

# EL RETRAT D'UN POETA ADOLESCENT

NOTES PER A UNA LECTURA DE  
«GERTRUDIS», DE J. V. FOIX

DISCURS LLEGIT EL DIA 25 DE FEBRER DE 1993  
EN L'ACTE DE RECEPCIÓ PÚBLICA DE

JOAQUIM MOLAS I BATLLORI

A LA

REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES  
DE BARCELONA

I CONTESTACIÓ DE L'ACADÈMIC NUMERARI

JOSEP ROMEU I FIGUERAS



BARCELONA

1993

**EL RETRAT D'UN POETA ADOLESCENT**

Notes per a una lectura de «Gertrudis»,

de J.V. Foix

# EL RETRAT D'UN POETA ADOLESCENT

NOTES PER A UNA LECTURA DE  
«GERTRUDIS», DE J.V. FOIX

DISCURS LLEGIT EL DIA 25 DE FEBRER DE 1993  
EN L'ACTE DE RECEPCIÓ PÚBLICA DE

JOAQUIM MOLAS I BATLLORI

A LA

REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES  
DE BARCELONA

I CONTESTACIÓ DE L'ACADÈMIC NUMERARI

JOSEP ROMEU I FIGUERAS



BARCELONA

1993

Dipòsit legal, B. 6.749 - 1993

---

Tipografia Empòrium, S.A. - Pere IV, 6-10 - 08005 Barcelona

EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT,  
SENYORS ACADÈMICS,  
SENYORES I SENYORS:

En un llibre memorable, aparegut el 1948 i ressenyat per Jordi Rubió en una revista barcelonina d'«Estudios Franciscanos», Ernst Robert Curtius estudià, entre d'altres, el tòpic de la falsa modèstia, un tòpic que troba, ja, formulat a les retòriques de Ciceró i de Quintillà. De fet, tant en el món antic com en el modern, els discursos i, de manera especial, els llegits en els actes acadèmics més solemnes solen començar amb unes frases de confusió i d'agraïment que, com remarca Curtius, no són sinó «una fórmula literària» i que, per tant, «no s'han d'interpretar com una idea espontània». Tanmateix, com tots els tòpics, el de la «modèstia» respon en els seus orígens a una realitat. O, almenys, hi pot respondre. I, a vegades, en determinades circumstàncies, pot recuperar la transparència dels orígens i vehicular els sentiments més íntims. Si, en aquesta ocasió, us puc dir, senyors acadèmics, que em sento agraït i confús no és per complir amb un requisit retòric, sinó per tres raons molt concretes. *Primera: l'oportunitat que em doneu de col·laborar directament en les tasques d'una institució que té, ja, dos-cents cinquanta anys mal comptats d'història i que, malgrat els eclipsis passatgers, constitueix un dels grans referents culturals del país i, a la vegada, dels meus estudis específics. Segona: aquest noble edifici, que ara podré considerar casa meua, guarda alguns dels meus records i de les meves il·lusions més cares de joventut. Hi vaig assistir, quan era tot just un conjunt d'espais quasi buits i d'estibes informes de lligalls, a l'acte de recepció d'alguns dels meus mestres, com Antoni M. Badia i Margarit, Jaume Vicens i Vives, Jordi Rubió i Balaguer i Ferran Soldevila. I, quan ja havia estat restaurat, gràcies a la gentilesa d'un altre dels meus mestres, l'actual President, vaig poder fer a les seves aules els cursos que, per les tensions ambientals, no podia fer a la universitat. I, per últim, heu tingut la generositat d'assignar-me el lloc que ocuparen dues de les figures més eminentes*

de la historiografia literària catalana: Antoni Rubió i Lluch i Jordi Rubió i Balaguer.

En el discurs de recepció, Rubió i Balaguer, abans d'iniciar el seu esplèndid estudi sobre les relacions dels Cardona amb la literatura, remarcà el paper de l'Acadèmia en els orígens de la Renaixença i, especialment, l'ingrés a les seves files de Rubió i Ors i la feina realitzada per Rubió i Lluch. Segons diu, a l'hora de fer-ho, hagué de vèncer moltes reticències. «No volia que les seves paraules prenguessin el to de retòriques ponderacions i, per tant, li costà molt de saber-les triar amb justesa». Per raons molt diferents, també a mi m'ha costat molt d'evocar el meu predecessor. La figura de Jordi Rubió i Balaguer, pel seu significat i pel gruix de la seva obra, ha generat una bibliografia força copiosa, que, fins al 1985, ha estat inventariada per Amadeu J. Soberanas en un opuscle publicat per la Biblioteca de Catalunya i que, des d'aleshores, s'ha incrementat amb els diversos pròlegs de les obres completes i amb una sèrie de treballs puntuals, alguns d'ells tan interessants com, per posar un sol exemple, el publicat per Hans Juretschke en el volum XXXII dels «Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens». Jo mateix hi he contribuït amb diversos treballs específics. O d'enquadrament general. D'altra banda, per a mi, Rubió fou un autèntic mestre, amb qui vaig compartir hores penoses d'enclaustrament, que em va discutir i a qui vaig discutir, a vegades, de manera frontal, d'altres, entre línies, però que vaig tenir sempre per model de comportament, de mètode i de rigor. Si no vaig errat, el vaig conèixer l'hivern del 50. O potser del 51. Devia fer segon o tercer curs de Lletres i, amb l'arrogància pròpia del principiant, pretenia de redefinir els patrons de la nostra historiografia amb un estudi sobre la poesia de Francesc Calça, un estudi que, com de costum, vaig deixar abandonat i no vaig reprendre fins al cap de trenta anys. De la visita que li vaig fer, en companyia d'un amic inoblidable, Joan Mercader, només conservo dos records, tots dos, però, molt vius. La disponibilitat per entendre i discutir qualsevol hipòtesi, ni que aquesta fos arriscada. I la generositat a l'hora d'ajudar l'interlocutor. Recordo que obrí un recambrió, ple de prestatgeries i de lligalls, que n'agafà un i que en tragué uns papers, de formats diferents i amb lletres diferents que, si no m'equivoco, pertanyien a l'avi, al pare i a ell mateix. I me'ls oferí.

Durant sis o set anys, vaig assistir puntualment a les seves classes dels Estudis Universitaris, que feia al voltant de la taula del menjador. Rubió, com a complement de les explicacions, solia portar una pila de llibres, que comentava un per un i que ens deixava fullejar amb tota llibertat. Un dia, per exemple, portava un volum del *Choix*, de Raynouard. Una edició antiga d'Eiximenis. O un Nebrija preparat per Ivarra. Un altre, uns fulls lírics compostos pel seu avi i destinats al Liceu. O el manuscrit del *Roudor el Llobregat*, realitzat amb una cal·ligrafia preciosista i elegant. Amb tot, més que les explicacions, sòbries i denses, fruit, a la vegada, de molta documentació i de moltes

hores de reflexió, resultaven apassionants els finals de classe, quan, pel motiu que fos, iniciava en solitari un diàleg amb un de nosaltres, un diàleg que podia durar mitja hora, fins i tot una, dues hores. Rubió rondava, ja, la setantena. I molts d'anys després, comentant el fet amb el seu fill Jordi, malauradament traspasat, aquest em deia fins a quin punt el divertien les converses, però també fins a quin punt el deixaven esgotat per a la feina nocturna, que, per a ell, era la més rendible. En aquestes converses, vaig aprendre moltes coses difícils de definir. De fet, més que una dada concreta o que un punt de vista, vaig aprendre una atmosfera no sé si dir de treball, de vida quotidiana i, més encara, de vida col·lectiva. El sentit de la tradició, poso per cas. I, al contrari, la necessitat, si no de ruptura, de revisió constant dels resultats obtinguts. L'orgull de la ciència i, al mateix temps, les responsabilitats que comporta. La humilitat. El joc, diria que diabòlic, de confiança i de desconfiança en les pròpies decisions i en una col·lectivitat, que, sense haver-la triada, hem rebut i que, al nostre torn, hem de deixar en herència. La mesura singular del temps científic, que no es compta per hores, sinó per anys, per segles...

Rubió, més que un filòleg, com Nicolau, o que un lector crític, com Riba, fou, com el seu pare, un historiador de la cultura. Per a ell, com ja apunta en el seu discurs de recepció, la idea de literatura abraça tots els territoris de l'escriptura i, a la vegada, totes les formes d'expressió lingüística. Potser, però, amb una excepció, la de la producció popular. O, almenys, la de la producció popular dels temps moderns. Probablement, Rubió fou un dels darrers historiadors generals d'una literatura europea, vull dir, un historiador que planteja la seva obra, no com un manual, sinó com un cos vertebrat que neix i es desenrotlla en moltes direccions. De tota manera, amb un estil que, segons els casos, reproduceix amb asèpsia, com Milà, la idea o la dada nua i pelada o, al contrari, vibra amb un trèmolo emotiu ple de suggeriments, com el seu pare, però amb més contenció, trià cinc grans camps de treball, que, molt sovint, s'entrecreuen i que són, tots ells, molt significatius d'un moment i d'uns afanys determinats. Primer: el llibre i, més en general, les impremtes i les biblioteques. Segon: la historiografia medieval i, sobretot, una crònica, la de Desclot, a la qual dedicà la tesi de doctorat i de la qual prepararà una edició crítica que deixà inacabada. Tercer: l'humanisme de la tardor medieval. Quart: el segle XVI i, per extensió, els segles XVII i XVIII. I cinquè: una figura aïllada de grans proporcions, la de Ramon Lull. De fet, Rubió, el llibre, el treballà no solament en els seus aspectes tècnics i comercials, sinó també com un dels vehicles més poderosos de difusió cultural. Si, en els estudis humanístics, fou fidel, com, al capdavant, en els del llibre, als principis d'un programa polític-cultural específic, el noucentista, en els relatius al Barroc, no féu sinó reproduir, amb nova documentació, les idees de la Renaixença i, més en concret, de Milà i del seu pare. En qualsevol cas, els treballs, més que de figures eminents o d'obres rellevants, giren al voltant de les trames

més profundes de tipus social o cultural, les que, segons ell, les expliquen i, en definitiva, les justifiquen. Sens dubte, amb el del llibre, el capítol més decisiu de les investigacions rubionianes és el dedicat a Ramon Llull, que proposa d'estudiar com a figura unitària, alhora, home d'acció i home de pensament, planteig que ha contribuït a reconduir el lul·lisme contemporani. A aquests cinc camps, Rubió, ja a les acaballes de la seva vida, n'afegí un darrer, ple de ressonàncies familiars i fins cíviques, el de la Renaixença, que, dissortadament, deixà tot just apuntat.



EL RETRAT D'UN POETA ADOLESCENT  
NOTES PER A UNA LECTURA DE GERTRUDIS, DE J.V. FOIX

Per a mi, *Gertrudis* és un dels grans llibres de Foix, sens dubte, el seu gran llibre de joventut, només comparable als més significatius de la maduresa, com *Sol, i de dol*. O *Les irrealis omegues*. Amb tot, no sé si perquè, a primer cop d'ull, sembla fet amb unes receptes de moda, que «La Publicitat», en anunciar la seva aparició, s'encarregà d'escampar<sup>1</sup>, o perquè resulta d'una densitat espessa, difícil, no ha merescut fins ara l'atenció que mereix. De fet, en sortir a principis del 1927, produí un autèntic desconcert. En conjunt, els crítics coincidiren en dos fets, el de vincular-lo sense massa precisió a les avantguardes surrealistes i el de destacar-ne la solidesa del llenguatge, ni que un d'ells, Guansé, la cregués «malaguanyada per a aquesta causa». Carles Soldevila i Octavi Saltor, per exemple, barrejaren la bona fe amb la incomprensió, i en el cas del segon, amb un rebuig més o menys explícit<sup>2</sup>. Tomàs Garcés, com Soldevila, remarcà els aspectes onírics. I, com Saltor, un fet que, malgrat la poca consistència, s'ha repetit moltes vegades i que el suposa un precursor del Surrealisme<sup>3</sup>. Probablement, els comentaris de Joan Oliver i de Domènec Guansé, que Foix no oblidà mai, són, pel to, els més paradigmàtics. I el de Lluís Montanyà, el més intel·ligent i incisiu. Per a Oliver, que, amb humor, lamenta les dues pessetes que li ha costat, el llibre no és sinó «una sèrie de 'quadrets' —com es deia antany—». Remarca la seva «brillant i seductora incoherència», que és «la manera d'allunyar, en els possibles, el lector, del llibre» i que compara amb l'audàcia de la *Joana d'Arc*, de Deltei, «obra mestra —creiem— del Sobrerrealisme», però que és un «cos orgànic, vertebrat, harmònic». Retreu la «transparència» i la «frescor» d'una de les narracions, *Pepa, la lletera*, que posa com a punt d'esperança per al futur del prosista. I, finalment, al·ludeix a la «mena de lema gràfic», és a dir, al dibuix de Miró, «aquest xicot que fa beure a galet els parisencs amb una gràcia terrible»<sup>4</sup>. Per la seva banda, Guansé, per a qui *Els tres al·lucinats* contenen més

«elements inconscients» que el *Poisson soluble* o *Gertrudis*, afirma amb contundència: «el resultat és, naturalment, una fuga de frases gairebé incoherent. No desvetllen cap idea al cervell. No impressionen absolutament gens la nostra sensibilitat». I afegeix: «a voltes, és cert, s'hi bada, ací i allà, alguna frase bella, brillant com la corol·la d'una flor monstruosa. A voltes, s'hi infla, grotescament, alguna imatge nova, com una bomba de fira. Però això poca cosa o res no representa. Què valen les imatges, si no són signes d'una idea? És que se'n poden dir imatges, realment, d'una agrupació de mots que fan bonic per la seva música o pel seu color?»<sup>5</sup>. Per contra, Montanyà, amic íntim de Foix i col·laborador, amb ell o amb la parella Dalí-Gasch, d'algunes de les empreses més il·lustres de les avantguardes dels anys 20, insisteix, com Garcés i Saltor, en el seu paper de precursor i, després de definir-lo com «un avantguardista neo-romàntic classicitzant», fa algunes observacions molt precises: els «poemes en prosa» del llibre 1) són un conjunt d'«aventures purament cerebrals, de generació espontània, sense acció real aparent; somnis d'un recòndit i refinat sadisme; seductores visions apocalíptiques»; 2) «les imatges s'hi succeeixen, agudes, vibrants, juxtaposades, d'un colpidor poder suggeridor», «a vegades, brusques sincopacions escamotegen, de cop, la frase imatjada, per no deixar en contacte més que el mot concret i el mot abstracte dels extrems, obtenint així un sorprenent efecte electritzant» i 3) constitueixen una evasió de l'hostilitat del món, una mena d'alliberament goethià<sup>6</sup>. Per acabar, voldria recordar dos fets que em semblen prou indicatius: el 28, Lluís Bertran i Pijoan, en inventariar per a «La Paraula Cristiana» les obres aparegudes l'any anterior, cataloga *Gertrudis*, al costat de Verne, Conan Doyle, Alexandre Font i Alfons Maseras, en un capítol de «Novel·letes, contes, narracions i proses literàries»<sup>7</sup>. I, el mateix any, Soldevila, en fer, d'acord amb el seu pla d'il·lustració de la burgesia barcelonina, el llistat d'allò *que cal llegir*, realitza una operació semblant: inclogué les proses de Foix en el capítol sobre «Novel·la», entesa, però, en un sentit tan ampli que comprèn des del *Blanquerna* o els *Contes i faules*, d'Eiximenis, fins a les obres completes de Vilanova, la *Pilar Prim*, de Narcís Oller, i les *Coses vistes*, de Pla<sup>8</sup>.

### *Defensa i justificació*

Per defensar les seves proses, Foix publicà entre 1927 i 1935 una sèrie de textos meitat autobiogràfics, meitat teòrics que poden ser d'una gran utilitat a l'hora d'intentar de fer-ne una lectura i amb els quals provà de deslligar-les de les avantguardes surrealistes de París, que cada vegada prenién unes posicions més radicals en el camp moral i polític, i, a la vegada, de buscar per a elles no solament una justificació filosòfica, sinó també formal en el món de les lletres clàssiques. O, almenys, antigues. En efecte: Foix donà a les pa-

gines de «L'Amic de les Arts» dos textos de tipus autobiogràfic, que, més tard, reproduí en lloc destacat dins el segon dels seus llibres, el que porta per títol les enigmàtiques majúscules de *KRTU* (1932). El primer, publicat en el núm. 19 de la revista, corresponent al mes de març del 27, figura com a colofó del llibre i, amb un tipus de discurs molt pròxim al de les proses de *Gertrudis*, pretén de ser una resposta a «un amic i col·lega», per a qui «la seva producció literària no era sinó una inhàbil maniobra per dissimular, sota una pluja d'encenalls, el seu cos vergonyosament insepult»<sup>9</sup>. I ho fa tot remarcant la seva recerca del real. «Ningú», diu, «del més profund dels cellers, no respon als meus senyals desesperats.» Augura, però, que, algun dia, «una gran claredat farà recular desordenadament tantes d'ombres fatxendoses». Mentrestant, no deixarà la recerca. La segona, que serveix d'introducció a *KRTU*, aparegué, el mes de març del 29, en el famós núm. 31 de «L'Amic»<sup>10</sup>. Es tracta d'un text construït amb una retòrica més asèptica, més agressiva, que configura una autèntica autocrítica i del qual s'han de destacar els punts següents: 1) les proses de *Gertrudis* i totes les publicades posteriorment a la revista sitgetana no són sinó «perífrasis (circumlocucions?) poemàtiques», «poemes en prosa que ha escrit —que ha, en llur majoria, transcrit, és a dir, són «aproximacions», «semblances o aparences»<sup>11</sup> o «simulacres»<sup>12</sup> i són, a més, no «escrits», sinó simplement «transcrits»; aquests poemes, a través dels quals objectiva els seus «espasmes psíquics», 3) són, com a tals, una traïció a dos propòsits adolescents: «no signar mai amb el nom» i ser «inexorable en la realització de la seva personalitat que aspirava a projectar, desmaterialitzada» i 4) poden ser classificats en tres (o quatre) grups: els que constitueixen un «retocés (*refoulement*)» dels propòsits inicials: «les imatges incertes, dubtoses que juguen dins el poema resolt dintre unes normes molt estrictes, són un reflex precís d'una inclinació violenta per totes les formes de l'imperialisme moral i físic» i, per tant, «cada poema nou és un nou element d'intoxicació que reclama altres poemes amb imperiosa exigència; els poemes que, sota la suggestió d'algunes escoles literàries, han permès un alliberament efectiu en disposar arbitràriament aquelles mateixes imatges amb el fi de despistar llur situació dintre la realitat en la qual es mouen o es transformen»; els que són meres «'pràctiques' fetes a la claror del dia, amb fort optimisme, i amb un amor del risc que li plau de considerar d'una gran esportivitat literària» i, fora, ja, del còmput establert, les «estúpides proses literàries —exemple: *La noia de la lletera*— (vid. *Gertrudis*) que han plagut a un estol remarcable d'energúmens».

Entre un text i l'altre Foix en publicà dos de tipus més teòric. El primer, aparegut a les acaballes del 27, és un conjunt de notes, en aparença, soltes que alternen la reproducció literal d'alguns fragments del famós article aparegut, dos anys abans, a la «Revista de Poesia» amb noves reflexions que les resituen i que no solament apunten un substrat filosòfic de base platònica, sinó que, a més, defineixen uns propòsits literaris que, sense negar el Surrea-

lisme, se n'allunyen ostensiblement<sup>13</sup>. A grans trets, les notes, les podríem resumir en dues idees substancials: el realisme i el rigor de construcció, un rigor que és homologable amb el de les lletres clàssiques. De fet, Foix rebutja, per a la majoria de les seves proses, l'apel·latiu de surrealista: «les meves proses —que jo repugne d'acceptar en llur major nombre com a superrealistes, puix que jo intent de fixar-hi imatges d'una vivent realitat». Estableix una distinció entre els termes «sinceritat», que «afecta als sentiments», i «convicció», que és d'«ordre racional», i, més concretament, afirma que ell «és sincer i, des del punt de vista literari, fins verídic en quant expressa sense frau situacions esprovades» i que, per contra, està «convençut que, en l'ordre de les idees», «aquest realisme i aquest verisme no són una realitat universal», és a dir, «no són la noció de Realitat ni la noció de Veritat», perquè si, filosòficament, «la noció de Realitat comporta Perfecció» i «la Perfecció no és humanament abastable, la noció de Realitat esdevé per a nosaltres una Superrealitat» o Realitat Absoluta, «davant la qual ens trobem sempre en dèficit»; per tant, considera les seves «proses com a realistes tot reivindicant la legitimitat d'un apel·latiu que s'havien fet seu aquells qui conreen amb tant de delit l'infrarealisme o falsa còpia d'una realitat, d'una noció humana de la realitat, davant la qual gran nombre es manté amb els ulls clucs i el cor en paràlisi». Amb tot, no nega la virtualitat del Surrealisme, sinó que, amb els mateixos termes del 25, n'assenyala la seva audàcia i el seu gust, no de l'Art per l'Art, sinó de l'Aventura per l'Aventura: «deixem-los en llur orgia», diu, «follies de neòfit! Reprès l'equilibri hauran descobert unes quantes imatges fresques i noves, ben aprofitables, i hauran alliberat la imaginació dels pòsits que la infectaven». A més, justifica, amb astúcia de bon polemista, l'arbitrarietat de les imatges amb uns mots de Balmes, però, de seguida, fixa distàncies amb el filòsof de Vic i amb Freud: «Balmes amb el joc de les imatges arbitrades interpreta l'idealisme; Freud, amb les seves, una realitat; nosaltres, la realitat». Per últim, «les meves proses», diu, «o llurs equivalents tenen una idèntica infrangible unitat com la dels catorze versos d'un sonet. Les imatges qui contenen en són el ritme i llur consonància és d'una rigidesa acadèmica».

Altrament, a mitjan 28, Foix, amb motiu de l'acte d'*Els set davant «El Centaure»*, organitzà, amb fragments de diversos autors, un discurs, en principi, teòric sobre les imatges produïdes en l'estat de pre-somni i, més exactament, sobre les imatges hipnagògiques, discurs que completà amb unes pràctiques pròpies que, més endavant, aplegà en el volum miscel·lani *KRTU*<sup>14</sup>. Per a Foix, «la imatge hipnagògica és, uns cops, la *il·luminació* d'un mot pronunciat interiorment o d'una figura interiorment evocada. Altres cops, i aquestes són les que interessin, són la irrupció brusca d'unes visions netes, perfectes, sense relació amb el curs actual del pensament ni amb cap espectacle anterior. ¿D'on vénen, quina és llur gènesi secreta? És una aparició automàtica, brusca, d'una imatge, d'una escena, d'una pugna, d'un conjunt de figures estranyes

al present i al passat de l'espectador. Hi ha qui ha llançat la hipòtesi d'una elaboració progressiva feta durant reveries antigues; hi ha qui invoca el subconscient. No tenen res que veure, però, ni amb les *representacions* en les quals hom evoca un paisatge, una figura, una veu, etc. ni amb les *il·lusions*, això és, confusió d'una ombra, d'un so, ni amb les *al·lucinacions*, percepcions que apareixen a certs alienats». I acaba amb aquests mots, plens de contundència: «quant a l'escriptura automàtica del surrealisme francès, donada la seva impuresa, potser no escau d'esmentar-la en aquestes notes. Encara que, després de molts d'esforços, algunes vegades s'esdevé que en els escrits dels surrealistes les imatges es presenten amb una efectiva plasticitat, llur poesia es ressent d'aquesta 'provocació', per dir-ho així, diürna. El surrealisme francès o, millor dit, parisenc, per bé que sembli una paradoxa, és francament local», és a dir, no persegueix, com ell, una Realitat Superior o Super-Realitat.

Finalment, Foix, que, entre els anys 33 i 35, intervingué de manera molt activa en la commemoració del setè centenari de la mort de Lluïf, no solament intentà de destacar la seva perennitat i, per tant, la seva «modernitat», sinó que, a més, el convertí en una mena de correlat objectiu<sup>15</sup>. Així, per exemple, remarcà «la seva passió d'unitat i de síntesi —que és la nostra—, els seus escorcolls verbals, la seva fúria de coneixença, la seva dolcesa lírica, les seves cobejances i els seus desencisos», que, en el fons, no són sinó «manifestacions d'un estat d'esperit autòcton, permanent a través dels segles» (OC, IV, 267). En una conferència feta, el 33, a Canet de Mar, «llegí, toç comentant-los, alguns fragments del *LLibre d'Amic e Amat*», que «considerà com a petits poemes en prosa semblants als d'alguns poetes d'avui anomenats d'avançada» (OC, IV, 243). I, en un article aparegut a «*La Publicitat*», digué en uns termes que recorden els utilitzats, per a l'obra pròpia, en un dels articles citats de «*L'Amic de les Arts*»: «sospirs, llàgrimes i llanguiments: heus ací el ritme. Per a la 'rima' un doll de mots, ordenats dins la més pura ortodòxia literària» (OC, IV, 246). Idea sobre la qual insisteix en un altre article, aparegut també a «*La Publicitat*»: «l'ordenació dels mots hi és albiradora i en algun dels més bells fragments el vellut de les vocals reflecteix colors d'iris. En altres, el joc hi és perceptiblement infantil i poètic, alternativament: hi ha, permeteu el joc de mots irreverent, com una delinqüescència celeste a establir rimes i ritmes clandestins sota una prosa tibada» (OC, IV, 255). A les acaballes, ja, d'aquesta campanya, Foix donà, dins un cicle sobre «*Poesia catalana contemporània*», organitzat pel Deganat de Mestres, una conferència en la qual posà èmfasi en el fet que les proses de *Gertrudis*, «en contrast amb la tendència d'alguns dels més joves poetes», si són «vistes com a expressió d'un avantguardisme atrevit, perden en dissipació i guanyen en academicisme»<sup>16</sup>. I, de manera més precisa, en quatre idees que, per a mi, són capitals per entendre el llibre: la unitat de

tota l'obra, un determinat tipus d'imatge, un fons de depressió pascaliana i l'esforç per condensar artísticament els paisatges interiors més insòlits:

*Creu Foix en la unitat de la seva obra poètica, tot i considerar-la característicament «local» i intranscendent. Com a més albirador de la seva poesia, que ell creu moridora, el conferenciant assenyala certes imatges obsessionants, una depressió, per dir-ho així, pascaliana (exceptuats els poemes exclusivament literaris) i l'esforç per expressar artísticament i amb una gran contenció (que el distingeix radicalment dels romàntics) els més exòtics dels nostres propis paisatges interns.*

#### *Unitat de forma i unitat de sentit*

En efecte: *Gertrudis* és un llibre, alhora, fragmentari i unitari, vull dir, és una suma de proses independents les unes de les altres, però, al mateix temps, un tot unitari pel que fa no solament als trets de l'escriptura, sinó també als de l'experiència que reporta. De fet, consta de dues narracions i de vint-i-tres proses del *Diari 1918*, és a dir, de vint-i-tres «perífrasis (o circumlocions?) poemàtiques» o «transcripcions», que són articulades en dues parts i una mena de cloenda, que dona sentit a tot el conjunt. La primera, amb el títol general *Diari 1918 (fragments)*, comprèn dotze proses que giren al voltant dels amors del poeta, amors que són situats en un context molt determinat, que, en principi, cal identificar amb la vila de Sarrià. La segona comprèn també dotze proses, però, en aquest cas, distribuïdes en dues seccions amb sis proses cada una. En la primera secció, que s'inicia amb la narració homònima apareguda per primer cop a la revista «Trossos» i que remarca, amb el títol *Sense simbolisme*, el seu caràcter, en principi, directe o «realista», explica el context sarrianenc i, més exactament, aplega alguns records més o menys tipificats d'adolescència. Per contra, en la segona secció, titulada senzillament *Notes sobre la mar*, el poeta abandona el que és el seu territori quotidià i fa una incursió en un altre d'«estrany», que, amb tota versemblança, s'ha d'identificar amb el de Sitges. La primera és més anecdòtica, més idíl·lica. I, la segona, més simbòlica i abstracta. Finalment, la cloenda, que és un *Conte de Nadal* i que recull tots els fils fins aleshores insinuats, constitueix una metàfora o paràbola del sentit de la vida, com a recerca. O, almenys, de la «seva» vida. El «jo» que les protagonitza, però, assumeix, en tres ocasions, un paper col·lectiu, el d'un «nosaltres». Altrament, en set ocasions, s'adreça, no, com és propi del gènere diarístic, a ell mateix o al buit d'un possible lector, sinó al «tu» amb qui comparteix el protagonisme. En un cas, es dirigeix a un «vosaltres» indeterminat. I, per últim, en tres, utilitza la neutralitat de la tercera persona. Gràcies a la varietat de l'enfocament i, sobretot, al fet d'adreçar-se a un destinatari concret, no per donar-li consells, com havia fet en alguns

textos poètics anteriors<sup>17</sup>, sinó per obrir un diàleg, ni que sigui un diàleg a una sola veu, les proses adquireixen un moviment molt viu i dramàtic. La prosa 10, per exemple, acaba amb aquests mots: «Per què m'has deixat Gertrudis?»<sup>18</sup>. I la 25, després d'una sèrie de preguntes paral·leles, però molt genèriques, acaba, de manera impensada, amb aquesta dirigida directament a la noia: «¿On vas passar aquella nit, Gertrudis?».

A través d'aquest jo i dels seus teòrics interlocutors, Foix realitza una doble exploració, primer, en el món que l'envolta, ple de prodigis per a qui no «es manté amb els ulls clucs i el cor en paràlisi», i, segon, en el més obscur dels seus desigs, frustracions, recerques i somnis i, més en concret, en les relacions entre l'un i l'altre. Les dues exploracions no solament es complementen, sinó que s'interfereixen i, molt sovint, es confonen. I, així, Foix construeix un univers de ficció, carregat d'antítesis i de recurrències, que gira al voltant de dos grans eixos, les obsessions eròtiques i el sentiment d'indefensió de l'home. De fet, *Gertrudis* ofereix una gran varietat de registres, que va del mer exercici literari a la narració onírica, tot passant per l'evocació memorística, el fantasiieg i la imatge procedent, o no, dels estats de presomni. L'excrada prosa 17, per exemple, la que conta la història de Pepa la lletera, no és sinó un joc literari que voreja el costumisme vuitcentista, però que és reactivat, a imitació de les antigues rondalles, amb elements meravellosos. Per contra, les proses 9 i 12 semblen la síntesi, no la transcripció, d'un somni: la primera, gràcies a una cadena de transformacions; la segona, d'un muntatge de tipus simbòlic. El poeta, que arrossega una càrrega feixuga, prova de pujar al cim d'un turó, on hi ha, asseguda en un tron, Gertrudis, la inassequible. I, just quan és a punt d'assolir-lo, s'adona que està en un «tebi passadís interminable d'un vaixell transatlàntic». On, ple d'angoixa i amb els ulls closos, veu, «desplegada en ventall, una sèrie de cartes de joc», que mostren «inimaginables paisatges desolats», és a dir, opcions, totes elles, atzaroses i dramàtiques. Altrament, la prosa 18 és un record d'infantesa, contat amb un estil meitat ingenu, meitat irònic. Un dia de festa, diu, la banda municipal fa un concert a la plaça de la vila enmig de la bullícia d'un veïnat distret i, sobretot, de l'enjogassament del gremi infantil, Gertrudis i poeta inclosos, que, al capdavall, és el responsable del punt de vista i, per tant, del to. Per això quan el director «estén el braç tots els nois del poble allarguen les mans per fer-hi tombarelles com a una barra fixa». O quan, convertit «en un Ogre de Gustau Doré», «els empaita terriblement amenaçador, carrer avall». Finalment, en d'altres casos, com en la prosa 16, una de les més dramàtiques, el jo protagonista, després d'una amarga experiència a Barcelona i assegut al tren, de retorn, ja, a casa seva, inicia un procés de vagabundeig interior que li provoca, no un somni, sinó un somieig reparador. Totes les proses, condensades fins a l'elipsi i plenes de moviments imaginatius, destinats a fer precisa la narració i procedents, molts d'ells, del món literari, com, sense anar més lluny, la pos-

sible «cobla ornativa» de la prosa 8, són poblades de personatges i d'objectes trets, en principi, de la realitat més rasa. A vegades, els personatges, per contrast, conviuen amb d'altres d'exòtics, com pastors protestants. O negres. I els objectes, desenfocats i reconvertits en símbol, coincideixen amb els més significatius de la nòmina surrealista: torratxes, maniquins, guants, sabates, paraigües, etc. Per altra banda, personatges i objectes són sotmesos a un procés constant de transformació, que, per dir-ho d'alguna manera, «teatralitzen» la realitat i la converteixen en un gran artifici de talons, trampes de pastorets, bambalines i disfresses.

### *Els oponents femenins: Laia, la Vidua*

Com indica, ja, el títol, Gertrudis és el centre del llibre i, per tant, de l'experiència. Qui és, però, Gertrudis? El nom, de forta implantació en l'onomàstica barcelonina, ¿correspon al d'un personatge de la vida real? ¿O, al contrari, correspon al d'un mer personatge de ficció? En aquest cas, ¿quin sentit té? De fet, Foix, en un esplèndid joc entre el real concret i l'abstracte, produí els seus poemes i proses a partir d'experiències personals, però, rarament, hi abocà les seves inquietuds, per dir-ho curt, domèstiques. O, almenys, no les abocà de manera frontal i directa. Així, creà, per a ells, una sèrie d'oponents femenins, a vegades, trets de l'anecdolari de cada dia, si bé profundament transformats, que, per subratllar-ne la versemblança, batejà amb noms del santoral més ras i als quals assignà una funció determinada. Per exemple, la funció de *partenaire* eròtic. O, si més no, d'un *flirt* ocasional. Com en el cas de la Madroneta i la Marcel·la dels sonets de *Sol, i de dol*. La de corresponsal a qui conta el joc d'anades i vingudes d'un estiu, com en el cas de la Madrona de Puignau de Palau ça Verdera. O, com en el de Clara Sobirós, la de corresponsal de les seves idees sobre literatura. Així, en els anys de joventesa, creà, com a mínim, tres oponents femenins «especialitzats»<sup>19</sup>. En efecte: Foix, amb la col·laboració del grup format al voltant de la revista «La Consola», de Sarrià, inventà un oponent femení, que batejà amb el nom de Laieta, nom de forta vinculació al llegendari local, a través del qual simbolitzà la noia sarrianenca. O, de manera més precisa, intentà de construir el model d'una «ben plantada» domèstica. Laia és una noia de catorze anys, bona creient i bona catalanista, que exerceix un ofici manual, el de cotillaire, va a costura, és alegre, coqueta i excel·lent balladora<sup>20</sup>. Obiols, entre d'altres, la dibuixà, retallada sobre un fons urbà, el de Sarrià. I Foix, que, pel que sé, fou qui redactà l'editorial destinat a definir la noia i a justificar el títol de la revista, un títol que, si hem de fer cas a Freud, és ple de ressonàncies eròtiques, arribà a ser identificat amb ella. O, almenys, l'identificà Salvat-Papasseit, qui, en la *Lletra d'Itàlia*, digué, no sense malícia: «aquí a Roma es mur-



mura que per a comprendre En Foix de Sarrià hom deu llegir a Sòfocles primer. La Laieta ha plorat, car haurà de tornar a començar pel Narro... perquè no el sap llegir»<sup>21</sup>. De fet, Foix, deixant de banda les notes anònimes, dedicà a la noia dos poemes destinats a prevenir-la dels perills que l'assetjaven: un barber de «cara encesa» i «vampiritzat» per la germana («¿veus un senyal damunt son coll, purpuri?», «no li calgué rasó / ni engany ans el trofeu, en lluita vana, / del marfil de les dents de sa germana») i el seu propi germà, enamorat en secret d'una *vamp* de cine, Lida Borelli:

*No vagis a la font, ni carrè avall,  
ni cerquis Lida en la penombra vaga,  
ton germà té a la destra son cavall  
i a l'esquerra la fulla d'una daga.*<sup>22</sup>

Altrament, en una prosa del *Diari* inserida en un article general sobre Sarrià publicat el 24 (OC, IV, 411-12), creà un nou tipus femení, el de la Vídua, que, a les antípodes de la Laieta, personifica la dona madura i, per tant, plena de saviesa, misteriosa i propícia a l'aventura. Molts d'anys després, en una altra prosa, aquesta de *L'estrella d'En Perris*, descriví una Vídua que, pel que sembla, podria ser la mateixa. I la descriví com una dona fastuosa, seductora i exòtica, una espècie de Cleo de Merode amb la qual tingué un encontre, mescla d'expectació amorosa i d'especulació estètica<sup>23</sup>. En la prosa del 24, la Vídua sembla personificar els aspectes negatius, si no de l'Amor, de la Dona. O, almenys, l'associa a un estat de depressió —«a tots els llibres els ha saltat el llom»— i, alhora, a les catàstrofes que han assolat la seva família: una Vídua assassina, ja, un seu homònim del segle XVI i una Vídua «enemistà profundament els germans del meu avi fins a l'odi venjatiu». D'aquí que «des de molt petit la sentís anomenar amb mots misteriosos». I que se «sentís sacsejat per un desig rar: refugiar-se sota un faeton sense rodes que jau enmig d'un toll fangós en un racó de l'horta, i espiar». «Aterroritzat» per la «tragèdia dels lloms caiguts» i malgrat els mals auguris familiars, es deixà seduir per ella. I la seducció resultà un fracàs:

*Ha passat la vídua i l'he seguida. Tot i la llegenda fantàstica que immortalitza el carrer on viu, un delit heroic m'hi ha fet endinsar. Entre dues parets ocre sense fi, altíssimes, on els lilàs s'entortolliguen amb una dolçor inexplicable, el carrer de la vídua, geomètricament fet només de rectes paral·leles, és un laberint. Absurd! M'asfixiava l'angúnia, em sentia ínfim i fatídicament atrofiat. He passat per totes les fases del pesombre. Un astre rogenic vacil·lava darrera un eucaliptus. La vídua, astuta, aprofitant una revifalla esporàdica, m'ha estès els braços sol·licitis. El seu contacte m'ha fet fugir. La seva carn es descomponia deixant-me un rastre com de fècula*

*d'arròs entre mans i damunt els llavis el record del contacte d'una gelea incorporària.*<sup>24</sup>

### *Gertrudis abans de «Gertrudis»*

De tots els oponents, el més constant i, alhora, el més significatiu és Gertrudis. Aparegué, el 1918, en una de les dues primeres proses publicades a «Trossos»<sup>25</sup> i, el 1927, com a protagonista del primer llibre. En l'endemig, aparegué, ni que fos a títol de referent, en quatre poemes, publicats el 1919 i el 1920 que descriuen un món quotidià sotragat per la mort, la revolta o una sensualitat grassa, asfixiant. I, el 1926, després d'una prosa solta del 24, recuperà el protagonisme, però amb canvis importants, en les proses de «L'Amic de les Arts» i de «La Revista» i, per tant, del llibre que analitzem. Després del 27, s'anà diluint a poc a poc fins que, a la pràctica, desaparegué dins una multitud de noms de noia per reaparèixer, per bé que a títol de simple corresponsal literari, tipus Clara Sobirós, i com una mena de tornada als orígens o de tancament de cicle, en el darrer llibre, *Cròniques de l'ultrason*, escrit a la frontera dels noranta anys. En efecte: Foix, en fer l'elegia per la mort d'un amic, Lluís de Dalmau, suposa que, en memòria seva, algú recordarà en el futur que, a Sitges i gràcies a la nuesa de Gertrudis, descobriren, tots dos, el plaer d'amor:

*Un altre, més gosat, recontarà, lleugera,  
la història espurnejant d'aquella mitjancera  
que ens digué el bell secret i com, a ran de nit,  
iaquírem lira i dansa que sobtâ el delit  
de la folla Gertrudi que es donava nua  
al tany d'una palmera prop la platja crua  
i al regalim de sang, errívol, insegû,  
damunt la tebior del jove ventre nu.*<sup>26</sup>

En principi, aquesta Gertrudis, pletòrica i desvergonyida, Foix l'oposà a una altra dona, Filis, que, si més no pel nom, pertany, no, com Gertrudis, al món de la realitat quotidiana, sinó al de la ficció literària i, més exactament, al classicisme dels noucentistes i que, per tant, pot ser homologada amb les amants juvenils d'altres poetes de la seva lleva, com, per exemple, amb l'Amaril·lis, de Riba. O amb la Clyris, de Folguera. En el *Poema de Sitges*, molt influït pel cubisme, Foix construeix, com ha remarcat Willard Bohn<sup>27</sup>, un poema-cartell que podria ser qualificat de «nocturn» i en el qual la nit tindria un sentit, a la vegada, recte i metafòric. Així, contra la proposta de lectura que fa Bohn, crec que el poema gira al voltant de quatre fets, que són marcats per la mateixa disposició tipogràfica: 1) la ciutat i, més en concret, la

ciutat nocturna dels sentits és obra dels déus; en aquesta ciutat, 2) Gertrudis i Filis realitzen uns jocs eròtics determinats: la primera, «tota nua», «xarrupa mel de l'omelic de Filis», mentre que la segona, més passiva o contemplativa, se sent transportada: «els ulls de Filis blaus/donen un tomb sota el capell»; 3) el joc de les dues noies provoca un seguit de conseqüències: el dolor d'un monstre, que habita en una cova «escarlata», és a dir, del desig desfermat, la reculada d'un carrer, precisament el del Mar, i la decapitació d'unes palmeres i, finalment, la pèrdua de la virginitat d'una colla de mosses que pasturen per la platja; mentrestant, 4) la nit avança i apunta l'alba, que, al final, esclata en morir el monstre, és a dir, quan es produeix l'alliberament del desig<sup>28</sup>. En els altres dos poemes, publicats, tots dos, a «La Consola», Foix situa l'acció, no a Sitges, sinó en un Sarrià profundament trاسبalsat. El primer, compost també segons els usos cubistes, constitueix una juxtaposició de sensacions provocades per una revolta carlina («El campanar de Sarrià es desplaça», «s'han aixecat els carlins!»), revolta que molts d'anys després reprengué en una de les proses de *L'estrella d'en Ferris*, la 49. I, entre els fets produïts pel trاسبament, repeteix la idea central del *Poema de Sitges* —«per una rosa i un petó/dues verges simulen l'himeneu»— i posa Gertrudis i Filis en uns ambients oposats i indicatius: la primera en un d'eròtic, ni que, aquest cop, sigui passiu: «sota l'ombra sagrada de l'Orsa/un faune autèntic corromp la nuca de Gertrudi». I Filis en un de presumptament literari: «Filis ratlla el cel amb un diamant»<sup>29</sup>. El segon, plantejat en forma d'*Epigrama*, constitueix també un repertori de fets, en teoria, insòlits, que senyalen el naixement del dia i que desemboquen en el que, per un joc propi del gènere, se suposa més espectacular: «*L'Obiols es lleva*». Entre els fets, apareixen les dues noies: Filis, tenyint-se el cabell, i Gertrudis, anegada en sang: «el devantal del carnicer vermell/Gertrudi hi ha infantat son primer fill». I, amb les noies, un faune. Que és guarit a la Creu Roja<sup>30</sup>.

Quatre anys després, el 24, Foix, en una prosa del *Diari* inserida en l'article sobre Sarrià (OC, IV, 413), ja citat, dona una imatge de Gertrudis, per un costat, més pròxima a la intimista de la narració de «Trossos» i, per l'altra, a la definitiva del llibre del 27. De fet, com en els poemes analitzats, insisteix en l'oposició Gertrudis-Filis, però, a la vegada, apunta, ja, un muntatge escenogràfic de tipus oníric, ple de símbols i transformacions. En efecte: la prosa consta de quatre seccions. Primera: descripció d'una escenografia romàntica, el teló de fons de la qual es mou constantment i els bastidors de la qual representen «alternativament un arbust: dàlies, heliotrops, gardènies, geranis...». El carrer, el tanca «una paret tan baixa» que permet el pas de «la lluna d'ònix». I un «perfum diví —mixture miraculosa de totes les olors copsades al seu pas per cada constel·lació— fa caure una pluja de campànules blaves damunt les llambordes mil·lenàries». Segona secció: el poeta i Gertrudis, dins aquest escenari, expressen, com uns infants, la seva joia: «fem córrer els co-

tillons, amunt i avall, fins a tenir amb nosaltres deu infants més, alats, amb els quals juguem els jocs més folls». Aquest moviment de joia, però, té dos moments: ahir, «tatuarem els braços de Filis, escrivint-hi, amb caràcters fenicis, tendres llegendes d'amor». Per contra, avui, «un desconegut», mentre els dos amants collien «murtra per coronar una bella petita Hel·lena», «ha apagat les bateries». I, així, s'ha produït «una gran mobilització d'astres al cel» i «la lluna s'ha enxiquit fins a perdre's en una nebulosa». Tercera secció: trencat l'encís romàntic, el poeta, gràcies a una manivel·la, refà mecànicament la llum i s'adona que «la paret havia crescut enormement i a cada costat seu, també enormes, dues parets més havien aparegut simultànies. Al fons de la primera, una urna coberta dins el mur contenia, alta de dos metres, una Diana fosforescent», és a dir, la deessa de la castedat. Conseqüència: Gic, que és «el més foll» dels «infants alats» i que, com en el sonet *Fugiré carrer enllà*, podria ser un desdoblament del mateix poeta, sublima la seva frustració amorosa a través d'uns dibuixos obscens fets sobre les parets metafòriques dins les quals se sent empresonat.

### *Un dietari sentimental*

Així, Gertrudis no és, com Laia, l'adolescent emblemàtica, ni, com la Vídua, la seductora madura i aventurera, ni, com Filis, un desdoblament literari. Altrament, no és tampoc la dona domèstica, vull dir, estable i reposada i, per tant, objecte de culte, sinó justament tot al contrari. Per això, en dedicar a la seva muller, Victòria Gili, un exemplar del llibre ho féu en aquests termes: «Per a l'anti-Gertrudis, victoriosa».<sup>31</sup> De fet, Gertrudis, no solament en els primers poemes, sinó, sobretot, en les proses del llibre, és la personificació de la dona en abstracte i, més exactament, la dona com a antagonista de l'home. D'aquí que la identifiqui amb el color vermell, és a dir, amb el color del desig, de la passió, de la violència. O del sexe. I que la simbolitzi amb unes mitges. O amb unes trenes. Per posar uns exemples, en la prosa 1, el vestit de Gertrudis és «carmesí»; en la 2, el poeta demana que una «flor vermella» sigui el testimoni del pas de la noia; en la 5 i en la 11, unes cortines vermelles el separen del seu objectiu, en el segon cas, de la noia que, segons li han dit, s'ha amagat a l'altra banda; en la 13, Gertrudis seu «en un banc numerat en color vermell» i, de manera correlativa, el poeta, per correspondre-li, porta un tiquet «amb el número vermell». En la mateixa prosa, una dona, amb la idea d'anunciar la seva botiga, penja sota un balcó «les dues trenes» de la noia decapitada. En una altra, la 23, «entre la mar i el cel, solitàries, les mitges vermelles de Gertrudis pengen, com un parrac de bandera mil·lenària, de l'arbre d'un vaixell-serpent d'Oscher, el wiking famós». I, en la darrera, el poeta veu, diu, «marcir-se una tirallonga de mitges penjades

d'una corda entre dues muntanyes inaccessibles». I afegeix: «la meua orella era atenta al soroll de vestits de seda i d'enagos carmesí que feien els astres en llur carrera».

De tota manera, en les prosas, desapareix el personatge de Filis, com a oponent, i, d'altra banda, sembla que, sota el nom de Gertrudis, conviuen dues dones, en principi, diferents que, més que entrar en contradicció, són conseqüència l'una de l'altra i que, a vegades, fins arriben a confondre's. Una, més real i més quotidiana, que sosté amb el poeta les relacions pròpies de l'adolescència. O de la joventut. I una altra, més literària, que resulta distant i inassequible i que, en molts d'aspectes, podria coincidir amb la *domna* trobadoresca. O potser amb la *femme sublime* dels surrealistes. En efecte: el llibre enregistra, amb tota puntualitat, els alts i baixos sentimentals de dos adolescents, un dels quals, el qui els narra i, per consegüent, qui els selecciona i interpreta, és un tipus introvertit, tímid, indecís i, al capdavant, indefens. Així, les relacions poden ser un joc, ple d'alegria i d'ingenuïtat. O, al contrari, un teixit de gelosies, oblits, frustracions, ruptures i reconciliacions. En una prosa a la qual ja m'he referit, la 18, constitueixen, no sé si per l'edat dels protagonistes, un simple joc:

*Un dia vam pintar un teló de fons que representava una casa amb dues finestres ovalades i la vam penjar a la plaça de manera que se'n menjava una quarta part. Ens hi vam amagar al darrere tot de nois i noies. A mitja simfonia de Haendel el teló, al mateix moment que jo pessigava l'anca de Gertrudis, va caure i vam restar en descobert. Gertrudis va fer un xiscle enjogassat. La banda va parar en sec. Mai cap compositor no ha escrit ni escriurà una nota equivalent al crit de Gertrudis llançat, a mitjanit, a plaça oberta.*

Per contra, en les proses 1 i 9, el poeta, devorat pels gelos, reals o imaginaris, tant-se-val, creu que Gertrudis té un amant. O, almenys, que ha de competir amb un rival. Així, en la primera, malfereix l'amant en un duel i acusa de pèrfida la noia, que l'enganya de nou i se'n riu. En la segona, el rival esdevé una obsessió: «en percebre de lluny el meu rival que m'esperava, immòbil, a la platja, he dubtat si era ell o el meu cavall o Gertrudis». En acostarse, el rival es transforma en un enorme «fal·lus de pedra» o menhir, que resulta indesxifrabable. I, després, en un paraigua, «badat en ple sol ardent». D'aquí que pugui dir: «damunt la mar, sense ombra de vaixell ni de núvol, suraven els guants enormes que calça el monstre misteriós que persegueix Gertrudis cap al tard sota els plàtans de la Ribera». A vegades, com en la prosa 10, Gertrudis trenca les relacions. I el deixa. O és ell qui la «mata» i, per tant, qui les trenca i resta en una amarga solitud. És el que conta en la prosa 3: «al poble només hi som jo i el meu cavall que errem de nit i de dia pel laberint

de les meves ombres. Quant a Gertrudis, és ben morta al fons de l'abisme on la vaig precipitar. ¿O és que tants de milers d'estels que guspiregen en la negror celeste no exalten la joia de la meua solitud?». D'altres vegades, com en la prosa 7, obsedit, alhora, per l'esport i la literatura, s'oblida d'ella. «Les parets» de la pista de tennis, diu, «eren, aquest matí, tan altes», és a dir, estava tan concentrat en el joc, «que m'han fet oblidar el fiacre on tu m'esperaves, i els ocells». En ple joc, però, saltà una nova obsessió, la literària, que substituï la realitat, integrada per Gertrudis i el joc, i que és simbolitzada amb uns finestrals, un perfum i, sobretot, amb el nom de quatre heroïnes emblemàtiques: Ofèlia, Virgínia, Laura i Julieta. En tornar a la realitat, el company de joc ha, ja, desaparegut. I, amb el company, l'oblidada Gertrudis: «a l'entrada del club, el fiacre, sense cavalleria i auriga, sense tu, oh Gertrudis!, era la desferra secular d'una antiga carrossa reial». Malgrat tot, el poeta i Gertrudis, després de les ruptures, solen signar la pau: «et vaig sorprendre quan el teu nou amant et donava un estoig magnífic», conta la prosa 6. «No era, però, un estoig: era un llibre; no era tampoc el teu amant ans jo mateix que et regalava una capsa de tubs d'aquarel·la amb les colors de l'iris», és a dir, no amb un sol color, el vermell, sinó amb tot un ventall de colors que són, simbòlicament, l'anunci de la bonança després de la tempesta.

### *Gertrudis, una dona inabastable*

De tota manera, per al poeta, Gertrudis constitueix, a meitat de camí de la realitat i la literatura, un ideal que situa en llocs elevats i plens de connotacions sacres. O monàrquiques. I que, per consegüent, resulta llunyà i, en definitiva, inaccessible. Per exemple, en la prosa 11, algú diu al poeta que Gertrudis és darrere «una gran cortina vermella», «assajant una nova atracció de circ», però, de fet, «la cortina dissimula només el mur altíssim que tanca els jardins hipotètics del gran castell on la lluna es dissol, cada nit, en pipepitina». I afegeix amb dramatisme: «vaig trucar, sense eco, a totes les cases; vaig seguir, en va, el túnel de l'un cap a l'altre». Altrament, en la prosa 4, Gertrudis va cada dia a una «catedral bastida dalt d'un pujol», on pren «notes taquigràfiques del sermó de les Set Paraules». I, en la 12, molt més incisiva, habita en un poble situat just al cim d'un turó i, encara, en el seu punt més alt. «Les cases, de roure i caoba», diu, «s'enfilaven turó amunt i formaven una piràmide caprici d'un artífex ebenista. Aquell era el poble on, sota el signe», precisament, «d'Escorpió, sojornava Gertrudis» i on aquesta, «al capdamunt del carrer més ample, al vèrtex mateix del turó, sota una cortina blau cel», és a dir, no vermella, sinó purificada i idealitzada, seia en un «tron d'argent». En els dos casos, el poeta intenta penosament d'accedir-hi, el primer, «arrossegant un piano de maneta», i el segon, «carregat d'un feixuc bidó de

vernís». Però, en tots dos, fracassa. En el primer, el temple és substituït per una estàtua de pedra, la del seu cavall. O, per dir-ho amb altres mots, per la mitificació paral·litzadora del seu desig. I, en el segon, que transcorre enmig de noies «vestides també de blau cel» que «lliscaven, alades, amunt i avall» i que «feien com si no el veiessin», descobrint, de cop, que està perdut en el «passadís interminable d'un vaixell transatlàntic» i abocat a un futur incert, angoixant.

Així, Gertrudis resulta inassolible per la seva condició sagrada o mages-tàtica i, alhora, per la pròpia condició del poeta. Probablement, en aquest sentit, la prosa més significativa és la publicada a la revista «Trossos» i que porta per títol el nom de la noia. De fet, la prosa, que comença *in medias res*, amb una frase que tanca el gros de la narració i que n'obre les conseqüències, conta una experiència amorosa fracassada, que el poeta intenta de justificar amb falsos arguments i que, en principi, pot ser dividida en tres grans moments. Primer moment, la nit anterior a l'experiència: Gertrudis i el poeta sostenen un «diàleg», que, de manera premonitòria, és interromput brusca-ment pel «gemec d'una serventa en abocar-se-li el braseret» que l'amant «tenia l'habitud de fer-se posar sota els peus per mantenir el caliu que», significati-vament, «en la més forta calor li fallava». Segon moment, la nit de l'expe-riència: els dos amants realitzen tres intents, tots tres fallits, de mútua pos-sessió. En efecte: el poeta, guiat pel seu cavall-llanterna, o sigui, pel seu desig, torna al jardí de la noia, i els dos amants, connotats, com hem vist, pel color vermell, és a dir, devorats per la passió, reprenen el «diàleg». En el primer intent, el romanticisme o, almenys, l'idealisme líric paral·litzà el poeta i produí el seu fracàs: «el vesc d'un raig precís de lluna m'aturà les mans en l'avidesa del palp, i em calgué calar uns guants de cauxú per endinsar-m'hi de ple i heure l'esguard cobejat». L'esforç el «deixatà en una astènia que li impedí de reprendre el diàleg» i, a més, narcotitzat per «l'olor intensa de les acàcies», «només veia el cabell de Gertrudis, i en mots inhàbils en lloava la perfecció del trenat». Tot fent un «acte de voluntat», reeixí a sobreposar-se. I, amb la complicitat de la noia, construí un món màgic per a ús propi: «el cel descendí fins a acotxar-nos, i les muntanyes veïnes, engrandides per la negror que les embotia, feren un bell clos que limità l'horitzó de guisa que el meu plany ressonés cavernari i que el firmament alenés com si l'univers s'hagués reduït al nostre racó solescívol». Però, segons el poeta, aquest intimisme de tipus romàntic topà frontalment amb el realisme positiu de Gertrudis, que, «distreta de la meva dilecció, desenganyava els estels d'un a un i els esbaldia amb es-garrifança d'infinit en un aiguamoll verd-argent, tot lliurant-los als gripaus». Fallit l'intent, n'inicià un segon: «vaig intentar, per segona vegada, la pos-sessió exacta de Gertrudis». De nou, l'idealisme romàntic, simbolitzat pel «cant gentil del rossinyol» i per «la lluna, inflada fins a l'esberlament», que penjava «en amenaça feixuga», interrompé la relació. I, contra el que havien fet en el

primer, busquen, tots dos, «l'ajut del meu cavall-llanterna per a fugir i alliberar-me del tafur amollidor». Al llarg de la fugida i prop justament d'un abisme, realitzaran el darrer intent: «un tuf de bardissar, ductilitzant-me per terça vegada, em féu decantar el cap per heure el benifet inassolible». Aquest cop, és, no el romanticisme, sinó la gelosia la que impedí la unió, una gelosia que, si fem comptes dels ingredients posats en joc, resulta del tot insòlita: «vaig recordar que Gertrudis, les virtuts de la qual jo havia sinonimitzat amb les del trileme retòric, havia estat seduïda<sup>32</sup> per un negre a les escales de la plaça-mercat de Sarrià i que jo mateix n'havia estat testimoni tot tenint-li a l'estranger un cistell d'or del qual en sobreeixia l'estridència escarlata d'uns llagostins», és a dir, segons Freud, d'uns objectes eminentment eròtics. I el poeta, que havia provat de justificar-se amb el seu idealisme, la incomprensió de l'oponent i fins amb la traïció d'aquest, decideix de trencar amb Gertrudis. O, dit d'una altra manera, la mata metafòricament. I resta alliberat i, a més, «sense remordiments» i «amb una placidesa al llindar de la serenitat». Tercer moment, ja, a la matinada: el poeta, que, en ple vagabundeig, descobreix nous paisatges, veu «una dona que, en anunci d'un comerç vulgar, penjava sota un balcó les dues trenes» de la noia. I, aleshores, l'alliberament, el transforma en un sentiment de culpa: «la malenconia em negà fins a retrobar-me el cretí que havia estat adés». I, «atrotinat» i «espèllifat», recorregué «al letovari suprem: purificar-se xarrupant el fum de les xemeneies del veïnat», és a dir, submergir-se en la realitat de cada dia. O en els records.

### *El paradís d'un adolescent*

Aquesta narració inicia la segona part i, més en concret, la secció que, amb el títol general *Sense simbolisme*, recull una sèrie de records i d'escenes de la vida quotidiana de Sarrià. Per al poeta, Sarrià, que identifica amb la infantesa i l'adolescència, constitueix un recinte tancat, autosuficient. «La vila», diu a la prosa 14, reposa «sobre una plataforma circular. Totes les cases donen per llurs portals a la plaça i, perpendiculars, els deus carrers sense sortida. Al mig de la plaça, alta de cent metres, s'alça una torre mil·lenària sense cap obertura». I afegeix: «no sap hom de ningú que hagi anat més enllà de la plaça i tothom ignora què hi ha més enllà dels murs que tanquen els carrers». En aquest recinte, que, en la prosa 16, oposa dramàticament a Barcelona, la vida es desenrotlla de manera tranquil·la, fins idíl·lica: «en desvetllar-nos, tots els joves del poble muntem les bicicletes i, a grans tocs de botzina, desvetllem el veïnat. Les noies treuen les cadires als portals i s'hi asseuen. Miren tendrament com els joves fem les nostres curses al voltant de la plaça, i es cobreixen el pit de medalles perquè guanyi llur amic. Tots portem brodat al gersei amb fil de seda de colors, el nom de l'estimada. Acabades les curses



deixem els bicicles recolzats a la torre i anem a seure al costat del nostre amor. Ens donem les mans, i així passem hores i hores. Les mares obren els balcons i hi estenen domassos». Ara: fra Fèlix, predicant una donació amorosa que els nois, probablement per ingenuïtat, identifiquen amb la pròpia, condemna l'hedonisme de la vila, un hedonisme que gira, simbòlicament, al voltant d'unes màquines benèfiques, les bicicletes, i que, en el fons, no és sinó una barreja de medievalisme (usos cavallerescs, amor pur, senyals amorosos), de bons sentiments (amistat, joia maternal) i de modernitat (bicicletes, de fet, substituïdes dels antics cavalls). Però ho fa sense acritud, tot i que, al final de les seves paraules, retira l'esca del pecat, la màquina. D'aquí que, en aquest paisatge d'idil·li *naïf*, apareguin una sèrie d'oficis artesanals, entre ells, els perruquers, els apotecaris, les cotillaires i les lleteres. I que es produeixin històries meravelloses, com la de la Pepa, una balladora a qui, mentre balla, santa Eulàlia li fa la feina. O la del concert de la banda municipal, realitzat en un ambient de festa, en el curs del qual, com ja he tingut ocasió de remarcar, el crit d'una noia, és a dir, el joc espontani de la vida resulta més creador que no pas una simfonia de Haendel, és a dir, l'art (prosa 18).

Per contra, les sis proses de Sitges, sense connotacions infantils i molt allunyades del contorn de cada dia, són més sensuals, més iròniques. O, almenys, més paradoxals. I, fora del de pescador o de corsari, no fan referència a cap dels oficis tradicionals del mar. Així, en la 23, Gertrudis apareix, per única vegada dins aquesta secció, plena de connotacions eròtiques, però com una ombra llunyana i, sobretot, transformada en trofeu amorós, igual que en els famosos poemes salvatians, d'un corsari, aquest cop, nòrdic, el viking Oscher. En una altra, la 19, el poeta adverteix, en una operació semblant a la que fa Dalí en algunes de les seves pintures, que, sota els «bastidors» del mar, s'amaguen «milers i milers» de cavalls negres, o sigui de dissenys obscurs, «amb una estrella al front». De fet, per al poeta, els homes o, si més no, els banyistes són éssers impurs. I, amb la seva impuresa, intenten de corrompre el mar. Creuen, diu, «que llur pell bruna seria per a la mar un afrodisíac desvetllador de la seva doble passió hermafrodita». Ara: «la mar, púdica, s'ha recollit sota un auri mantell on les ombres captives de la multitud teixeixen, amb vagues imatges vanament obscenes, un irregular serrell». Per això, en una altra prosa, la 20, un pastor anglicà, un tipus que, en principi, resulta absolutament insòlit en una platja mediterrània, moralitza a través d'una paradoxa plena d'ironia, però també de contingut: «només la vanitat dels homes fa que, en el viure humà, del nostre planeta en diguin la Terra, però Déu i els sants en diuen en llur llenguatge etern la Mar; que la Terra era només en el nostre planeta un accident, un fenomen transitori». I afegia: «els homes són la colomassa de la mar». Amb tot, com en el món urbà, s'hi produeixen episodis, si no meravellosos, estranys o novel·lesc. En la prosa 21, per exemple, el mar es converteix en un «sòlid rectangle incolor i transparent com el cristall», damunt el

qual es projecten tot de rares figures cinematogràfiques i que els pescadors interpreten com «l'esquelet dels estels, expellits del fons de la mar». O, en la 23, igual que en alguna de les proses sitgetanes de *Del «Diari 1918»*, apareixen, com acabem de veure, uns corsaris en acció.

### *Un món d'aparences: la indefensió de l'home*

De tota manera, la realitat no és sinó una aparença. Un engany. O una il·lusió. En efecte: la realitat és una mena de gran escenari a la italiana, és a dir, un món de ficció i d'artifici, que, en alguns moments, recorda la pintura de Chirico. En la prosa 14, com en els *Pastorets* tradicionals, s'obre, «en un angle de la plaça», «una trapa i enmig d'una fumerola d'encens surt el pare Fèlix». I, després d'haver fet un sermó als vilatans, «se'n torna pel cotilló», «entre una nova fumerola d'encens». De fet el paisatge és un simple decorat. O és dividit per prodigiosos cortinatges. A vegades, com en la prosa 14, el decorat és una nota indicativa, reforçada, en aquest cas, per la sortida teatral de fra Fèlix: «el cel, amb el sol, la lluna i els estels, es mou suaument com una bambolina». D'altres, els cortinatges serveixen per separar dos universos. Per joc, com en la prosa 18. Per amagar, com en la 11 i la 19, aspectes foscos i fins tèrbols. O, al contrari, per amagar-ne, com en la 12, d'altres de més purs i intocables. Si els decorats són sostres, resulten sempre opriments, desolats: «el sostre ni serà, com ara, tan i tan baix, ni hi haurà pintats, com ara, tants d'ocells morts» (prosa 1). Altrament, els tipus que el poblen, per joc, per amagar la identitat o per perfídia, desiguren amb males arts l'oponent. O es posen carotes i robes que, com a mínim, són inusuals. Per exemple, en la prosa 1, un perruquer, mentre Gertrudis escamoteja el seu amant, «desfigura grotescament» la faç del poeta. O, en la 10, un home que «porta una carota de gegant» li barra el pas. En la 11, «els perruquers amb sabates de simolsa es posen les carotes que penjen, a entrada de fosc, sota els balcons». O, en la 16, un inspector de tramvies es transforma en el poeta López-Picó, i aquest, «esglaiat d'haver estat descobert en el seu crim, submergí el braç en un grop de fosca que s'escorria entorn nostre, emmascarant-se la mà per a embrutar-se'n la cara i disfressar-la». Finalment, el poeta, en la 20, «ben lligat el nas de cartó, grotesc, es passejava pel moll». I, en la 22, quan troba «tres cavallers», que vestien «de levita i de copalta negres, enguantats de negre també» i que «gesticulaven còmicament davant la mar taronja», corre a posar-se, com ells, «el vestit negre, el copalta, els guants, i a dibuixar-se amb carbó tres amples arrugues al front».

En general, aquest món d'enganys i d'aparences, malgrat la funció paradisiaca de Sarrià, es mostra hostil o, almenys, indiferent al poeta i, per tant, les parets són altes i massisses, els campanars no tenen finestres, els carrers

per on transita amb pesats fardells són estrets i costeruts, els túnels, interminables, etc. A vegades, com els antics trobadors, demana, per a ell, el càstig d'aquesta desolació: «aixequen ben alts els murs del meu carrer», diu a la prosa 2. «Tan alts que, en ésser nit, no hi entri ni la remor de les fontanes ni el xiscle agònic de les locomotrius», és a dir, ni el món de la natura ni el de la màquina. D'altres, se sent incapaç de prendre una decisió. «Un altre bell matí, però, em venjaré», diu a la prosa 1. O, si la pren, com en la 13, provoca, en definitiva, sentiments contraris. Probablement, la prosa 16, que narra el trajecte de tornada a Sarrià, des de Barcelona, on, pel que sembla, acaba de fer una experiència literària determinada<sup>33</sup>, és, per l'exacerbació i l'acumulació, una de les més significatives. En efecte: el poeta, que és un tipus tímid i indefens, ha perdut el bitllet. I l'inspector, que és un «bufat» i que no li admet cap mena d'excusa, l'obliga de mala manera a adquirir-ne un de nou. «El seu esguard voraç», diu, «em xuclava les rels del cabell i em sentia per moments esdevenir calb. Hauria alçat el braç, amenaçador, si la fúnebre sensació de tenir-lo amputat sota l'aixella no m'hagués aturat la voluntat i enterbolit el seny». Així, es produeix una lluita desigual entre l'inspector, que es transforma, successivament, en un personatge barbut i tendre, en un botxí, en el capitost de «La Revista», López-Picó, i, en definitiva, en un ull vigilant i acusador, que acaba «desprenent-se de l'òrbita» i «enfilant-se amb un llampegueig a cada moment més viu vers el firmament estelat». I el poeta, que, cada cop, se sent més sol i més desemparat i que és sotmès a tota mena de tortures, fins que arriba a Sarrià i pot alliberar-se de l'angoixa. L'inspector, per exemple, l'«obliga a cenyir, damunt la carn viva, un cilici», les pues del qual, «cares al penitent, són substituïdes hàbilment per lletres d'acer reblat», de les que s'usen «en els catàlegs de fundició tipogràfica», li fa llegir, a «través de ferides sagnants, un poema», amb tota intenció, de Ramon Rucabado, un altre dels capitosts de «La Revista», etc.

### *El «Conte de Nadal»: la recerca d'un ideal impossible*

Tots els fils de *Gertrudis* conflueixen de manera dramàtica en la paràbola del *Conte de Nadal*, que, com ja indicà Pere Gimferrer, és, sens dubte, la prosa més ambiciosa del recull<sup>34</sup>. De fet, la recerca de la dona i, alhora, la de la realitat, es converteixen en una de sola, la del sentit de la vida, i, més en concret, la d'un ideal, que, al capdavant, resulta impossible. En conjunt, la prosa s'organitza al voltant d'unes idees-clau que, a grans trets, podrien ser resumides en els termes següents: 1) la del viatge i, per tant, la d'una recerca que, com ja adverteix el títol, constitueix una transposició moderna de l'anada evangèlica al portal de Betlem; aquest viatge-recerca 2) està emmarcat per l'amor i, més exactament, per tres preguntes, que s'encadenen les unes amb

les altres i que, passant de l'abstracte al concret, són situades de forma estratègica al principi del conte («¿Per què aquella florida absurda de roselles dalt els murs, inabastables?»), a l'inici del viatge-recerca («¿On devia haver anat a passar la tarda, Gertrudis?») i al final del conte i del viatge («¿On vas passar aquella nit, Gertrudis?») i 3) es realitza a través d'un seguit de transformacions-substitucions; ara: el poeta, al llarg del viatge-recerca, 4) compta amb la companyia-ajut de dos personatges emblemàtics: «l'home del saxofon», o sigui, l'home que, amb la identitat d'un *jazzman*, el dirigeix, en aparicions fugaces i distanciades, cap a l'ideal i, amb més precisió, cap al «garatge», o cova de Betlem, i que, per consegüent, significa una mena de modernització de l'àngel del pessebre; i un vigilant que el guia materialment i que, per dues vegades, es transforma en una multitud, que fa «soroll de claus, de llances i de botes clavetejades». I, per últim, al llarg del viatge, 5) s'estableix, com en la prosa 16, una oposició simbòlica entre el poeta i un d'aquests personatges, el vigilant, que, malgrat tot, no té les connotacions negatives de l'inspector. El primer, a mesura que avança la recerca, se sent cada cop més indefens, es va empetitint fins que torna al claustre matern. I, per contra, el segon va augmentant de tamany fins que acaba convertint-se en un autèntic gegant.

En efecte: la prosa comença amb una situació típica de la primera part, vull dir, de l'estrictament sentimental. Gertrudis és a una sala de ball, de «murs inabastables» i ubicada «al cim d'un turó», a la qual, òbviament, no té accés el poeta. D'aquí que aquest s'hagi «tornat esquifit i vagi espellingat», segons ell, perquè, per culpa de la mare, no ha pogut entrar a les golfes on té amagades les «defenses»: «la cota de malla, l'elm, l'escut i la llança». Acabat el ball, la sala es transforma en les «runes centenàries d'un castell», i aquestes, en una «caserna tenebrosa de carrabiners». I, d'altra banda, apareixen, per separat, «l'home del saxofon» i el vigilant, amb qui inicia un camí, aparentment, sense objectiu, però que, segons diu, és «llarg i perdedor». El vigilant, per «aconhortar-lo», «es posà a cantar amb veu de falset velles nades populars». I, just en aquest moment, s'adona que «el cim de la muntanya per on ascendíem hi havia un palau», palau que «té els finestrals il·luminats i cenyit el clos dels jardins per altíssims eucaliptus d'on penjaven, a la manera d'arbres de Nadal, joguines de mecanisme complicat i d'ús inconegut alternades amb les altres joguines dels meus somnis», lligades, totes elles, simbòlicament, «per llaçades escoceses com les que cenyien el trenat del cabell de Gertrudis la primera vegada que la vaig veure a l'oratori del col·legi de monges». El palau, però, o dit d'una altra manera, l'ideal o la fe de la infantesa que persegueix, anava a dir que passivament, és imprecís, inidentificable:

—Això no és cap palau il·luminat, ni als eucaliptus hi ha joguines, ni els arbres són eucaliptus —exclamà el meu guia—: Això són els jardins Giusti de Verona. —No —vaig observar jo—: És la vila Giustiniani, a Pàdua.

—*Tampoc— respongué el vigilant—: És el temple de Karnak i ens trobem al cor de l'Egipte. Mentalment, jo confegia noms de ciutats i de contrades exòtiques, amb dificultat: Safed, Baalbek i, d'esma, recitats en veu alta i amb llarga cantarella: —Seràtov, Sarajevo, Sasebo, Bashkir, Kirkuk, Kuban, Bangkok, Kodok. El vigilant clogué els ulls i digué: —No, no: Nak, Nak, Nak... Nagpur, Nak, Nak... Nakhitxevan. I jo, a continuació: Pp; no, ans: Dj, DK... Havia perdut, però, el sentit de les vocals, n'ignorava la valor i, àdhuc, la grafia.*

Ara: el palau, a la pràctica, no és sinó «el bastiment rudimentari d'una cabana de pastor amb els quatre pellingots que li feien de cobertura batent a ple vent com els quatre gallardets negres d'un vaixell corsari», és a dir: l'ideal, a l'hora d'abastar-lo, constitueix un desengany. Tanmateix, el desengany li obre, ni que sigui a distància, una nova realitat, aquesta, viva i plena de colorit: «en explorar la vall des de la vessant occidental de la muntanya, descobrirem un espectacle sorprenent», un autèntic espectacle de fira. I, convertint-lo en objectiu, reprenué la recerca. Així, aparegué per segon cop «l'home del saxofon». I, d'altra banda, trobà una sèrie d'amics, que simbolitzen les diverses branques de la creació artística —arquitectura, pintura, poesia— i que, malgrat fer ús, per cridar-los l'atenció, de la seva cultura o, almenys, de la seva pedanteria —Brunelleschi, Blois, Pirandello—, del seu patriotisme —«nosaltres, els catalans»— i de la seva activitat professional —«La Publicitat»—, ignoren la seva presència. Quan, per tercer cop, apareix l'«home del saxofon», el poeta està, ja, a punt d'arribar al terme de la recerca: el «garatge», un «garatge» on hi ha la Mare de Déu i sant Josep i on no solament és incapaç, com la multitud de vigilants, tots formats, de cantar l'«hossanna», sinó que, a més, ningú no fa cas dels seus comentaris. Sol i ignorat, torna als orígens: «petit, insignificant, em vaig arronsar dins un caixó de cloïsses d'ou. El fred era vivíssim. Em vaig tapar, com vaig poder, amb un tros de sac». I, sense els ideals de la infantesa i sense l'art o la fe de l'home madur, torna, agònicament, a invocar l'amor, un amor que, ell també, ha resultat impossible. L'aventura, doncs, comença i acaba sense solució. O amb una solució: la consciència de la pròpia solitud i la pròpia marginació.

### *Conclusions*

Suposo que, per acabar com Déu mana, s'haurien de formular algunes conclusions de tipus general. Crec que s'ha d'estudiar amb més precisió del que s'ha fet fins ara les relacions entre la teoria de Foix i la seva pràctica i, a la vegada, la doble evolució que han sofert l'un i l'altra des dels primers textos publicats, el 17, fins a la guerra civil. De fet, Foix, de jove, havia realitzat

una sèrie, per dir-ho amb els seus propis mots, d'«investigacions», algunes molt personals, impulsades per la lectura de Freud i del grup Dadà i, en particular, del grup aplegat al voltant de la revista «Littérature». Per això, quan es produí l'aparició del primer manifest de Breton, pogué, sense abandonar-les, proposar-lo, en un article famós de la «Revista de Poesia» (OC, IV, 26-31), com a única sortida vàlida i, al capdavant, sumar-se sense massa esforç a la seva escolàstica. Probablement, *Gertrudis* és una de les expressions més genuïnes d'aquesta operació. En fer la defensa del llibre, però, Foix, cada cop amb més decisió, en remarcà els aspectes més personals, que giren al voltant de l'ús de la realitat quotidiana i, més en concret, del doble procés d'«interiorització» i d'«expressió», no onírica o automàtica, sinó substancialment «visionària» i, per damunt de tot, de la recerca pròpia de la gran poesia contemporània, i, amb ella, del Surrealisme, d'una Realitat Absoluta. O Super-Realitat. Així, el 31, a propòsit de Blake, deia d'aquest que «fou un superrealista autèntic, un superrealista integral, tot entenent per superrealisme», i remarco, «la creença en la realitat de les visions, la substitució del món exterior per la realitat interna, l'única realitat, segons Law». Per contra, «la secta parisenca que s'anomena a si mateixa superrealista és una interpretació parcial, una localització del superrealisme genèric, molt interessant», però, a la fi, parcial i local. I, per tant, es queixa dels «indigents provincians d'ací» que imiten els surrealistes francesos o que, si els són «adversos», «pretenen que els poetes fantasistes de Catalunya, lliures i originals», se sobreentén com ell, «segueixen les directives de la secta de Breton, però que, covards, no les segueixen íntegrament» (OC, IV, 45). En conjunt, *Gertrudis*, que malgrat haver-ho dit algú, no és cap llibre de recepta, sinó un llibre personal i profundament dramàtic, constitueix una mena de retrat, per parodiar Joyce, d'un poeta adolescent, si més no, en les tres grans línies de recerca de l'amor, la realitat i, sobretot, el sentit de la vida.

B., 14-15 maig 1990

## Notes

1. En «La Publicitat» del 25-III-27, un solt, potser de Foix o, almenys, d'algú molt pròxim a ell, dóna compte que el diari acaba de rebre el llibre, en reproduïx el dibuix de Miró i diu: «el seu autor s'hi arrisca amb elegantíssimes i subtils incursions al camp més avançat del Superrealisme».

2. C. SOLDEVILA, *Foix, primer sobre-realista català*, «La Publicitat», 27-III-27; O. SALTOR, *J. V. Foix: «Gertrudis»*, dins M. DE MONTOLIU, *Breviari crític*, vol. III, Barcelona 1931, pàgs. 309-10.

3. T. GARCÉS, *Un precursor*, «La Publicitat», 3-IV-27. Garcés, en un petit assaig sobre *l'Eternitat de la poesia*, datat el 33 i aplegat a *Notes sobre poesia*, Barcelona 1933, pàg. 9, posà Foix en relació amb Ovidi i observà que «les proses líriques de *Gertrudis* no són sinó pures metamorfosis».

4. PERE QUART, *Degotts*, «Diari de Sabadell i sa comarca», 1-IV-1927.

5. D. GUANSÉ, *Les lletres*, «Revista de Catalunya», VI:35, 1927, pàgs. 529-30.

6. L. MONTANYÀ, *A propòsit de Gertrudis*, de J. V. Foix, «La Nova Revista», I:4, 1927, pàgs. 367-68.

7. L. BERTRAN I PIJOAN, *Els llibres de 1927. A guisa de balanç*, «La Paraula Cristiana», IV:37, 1928, pàgs. 31-32.

8. C. SOLDEVILA, *Què cal llegir? L'art d'enriquir un esperit. L'art de formar una biblioteca*, Barcelona, 1928, pàg. 76. Ni que sigui en nota, voldria destacar els treballs sobre Foix de Guillem Díaz-Plaja, publicats pocs anys després de l'aparició de *Gertrudis*, però fets sota la seva suggestió: *L'Avanguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, Barcelona 1932, pàg. 35; *Ritme i rima en la prosa de J.-V. Foix*, dins *De literatura catalana. Estudis i interpretacions*, Barcelona, 1956, pàgs. 197-207. En el primer, insisteix en els punts ja coneguts, però donant-los un sentit positiu; en el segon, molt més original i incisiu, descobreix dins la prosa del llibre versos sencers i algunes formes poètiques, que relaciona amb el Futurisme i amb Apollinaire.

9. *Lletra a un amic i col·lega*, «L'Amic de les Arts», núm. 29, 1927, pàg. 97.

10. *Algunes reflexions sobre la pròpia literatura*, «L'Amic de les Arts», núm. 31, 1929, pàgs. 11-12. Foix, en aplegar-les a *KRTU*, Barcelona, 1933, suprimí o modificà algunes de les expressions més agressives.

11. *Del «Diari 1918»*, Barcelona, 1956, pàgs. 19-20.

12. Quatre proses de *KRTU* aparegueren publicades per primer cop sota el títol general de *Simulacres* dins «L'Amic de les Arts», núm. 20, 1927, pàg. 104; cf. també *Catalans de 1918*, Barcelona, 1965, pàg. 81.

13. *Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals*, «L'Amic de les Arts», núm. 20, 1927, pàgs. 104-106; reprod. dins *Obres completes*, vol. IV: *Sobre literatura i art*, a cura de M. CARBONELL, Barcelona, 1990, pàgs. 32-40.
14. *Textos, pràctiques*, «L'Amic de les Arts», núm. 29, 1928, pàgs. 224-26; reprod. dins J. MOLAS, *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938*, Barcelona, 1983, pàgs. 316-23. Foix només aplegà a *KRTU* la introducció i les pràctiques.
15. A vegades, aquest ús de Lull, el fa extensiu a la poesia grega i llatina: «féu una interessant al·lusió a les tendències acadèmistes dels més joves i a les aportacions dels mal anomenats 'avantguardistes', els quals, en llur culte del meravellós, continuen en poesia una tradició mil·lenària. Recolzà tot seguit aquest parer amb la recitació de sorprenents textos poemàtics d'autors grecs tot recordant el paral·lel establert per Tomàs Garcés entre les *Metamorfosis* d'Ovidi i els poemes en prosa del llibre *Gertrudis*» (OC, IV, 251).
16. Resumida pel mateix Foix a «La Publicitat», 15-III-35. Cf. OC, IV, 85.
17. La segona part del primer poema publicat, el mes de novembre del 17, a «La Revista» constitueix, ja, un seguit de consells donats a una noia innominada (*Dues tardes*, III:51, 391-92). Altrament, com tindrem ocasió de veure, els dos poemes dedicats a Laia es titulan, i són, uns *Consells* a la noia.
18. Per identificar-les, he enumerat les proses, segons el lloc que ocupen, de 1 a 25. Cito sempre per la darrera edició solta de J. Vallcorba (Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, 1983), però, per a la lectura del *Conte de Nadal*, m'atinc a la distribució en paràgrafs de la primera edició.
19. No compto, entre els oponents femenins, els personatges que, com Pepa la lletera, formen part del context i que, per tant, no suposen una relació poeta-dona. O els personatges innominats i, aparentment, ocasionals com el dels versos ja citats de «La Revista», de l'any 17, o el del poema *El cinyell*, publicat a l'*Almanac de La Revista. Any 1918*, Barcelona, 1917, pàgs. 137-38.
20. Sobre el personatge de la Laieta, cf. S. CASULLERAS, «*La Consola*» de la Laieta, treball de curs, Universitat de Barcelona, 1985-86.
21. J. SALVAT-PAPASSEIT, *Lletra d'Itàlia*, dins *Poesies*, a cura de J. MOLAS, Barcelona, 1978, ps. 6.
22. *Consells a Laia*, «La Consola», II:14, 1920, pàg. 66; II:20, 1920, pàg. 126. Aquests poemes foren reproduïts, amb variants en el primer i amb l'ordre invertit, dins «La Publicitat», 24-XII-22.
23. *L'estrella d'en Ferris*, Barcelona, 1963, pàgs. 47-50. Sens dubte, aquesta Vidua, de la qual Foix m'havia parlat alguna vegada, és la mateixa que recorda J. Torres-García a la seva *Historia de mi vida*, Montevideo, 1939, pàgs. 182-83.
24. A destacar que la idea dels lloms rebentats apareix també en la prosa 8 de *Gertrudis* i que la Vidua, en oposició a una altra noia més «franca», Amèlia, apareix en *Del «Diari 1918»*, pàg. 37.
25. Són: *Singular narració*, «Trossos», núm. 4, 1918, pàg. 6; *Gertrudi*, «Trossos», núm. 5, 1918, pàgs. 4-5. Les dues, la primera, amb el títol *Plaça Catalunya-Pedralbes*, foren aplegades en el volum monogràfic sobre *Gertrudis*, però amb variants, alguna, important. Cf. més endavant, n. 32.
26. *Elegia*, «Terramar», núms. 9-18, 1919-20, pàgs. 16-17.
27. W. BOHN, *The divine shadow of J. V. Foix*, dins *Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, 1989, pàg. 401.
28. *Poema de Sítges*, «Terramar», núms. 9-18, 1919-20, pàg. 18; reprod. dins MOLAS, *ob. cit.*, 215.
29. *Poema*, «La Consola», I:3, 1919, pàg. 12; reprod. dins MOLAS, *ob. cit.*, 213.
30. *Epigrama*, «La Consola», I:4, 1919, pàg. 6.
31. L'exemplar, que Foix em donà molts d'anys després, és un dels impresos sobre



paper Japó imperial i porta, amb lletra del poeta, la paraula «reservat» en lloc del número, o la lletra, d'edició.

32. En la primera edició, publicada dins el núm. 5 de «Trossos», Foix havia escrit 'violada'.

33. Foix recordà amb insistència l'actitud negativa que el grup de «La Revista» i, en especial, Riba prengué davant les seves primeres proses; cf. *Algunes reflexions*, dins *KRTU*, pàgs. 17-18 i, sobretot, *Catalans de 1918*, pàgs. 81-82.

34. Cf. P. GIMFERRER, *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, 1974, pàg. 18. Foix n'anuncià la publicació solta en una «edició de luxe amb dibuixos de Salvador Dalí, colorits a la trepa», que no s'arribà a fer mai; cf. *Gertrudis*, Barcelona 1927, pàg. 69.

DISCURS DE CONTESTACIÓ  
de  
Josep Romeu i Figueras

EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT,  
SENYORS ACADÈMICS,  
SENYORES I SENYORS.

Haig d'agrair al nostre president que m'hagi donat l'oportunitat d'intervenir en l'acte solemne i públic que ens ha reunit avui aquí, per tal de contestar al discurs del nou recipiendari del silló d'aquesta Acadèmia de Bones Lletres que va ocupar el sempre enyorat mestre Dr. Jordi Rubió i Balaguer durant llargs anys, i donar-li la benvinguda a la nostra institució. Quan, al seu temps, em va proposar la comanda formal vaig acceptar tot seguit amb complaença l'encàrrec, i això per diversos motius, dels quals en voldria remarcar tres. En primer lloc, pel record imborrable del Dr. Rubió i Balaguer, mestre de generacions i del destinatari i de mi mateix, i per la reconeixença que sempre li he tingut pel seu magnífic i humaníssim discurs de contestació al meu d'ingrés a l'Acadèmia, que considero com l'aproximació més valuosa i encertada a la trajectòria de la meva persona i la meva obra; una aproximació no superada encara per altres que, això no obstant, no deixo de valorar com es mereixen. En segon lloc, per la ja llarga relació humana i de mester vocacional que he tingut i tinc encara amb el recipiendari i que em suscita un nombre considerable d'evocacions i situacions d'un passat compartit en moments difícils i de consideració en un present més amable dins una situació de llibertat i normalitat. I en tercer lloc, per la representativitat del Dr. Joaquim Molas, el nostre nou company d'institució, en els vessants promocional, científic i docent, que cobreixen l'àmplia zona de la seva indefallent dedicació com a home i com a professional des d'anys enrrera fins a l'actualitat.

Conec Joaquim Molas des de 1950 o 1951, quan, acomboiats per Albert Manent, amb qui em relacionava estretament per haver estat alumne meu i per l'amistat que m'unia amb el seu pare Marià Manent, uns quants universitaris, alguns d'ells ara amb una remarcable obra ja feta, em van visitar al meu pis de l'avinguda de la Mare de Déu de Montserrat on aleshores residia.

Vam parlar de tot, de política, de la Universitat i de literatura, i em van demanar que els llegís uns quants poemes meus. Em va cridar fortament l'atenció aquell jove de conversa inquieta i mirada inquiridora i expectant. Després, el vaig anar veient amb freqüència els vespres a l'Ateneu Barcelonès, on fèiem conversa sobretot de temes literaris i em mostrava els seus primers temptetjos de crítica i de recerca incipient. La relació s'accentuà sobretot acabada la seva llicenciatura, el 1953. Era una bona amistat, la nostra, malgrat els anys que ens separen, tretze, molts en aquells temps. Però devers 1957 o 1958 es produí un fort distanciament. Els criteris sobre el sentit de les lletres i llur metodologia i crítica i sobre ideologia política, la seva cada volta més radicalment assumida per ell aleshores, ho motivaren, i cadascun anà pel seu camí. Molas emprengué una cada vegada més marcada activitat en diversos camps conseqüent amb la ideologia que havia acceptat, va revisar la seva actitud crítica i de recerca i va iniciar una intensa acció d'aglutinació de voluntats en cercles inconformistes i renovadors que no van trigar gaire a imposar-se i a promoure un proselitisme i un dirigisme molt actius en les estructures culturals i literàries dels anys seixanta i bona part dels setanta. La meua actitud va ésser molt diferent, perquè feia temps que havia decidit consagrar-me de ple a la recerca humanística i necessitava un llarg període de preparació i reflexió molt seriós, en bona part a través de la institució oficial a la qual havia ingressat definitivament, i majorment de coneixença aprofundida del nostre llegat cultural, especialment pel que fa a l'Edat mitjana, la cultura popular i la història del teatre antic, sense oblidar, però, l'antiga vocació per la crítica, sobretot de poemes i poesia.

Els dos camins divergents van tornar a trobar-se el 1969, quan la Universitat Autònoma de Barcelona, creada l'any anterior, ens va cridar tots dos per a impartir matèries d'història de la literatura catalana. Portàvem ja un bagatge força notable, i cadascú s'havia definit amb tota precisió segons els seus criteris, els seus mètodes i els seus objectius. Fins al 1982, que Molas va ésser destinat a la Universitat de Barcelona, la relació pràcticament diària en la tasca docent, ell en les seves lliçons de literatura catalana contemporània i jo en les de la medieval, va fer que reprenguéssim la vella i interrompuda amistat, cadascun tàcitament respectuós i comprensiu de la labor de l'altre, però també cadascun fidel a la seva pròpia ideologia i als propis criteris científics i pedagògics. Hem continuat fins ara la nostra relació amistosa i considerada, malgrat la distància física que el treball diari i les ocupacions de cadascun imposen. Especialment per això, ja he dit abans que agraeixo al nostre president l'oportunitat d'aquest parlament meu, que, entre altres coses, vol ésser un testimoniatge d'apreci i consideració.

La trajectòria científica, docent i político-cultural del Dr. Joaquim Molas és consistent i coherent. El nostre recipiendari ha subratllat en algun lloc quatre moments cronològics que la distingeixen i la configuren. La primera

d'aquestes etapes abraçaria de l'any 1948 al 1958 i comprendria des de l'inici de la carrera universitària a la lectura de la seva tesi doctoral sobre *La poesia de Luys Icart. Edición y estudio*, que va publicar fragmentàriament el 1962 i el 1984. Durant aquest període, Molas es dedica a la Filologia romànica, especialment la branca catalana, amb preferència per l'estudi de Ramon Llull i la nostra poesia del segle xv. Els seus mestres en aquest moment són Jordi Rubió i Balaguer, a través de les seves lliçons als Estudis Universitaris Catalans, Martí de Riquer, professor seu i director de la tesi doctoral, i Josep M. de Casacuberta, qui, en la direcció de l'Editorial Barcino, va saber ensenyar tots aquells qui amb ell vam treballar en la preparació de les obres que ens editava, sigui per comanda, sigui després d'haver acceptat les nostres propostes. Com sempre preocupat per la recerca d'un mètode, el nostre recipiendari descobreix i malda per apropiar-se la ciència de la literatura, o la literatura com a ciència, i l'estilística, aleshores de particular actualitat. Llegeix molt —un hàbit que mai no ha abandonat— per a obtenir abundosa informació, per a la pròpia formació i a la recerca d'una identificació amb el producte i el seu autor. Ell destaca, entre les lectures d'aquell temps, noms de mestres com, d'una banda, Manuel Milà i Fontanals i Jaume Vicens Vives, i, de l'altra, Carles Riba, Dámaso Alonso, Amado Alonso, T. S. Eliot, F. R. Leavis, Leo Spitzer, E. R. Curtius i Erich Auerbach.

L'altre moment va de 1959 a 1969, és a dir, des de la seva estada com a lector a la Universitat de Liverpool (1959 a 1961) fins al seu reingrés a la Universitat. Vers els anys 1957 i 1958 descobreix el marxisme i concep la idea d'una crítica total. Es dedica plenament a la literatura catalana dels segles XIX i XX, fa una revisió de la situació de la cultura catalana i dissenya un programa que procurarà realitzar amb els anys a través de la direcció de tesis doctorals i de col·leccions literàries diverses, com «Antologia Catalana», les MOLC i les MOLU, i amb la promoció d'instruments bàsics de treball, com el *Diccionari de la literatura catalana* o els volums de la *Història de la literatura catalana* de què es va responsabilitzar. G. Lukács, A. Gramsci, L. Goldmann, R. Williams, E. Wilson, T. W. Adorno, entre altres, confessa que són els pensadors que més l'inflüiren en l'esmentada època.

De 1969 a 1982 transcorre la tercera etapa. La constitueixen el seu ingrés i la seva permanència a la Universitat Autònoma de Barcelona. Cerca de renovar la seva metodologia científica fins a assolir un pragmatisme que centra en el text qualsevol tipus d'investigació. És el text allò que requereix el mètode, però no a l'inrevés. Això no obstant, usa tots els materials històrics necessaris. Passa del descriptivisme a, devers 1982 o 1983, la síntesi teòrica. Recupera velles lectures, com Riba, Curtius o Spitzer, i les amplia amb d'altres de noves, per exemple, Wellek, Jauss, Empson, Frye o Sklovaski, segons que declara.

Des de 1982, finalment, que passa a exercir a la Universitat de Barcelona,

com ja hem dit, fins a l'actualitat, Molas considera superada l'etapa de revisió i dinamització, i centra els seus esforços de recerca i docència en quatre camps de treball, és a dir, la teoria de la història de la literatura catalana, la poesia del segle XIX i, en especial, Jacint Verdaguer, les Avantguardes i la literatura de consum —o, com diu ell, «literatura popular»— dels segles XIX i XX.

Caldria completar l'esquema d'aquesta trajectòria amb el record d'alguns fets significatius que han contribuït a perfilar el curriculum del Dr. Molas. Ja hem al·ludit a la seva formació universitària inicial: carrera a la Facultat de Filosofia i Lletres, secció de Filologia romànica, de la Universitat de Barcelona, de 1948 a 1953, any de la seva llicenciatura; doctorat per l'esmentada Universitat el 1958; i, mentrestant, ampliació d'estudis de Filologia catalana als Estudis Universitaris Catalans, de 1948 a 1956. La seva activitat docent començà com a ajudant de classes pràctiques de la càtedra d'Història de les Literatures romàniques a l'esmentada Universitat, de 1953 a 1955, any que fou nomenat professor encarregat de Metodologia d'edició crítica de textos, al mateix centre, fins al 1959. Aquest any fins al 1961 és *lecturer in Spanish and Catalan* de la Universitat de Liverpool. De retorn, és nomenat professor de Literatura catalana, en substitució del Dr. Rubió, als Estudis Universitaris Catalans, de l'Institut d'Estudis Catalans, fins al 1972. El 1969 assolí el càrrec de catedràtic interí de la mateixa matèria a la Universitat Autònoma de Barcelona, i el 1971 ascendí, per oposició, a catedràtic numerari de Llengua i Literatura catalanes d'aquella Universitat. Fou degà de la Facultat de Filosofia i Lletres de 1973 a 1975. El 1982 passà a exercir, també com a catedràtic numerari de la matèria, a la Universitat de Barcelona, on segueix. Ha obtingut diversos ajuts de treball i ha participat com a professor en diversos cursos universitaris. És membre numerari de l'Institut d'Estudis Catalans des de 1978, electe de la nostra Acadèmia des de 1987 i medalla de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha format part del consell assessor d'institucions culturals i oficials catalanes. Ha estat director de les col·leccions «Antologia Catalana», en 100 volums, en col·laboració amb Jordi Castellanos, a partir del número 73; «Clàssics Catalans Ariel»; «Les millors obres de la literatura catalana» (MOLC); «Les millors obres de la literatura universal» (MOLU); «Les millors obres de la literatura universal. Segle XX»; i «L'Alzina»; del *Diccionari de la literatura catalana* (1979), en col·laboració, i dels volums VII-XI de la *Història de la literatura catalana*, de Martí de Riquer, Antoni Comas i el recipiendari; i, des de 1974 fins al 1990, d'«Els Marges. Revista de llengua i literatura». Ha impartit ponències i conferències en congressos i centres acadèmics i universitaris de Catalunya i la resta de l'Estat, Gran Bretanya, Canadà, França, Itàlia, Alemanya, la ex-URSS i Japó.

Completa la fisonomia intel·lectual i la tasca de recerca i difusió cultural del Dr. Molas una bibliografia d'uns 125 títols, on són comptabilitzats ressenyes científiques de llibres, estudis publicats en forma de pròleg i articles en

general breus i sempre apretats, juntament amb llibres, dels quals en destaco uns quants d'una manera o altra representatius. Així, la síntesi que féu en *Literatura catalana antiga*, d'Editorial Barcino, volums I (1961) i III (1963). El polèmic i extens volum, escrit en col·laboració, *Poesia catalana del segle XX* (1963), concebut i redactat segons els criteris del realisme històric, una estètica i una crítica marxistes els resultats de les quals avui ens resulten decebedors. Una sèrie d'estudis i aportacions textuais metoditzats, com *Poesia catalana romàntica* (1965), *Poesia catalana de la Restauració* (1966) i *Poesia neoclàssica i pre-romàntica* (1968). Els assaigs *Una cultura en crisi. Notes d'aproximació* (1971) i *Lectures crítiques* (1975). Les edicions de Manuel Milà i Fontanals, *De la poesia heroico-popular castellana* (1958), Joan Salvat-Papasseit, *Poesies completes* (1978) i *Apel·les Mestres* (1984). Fent un incís, vull citar la seva col·laboració al manifest *Una nació sense estat un poble sense llengua?*, «Els Marges» (1979). Prossegueixo amb *Antologia de contes catalans*, en dos volums (1982). Esment especial mereix la selecció, edició i estudi de *La literatura catalana d'Avantguarda. 1916-1938* (1983). I no vull acabar aquesta incompleta relació sense recordar les seves aportacions a la *Història de la literatura catalana*, de Riquer, Comas i Molas, sobre *Jacint Verdaguer*, volum VII (1986), *La crisi del Romanticisme: la poesia*, VII (1986), *La nova literatura popular: tradició i modernitat*, VIII (1986), *Els moviments d'Avantguarda: Joan Salvat-Papasseit*, IX (1987) i *La literatura popular i de consum*, XI (1988).

Ara em pertoca de fer alguns comentaris que m'ha suggerit la lectura del discurs del nostre recipiendari, malgrat que tots ja l'hem escoltat. Com ja hem vist, versa sobre el llibre *Gertrudis*, de J. V. Foix. Investigador en poesia com li agradava de definir-se, l'autor de Sarrià ho és d'una obra copiosa en poesia en vers i en prosa poètica, en assaig sobretot periodístic i en recerca ideològica i estètica. Joaquim Molas ja s'havia ocupat en altres ocasions d'aquesta figura polifacètica, com en els assaigs de conjunt *La literatura catalana y los movimientos de Vanguardia*, a «Cuadernos de Arquitectura», 79 (1970), i *El Surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva història (1924-34)*, a les *Actes del tercer Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes celebrat a Cambridge del 9 al 14 d'abril de 1973* (1976), i com, en especial i basant-se en els escrits teòrics foixians, en *La literatura catalana d'Avantguarda. 1916-1938* (1983), ja citada, i en la seva aportació al Catàleg de l'Exposició de les Avantguardes Catalanes que va tenir lloc a La Pedrera l'estiu de 1992.

*Gertrudis*, una obra de prosa poètica, de poca extensió però d'una complexitat conceptual i vitalista d'una gran riquesa, i la figura femenina que evoca i dibuixa el discurs clos i críptic, havien estat una obsessió de J. V. Foix al llarg de tota la seva vida, des de l'aparició del llibre, el 1927, encara jove, fins a la seva dilatada senectut. Mal rebut i sobretot incompès en la seva aparició, el poeta en va defensar tot seguit, i continuà fent-ho sempre, els

continguts, l'estètica i la forma. D'aquella aparició i les reaccions de la crítica i el públic lector i de la defensa i justificació valentes i sòlides de l'autor, Molas ens en parla extensament amb una base documental i interpretativa prou correctes, tot fent ressaltar la sòlida ideologia posada en joc per Foix en la seva rèplica. S'estén tot seguit en la recerca i l'afirmació de la unitat de forma i de sentit que caracteritza el llibre, adduint la trajectòria del poeta i el seu pensament teòric. Rememora un breu retrat de figures de dona, oponents de Gertrudis, que apareixen en l'obra foixiana, i rastreja la tipologia femenina que caracteritza Gertrudis abans del llibre, amb definicions que em semblen vàlides. Al capítol *Un dietari sentimental*, ben explícit, afirma que «en les proses, sembla que, sota el nom de Gertrudis, conviuen dues dones, en principi, diferents que, més que entrar en contradicció, són conseqüència una de l'altra i que, a vegades, fins arriben a confondre's». Certament, és, *Gertrudis, una dona inabastable*, com diu i mostra llargament el crític; una dona ambígua, afegirem, subjecte al determinisme del seu sexe, atractiva, infidel i refusadora, inestable i frívola, però fascinant, que entra i actua en *El paradís d'un adolescent* i el commou, enmig de les aparences de la realitat perdedora i el comportament femení en amor que promouen la «indefensió de l'home» i el poeta en la seva indagació de l'experiència vital. Molas tanca les seves *Conclusions*, afirmant, ho recordarem: «En conjunt, *Gertrudis*, que, malgrat haver-ho dit algú, no és cap llibre de recepta, sinó un llibre personal i profundament dramàtic, constitueix una mena de retrat, per parodiar Joyce, d'un poeta adolescent, si més no en les tres grans línies de recerca de l'amor, la realitat i, sobretot, el sentit de la vida». Una mena d'«adolescència», en tot cas, afegiríem, que Foix mantingué viva tot al llarg de la seva existència.

També a *Conclusions* fa una altra remarca atencional, en dir: «Cal estudiar amb més precisió del que s'ha fet fins ara les relacions entre la teoria de Foix i la seva pràctica.» Tanmateix, la teoria foixiana, rica de matisos, és molt personal, i l'autor no aprovava que hom el classifiqués dins un moviment d'Avantguarda determinat, mentre afirmava amb resolució que la seva poesia era plenament avantguardista, i, així, va ésser fidel fins a la mort a les Avantguardes. Foix era un home de lectura copiosa, però de lectura puntual, és a dir que el poeta i teoritzador cercava en qualsevol manifest o estudi crític que li queia a les mans aquells trets que confirmaven o enriquien els seus propis pressupòsits teòrics. És prou sabut, per exemple, que era un entusiasta aficionat a poetitzar sobre l'esport i la mecànica, uns trets futuristes evidents, però creia, en canvi, en la permanència eterna de la Victòria de Samotràcia, contra Marinetti, en afirmar en el vers famós, posem per cas, «M'exalta el nou i m'enamora el vell», i en la seva devoció per la tradició poètica i cultural dels trobadors, els dolcestilnovistes i els nostres autors medievals. Altrament, remarcava sovint i amb decisió que ell no era surrealista, quan una part de la tècnica i les concepcions mentals i creatives d'aquesta escola són presents i



detectables en la seva poesia, i quan el paisatge femení de la seva obra és tenyit de la concepció establerta pel segon manifest surrealista d'atracció de *l'home per la dona inabastable, profunda i insondable*, un univers secret i contradictori als ulls i als sentiments masculins. De fet, era en el Surrealisme francès en el que deia no creure, sobretot en la darrera virada d'aquell, que va comportar una revolta vital i moral sense concessions.

Tot i la validesa i la coherència de la teoria foixiana, com en totes les autèntiques teories, no podem oblidar, en judicar una obra de creació, que la dependència del poema respecte a la teoria és, en la pràctica, relativa de fet, donada la riquesa profunda, conceptual i expressiva del poema, amb els seus contextos, les seves implicacions inesperades, els seus referents, les seves al·lusions i altres factors escàpols a la raó, nascuts del comerç inefable entre ment i numen, entre el primer vers donat pels déus i el discurs que el completa més enllà de la sola voluntat, en un acte de creació lliure i projectada a l'aventura incerta.

Per acabar, voldria fer avinent la complaença de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en acollir un destacat impulsor de la cultura catalana contemporània, amb forta vocació planificadora i directiva, indagadora i amatent a omplir els nostres buits en el camp de les lletres. La seva labor docent i de recerca als Estudis Universitaris Catalans, de primer, i, després, a les dues Universitats barcelonines, han fet d'ell un mestre de diverses promocions, amb deixebles que en l'actualitat despleguen ja una meritòria tasca investigadora i docent. Em plau, doncs, de donar corporativament i personalment la benvinguda a la nostra antiga institució al Dr. Joaquim Molas i Batllori.

## BIBLIOGRAFIA

1. *La poesia de Ramon Llull i l'amor cortès*, «Studia Monographica et Recensiones», XIV, 1955, pàgs. 43-55
2. *Sobre la composició X de Gilabert de Pròxita*, «Revista de Literatura», VIII, 1955, pàgs. 90-97
3. Sobre: Ramon Llull, *Libre de Evast e Blanquerna*, a cura de Mn. S. Galmés, anotació per Mn. A. Caimari, aparat crític, bibliografia, apèndix i glossari per R. Guilleumas, «Revista de Filología Española», XXXIX, 1955, pàgs. 373-380
4. *Obras poéticas de Juan Boscán*, vol I, Universidad de Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras, 1957. (En col. amb M. de Riquer i A. Comas)
5. *La poesia catalana en el medio siglo*, «Cuadernos de Agora», núms. 19-20, 1958, pàgs. 5-55
6. Manuel Milá y Fontanals, *De la poesia heroico-popular castellana*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959 (En col. amb M. de Riquer)
7. *Les idees crítiques de Carles Riba*, «Germinàbit», núm. 65, 1959, pàgs. 50-52
  - 7.1. Reprod. dins *Guia de literatura catalana contemporània*, a cura de Jordi Castellanos, Barcelona, Edicions 62, 1973, pàgs. 209-213
  - 7.2. Trad. espanyola: *Ideario crítico de Carles Riba*, «Papeles de Son Armadans», LXVIII, 1961, pàgs. 206-215
8. Sobre: Enric Jardí, *Antoni Puigblanch. Els precedents de la Renaixença*, «Estudis Romànics», VII, 1959-60, pàgs. 189-193

9. *Introducció al teatre de Joan Oliver*, dins Joan Oliver, *Tres comèdies: Primera representació. Ball robat. Una drecera*, Barcelona, Editorial Selecta, 1960, pàgs. 5-15
10. *Literatura catalana antiga*, vol. I: *El segle XIII*, Barcelona, Editorial Barcino, 1961 («Col·lecció Popular Barcino», 193)
11. *Els corrents literaris*, dins Ferran Soldevila, dir., *Un segle de vida catalana. 1814-1930*, 2 vols., Barcelona, Editorial Alcides, 1961, pàgs. 245-270, 561-584, 1360-1361, 1363-1369, 1375-1377, 1380-1383
12. *L'obra lírica de Lluís Icart*, «Estudis Romànics», X, 1962, pàgs. 227-254 (= *Estudis de literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer en el seu setanta-cinquè aniversari*, I)
13. *Sobre la poesia espanyola de la segunda mitad del siglo XIX*, «Bulletin of Hispanic Studies», XXXIX, 1962, pàgs. 96-101
14. *Literatura catalana antiga*, vol. III: *El segle XV (Primera part)*, Barcelona, Editorial Barcino, 1963 («Col·lecció Popular Barcino», 203)
15. *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62, 1963 (En col. amb J. M. Castellet)
- 15.1. Trad. francesa de les parts III-IV (fragmentària) per Émile Foxonet: *Poésie catalane du XXe siècle*, «Europe», XLV:464, 1967, pàgs. 49-66
16. *La literatura*, dins *Llibre de l'any 1962*, Barcelona, Editorial Alcides, 1963, pàgs. 167-185
17. *De moderne katalaenske dichtkunst*, «De Tsjerne», XVIII:2-3, 1963, pàgs. 67-72
18. *La literatura*, dins *Llibre de l'any 1963*, Barcelona, Editorial Alcides, 1964, pàgs. 219-250
19. *La poesia de Salvador Espriu*, «Serra d'Or», VI:4, 1964, pàgs. 227-230
- 19.1. Trad. espanyola per J. Batlló: *Prólogo*, dins Salvador Espriu, *Antología*, texto catalán-castellano, Madrid, Ciencia Nueva, 1968, pàgs. 7-21
20. *Poesia catalana romàntica*, Barcelona, Edicions 62, 1965 («Antologia Catalana», 7)
21. Carles Riba, *Llengua i literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1965 («Antologia Catalana», 6)
22. *Situación y nómina de veinticinco años de teatro catalán*, dins Joan Oliver, *Bodas de cobre*, trad. de M. Julió, Barcelona, Aymà, Editores, 1965, pàgs. 9-29

- 22.1 Trad. italiana per Ubaldo Bardi: *Venticinque anni di teatro catalano*, «Colletivo R», núm. 8, 1973, pàgs. 13-22
23. *Pròleg*, dins Baltasar Porcel, *Teatre*, Ciutat de Mallorca, Editorial Daedalus, 1965, pàgs. 9-25
24. *La literatura de postguerra*, Barcelona, R. Dalmau Editor, 1966 («Episodis de la història», 78)
25. *Poesia catalana de la Restauració*, Barcelona, Edicions 62, 1966 («Antologia Catalana», 19)
26. *El mite de Bearn en l'obra de Villalonga*, dins Llorenç Villalonga, *Obres completes*, vol I: *El mite de Bearn*, Barcelona, Edicions 62, 1966, pàgs. 7-29
27. Sobre: G. E. Sansone, *Studi di Filologia Catalana*, «Convivium» [Bologna], XXXIV, 1966, pàgs. 639-644
28. *Literatura en lengua catalana*, dins *Las literaturas contemporáneas en el mundo*, prólogo de Guillermo de Torre, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1967, pàgs. 72-83
29. *Pròleg*, dins Joan Fuster, *L'home, mesura de totes les coses*, Barcelona, Edicions 62, 1967, pàgs. 5-14 («Antologia Catalana», 39)
- 29.1. Trad. espanyola per Isabel Mirete: *Prólogo*, dins J. Fuster, *El hombre, medida de todas las cosas*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1970, pàgs. 7-16
30. *Notícia de la literatura catalana relativa a la guerra civil espanyola*, «Revista de Catalunya» [Mèxic], núm. 106, 1967, pàgs. 63-69
- 30.1. Trad. francesa per Hélène Cayrol: *La littérature catalane et la guerre civile*, «Europe», XLV:464, 1967, pàgs. 26-30
31. *Poesia neoclàssica i pre-romàntica*, Barcelona, Edicions 62, 1968 («Antologia Catalana», 41)
32. *Lectures de poesia catalana*, il. de Francesc Todó, Barcelona, Edicions 62, 1968
33. *Maragall y Azorín*, «La Torre», XVI, 1968, pàgs. 217-240
34. *Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, trad. de los poemas: J. Batlló y J. Corredor Matheos, Madrid, Alianza Editorial, 1969 (En col. amb J. M. Castellet)

35. *Pròleg a l'edició catalana*, dins Mario Vargas Llosa, *Lletra de batalla per «Tirant lo Blanc»*, trad. de R. Barnils, Barcelona, Edicions 62, 1969, pàgs. 7-17
36. *La poesia de Pere Quart*, «Serra d'Or», XI:121, 1969, pàgs. 727-730
- 36.1. Trad. espanyola per J. Batlló: *La poesia de Pere Quart*, «La Trinchera», 2<sup>a</sup> època, núm. 1, 1966, pàgs. 38-44
37. *Situación actual de los estudios de lengua y literatura catalanas*, Amsterdam 1970 («Norte», XI:1-2; en col. amb A. M. Badia i Margarit i J. Massot i Muntaner)
38. *La literatura catalana y los movimientos de vanguardia*, «Cuadernos de Arquitectura», núm. 79, 1970, pàgs. 36-42
39. *El Modernisme i les seves tensions*, «Serra d'Or», XII:135, 1970, pàgs. 877-884
- 39.1. Reprod. dins *Santiago Rusiñol. Exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 1981, pàgs. 19-24
- 39.2. Trad. espanyola dins *Santiago Rusiñol. Libro editado con motivo de la Exposición Santiago Rusiñol, Aranjuez, octubre-noviembre 1981*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 1981, pàgs. 19-24
40. *Una cultura en crisi. Notes d'aproximació*, Barcelona, Edicions 62, 1971
41. *Pròleg*, dins Maurici Serrahima, *Marcel Proust*, Barcelona, Edicions 62, 1971, pàgs. 5-14 («Antologia Catalana», 63)
42. *Els assaigs de Gabriel Ferrater*, «Serra d'Or», XIV:158, 1972, pàgs. 741-42; XIV:159, 1972, pàgs. 845-847
- 42.1. Trad. espanyola per S. Thomas: *Los ensayos de Gabriel Ferrater*, «Gaceta literaria», núm. 1, 1973, pàgs. 123-139
43. *Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, «Els Marges», núm. 1, 1974, pàgs. 9-28
44. *Salvador Dalí, entre el surrealismo y el marxismo*, «El Urogallo», V, 1974, pàgs. 117-121
- 44.1. Reprod. dins *El surrealismo*, edició de Víctor García de la Concha, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, pàgs. 140-145 («El escritor y la crítica»)
- 44.2. Versió original catalana dins *Dalí i els llibres*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 1982, pàg. 26

44.3. Trad. italiana dins *Dalí e i libri*, Barcelona, Generalitat di Catalogna: Dipartimento di Cultura, 1982, pàgs. 15-16

45. *Lectures crítiques*, Barcelona, Edicions 62, 1975

46. *Die Katalanische Literatur*, dins *Handbücher der Auslandskunde Spanien*, vol. II: *Sprache und Literatur*, Herausgegeben von Günther Haensch und Paul Hartig, Frankfurt am Main, Verlag Moritz Diesterweg, 1975, pàgs. 159-172

47. *Pròleg*, dins M. D. Fulcarà i Torroella, *Girona i el Modernisme. Contribució a la història dels ambients polític-cultural del començament de segle*, Girona, Instituto de Estudios Gerundenses, 1976, pàgs. 5-8

48. *Pròleg*, dins Jordi Sarsanedas, *Mites*, Barcelona, Edicions 62, 1976, pàgs. 5-17

49. *El Surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva història (1924-1934)*, dins *Actes del tercer Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes celebrat a Cambridge del 9 al 14 d'abril de 1973*, a cura de R. B. Tate i Alan Yates, Oxford, The Dolphin Book, 1976, pàgs. 283-299

50. *Sobre un cuarto de siglo de literatura catalana*, «Artes plásticas», núm. 11, 1976, pàgs. 26-30

51. *Francesc Vicenç Garcia vs. Rector de Vallfogona*, «Serra d'Or», XVIII:196, 1976, pàgs. 34-39

52. *Una nova investigació de Joan Brossa*, dins Joan Brossa, *Sextines 76*, Barcelona, Llibres del Mall, 1977, pàgs. 5-13

53. *Retòrics i terroristes en la poesia catalana de postguerra*, «Els Marges», núm. 9, 1977, pàgs. 3-6

54. *Sobre la «Cançó futura»*, de Joan Salvat-Papasseit, «Els Marges», núm. 10, 1977, pàgs. 105-107

55. *La Selecta. Una editorial significativa*, «L'Avenç», núm. 6, 1977, pàgs. 39-43

56. Joan Salvat-Papasseit, *Poesies*, Barcelona, Editorial Ariel, 1978 («Clàssics Catalans Ariel», 2)

57. *Sobre la literatura catalana de postguerra. Notas para un informe crítico*, dins *Dau al set*, Madrid, 1978, pàgs. 7-17 («Cuadernos Guadalimar», 7)

58. *Introducció/Introducción*, dins Ausias March, *Obra poética*, selecció y traducció de Pere Gimferrer, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978, pàgs. 10-83
59. *Pròleg*, dins Maria-Mercè Miró, *La prosa narrativa de Martí Genís i Aguilar*, Vic, Publicacions del Patronat d'Estudis Ausonencs, 1978, pàgs. 13-16
60. *Francesc Calça: Poemes*, «Els Marges», núm. 14, 1978, pàgs. 77-95
61. *Antologia general de la poesia catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1979. (En col. amb J. M. Castellet; «Les millors obres de la literatura catalana», 23)
62. Carles Riba, *Clàssics i moderns*, Barcelona, Edicions 62, 1979 («Les millors obres de la literatura catalana», 10)
63. *La cultura catalana durant el segle XIX*, dins J. Salvat - J. M. Salrach, dir., *Història de Catalunya*, vol. V, Barcelona, Salvat Editores, 1979, pàgs. 177-191
64. *Una nació sense Estat, un poble sense llengua?*, «Els Marges», núm. 15, 1979, pàgs. 3-13 (En col. amb J. A. Argente, J. Castellanos, M. Jorba, J. Murgades, J. M. Nadal i E. Sullà)
- 64.1. Trad. anglesa per Max Wheeler dins «Polyglot», III:1, Cambridge, 1981
- 64.2. Trad. italiana dins *Spagna tuttifrutti. Dalla morte di Franco al golpe dell'81*, a cura di Giuseppe Grilli, Napoli, T. Pironti Editore, 1981, pàgs. 141-161
65. *La literatura catalana*, dins *Què es Catalunya*, pròleg d'E. Vallès, Barcelona, Edicions 62, 1980, pàgs. 95-107
66. *Notes sobre la cançó popular moderna: el cuplet*, dins *Actes del cinquè Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Andorra, 1-6 d'octubre de 1979*, a cura de J. Bruguera i J. Massot i Muntaner, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pàgs. 325-347
67. Joan Salvat-Papasseit, *El poema de La rosa als llavis*, Barcelona, Editorial Ariel, 1981
68. *Els estudis de literatura: l'escola històrica*, dins *L'aportació de la Universitat catalana a la ciència i a la cultura*, Barcelona, L'Avenç, 1981, pàgs. 155-159
69. *Poesia barroca i poesia neoclàssica el 1802*, «Estudis de llengua i literatura catalanes», II, 1981, pàgs. 271-306 (= *Homenatge a Josep M. de Casaberta*, II)

70. *Viatge poètic per Catalunya*, il. de Roser Capdevila, Barcelona, Editorial Teide, 1982

71. *Notes per a un comentari de «La pàtria» de Bonaventura Carles Aribau*, dins *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, a cura de Narcís Garolera i Carbonell, vol. I, Barcelona, Curial Edicions, 1982, pàgs. 209-225

72. *Pròleg*, dins Josep M. Nadal - Modest Prats, *Història de la llengua catalana*, vol. I: *Dels inicis al segle XV*, Barcelona, Edicions 62, 1982, pàgs. 5-8

73. *Pròleg*, dins Xavier Amorós, *Poemes, 1959-1964*, Barcelona, Edicions 62, 1982, pàgs. 7-12

74. *Antologia de contes catalans*, 2 vols., Barcelona, Edicions 62, 1982-1983 («Les millors obres de la literatura catalana», 93-94)

75. *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1983

75.1. Trad. anglesa del cap. IV per Louis J. Rodrigues: *J. V. Foix or total investigation*, «Catalan Review», I:1, 1986, pàgs. 107-122

76. *La literatura*, dins *Història de Catalunya*, dirigida per Joaquim Nadal i Farreras i Philippe Wolff, Barcelona, Oikos-Tau, 1983, pàgs. 127-141

76.1. Trad. francesa per Michel Camprubi: *Une riche littérature*, dins *Histoire de la Catalogne*, sous la direction de Joaquim Nadal Farreras et de Philippe Wolff, Toulouse, Éditions Privat, 1982, pàgs. 121-136

76.2. Trad. espanyola per la redacció: *La literatura*, dins *Historia de Cataluña*, dirigida per Joaquim Nadal Farreras y Philippe Wolff, Barcelona, Oikos-Tau, 1992, pàgs. 111-123

77. *La cultura castellana y la cultura catalana: historia de una relación*, dins *Relaciones de las culturas castellana y catalana. Encuentro de intelectuales. Sitges, 20-22 diciembre 1981*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1983, pàgs. 95-106

78. *La cultura catalana i la seva estratificació*, dins *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1983, pàgs. 131-155

79. *La Renaixença. Fonts per al seu estudi. 1815-1877*, Departament de Literatura Catalana de la Universitat de Barcelona - Departament de Filologia Hispànica de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1984 (En col. amb M. Jorba i A. Tayadella)



80. *Apelles Mestres*, Barcelona, Edicions Destino, 1984 («Llibre de lectura», 9)
81. *Notes sobre el «Quadern gris», de Josep Pla*, dins *Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner*, vol. I: *Estudis de llengua i literatura catalanes*, Universitat de València, 1984, pàgs. 225-232
82. *Un poema inèdit de Lluís Icart*, «Estudis Universitaris Catalans», XXVI, 1984, pàgs. 131-147 (= *Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, IV)
83. *Milà i la Renaixença*, dins *Acte inaugural del curs 1985-1986: Celebració del centenari de Manuel Milà i Fontanals (1818-1884)*, Discursos commemoratius per J. Molas i Martí de Riquer, Universitat de Barcelona, 1985, pàgs. 7-27
84. *La poesia catalana e la visita di Carlo IV a Barcellona (1802)*, dins *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna. Un bilancio storiografico. Convegno internazionale organizzato dal Centro di studi Italo-sapgnoli, Napoli, 4-7 aprile 1981*, a cura di Mario Di Pinto, vol. I, Università degli Studi di Napoli, 1985, pàgs. 375-386
85. «*Aspàsia*», *primer recull d'estances de Carles Riba*, dins *Homenatge a Antoni Comas. In memoriam*, Universitat de Barcelona, 1985, pàgs. 305-321
86. *Passió i mite de l'esport. Un viatge artístic i literari per la Catalunya contemporània*, Diputació de Barcelona, 1986
87. *Jacint Verdaguer*, dins M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. VII, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, pàgs. 223-289
88. *La crisi del Romanticisme: la poesia*, dins M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. VII, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, pàgs. 459-504
89. *La nova literatura popular: tradició i modernitat*, dins M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, pàgs. 9-74 (En col. amb J. Massot i Muntaner i Xavier Fàbregas)
90. *Pròleg*, dins B. C. Aribau, *La pàtria. Trobes*, edició facsimil, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986, pàgs. 5-16
91. *Sobre la periodització en les històries generals de la literatura catalana*, dins *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Universitat de Barcelona, 1986, pàgs. 257-276

92. *Carles Riba i els clàssics: les primeres traduccions (1911-1917)*, dins *Actes del Simposi Carles Riba, Barcelona, 17-19 d'octubre de 1984*, a cura de J. Medina i E. Sullà, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1986, pàgs. 139-174 (En col. amb J. Medina)
93. *Els moviments d'avantguarda: Joan Salvat-Papasseit*, dins M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. IX, Barcelona, Editorial Ariel, 1987, pàgs. 328-376
94. *Pròleg*, dins «*La Llumanera de Nova York*» (*Nova York, 1874-1881*), edició facsimil, Barcelona, Edicions Anglo-Catalanes, 1987, pàgs. 15-18
95. *El «Canigó», poema ideològic*, dins *Jocs Florals de Barcelona, any CXXVIII de la seva restauració. MCMLXXXVI*, Ajuntament de Barcelona, 1987, pàgs. 65-70
96. *La novel·la popular: del fulletó a la novel·la de quiosc*, «L'Avenç», núm. 104, 1987, pàgs. 14-23
97. *Miquel Carreras: Una aproximació*, Sabadell, Fundació Bosch i Cardellach, 1988
98. *La literatura popular i de consum*, dins M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Editorial Ariel, 1988, 301-353 (En col. amb Enric Gallén)
99. *Pròleg*, dins Francesc Fontanella, *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfía. Lo desengany, poema dramàtic*, a cura de M. M. Miró, Barcelona, Institut del Teatre, 1988, pàgs. 5-7
100. *Pròleg*, dins Josep Pla, *Índexs a l'Obra Completa*, a cura de C. Badosa, Barcelona, Edicions Destino, 1988, pàgs. 7-9 (Obra Completa, XLVI)
101. *Rubió, historiador de la literatura*, dins *Festa acadèmica en homenatge a Jordi Rubió i Balaguer en el centenari del seu naixement*, Universitat de Barcelona: Facultat de Filologia, 1988, pàgs. 11-17
102. *Els poemes llargs de Verdaguer: ideologia i forma. Notes per a una primera aproximació*, dins *Anuari Verdaguer 1987*, Vic, Eumo Editorial, 1988, pàgs. 19-31
103. *Per a una edició crítica de les obres completes de Jacint Verdaguer*, dins *Anuari Verdaguer 1987*, Vic, Eumo Editorial, 1988, pàgs. 187-203 (En col. amb P. Farrés, R. Pinyol i R. Torrents)
104. *Les col·leccions de novel·la curta*, «Serra d'Or», XXX:342, 1988, pàgs. 300-305

105. *La literatura catalana del Barroc*, dins *El Barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, a cura d'Albert Rossich i August Rafanell, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1989, pàgs. 507-511
106. *Pròleg*, dins Jordi Rubió i Balaguer, *Il·lustració i Renaixença*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pàgs. 5-19 (Obras, VII)
107. *Pròleg*, dins Annemieke van de Pas, *Salvador Dalí. l'obra literària. Una visió de conjunt*, Barcelona, Editorial Mediterrània, 1989, pàgs. 5-6
108. *Paisatges de Catalunya/Landschaften Kataloniens*, trad. per Til Stegmann et al., Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Comerç, Consum i Turisme, 1990
- 108.1. *Paisatges de Catalunya/Landscapes of Catalonia*, trad. per Alan Yates, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Comerç, Consum i Turisme, 1990
- 108.2. *Paisatges de Catalunya/Paisajes de Cataluña*, trad. espanyola per Enric Badosa, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Comerç, Consum i Turisme, 1990
- 108.3. *Paisatges de Catalunya/Paysages de Catalogne*, trad. per Eloi-Jaume Garcia, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Comerç, Consum i Turisme, 1990
109. *La recerca en història de la literatura catalana*, dins *La recerca científica i tecnològica a Catalunya, 1990*, vol. I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990, pàgs. 277-282
110. *Pròleg*, dins Maria Capdevila - Maria Carme Illa, *Índexs de la revista «L'Avenç»*, Barcelona, Editorial Barcino, 1990, pàgs. 5-8
111. *Segona història del Modernisme*, dins *El Modernisme*, Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, Barcelona, 10-X-1990/13-I-1991, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural - Lunweg Editores, 1990, pàgs. 27-31
- 111.1. Trad. espanyola per Marta Fontanals: *Segunda historia del Modernismo*, dins *El Modernismo*, Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, Barcelona, 10-X-1990/13-I-1991, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural - Lunweg Editores, 1990, pàgs. 27-32
112. Salvador Dalí, *Les morts et moi*, fotografies: Carles Fontserè, Barcelona, Editorial Mediterrània, 1991
113. *Sobre la mitologia d'una ciutat (Barcelona, 1883-1975)*, amb un llograt de Miquel Plana, Olot, M. P., 1991

114. *Literatura «provincial» i literatura «nacional». Introducció a la literatura catalana del tombant dels segles XVIII-XIX*, dins *Catalunya a l'època de Carles III*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, pàgs. 149-169

115. *Die Schiffe Pantagruels*, dins *Spanische Literatur*, Herausgegeben von Michi Strausfeld, Aus dem Spanischen übersetzt von Viktor von Ow, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, pàgs. 288-302

116. *Notes per a una introducció*, dins Baltasar Porcel, *Obres completes*, vol. I: *L'alba i la terra*, Barcelona, Editorial Proa, 1991, pàgs. 15-41

117. *Pròleg*, dins M. J. Gallofré i Virgili, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pàgs. V-IX

118. *Viladot o la rebel·lió contra el llenguatge*, dins Guillem Viladot, *Poesia completa*, vol. I (1952-1965), Barcelona, Columna, 1991, pàgs. I-X

119. *Les metamorfosis de Barcelona*, fotografies: Pilar Aymerich, Ajuntament de Barcelona-Enciclopèdia Catalana, 1992

120. *Les Avantguardes literàries: imitació i originalitat*, dins *Avantguardes a Catalunya. 1906-1939. La Pedrera. 16 juliol-30 setembre 1992*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya-Olimpíada Cultural, 1992, pàgs. 42-59

120.1. Trad. espanyola per M. Serrat Crespo: *Las Vanguardias literarias: imitación y originalidad*, dins *Las Vanguardias en Cataluña. 1906-1939. La Pedrera, 16 julio-30 setiembre 1992*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya-Olimpíada Cultural, 1992, pàgs. 42-59

120.2. Trad. alemanya per Sabine Sattel: *Die literarische Avantgarde: Imitation und Originalität*, «Zeitschrift für Katalanistik», VI, 1993, pàgs. 9-36

121. *Ramon Llull i la literatura contemporània*, dins *Atti del Convegno internazionale Ramon Llull, il lullismo internazionale, l'Italia (Napoli, Castel dell'Ovo, 30 e 31 marzo, 1 aprile 1989)*, a cura di Giuseppe Grilli, Napoli 1992, pàgs. 399-412 (= «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza», XXXIV:1)

122. *La «Vida secreta» de Dalí, un poema d'amor*, dins *Actes del sisè Col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica. Vancouver 1990*, a cura de K. I. Kobbervig, A. Pacheco i J. Massot i Muntaner, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pàgs. 311-331

123. *Les Jornades sobre Antoni Febrer i Cardona i el procés de recuperació del grup il·lustrat menorquí*, «Randa», XXXI, 1992, pàgs. 143-151

124. *Moll, un editor de combat*, dins *Homenatge a Francesc de B. Moll*, Universitat de Barcelona, 1992, pàgs. 13-20 (Col·lecció Actes Universitaris, 6)