntar-nos quina pogué ser la raó de Joan Ferraté, als primers mesos del 1953, per traduir un capítol crucial de *Stephen Hero* —unes pàgines, cal recordar-ho, que passaran no sense notables matisos al *Portrait of the Artist as a Young Man*. Malauradament, a les meves cintes gravades de les llargues converses amb ell —durant els darrers anys vuitanta i primers noranta— mai no li vaig preguntar en profunditat sobre aquestes raons o, com

35. Escriurà, per exemple, Jaime Gil que «si es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción, si ésta no es origen sino consecuencia que existe sólo en función de él, ¿no será el poema quien despierta esa emoción y pone al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella?» (Jaime Gil de Biedma, «Prólogo» a T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1955 [Biblioteca Breve, 103], p. 20).

diu el títol de la meua exposició, la tan irresistible *temptació* per acostar-se a l'escriptura joyciana: i ara és massa tard per fer-ho... Solament em va declarar —i així figura en un dels meus llibres dedicats a l'Escola de Barcelona— que «vaig seleccionar personalment el capítol dinou de *Stephen Hero* perquè —a part de la seva inqüestionable riquesa estètica— justificava, en un sentit tangencial, alguns dels objectius crítics, ideològics, literaris que tots nosaltres volíem plasmar a les pàgines de *Laye* al llarg de la seva segona, i última, etapa de major coherència intel·lectual. I un altre element —no menys important— que va propiciar la seva traducció a la llengua castellana era la forta càrrega anticlerical que contenia el text joycià: era una mena de tàctica per lluitar contra l'ambient, tan poc grat, d'aquella època».<sup>36</sup>

Possiblement a partir d'aquesta rememoració una mica sintètica —per culpa, és clar, de l'entrevistador— podríem reconstruir sense dificultat aquell rerefons històric que envoltava la Barcelona de 1953, en un sentit sobretot cultural, i, alhora, anar una mica més enllà, entreveient quines eren algunes de les màximes inquietuds estètiques que bullien a Catalunya i, en un sentit més ampli, a l'Espanya i l'Europa immediatament posteriors a la Segona Guerra Mundial. Tant a la nostra ciutat com a Madrid i les principals poblacions de la llavors anomenada Europa Occidental, anava imposant-se en els cenacles literaris més inquiets la ràpida davallada d'una tradició literària irracionalista, o intuicionista, i, per contra, creixia l'èmfasi a favor d'un art objectiu, racionalista, gairebé treballat amb rigor tecnològic. Una modernitat, de fet, simbolitzada —segons el parer de M. Villegas López— per la bellesa freda, lluent, geomètrica, de la moderna màquina —una màquina, o automòbil, que, quasi mig segle abans, Víktor Shklovski creia així mateix paradigma de l'obra artística més perfecta: «Sabem fi-

36. Conversa amb l'autor que tingué lloc l'11 d'abril de 1987.

nalment com està feta la vida i, també, com estan fets el *Quixot* i l'automòbil», li comentava en una lletra juvenil a Roman Jakobson.<sup>37</sup>

D'altra banda, no podem tampoc oblidar que, després de la catàstrofe bèl·lica de 1939-1944, alguns pensadors europeus van establir que era immoral, o, fins i tot, pervers, conrear unes belles arts que supuraven una gran quantitat de greix imaginatiu o fantasiós —així ho remarcaria Theodor W. Adorno en un assaig ple de punyent historicitat, com és ben sabut.<sup>38</sup> Les frivolitats estètiques, o els subjectivismes massa lírics, causaven malament amb el paisatge ple de ruïnes, gairebé lunar, d'Europa reflectit en films de Rossellini i R. A. Stemmle com *Germania anno zero* i *Berliner Ballade*; al llibre de Curzio Malaparte *La pelle* (que tant va impressionar els nuclis intel·lectuals de la Barcelona del 1950) o a les no menys aclaparadores imatges del fotoperiodista David Seymour, alguna d'elles reproduïda entre nosaltres pel setmanari *Destino*. Per la seva banda, l'any 1949, J. Ortega y Gasset es dirigia als estudiants de la Universitat Lliure de Berlín amb aquests símils realment

37. Manuel Villegas López, «Estética de las máquinas», *Índice*, 95-96, novembre-desembre 1956, p. 36. I Emil Volek, *op. cit.* a la nota 15, p. 21. És ben revelador que Ferraté —en entrevista datada el 28 d'abril de 1990— m'oferís una imatge tecnològica idèntica a propòsit del seu admirat Dámaso Alonso, el qual «defensava, crec, postures teòriques en certa mesura procedents de l'estructuralisme, en el sentit de desmuntar peça a peça un poema segons desmuntem el motor d'un automòbil, encara que després certs crítics siguin incapaços d'entendre aquesta estructura, posant-la a funcionar novament».

38. Vegeu Theodor W. Adorno, «Retrospectiva sobre el surrealismo», *Notas de literatura*, traducció de M. Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, p. 113. Des d'un punt de vista icònic cal recordar, entre altres, fotografies tan famoses d'una Europa físicament i sociològicament desintegrada com «Boys play in bombed-out worker's district of Vienna, 1948» i «German prostitute near ruins of Krupp Works, Essen, 1949» (Judith Friedberg, ed., *David Seymour*. Nova York: Paragraphic Books, 1966, làmines 16 i 20).

colpidors: «Viven ustedes en Berlín dentro de un inmenso esqueleto. Están ustedes alojados como dentro de los costillares de una gigantesca carroña. [...] No es azar que una de las palabras españolas existente hoy en todas las lenguas de Occidente y especialmente en la alemana, sea la *Desperado-Politik*».<sup>39</sup>

Tenia molt mala premsa, doncs, el «fang» emocional o neoromàntic com a font de floescències literàries, segons una altra metàfora del mateix Ortega y Gasset.<sup>40</sup> Regnava, per tant, una intel·lectualització del fet literari —un *Dimecres de Cendra*, per dir-ho amb imatge orsiana—, i una tal implicació racionalista significaria, curiosament, una tornada als pressupòsits aristotelicotomistes, els quals, en tot cas, havien ja quallat en el pensament estètic nord-americà dels anys trenta i quaranta. Eren en gran manera reconeguts, entre altres, els assaigs i conferències de T. S. Eliot o els escrits dels abans esmentats aristotèlics de la Universitat de Chicago, molt especialment els deguts al professor Ronald S. Crane. I seria oportú, també, fer constar l'aristotelisme d'un altre crític nord-americà molt admirat, crec, per Ferraté: John Crowe Ransom, el qual publicà un poc més tard, l'any 49 i a la *Kenyon Review*, el treball «The Literary Criticism of Aristotle». D'aquest estudiós evocarà el nostre autor la sorpresa que va experimentar en descobrir l'article «Wanted: an Ontological Critic», un text que —confessaria a *Quimera* el 1987 entre grans lloances— «está al nivel de lucidez y opacidad combinadas que también se encuentra en mis artículos de este tiempo [juvenil]. Es decir, hay una formulación del punto de vista en términos que tratan de iluminar y

39. José Ortega y Gasset, «Discurso a los universitarios de Berlín», *La Hora* (Madrid), II època, 36, 6 novembre 1949, p. 2.

40. Sobre aquesta imatge, que tant fascinà Gabriel Ferrater, vegeu «Notas de vago estío», *Obras Completas*, II. Madrid: Revista de Occidente, 1957, p. 421.

pueden llegar a excitar y que al mismo tiempo no acaban de decirlo todo».<sup>41</sup>

Una definició molt precisa, certament, de com entenia el nostre crític aquest organisme anomenat *poema*, que, ahora, calla i parla, amaga i exterioritza!<sup>42</sup> Hem d'apuntar, però, que pels voltants de la dècada del 1950 —i al començament dels anys seixanta— van sortir a diverses ciutats europees importants treballs en relació amb l'estètica de Tomàs d'Aquino. A Torí, per exemple, apareix el 1956 l'obra del professor Umberto Eco *Il problema estetico in San Tommaso*. Un any més tard, a la *Rivista di Estetica*, escriu també Eco l'article «Poetica ed estetica in James Joyce», en què explora els sediments escolàstics del novellista irlandès: article que, el 1962, es convertiria en el petit —i imprescindible— volum *Le poetiche di Joyce*. Però així mateix, l'any 59, a Milà, publicarà la monografia «Sviluppo dell'estetica medievale», primera versió de l'esplèndid llibre

41. Ferran Toutain i Juanjo Fernández, «Dinámica de Joan Ferraté» [entrevista], *Quimera*, 61, 25 febrer 1987, p. 20. Potser no deixà indiferent el nostre autor una de les millors pàgines d'aquest assaig, on (coincidint amb el nervi més delicat del pensament literari de Dámaso Alonso) es plantegen els tan fèrtils jocs d'oposició, coincidència o paral·lelisme entre el *significant* fònic (o imatge acústica) i el *significat* (o concepte) del *signe* lingüístic, és a dir, la doble expressivitat del discurs poètic. Jocs que el crític nord-americà descriu amb símils musicals: «No hi ha una deliberada coordinació entre el desenvolupament de l'estructura semàntica i el desenvolupament de l'estructura fonètica. La relació que, en una frase poètica, s'estableix entre elles és quelcom proper a la relació entre dues melodies en contrapunt, excepte que aquestes estructures semblen en principi més heterogènies que les dites melodies. Tal vegada la importància estètica de la combinació semantico-fonètica és, efectivament, molt pròxima al contrapunt» (John Crowe Ransom, «Wanted: an Ontological Critic», *The New Criticism*. Nova York: New Directions, 1941, p. 330).

42. Sentenciava ja Joan Ferraté a la seva joventut, i amb brillant oxímoron, que «el arte es una opacidad transparente» («*El carrer Estret*, novela», *Laye*, 17, gener-febrer 1952, p. 41).

*Art i bellesa en l'estètica medieval*. A Madrid, a la *Revista de Ideas Estéticas*, J. M. Valverde havia donat a conèixer pel seu cantó, el 1955, l'agudíssim estudi «Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la trascendentalidad metafísica de la belleza», on analitza particularment la fórmula de l'Aquinat *Quae visa placent* i arriba a la tan lluminosa conclusió que «la belleza se cuida de sí misma»: sentència que, no cal dir-ho, podria compartir Joan Ferraté.<sup>43</sup>

També l'any 55, en prendre possessió de la càtedra d'estètica de la nostra universitat, l'inoblidable José María Valverde oferí la conferència «Sobre la estética de Aristóteles», que va veure la llum un any després a la revista *Convivium*. En aquesta lliçó el nou catedràtic subratllava el paper tan decisiu que juga el que és matèric i tècnic en l'obra d'art, coincidint amb les tesis de Ferraté desenvolupades a *Laye*, o anticipant alguns dels textos teòrics inicials de l'esmentat Umberto Eco: penso principalment en el seu assaig «Els colors del ferro», escrit el 1963.<sup>44</sup> Per cert, J. M. Valverde diu a la seva conferència que una traducció pot «revelar toda nuestra ideología estética».<sup>45</sup> I Joan Ferraté havia sostingut abans, el 1952, que el signe literari «apela al depósito concreto de [nuestra] experiencia vital y suscita [...] voliciones muy personales».<sup>46</sup> Doncs bé, si fem nostres ambdues afirmacions, *Stephen l'heroi* podria ser qualificat com a revelació obliqua de la ideologia estètica de l'autor de *Les taules de Marduk*, i, sota aquesta llum, la translació del capítol XIX de

43. José M. Valverde, «Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la trascendentalidad metafísica de la belleza», *Revista de Ideas Estéticas*, 52, octubre-desembre 1955, p. 33.

44. Vegeu efectivament Umberto Eco, «Los colores del hierro», dins *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1980, pp. 201-213.

45. José M. Valverde, «Sobre la estética de Aristóteles», *Convivium*, 11, 1956, p. 21.

46. Juan Ferrater, «Aspectos de la obra de arte», *Laye*, 19, maig-juliol 1952, p. 8.

la novella seria el precipitat, o «depósito», d'un determinat llenguatge que absorbeix algunes polèmiques i directrius molt genuïnes a la cultura espanyola dels primers anys cinquanta, principalment entre els joves intel·lectuals del *mig segle* —un temps de sorprenent ebullició en el terreny de les arts, les lletres i, fins i tot, el pensament filosòfic, malgrat les circumstàncies polítiques gens propícies que envoltaven aquestes inquietuds.

Per això, i com a punt final de la meua conferència, faré, a guisa d'experiment, una lectura paral·lela entre el text anglès de *Stephen Hero* (A), la traducció de Ferraté de l'any 53 (F) i la molt posterior de J. M. Valverde del 1979 (V), focalitzant evidentment el capítol XIX. Tal experiment ens permetrà polsar la singular fidelitat del nostre crític, l'ús en tot moment noble de la llengua castellana —fins i tot sumptuós—, les adherències en la seva traducció d'algun mot-clau a la cultura d'aquell decenni i, com a contrast, la personal translació que fa el professor Valverde, curiosament en algun moment —crec jo— un xic massa lliure i, en altres, exhibint sonoritats una mica dures que, de tota manera, casen bé amb un discurs joycià sempre sec, asprívol. Vegem-ho en forma d'apèndix i triant, simplement, unes succintes mostres textuais, mostres que, en algun moment, ens facilitaran esbossar alguns comentaris personals no menys breus.<sup>47</sup>

47. Per simplificar l'aparell de notes de l'Apèndix posaré al final de cada cita la corresponent pàgina entre parèntesis procedent de l'edició anglesa de la novella (vegeu la nota 3) i el capítol traduït per J. Ferraté (justificat a la nota 2). La referència bibliogràfica de la traducció feta per Valverde és: James Joyce, *Stephen el Héroe*, traducció i pròleg de J. M. Valverde. Barcelona: Lumen, 1978.

## APÈNDIX

A His Esthetic was in the main «applied Aquinas», and he set it forth plainly with a naïf air of discovering novelties (p. 81).

F Su Estética era en lo principal Santo Tomás aplicado y lo exponía llanamente con el aire ingenuo de quien descubre novedades (p. 105).

v Su Estética era principalmente «Santo Tomás de Aquino aplicado», y la exponía claramente con aire ingenuo de descubrir novedades» (pp. 71-72).

Penso que, davant el text anglès, la translació que fa Ferraté és més escrupolosa respecte al terme *plainly*, en castellà 'llanamente, sin rodeos', encara que es tracti —ho reconec— d'un matís molt lleu. En la resta de l'acotació, Valverde mostra una major fidelitat mentre que Ferraté tendeix a una lleugera paràfrasi que suavitza l'aspror pròpia de l'escriptura del llavors joveníssim Joyce.

A This he did partly to satisfy his own taste for enigmatic rôles and partly from a genuine predisposition in favour of all but the premisses of scholasticism (p. 81).

F Esto lo hizo en parte para satisfacer su propio gusto por los papeles enigmáticos y en parte por una auténtica predisposición en favor especialmente de las premisas del escolasticismo (pp. 105-106).

v Eso lo hacía en parte por satisfacer su propio gusto por los papeles enigmáticos y en parte por una sincera predisposición a favor de todo lo que no fuese las premisas de la escolástica (p. 72).

¿Podríem parlar, en la translació que fa Ferraté, d'una curiosa adherència típica de la llengua culta castellana dels anys cinquanta i, molt en particular, de caire orteguian? Així ho demostraria la traducció de *genuine* per «auténtica», mentre que Valverde posa «sincera» —ambdues solucions són evidentment correctes. En aquest sentit els mots «autenticidad», «auténtico», abunden també a la prosa assagística dels llavors joves membres de l'Escola de Barcelona i, per damunt de tot, a la ploma de J. M. Castellet, Manuel Sacristán, J. C. García-Borrón i E. Pinilla de las Heras. Era, en fi, un vocable que flotava amb intensitat gairebé xafogosa en els cercles culturals (i polítics) d'aquella època, i sovint al costat de la paraula de Heidegger —no menys prestigiada— *Eigentlichkeit*, és a dir, el procediment «auténtic» que té l'«existir individual», o *Dasein*, per projectar-se com a persona en el curs del temps... Per a Ortega l'autenticitat seria la coincidència de l'ésser humà en si mateix, una mena de transparència vital que comporta que l'individu assoleixi, ja, ser *senyor del seu viure*. Val recordar que l'ètim grec, *authentikós*, significa 'que té autoritat' i deriva d'*authéntēs*, 'senyor absolut'. En fi, el mateix Ortega declararia a *En torno a Galileo* —llibre de capçalera del jove Ferraté, no ho oblidem— que «sólo se vive a sí mismo, sólo vive, de verdad, el [hombre] que vive su vocación, el que coincide con su verdadero sí mismo». Per sintetitzar contundentment que «el hombre que se construye a sí mismo [es] el hombre auténtico, dueño de sí mismo».<sup>48</sup>

A Lyrical art, he said, is the art whereby the artist sets forth his image in immediate relation to himself; epic art is the art whereby the artist sets forth his image in immediate relation to himself and to others; and dramatic art is the art whereby

48. José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo, Obras Completas*, v. Madrid: Revista de Occidente, 1958, pp. 137-138.

the artist sets forth his image in immediate relations to others (pp. 81-82).

F El arte lírico, decía, es el arte por cuyo medio el artista expone su imagen en inmediata relación a sí mismo; arte épico es el arte por cuyo medio el artista expone su imagen en relación mediata a sí mismo y a los demás; y arte dramático es el arte por cuyo medio el artista expone su imagen en relaciones inmediatas a los demás (p. 106).

v El arte lírico, decía, es aquel por el que el artista establece su imagen en relación inmediata consigo mismo; el arte épico es aquel por el que el artista establece su imagen en relación inmediata consigo mismo y con otros; y arte dramático es aquel por el que el artista establece su imagen en relación inmediata con otros (p. 72).

La compulsació dels tres textos suscita un singular, i fascinant, enigma: en parlar de l'èpica escriu Joyce que es tracta d'un art que permet a l'artista exposar «his image in *immediate* relation to himself and the others» (les cursives són meves). Podria ser útil parar esment en l'adjectiu «immediate», que, com es pot veure, serà traduït per Ferraté com a «mediata» y posteriorment com a «inmediata» per Valverde. La darrera solució és, sens dubte, la més fidel al text joycià però el lector atent s'adonarà que es tracta, en termes estètics, d'un contrasentit. De nou cal no oblidar que l'escriptura de *Stephen Hero* va ser feta de manera molt desordenada —el mateix Valverde així lo recalcaria en el pròleg a la seva traducció d'aquest esborrany que és, en realitat, la novella, és a dir, un text no madur o definitiu.<sup>49</sup> El que resulta sorprenent és que Ferraté es-

49. «El gran problema de *Stephen el Héroe* resulta ser un problema especialment peliagudo para el traductor: la mediocre, e incluso mala, calidad del estilo de Joyce en muchos trechos de estas páginas» (*op. cit.* a la nota 47, p. 10).

meni el possible *lapsus calami* que prosseguirà a les successives reimpressions del llibre: errada, si més no, que Joyce corregiria posteriorment al *Portrait of the Artist as a Young Man*, on llegim que l'artista «presents his image in *mediate* relation to himself and to others». <sup>50</sup> I l'enigma no té fàcil solució, si bé no seria gens inconvenient plantejar-se aquesta pregunta: es recolza potser Ferraté en el text definitiu del *Portrait* per, a continuació, corregir el mateix Joyce? Fàcil resulta aquí fer un joc de paraules: el traductor com a traïdor *tout court* però, a llarg termini, adequant-se millor a l'autor i a la seva escriptura ja definitivament madura...

A A classical style, he said, is the syllogism of art, the only legitimate process from one world to another. Classicism is not the manner of any fixed age or of any fixed country: it is a constant state of the artistic mind. It is a temper of security and satisfaction and patience. The romantic temper, so often and so grievously misinterpreted and not more by others than by its own, is an insecure, unsatisfied, impatient temper which sees no fit abode here for its ideals and chooses therefore to behold them under insensible figures (p. 83).

F Un estilo clásico, decía, es el silogismo del arte, el único modo legítimo de pasar de uno a otro mundo. Clasicismo no es la manera de una época o país determinados: es un estado constante del espíritu artístico. Es un talante hecho de seguridad, satisfacción y paciencia. El talante romántico, tan a menudo mal interpretado y de modo tan triste no menos por sus propios seguidores que por los otros, es un talante inseguro, insatisfecho, impaciente, que no halla residencia idónea en este suelo para sus ideales y trata en consecuencia de contemplarlos bajo el ropaje de figuras insensibles (p. 106).

50. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967, p. 213 (la cursiva és meva).

v Un estilo clásico, decía, es el silogismo del arte, el único proceso legítimo de un mundo al otro. El clasicismo no es la manera de ninguna época determinada ni de ningún país determinado: es un estado constante de la mente artística. Es un temple de ánimo de seguridad y satisfacción y paciencia. El temple romántico, tan a menudo lamentablemente mal interpretado, y no peor por lo[s] demás que por los suyos, es un temple inseguro, insatisfecho, impaciente, que no ve aquí una morada apropiada para sus ideales y decide por tanto contemplarlos bajo figuras insensibles (p. 73).

Respecte al text anglès —segregant tanta saba ideològica— les dues traduccions són sense discussió molt correctes. Ara bé, Valverde sembla reflectir de forma molt directa, i nua, el llenguatge joycià —la seva aspror, diguem-ho novament—, mentre que Ferraté atorga al text una major morositat per mitjà d'una certa *amplificatio* lèxica i sintàctica. Potser en algun cas aquell es recolza en el primer significat d'un determinat vocable, i el nostre crític tendiria, contràriament, a una expressivitat de segon grau: així *mind* és un mot traduït per Valverde com a «mente» i, per Ferraté, com a «espíritu», que comporta un alè semàntic una mica més luxós... El que sí que hom detecta a la versió ferrateriana és l'ús d'una veu molt típica a la llengua filològica castellana dels anys cinquanta —estava aleshores de moda en els cercles entorn de José Luis Aranguren: es tracta del lexema *talante*, 'tarannà'. Efectivament, si Valverde tradueix *temper* per «temple de ánimo», o «temple» —cosa que és inobjectable—, Ferraté utilitzarà un mot tan ple de connotacions culturals com «talante»: connotacions, en realitat, deliberadament generacionals.

De fet, Aranguren havia posat en circulació tal paraula cap al 1952 en el seu llibre *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, en bona part sota la inspiració del terme *Stimmung*, encunyat per Heidegger com a equivalent d'estat anímic a través del qual s'expressa l'existència en la seva màxi-

ma puresa', per dir-ho breument. En aquesta obra el catedràtic madrileny escrivia, per exemple, que «mi temple anímico fundamental, aquel *desde* el que vivo y *del* que vivo, [...] es el que, por bajo de los pasajeros humores, importa o decide». Per concloure que el dit «temple», «temperamento» o «tono vital» és el «talante fundamental» o «auténtico»: un estat anímic gairebé despullat, «desnudo».<sup>51</sup>

El més curiós és que Ferraté discreparà a les mateixes pàgines de *Laye* del contingut filosòfic d'aquest mot, oferint un ventall de censurens molt àcides en una ressenya publicada als primers mesos del 1953. En aquest article podem llegir, entre altres judicis, que Aranguren mostra una notable manca de «claridad metódica» perquè resulta difícilíssim retallar conceptualment què és un *tarannà* en el seu sentit més pur, contrastant-lo amb un estat d'ànim religiós o doctrinari, és a dir, amb una creença. En resum, com exposa el mateix Ferraté, «Aranguren quiere separar [...] el talante religioso de la correspondiente doctrina, sin advertir que no hay talante sin una idea cuya irradiación sentimental lo constituya propiamente. Una investigación sobre desnudos contenidos sentimentales es imposible».<sup>52</sup> Paraules que, insospitadament, ens reenvien al cor de la teoria literària de l'autor de *Carles Riba, avui*: l'experiència de l'escriptor, com a matèria nua que és, a penes resulta servible per nodrir espontàniament un poema, tenint en compte que aquest és una construcció mental on les «ferides de la vida» han de ser, doncs, intel·lectualitzades o objectivades al màxim, la qual cosa comporta (com hem vist més amunt) el naixement de noves emocions que d'antuvi són literàries i que

51. José Luis L. Aranguren, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Madrid: Revista de Occidente, 1957 (2a edició), pp. 22 i 21, respectivament.

52. J[uan] F[errater], «José Luis Aranguren: *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*», *Laye*, 22, gener-març 1953, p. 89.

només de manera obliqua, o llunyana, poden mirallejar —citritzar?— aquelles ferides.

Podríem seleccionar nous exemples on la traducció ferrateriana del text de *Stephen Hero* està igualment poblada d'altres expressions, o mots, saturats d'historicitat i, sobretot, revelant-nos alguns dels compromisos ideològics de l'autor: esclatxes, en certa mesura, que donen a conèixer el seu món mental cap a la dècada dels cinquanta, un món conceptual nodrit, novament, per les seves fervoroses lectures d'Ortega y Gasset, Dámaso Alonso, Carles Riba o Martin Heidegger. Sense oblidar que, fins i tot, diria jo que en algun paràgraf la translació ferrateriana sembla més propera al text anglès que la versió proposada per Valverde. Molt en particular quan Joyce escriu: «He [el poeta] alone is capable of absorbing in himself the life that surrounds him» (p. 85). Tal frase serà posada al castellà per Valverde de la següent forma: «Sólo él [el poeta] es capaz de absorber en sí misma la vida que le rodea» (p. 75). Es tractaria, potser, d'una errada de l'impressor? Ferrater, per la seva banda, ens ofereix aquesta traducció: «Sólo él es capaz de absorber en sí mismo la vida que le rodea» (p. 108), la qual cosa respon millor al sintagma anglès *in himself* (no, doncs, *in itself*).

Ara bé, i tornant al ús ferraterià d'algun altre mot-clau a la cultura espanyola del *mig segle*, brilla amb força pròpia l'ús de la forma verbal «revelará», una veu que mostra novament cert llinatge heideggerià i que, respecte al text anglès, resulta una solució una mica lliure, a més de sumptuosa. Vegem-ho: Joyce escriu «certainly that inmost region [el tarannà de l'artista] will never yield its secret to one who is enmeshed with profanities» (p. 84). Traslladat així per Valverde: «ciertamente esa región interna nunca entregará su secreto a uno que esté enredado en profanidades» (p. 74), fent, per tant, una traducció més puntual, o directa, del sintagma verbal *will never yield*. Pel seu costat, Ferraté ens dóna la següent versió, un poc més elegant i, torno a insistir-hi, luxosa: «sin duda la región más íntima no

revelará nunca su secreto a quien se halle enredado en profanidades» (p. 107). Sigui de manera deliberada o potser involuntària, resulta ben significatiu que Ferrater hagi optat per la forma *revelar*, que, evidentment, equival a l'anglès *to reveal*... En fi, i per concloure, probablement són simples minúcies totes les variants translàtiques que moblen el present apèndix: una estratègia crítica més aviat innòcua però que, en darrer terme, permet albirar el món mental de Joan Ferraté entre els darrers mesos de 1952 i el començament del 53, quan comptava a penes vint-i-nou anys d'edat, lliscant ja la seva joventut vers els territoris d'una envejable maduresa intel·lectual.