Quaderns de Vallençana
Número 2 - Novembre del 2004 - Època I

2

Quaderns

QUADERNS DE VALLENÇANA

El vòrtex dels anys trenta

La literatura española durante la Segunda República

Els joves intel·lectuals catalans dels anys trenta

L'avantguarda a Catalunya

La dècada prodigiosa de la premsa catalana

El magazín «D'Ací i d'Allà» (1918-36),
entre les revistes culturals i informatives dels anys trenta

Gecé: una aventura intelectual

Guillem Díaz-Plaja mira una època memorable

Las colaboraciones críticas de Enrique Díez-Canedo en «El Sol»,
«La Voz» y «La Nación»

Masoliver i el Grup Tigullio

Quaderns de Vallençana

Quaderns de Vallençana

El vòrtex dels anys trenta

Número 2 - Novembre del 2004 - Època I

Consell Assessor
Manuel Aznar
Maria Campillo
Josep Corredor-Matheos
Maria Josepa Gallofré
Pere Gimferrer
Julio Manegat
Alexandre Masoliver Masoliver
Juan Antonio Masoliver Ródenas
Joaquim Molas
† Joan Perucho
Domingo Ródenas
Robert Saladrigas
Andrés Sánchez Robayna
Jaume Vallcorba
Fernando Valls

Les il·lustracions que apareixen en aquest número pertanyen a autors que han estat seleccionats al Premi Nacional de Pintura Juan Ramón Masoliver organitzat per l'Ajuntament de Montcada i Reixac. Els artistes són: David Casals Moreno, Ramon Pin Gaitan, Matías Krahn Uribe, Lluís Pericó Bru, Pere Rubio Escudero, Laia Marsal Ferret, Jordi Conesa Benet, Sixta Villalba, Carme Aymar Cortina, Victòria Pujadas Bárbara, Ramon Surinyach, Isabel Ferrer Tapia, Fabian Fernández, Jordi Urbón Puigbarraca, Laura Alonso Medina, Francisco José Recacha, Oriol Teixidor Martínez, Sergio Rocha Lopes, Gonzalo Elvira, José-Luís G. Tercero, Fèlix Plantalech, Emma Loran Camps, Rosa Solano, Claudio Esteban, Andreu Argelich Lladó, José Manuel Cortés, Anna Vilarrúbias Bisbal, Javier Lizana Royo, Glòria Cort Roig, Miquel Àngel Para, Silvia Masgoret, Eva Sereno, Paloma Soler, Ignasi Puente, Carme Tort, i Pedro Gómez Ballesta.

Edició
Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac

Coordinadora
Sònia Hernández

Editora
Laia Tresserra

Correcció
Rebeca Martín
Consorci per la Normalització Lingüística
Montcada i Reixac

Disseny
B & M

Impressió
Gramagraf

Dipòsit Legal
B-27.989-2003

Exemplars: 500

Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 935 651 122 (Regidoria de Cultura)

Sumari

Presentació 9

I Context general

Manuel Aznar Soler: La literatura española durante la Segunda República 12
Vinyet Panyella: Els joves intel·lectuals catalans dels anys trenta 20

II Plataformes

Josep Corredor-Matheos: L'avantguarda a Catalunya 30
Sergi Doria: La dècada prodigiosa de la premsa catalana 36
Joan Manuel Tresserras: El magazín «D'Ací i d'Allà» (1918-36), entre les revistes culturals i informatives dels anys trenta 44

III Personatges

Enrique Selva Roca de Togores: Gecé: una aventura intelectual 54
Jordi Amat: Guillem Díaz-Plaja mira una època memorable 68
Marcelino Jiménez León: Las colaboraciones críticas de Enrique Díez-Canedo en «El Sol», «La Voz» y «La Nación» 76

IV Masoliver i el Grup Tigullio

Rapallo

Sònia Hernández: Los años en el eterno Rapallo o la fugacidad de los tiempos dorados 86
Giuseppe Bacigalupo: Cómo leer los «Cantares» o el Rapallo de Pound vuelto a visitar 102
Wayne Pounds: Hacia el vórtice de Rapallo 116

Aportacions textuals

Juan Antonio Masoliver Ródenas: Introducció 120
Eugen Haas: En memòria del poeta dels «temps daurats de Rapallo» 123
Ezra Pound:
Cartes d'Ezra Pound a Juan Ramon Masoliver 128
Juan Ramón se ha desinflado... 131
Juan Ramón Masoliver:
Observaciones al redactor de «The European Caravan» 132
A toute épreuve 134
La música. Setmana Mozartiana 136
Artistas en la Riviera 138

Presentació

La dècada dels anys trenta del segle XX va començar amb una eclosió d'expectatives polítiques i culturals tant a Catalunya com a Espanya que prenia forma amb la proclamació de la República i amb l'aparició de nombroses revistes, moviments i plataformes intel·lectuals. D'altra banda, els anys trenta van ser claus per a la formació estètica i intel·lectual de Juan Ramón Masoliver, qui llavors es presentava al món com Joan Ramon. En finalitzar la dècada dels vint va ser el moment del seu viatge a París, on va entrar en contacte amb els principals protagonistes de l'efervescència cultural que allà s'estava vivint, principalment dintre del moviment surrealista, com Breton, Aragon, Dalí o Eluard. Això no obstant, l'experiència parisina va ser fugaç, molt més que l'etapa italiana (1932-36), la qual sí que va ser definitivament clau per a la seva formació i per a la trajectòria que Masoliver continuaria a partir de llavors.

Tot aquest panorama català, estatal i personal es recrea en aquest número 2 de QUADERNS DE VALLENÇANA. El límit temporal, però, se situa al 1936, quan esclata la Guerra Civil Espanyola. En primer lloc, s'ofereix una perspectiva general del panorama cultural espanyol de mans de Manuel Aznar Soler, per continuar amb la descripció que Vinyet Panyella fa de les activitats de la que aquí anomenem la generació dels anys trenta, integrada per joves estudiants i professors catalans dels quals encara som deutors. El viatge per aquest període clau continua amb una incursió a la pintura, encara immersa en les avantguardes històriques, elaborada per Josep Corredor-Matheos i un repàs de la multiplicitat de revistes aparegudes en aquest període de Sergi Doria, amb l'anàlisi d'un cas concret, *D'Ací i d'Allà*, que fa Juan Manuel Tresserras. Com a personatges importants del moment relacionats amb la figura de Juan Ramón Masoliver, aquest número s'ocupa de l'imprescindible Enrique Giménez Caballero i la seva *La Gaceta Literaria*, tots dos analitzats per Enrique Selva Roca de Togores; i els no menys imprescindibles Guillem Díaz-Plaja i Enrique Díez-Canedo, vistos per Jordi Amat i Marcelino Jiménez respectivament. La revista es tanca amb un bloc dedicat exclusivament a Masoliver i els seus anys italians, on es recrea l'agitació cultural que es vivia a Itàlia i especialment a Rapallo, un veritable vòrtex cultural. Sònia Hernández repassa la trajectòria del jove Masoliver a la costa ligur, i aquesta és completada amb un article de Massimo Bacigalupo sobre el poeta Ezra Pound –influència ineludible en aquests anys–, un fragment de l'estudi de Wayne Pounds sobre Rapallo com a centre universal de cultura i altres documents testimonis de primera mà, creats directament pels protagonistes d'aquest número: el guió d'un programa de ràdio en què Eugen Haas va recrear els seus anys italians, les cartes entre Masoliver i Ezra Pound, un poema poundià on se cita un Juan Ramon que podria ser o Juan Ramón Jiménez o bé Masoliver i alguns dels articles que el jove Masoliver va escriure a *Il Mare*, *Mirador* i *La Vanguardia*. Per a la recopilació i traducció d'aquests materials ha estat d'incalculable valor la tasca de Juan Antonio Masoliver Ródenas.

Tot plegat conforma un número d'especial significació per a la Fundació Juan Ramón Masoliver, ja que es recreen uns anys clau en la vida i l'obra d'aquest clau personatge per a la cultura catalana i espanyola.

I

David Casals Moreno

Ramon Pin Gaitan

Matías Krahn Uribe

Lluís Pericó Bru

Pere Rubio Escudero

Laia Marsal Ferret

Il·lustracions de David Casals Moreno, Ramon Pin Gaitan, Matías Krahn Uribe, Lluís Pericó Bru, Pere Rubio Escudero i Laia Marsal Ferret

1 Context general

Manuel Aznar Soler
La literatura española durante la Segunda República

Vinyet Panyella
Els joves intel·lectuals catalans dels anys trenta

La literatura española durante la Segunda República

David Casals Moreno

Las vanguardias artísticas se desarrollaron, tras la Primera Guerra Mundial y durante la década de los años veinte, en todo el mundo: de París a Moscú y de Nueva York a Buenos Aires. Claro está que estas vanguardias artísticas nacieron y crecieron en contextos políticos muy diferentes: desde la revolución soviética socialista en el caso de Moscú al capitalismo de Wall Street en el caso de Nueva York. Desde 1923 la dictadura del general Primo de Rivera constituyó el contexto político de estas vanguardias artísticas en España y Valle-Inclán pudo comprobar en 1927, con el secuestro por parte de la Dirección General de Seguridad de su obra dramática *La hija del capitán*, hasta qué punto era imposible la esperpentización del dictador o la sátira política de los grotescos *Martes de carnaval* que componían aquel Directorio militar. Pero tanto Valle-Inclán como Unamuno, desterrado por el dictador, eran ya por entonces escritores sesentones, mientras que los jóvenes vanguardistas que tenían veinte años en aquella época eran mayoritariamente partidarios del arte «puro», de aquello que Ortega y Gasset en 1925 acertó a denominar en un ensayo celebérrimo como *La deshumanización del arte*.

Entre la apoteosis del maquinismo y a la sombra de las raquetas en flor, el culto a la técnica y al deporte se vinculaba a la concepción anti-romántica y antidecimonónica de un arte y una literatura de la Modernidad. Modernidad «deshumanizada» del siglo XX que, según Ortega, implicaba la intrascendencia artística, la concepción lúdica del arte como un juego y nada más, como un intento de alcanzar la belleza «pura» sin contaminaciones extra-artísticas. Pero este sueño de un arte y una literatura «puros» en un limbo blanco y feliz, el sueño de aquellos «ismos» sobre los que escribió y de los que fue protagonista Ramón Gómez de la Serna, chocaba frontalmente con la realidad pura y dura: por ejemplo, en España con la existencia de una guerra de Marruecos que jóvenes de entonces como el Sender de *Imán* (1930), el José Díaz Fernández de *El blocao* (1928) o el Giménez Caballero de *Notas marruecas de un soldado* (1923) reflejaron muy «impuramente» en sus obras.

Las revistas nos sirven, una vez más, para medir el pulso de la situación: a un lado, *Revista de Occidente* y los llamados *Nova Novorum* «deshumanizados»; al otro, la que Díaz Fernández llamó en 1930 la «literatura de avanzada»: los es-

critores que colaboraron en *Post-Guerra* (25 de junio de 1927), dirigida por José Antonio Balbontín y Rafael Giménez Siles, o en *Nueva España* (1 de febrero de 1930), dirigida por Joaquín Arderíus, Antonio Espina y José Díaz Fernández (Aznar Soler 1987a). Entre nosotros, la revista *Taula de Lletres Valencianes* (1927-30) y un libro como *Vermell en to major* (1929), de Carles Salvador, constituyen la aportación valenciana a estas vanguardias de la época (Aznar Soler y Blasco 1985). Pero hay una revista muy particular, *La Gaceta Literaria*, dirigida en Madrid por Ernesto Giménez Caballero y cuyo secretario de redacción fue César M. Arconada, que tiene la virtud de expresar con extrema claridad el fulminante ascenso y la súbita crisis de aquellas vanguardias artísticas entre 1927 y 1930; un proceso que comprende de la deshumanización a la politización, es decir, de la «pureza» al fascismo de Giménez Caballero o al comunismo de Arconada.

En efecto, en 1930 había síntomas esperanzadores de que, agotadas dictaduras y «dictablandas», la larga agonía de la monarquía borbónica estaba a punto de consumarse. Y precisamente en este año se publicó un ensayo de José Díaz Fernández, titulado *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, que expresaba un pensamiento estético en abierta oposición a Ortega y Gasset y a su deshumanización artística. Díaz Fernández se manifestaba en defensa de una «literatura avanzada» que quería ser tanto «expresión de un sistema de acción colectiva» como «exaltación de lo humano, de la masa», en defensa de una nueva re-humanización artística, de un «nuevo romanticismo» que nada tenía que ver con el romanticismo decimonónico y en donde se trataba de vincular vanguardia artística y vanguardia política: «La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento.» Por otra parte, el mundo editorial (Ediciones Oriente, Historia Nueva, Cénit, Editorial Zeus, Hoy, Ediciones Ulises, Jasón, Editorial España o Javier Morata, editor) experimentó un crecimiento considerable en cuanto a novedades y tiradas y, por ejemplo, el auge de los libros de viajes (al Moscú soviético o al Nueva York capitalista, incluido el *crack* de Wall Street en 1929, del que fue testigo Federico García Lorca en su excepcional *Poeta en Nueva York*), de la literatura pacifista (Barbusse, Glaeser, Remarque, Renn) o de la novela soviética (Babel, Ehrenburg, Gladkov, Gorki, Kataev, Pilniak) y de las publicaciones del marxismo clásico (Marx, Lenin, Bujarin, Lunatcharski, Stalin, Trostki), aparecidas estas últimas en Ediciones Cénit, evidenciaron la existencia de un público lector ansioso de novedades y ávido de cambios. Así, hacia 1930, con la convicción de que algo olía a podrido y no precisamente en Dinamarca, se respiraba también en el ambiente de aquella España el perfume «impuro» de un polen fresco, la esperanza inminente de una próxima primavera alegre como la que impregna una película como *Belle époque*. Y, en efecto, el 14 de abril de 1931, entre la sorpresa de muchos y la euforia popular de todos los antimonárquicos, se proclamó en España la Segunda República.

Pues bien, para describir el proceso histórico de la literatura española durante la Segunda República, creo conveniente dividirlo en tres períodos: 1931-34, 1934-36 y 1936-39.

1931-1934. El reformismo liberal-burgués

El 14 de abril de 1931 significó la apertura de un proceso histórico cargado de posibilidades, la apertura de una esperanza colectiva. Ya desde el principio el Gobierno republicano subrayó el protagonismo de los intelectuales (Manuel Azaña, por ejemplo) y la hermosa utopía de la cultura y de la educación como parte sustancial de su proyecto político: una película como *La lengua de las mariposas* ejemplifica ese protagonismo republicano de la educación, una suerte de idealis-

mo cultural, heredero de la Ilustración, al que se vinculaban la felicidad, la libertad y la justicia. La cultura y el pueblo: he ahí uno de los esfuerzos colectivos de la Segunda República, en cuya Constitución de 1931 se aludía muy expresivamente ya a una «República de trabajadores de todas clases». Un populismo cultural que quiso romper el monopolio de la cultura por la burguesía para divulgarla entre un genérico «pueblo» que, significativamente, el Gobierno republicano identificaba entonces mucho más con el campesinado de la España rural y profunda que con el proletariado urbano emergente.

Así, contra el señoritismo cultural y el concepto orteguiano de masa, el populismo aristocrático y el humanismo socializante del Juan de Mairena de Antonio Machado, ejemplifican perfectamente los ideales de defensa y difusión de la cultura que impulsaron la tan bienintencionada como un mucho paternalista política cultural del Gobierno republicano. Una política cultural republicana que tenía una clara impregnación krausista e institucionista, de aquella Institución Libre de Enseñanza en que se formaron algunas de las elites de la burguesía liberal española y en la que, por ejemplo, había estudiado el propio Antonio Machado, quien dedicó un emocionado poema en elogio a su maestro, don Francisco Giner de los Ríos. Así, el Ministerio de Instrucción Pública, cuyo responsable inicial fue Marcelino Domingo, decretó el 6 de mayo de 1931 la voluntariedad de la enseñanza religiosa en la escuela y, ante la realidad imperiosa de más de un millón de niños sin escolarizar, construyó escuelas y aumentó el sueldo de los maestros en un intento de dignificar y prestigiar socialmente a la profesión. Un Ministerio de Instrucción Pública que el 29 de mayo se apresuró a crear las Misiones Pedagógicas (Manuel Bartolomé Cossío) como concreción práctica de su voluntad de extensión de la cultura hacia el pueblo: arte (reproducciones del Museo del Prado), Teatro del Pueblo (dirigido por Alejandro Casona), Teatro-Guiñol (dirigido por Rafael Dieste), proyecciones cinematográficas. En este sentido, en las *Memorias* de las Misiones Pedagógicas podemos contemplar esas fotografías de rostros de campesinos curtidos por el sol, de mujeres de riguroso luto o de niños, rostros iluminados por la maravilla prodigiosa, por el deslumbrado fulgor de asistir por vez primera a la proyección de una película en una pantalla. Pues bien, esos rostros constituyen la perfecta imagen en blanco y negro, con sus luces y sus sombras, de las virtudes y las insuficiencias de la política cultural republicana: rostros de estupor, incredulidad, sorpresa y alegría, pero rostros también que no pueden disimular en el fondo de sus miradas la tristeza profunda y el dolor secular por la dura vida cotidiana de quienes, más que cultura, necesitaban pan, justicia, tierra y libertad.

El Gobierno republicano era consciente de esa compleja y conflictiva realidad socioeconómica, de que determinados problemas estructurales eran ya seculares en España y que ese genérico «pueblo» había depositado sus esperanzas históricas precisamente en aquel Gobierno. Era necesario reformar la estructura socioeconómica de España, desde el ejército a la tierra, y de su resolución acertada iba a depender probablemente el futuro del propio régimen. Así, se ensayó un tímido proceso reformista, por ejemplo con la llamada «reforma agraria» que, naturalmente, tropezó con la oposición de la derecha secular, de la aristocracia, terratenientes e Iglesia. Por otra parte, las insuficiencias de ese proyecto reformista determinaron los numerosos levantamientos populares contra el Gobierno republicano, en los que el campesinado militante (anarquista en su mayoría) protagonizó entonces episodios revolucionarios como los de Castilblanco y Casas Viejas, reprimidos con dureza por las tropas gubernamentales. Para estos defensores de que la tierra debía ser para quienes la trabajaban, eran necesarias unas transformaciones más radicales: no simplemente puras reformas sino una revolución obrera y

campesina, como exigían, por ejemplo, los novelistas comunistas Joaquín Arderíus en *Campesinos* (1931), César M. Arconada en *Los pobres contra los ricos* (1933) y en *Reparto de tierras* (1934), o el entonces anarquista Ramón J. Sender en su *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas viejas)*, publicado en 1934.

Porque entre 1931 y 1934 se plantearon ante la realidad histórica de España los diversos proyectos políticos y culturales posibles: desde el reformista de esta burguesía liberal republicana hasta el contra-reformista de la burguesía reaccionaria fascista o el revolucionario de los partidos obreros y las centrales sindicales de clase: UGT y CNT-FAI. Republicanos, socialistas, comunistas, trotskistas, monárquicos, carlistas, falangistas o fascistas se sitúan con claridad ante el tablero de la Historia para luchar por la hegemonía en un contexto de creciente radicalización de la lucha de clases. Y, naturalmente, los escritores no iban a permanecer ajenos a la efervescencia política y cultural que caracteriza a este convulso periodo que comprende de abril de 1931 a octubre de 1934, un periodo en que no podemos olvidar que ya en el verano de 1932 se produjo un intento de sublevación militar fascista contra la República protagonizado por el general Sanjurjo y que en las elecciones de 1933 triunfaron las derechas y acabaron por gobernar Alejandro Lerroux y la CEDA de Gil-Robles.

Baste recordar algunas revistas publicadas durante aquellos años en que en Valencia, a partir del 5 de marzo de 1932, apareció el semanario *El Camí*, para comprobar esa pluralidad de proyectos culturales en abierta confrontación: por ejemplo, la monárquica y reaccionaria *Acción Española* (Ramiro de Maeztu), la fascista *La Conquista del Estado* (Onésimo Redondo), la católica *Cruz y Raya* (José Bergamín), la anarquista *Orto* (José Renau), la socialista *Leviatán* (Luis Araquistain) o la revolucionaria *Octubre* (Rafael Alberti y Maria Teresa León).

Ramon Pin Gaitan

1934-1936. Del octubre asturiano de 1934 a la victoria del Frente Popular en 1936

El «bienio negro» republicano protagonizado por el gobierno de Lerroux radicalizó aún más la lucha de clases. Al mismo tiempo, la amenaza creciente del fascismo en España, con el telón de fondo de las sombras alargadas tanto del nazismo alemán de Hitler como del fascismo italiano de Mussolini en el horizonte europeo, determinó la necesidad de unir fuerzas políticas y sumar voluntades antifascistas. Así, tras la brutal represión de la revolución asturiana de octubre de 1934, primer intento histórico de una revolución obrera en España, la política del Frente Popular se impuso como una necesidad a todas las fuerzas republicanas, desde las más burguesas y moderadas hasta las más radicales y revolucionarias, es decir, desde Izquierda Republicana al Partido Comunista de España.

Intelectualmente, el fascismo representaba la destrucción de la cultura y de la razón. Y por ello el antifascismo se

Matías Krahn Uribe

constituyó, desde el I Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en París del 21 al 25 de junio de 1935, en la seña de identidad específica de la intelectualidad internacional. De este Congreso, al que asistió una delegación española compuesta por Julio Álvarez del Vayo, Arturo Serrano Plaja y Andrés Carranque de Ríos y en donde los discursos de André Gide y de André Malraux alcanzaron una resonancia mundial, surgió la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Y al calor de este *engagement* responsable, surgieron en España o se hicieron eco de estos temas político-literarios numerosas revistas en la línea de un necesario y urgente Frente Popular de la cultura: *Caballo verde para la poesía*, *Frente Literario*, *Línea*, *Tensor* o *El Tiempo Presente*.[1]

Pero fue precisamente en Valencia, la Valencia de *La República de les Lletres, «Quaderns de literatura, art i política»* (junio-septiembre de 1934 a 1936), donde se publicó la revista a mi modo de ver más interesante en este sentido: *Nueva Cultura*, cuyo primer número apareció en enero de 1935, una revista de crítica cultural en donde colaboraron escritores de un amplio espectro ideológico y político como –por citar únicamente a escritores valencianos– el socialista Max Aub, el antifascista y «compañero de viaje» Juan Gil-Albert o los comunistas Pascual Pla y Beltrán, Josep Renau y Emili Gómez Nadal, quien publicó algunos ensayos sobre las relaciones entre marxismo y nacionalismo. Esta revista editó además, con motivo de las elecciones de febrero de 1936, un «Manifiesto de Nueva Cultura por el Frente Popular» que, por su talante abierto y por su rigor y claridad conceptuales, constituye un valioso documento de nuestra intelectualidad antifascista. Pero en abril de 1936 apareció, también en Valencia, el número inicial de una nueva revista, *Problemas de la Nueva Cultura*, un monográfico sobre el Centenario del Romanticismo que fue preparado conjuntamente por los redactores de la revista valenciana *Nueva Cultura* y los de la madrileña *Octubre* (Rafael Alberti, César M. Arconada, María Teresa León y Arturo Serrano Plaja, pero donde colaboraron también, entre otros, Luis Cernuda y Rosa Chacel). El compromiso antifascista de la intelectualidad española era ya, antes del 18 de julio de 1936, un hecho consumado.

1936-1939. Guerra Civil y literatura «leal»

El 18 de julio de 1936 la mayoría cuantitativa y cualitativa de la intelectualidad española fue «leal» al Gobierno republicano. Tanto en Madrid como en Valencia y Barcelona, las tres capitales sucesivas de la Segunda República española, los intelectuales «leales» organizaron inmediatamente su compromiso a través de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura. Algunas revistas, como *El Mono Azul* (Rafael Alberti, José Bergamín, María Teresa León) o *Nueva Cultura* en su segunda época, fueron órganos de expresión de

las Alianzas madrileña y valenciana, respectivamente, *Mirador* y en 1938 *Meridià*, «setmanari de literatura, art i política. Tribuna del Front Intel·lectual Antifeixista», ejercieron esta misma función entre los escritores catalanes.

El escritor «leal» se puso inmediatamente «al servicio de la causa popular». Muchos unieron las armas y las letras y combatieron en los frentes de batalla con el fusil y con la pluma; otros permanecieron en la retaguardia y se ofrecieron a colaborar solidariamente en las tareas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Porque la política cultural del gobierno republicano exigía entonces tareas de agitación y propaganda, tanto para convencer al mundo de la razón de su legitimidad como para elevar la moral de los heroicos milicianos que combatían contra el fascismo internacional. Valencia fue, entre noviembre de 1936 y octubre de 1937, capital de la República (Aznar Soler y otros 1986), y en ella se publicaron revistas como *El Buque Rojo* (Arturo Souto, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Lune, Juan Gil-Albert, Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo y Ramón Gaya), cuyo único número apareció el 3 de diciembre de 1936. Y en aquella Valencia vio la luz en enero de 1937 una revista como *Hora de España* (Rafael Dieste, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, Lorenzo Varela) para demostrar una vez más que no hay mejor política cultural que la de la calidad literaria y el rigor intelectual. Y si tanto el nacionalismo catalán como el vasco o el gallego (no olvidemos la publicación en Barcelona de la revista *Nova Galiza*) fueron también «leales» al gobierno republicano para evidenciar ante el mundo que los escritores de la República española hablaban no una sino cuatro lenguas literarias contra el fascismo, en aquella Valencia el conseller de Cultura, Francesc Bosch Morata, creó el Institut d'Estudis Valencians, y libros como *Elegia a un mort*, de Ricard Blasco; *Cinc poemes de guerra*, de Carles Salvador, o *Guerra, victòria, demà*, de Miquel Duran de València, se publicaron en la colección L'Espiga.

Pero el acto de propaganda intelectual más espectacular organizado por el Gobierno republicano durante la Guerra Civil fue el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, inaugurado el 4 de julio de 1937 en Valencia. Este II Congreso celebró sesiones tanto en Madrid (5-8 de julio) como de nuevo en Valencia (10 de julio) y en Barcelona (11 de julio) y, tras haber celebrado dos jornadas en París los días 16 y 17 de julio, se clausuró en la capital francesa en una fecha tan significativa como la del 18 de julio, al año justo de haberse producido la sublevación militar fascista. Recordemos que en este II Congreso se presentaron sendas ponencias colectivas de los escritores del País Valencià (Carles Salvador, Enric Navarro i Borràs, Adolf Pizcueta, Bernat Artola y Ricard Blasco) y de Catalunya (Pompeu Fabra, Jaume Serra Hunter, Emili Mira y Josep Pous i Pagès), nueva prueba de que el único nacionalismo históricamente peligroso ha sido hasta la fecha el españolismo fascista del general Franco, el de la «España una, grande y libre», heredera del Imperio y de la Inquisición. A la celebración de este II Congreso Internacional debiera añadirse también la inauguración ese mismo año 1937 del Pabellón Español en la Exposición de París, para el que Picasso pintó por encargo del gobierno republicano su celebérrimo *Guernica* en la época en que Max Aub era agregado cultural de una Embajada española presidida por el socialista Luis Araquistain. Y aunque en ningún caso se logró modificar la criminal política de no-intervención practicada por las democracias burguesas occidentales, fueron ocasiones en las que la voz de la razón republicana alcanzó resonancia mundial.

Hay en este II Congreso Internacional una ponencia colectiva presentada por los jóvenes escritores españoles republicanos que llama poderosamente la atención por su rigor y

lucidez. Sabemos que fue Arturo Serrano Plaja quien la escribió y leyó aquel 10 de julio de 1937 en Valencia y nos sorprende aún hoy porque, en aquel convulso y excepcional contexto de guerra civil tan proclive a la demagogia, evita el fácil dogmatismo o los esquematismos simplificadores para indagar en la complejidad de las relaciones entre arte y revolución. Por ejemplo, aquellos jóvenes escritores y artistas españoles firmantes de la ponencia colectiva (Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto, Ramón Gaya) no desdeñan el arte de agitación y propaganda, pero lo juzgan radicalmente insuficiente, un arte «de urgencia» meramente coyuntural, una necesidad impuesta por la guerra. Y ante el estéril dilema de guerra o revolución que enfrentó trágicamente en pleno conflicto bélico a algunas fuerzas políticas republicanas, afirman que es necesario primero ganar la guerra para conquistar después la revolución, una revolución que deberá construirse sobre los cimientos de un nuevo humanismo socialista, la hermosa utopía que no pudo ser:

«La revolución no es solamente una forma, no es solamente un símbolo, sino que representa un contenido vivísimamente concreto, un sentido del hombre, absoluto, e incluso unas categorías, perfectamente definidas como puntos de referencia de su esencialidad. Y así, para que un arte pueda llamarse, con verdad, revolucionario, ha de referirse a ese contenido esencial, implicando todas y cada una de esas categorías en todos y cada uno de sus momentos de expresión; porque si no, hay que suponer que el concepto mismo de la revolución es confuso y sin perfiles y sin un contenido riguroso.

»De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía.

»Con sólo ganar la guerra –nada más y nada menos– la revolución más formidable y positiva se habrá operado en el mundo; porque, claro, con sólo ganar la guerra, una serie de hechos objetivos, tangibles, quedarían afirmados y afirmando todo un orden distinto y mejor en una nueva ordenación social.

»Queremos colaborar con nuestro pueblo a ganar la guerra, a conquistar por ese único hecho, sólo y sencillamente: el hombre» (Aznar Soler y Schneider 1987).

Pero ya sabemos de sobra, a estas alturas de la Historia, que las guerras nunca las gana la fuerza de la razón sino la razón de la fuerza; que la historia la escriben siempre los vencedores y que el exilio, la cárcel o la muerte –por trágica ironía muchos republicanos fueron fusilados por los sublevados fascistas acusados de «rebelión»– constituyeron las únicas alternativas posibles en febrero de 1939 para miles y miles de españoles vencidos. Y todo ello por el mero hecho de haber luchado contra el fascismo internacional, por haber sido antifascistas leales al legítimo gobierno republicano del Frente Popular, que había vencido en las elecciones democráticas de febrero de 1936.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

AZNAR SOLER, Manuel (1987a). *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

– (1987b). *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París 1935)*. 2 vols. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

AZNAR SOLER, Manuel; BLASCO, Ricard, eds. (1985). *La política cultural al País Valencià (1927-1939)*. València: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

AZNAR SOLER, Manuel; SCHNEIDER, Luis Mario, eds. (1987). *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Barcelona-París, 1937)*. 2 vols. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

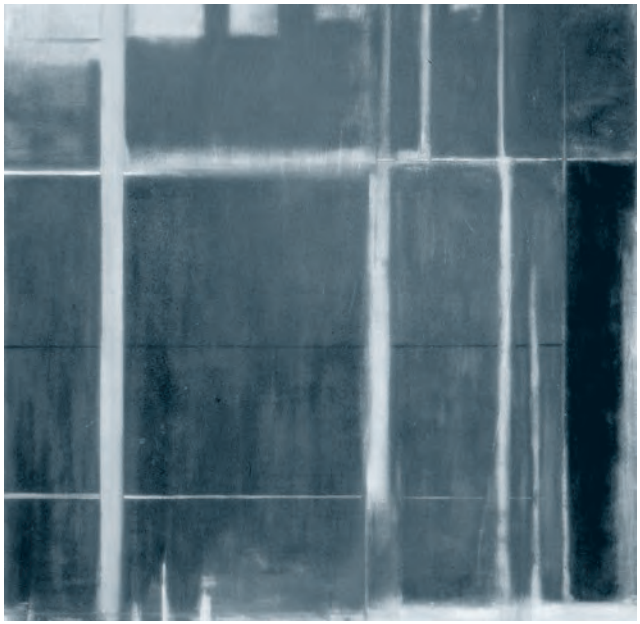
AZNAR SOLER, Manuel y otros (1986). *València, capital cultural de la República (1936-1937). Antologia de textos i documents*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

[1] Puede verse un «Dossier español del I Congreso» en el segundo tomo de Aznar Soler (1987b: 589-758).

Artículo publicado por primera vez en VARIOS AUTORES (2002). *Cultura republicana. 70 años después*. Col·legi Major Rector Peset. Universitat de València.

Els joves intel·lectuals catalans dels anys trenta

Notes per a un retrat generacional



Lluis Pericó Bru

La personalitat de Joan Ramon Masoliver ofereix un alt interès pel que fa a l'estudi del pensament cultural a la Catalunya dels anys trenta, en tant que fou un dels joves i més fervents intel·lectuals d'aquell període.

El conjunt de la intel·lectualitat catalana entre 1931 i 1936 presenta un panorama ric, complex, cosmopolita i no gens exempt de confrontació generacional. Més enllà de les qüestions estrictament estètiques, de l'ocupació dels espais de projecció pública o de la professionalització dels escriptors en tant que intel·lectuals, una de les qüestions de confrontació era l'opinió sobre la situació sociopolítica de Catalunya. Davant de la realitat del moment es van manifestar diferents actituds i opinions per diversos mitjans, sobretot, en preses de posició. Com la que el 1933 va provocar l'enquesta que *La Revista* va portar a terme amb motiu del primer centenari de la Renaixença a Catalunya. La publicació dels continguts va donar peu a no poques reaccions que deixen entendre que la intel·lectualitat del país no era precisament monolítica.

Aquest article tracta un conjunt d'aproximacions a la jove generació universitària dels anys trenta, en l'intent de situar-la en el context de la Catalunya d'aquells moments, des de la necessitat de conèixer més a fons un interessant període de la història cultural de la Catalunya d'entreguerres. J. R. Masoliver i els de la seva generació, per bé que eren diferents i diversos entre sí, constitueixen figures paradigmàtiques.

Intel·lectualitat i universitat

El perfil de la intel·lectualitat a Catalunya es va configurar des del Noucentisme. Més precisament, des de la institucionalització cultural establerta per la política de la Mancomunitat regida per Enric Prat de la Riba i amb Eugeni d'Ors com a braç executor. I, encara més concretament, amb l'articulació orgànica d'una part de la intel·lectualitat des de la complicitat que va generar l'actitud d'Enric Prat de la Riba al front de la Mancomunitat a favor d'una cultura catalana institucionalitzada. Mort Prat el 1917 i defenestrat Xènius el 1921, la panòplia d'intel·lectuals hauria pogut esmicolar-se de no haver estat per la solidesa de les institucions, per l'arrelament de la voluntat en l'exercici de la funció i per les expectatives que els anys de funcionament de la Mancomunitat havien creat. Com a exemples de tipus ben diferent hi hauria,

d'una banda, l'actuació de l'Institut d'Estudis Catalans, que va entronitzar i, alhora, popularitzar la figura del savi erudit, i, d'altra banda, la iniciativa empresarial i privada que va portar a terme la catalanització i conversió de la vella capçalera de *La Publicidad* en un diari en català, catalanista i modern com *La Publicitat*.

Arribats als anys trenta, molts dels intel·lectuals, escriptors, professors i homes de lletres i d'humanitats consolidats intel·lectualment i socialment vers 1914, exercien el seu rol acadèmic entre els joves de la generació següent. Pere Bosch i Gimpera, Jordi Rubió i Balaguer, Pompeu Fabra, Joaquim Balcells, Carles Riba, Lluís Pericot o Joaquim Xirau Palau s'havien incorporat plenament a l'estament docent i tots ells coincidiren a la Universitat Autònoma, de la que Bosch Gimpera va ser primer i únic rector. Van ser professors que, en el record dels alumnes, exerciren de mestres (Maragall i Noble 1986), ben diferents «d'aquelles classes pintoresques que ens descriuen Pla, Sagarra o Gaziel» (Boyé 1987). L'alumnat era jovent nascut pels volts de 1910 que havia crescut amb la Mancomunitat com a referent d'institució catalana de govern i en un normalitat cultural establerta.

L'adveniment de la dictadura de Primo de Rivera, amb tota la restallera de prohibicions subsegüents –abolició de la Mancomunitat i desarticulació del seu rol territorial; prohibicions, restriccions i censura vers tot el que suposés llengua i cultura catalanes; àmplia repressió i censura polítiques, en especial vers el catalanisme– va constituir un detonant que aquells adolescents van viure des de l'àmbit familiar. La lenta recuperació cultural i la permissivitat progressiva vers determinades manifestacions culturals –la publicació de les revistes d'avantguarda *L'Amic de les Arts* (1926-29) i *Hèlix* (1929-30) o del mateix *Manifest groc* de Dalí-Gasch-Montanyà, per exemple– van enfortir els posicionaments catalanistes i va propiciar les bases del canvi polític esdevingut el 14 d'abril de 1931. Aquests van ser els condicionants del panorama que des d'aquelles dates van configurar el medi de desenvolupament cultural i activista dels joves intel·lectuals dels anys trenta.

Precisions i imprecisions generacionals

Qui foren els integrants d'aquesta generació i què els caracteritzava? La teoria de les generacions no és del tot enquadrable ni precisa pel que fa a aquest període. Una descripció literària espriuana l'evoca vivint una «vida clara, neta, d'un ritme de barreja de fox i cinema sonor, que era el que aleshores s'estilava» (Delor i Muns 1990).

Jordi Maragall pren com a referent l'any 1932 quan es refereix a la «generació filosòfica» d'aquell any integrada pels que van acabar els estudis universitaris de filosofia. Altres autors es refereixen a la «generació de 1936» considerant la guerra el fet crucial que els va segar tota expectativa de futur, tal com realment va succeir. A efectes d'aquest article, i per les raons que més endavant s'exposen, em permeto d'utilitzar la denominació de *generació de 1933* per a identificar la generació formada per un joveníssim professorat universitari –Guillem Díaz-Plaja, per exemple– o futurs professionals amb la carrera acabada –com Joan Ramon Masoliver, que el 1930 enllestia els estudis de dret i el 1931 de filosofia i lletres.

Els de 1933 es contraposaven a la *generació de 1918*, concepte que prové directament de J. V. Foix per definir tots aquells que havien compartit una determinada cronologia històrica i biogràfica i fets tan remarcables com la formació i el triomf de la Solidaritat Catalana, l'esclat de la Gran Guerra, la recepció de les avantguardes, la Mancomunitat, l'Assemblea de Parlamentaris de 1917 i l'adveniment de la dictadura de Primo de Rivera. Per a Foix, la convicció d'un medi generacional propi marcat per aquests esdeveniments era prou important perquè el situava, a ell i als seus coetanis,

Pere Rubio Escudero

en una tesitura d'activisme cultural amb connivència amb el catalanisme i amb un futur per guanyar per a la pàtria catalana (Panyella 1989 i Domènech i Panyella 1990). Altrament, J. V. Foix era prou imprecís a l'hora de definir nominalment i conceptualment la generació dels *Catalans de 1918*: aquesta denominació compartia cartell amb la «generació de la Solidaritat» i amb la «generació de *La Revista*»; tot era u.

Tornant a 1933, dos fets justifiquen el que es planteja com una opció d'agrupament d'un grup de personatges nascuts entre 1909 i 1914. L'un és el viatge en creuer per la Mediterrània que va tenir lloc el 1933 i que va constituir un dels fets més remarcables de les vivències del professorat i alumnat universitari de l'Espanya del moment. L'altre va consistir en la manifestació de discrepàncies generacionals per part dels més joves arran de l'enquesta de *La Revista*. Resulta indicatiu analitzar la nòmina d'enquestats del moment i reseguir-ne els posteriors destins i posicionaments arran de la desfeta de 1939.

Joan Fuster, a l'obra *Literatura catalana contemporània* –escrita amb més vocació assagística que codificatòria i, per tant, ben suggerent als efectes d'aquest article–, situa amb precisió les coordenades vitals i culturals d'aquesta generació:

«Són les generacions que s'estrenen en la confiança que el país guanyava la salut cultural definitiva. La idea de "normalitat" ja no era per a ells una il·lusió o una hipòtesi sinó una empresa en marxa i, fins i tot, una realitat palpable. Per això més tard, en produir-se la desfeta, van ser els homes d'aquesta etapa els que més asprament patiren els efectes de la convulsió. El conflicte els agafà en plena joventut, potser en l'adolescència, i són per tant unes típiques "generacions perdudes" que la guerra privà de cohesionar: o unes generacions a les quals, de cop i volta, els ha arrabassat tot allò que constituïa el seu món intel·lectual, i l'idioma en primer lloc» (Fuster 1971).

Els integrants de la jove generació d'inte l·lectuals dels anys trenta passa per la nomenclatura que figura a continuació: Anna M. de Saavedra (1905-2002), Concepció Casanova (1906-), Carles Claveria (1909-74), Guillem Díaz-Plaja (1909-84), Miquel Batllori (1909-2003), Pere Grases (1909-2004), Ramon Esquerra (1909-38), Rosa Leveroni (1910-85), Màrius Torres (1910-42), Eduard Valentí (1910-71), Jaume Vicens Vives (1910-60), Joan Ramon Masoliver (1910-97), Jordi Maragall (1911-19), Joan Sales (1912-1983), Josep Ferrater Mora (1912-91), Avel·lí Artís Gener, *Tísner* (1912-2000), Miquel Dolç (1912-94), Pere Calders (1912-94), Josep Janés i Oliver (1913-59), Josep Calsamíglia (1913-82), Joan

Teixidor (1913-92), Salvador Espriu (1913-85), Ignasi Agustí (1913-74), Alexandre Cirici i Pellicer (1914-83), Martí de Riquer (1914), J. M. Boix i Selva (1914-96), Joan Vinyoli (1914-84) i J. M. Font i Rius (1915), entre d'altres.

Aquest aiguabarreig de noms i de les situacions que finalment els va deparar el destí marcat per la circumstància de 1936-39, els anys trenta es caracteritzaven per evidents i notables actituds de cosmopolitisme, exigència creativa, voluntat de rigor, un determinat compromís polític més vinculat als corrents de l'Europa del moment que al catalanisme reivindicatiu de la generació anterior i el denominador comú de la formació universitària. Segons que recorda Carme Boyé, que en va ser condeixebla, Salvador Espriu i Bartomeu Rosselló-Pòrcel vivien abocats a les lletres i «no estaven interessats per les intervencions en la política d'aquell temps» (Boyé 1987). Altrament, Berlín i Moscú, o Moscú i Berlin i també Roma constituiren focus genèrics d'atracció no només per als joves catalans sinó també per a la major part de joves europeus. La Gran Guerra quedava enrere. L'Europa que havia propiciat l'eclosió de les nacions gràcies a la dinamitació de l'Imperi austrohongarès i a les doctrines de Wilson vivia entre la pulsió de dos nous imperis que pugnaven, de moment, des de les respectives portes cap endins.

Els joves catalans no eren, ni de bon tros, un grup travat ni monolític. Amb tot, entre ells existien elements concrets que creaven nexes i complicitats, com ara el *Manifest groc* i el surrealisme com a emblema de contestació estètica i vital; l'atractiu del cinema; l'esperit de ruptura generacional; el reconeixement de determinats mestratges acadèmics i intel·lectuals i, sobretot, una perspectiva de futur consolidat que feia que cadascun pugués encaminar la pròpia vocació i la voluntat creativa pels viaranys que els havien de conduir vers la plenitud total. Que, evidentment, no es va acomplir perquè el cop d'estat de Franco i la sagnia de tres anys de guerra civil ho van arrassar absolutament tot. Però fins a 1936 les coses havien apuntat vers tota una altra direcció.

Viatge en creuer

Un dels fets més notables de la vida universitària espanyola i catalana va ser el viatge en creuer per la Mediterrània organitzat pel Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. S'hi van aplegar gairebé dos-cents viatgers entre professorat i estudiants, procedents de les universitats espanyoles. Vist des de la perspectiva actual, el creuer va aplegar el bo i el millor de la universitat dels anys trenta: Manuel García Morente, Enrique Lafuente Ferrari, Angel González Palencia, Salvador Espriu, Lluís Pericot, Antonio Tovar, Amàlia Tineo, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Guillem Díaz-Plaja, Jaume Vicens Vives, Julián Marías, Gregorio Marañón Moya… El viatge va refermar l'ànim viatger, cultural i cosmopolita de tots plegats i va enfortir vocacions, amistats i tota mena de relacions.

El trajecte va ser llarg i atractiu. Visitaren Tunísia, Egipte, Terra Santa, Grècia i les seves illes, Turquia, Itàlia. Un dels resultats visibles va ser la quantitat ingent de literatura de tots els gèneres que amb el temps va generar. A més, els viatgers tenien el compromís de redactar sengles memòries o dietaris del periple, que alguns van publicar en format de llibre –*Cartes de navegar*, de Guillem Díaz-Plaja (1935), n'és un dels més coneguts–; altres ho van fer en forma de col·laboració periodística (Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Julián Marías) i d'altres van guardar o evocar els seus records per al moment de les memòries (Guillem Díaz-Plaja o el mateix Julián Marías). De Salvador Espriu consta que va prendre moltes notes però que no hi va haver text periodístic ni memorialístic, per bé que els seus estudiosos han detectat no pocs rastres i testimonis d'aquella singular experiència en la seva obra poètica.

L'experiència del creuer per la Mediterrània de 1933 va generar una singular complicitat entre els passatgers. Anys

més tard, després de la maltempsada, va contribuir a una determinada forma de reconciliació intel·lectual, salvant totes les distàncies que havien esdevingut abismals i que la guerra civil havia ocasionat.

L'enquesta que revelà la realitat

Amb motiu del primer Centenari de la Renaixença el 1933, *La Revista*, dirigida per J. M. López-Picó, havia presentat una mena d'estat de la qüestió sobre la situació sociocultural catalana del moment en base a l'opinió de nomenclàtor cultural i humanístic en actiu el 1933. El director de la publicació, J. M. López-Picó, va articular quatre grups d'enquestats, corresponents a quatre generacions més o menys delimitades. La primera va expressar les opinions dels «Mestres», és a dir, «els gloriosos capdavanters de l'esperit», artistes i personalitats sobrevivents físicament i culturalment del segle XIX i del Noucentisme més primigeni: escriptors com Víctor Català, Francesc Matheu i Joaquim Ruyra; l'escultor Josep Clarà; personalitats polifacètiques com Apel·les Mestres; artistes com Joaquim Mir; músics com Enric Morera; intèrprets com Francesc Viñes; erudits com Antoni Rubió i Lluch. Les respostes tenien com a denominador comú la pròpia memòria davant de la pregunta que se'ls feia sobre «el moment més joiós de llur vida exemplar». Es tractava de testimonis entre consolidats i residuals, això darrer dit amb tot respecte…

El grup següent era format per aquells que el 1911 havien respost una altra enquesta del mateix tipus endegada per *Catalunya*, publicació antecessora de *La Revista*. Els de 1911 havien estat interrogats sobre «L'Ideal i l'activitat de la joventut catalana» en el moment de l'eclosió del Noucentisme. Ara, Josep Carner, Bofill i Matas, Tomàs Carreras i Artau, J. Farran i Mayoral, R. Gay de Montellà, Joan Llongueras, Alexandre Plana, Manuel Reventós, E. Vallès, J. M. Tallada i el mateix López-Picó responien de fins a quin punt havien vist i viscut els ideals acomplerts i quines eren les fites del futur.

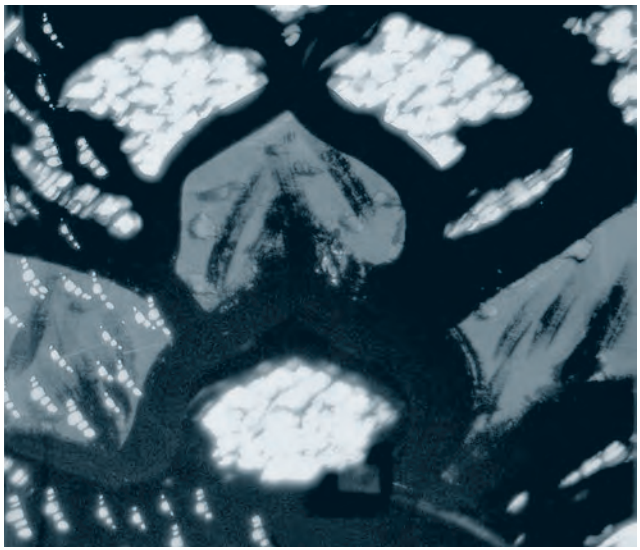
Les respostes foren diverses, amb el denominador comú de la satisfacció per la feina portada a terme i les incerteses que el moment comportava. La resposta de Josep Carner, poeta català i membre del cos diplomàtic espanyol llavors resident a Beirut responia amb un *savoir-faire* impertèrrit: «Senyera d'ideal? Programa de treball? La senyera és la mateix de sempre, la irrenunciable. El programa de treball és de tendir a substituir les obres genials per les obres perfectes» (*La Revista*, 1933). Memòria, records, establiment de reptes, escepticisme com el de Lluís Nicolau d'Olwer: «Per no exposar-me a un nou fracàs, permeteu-me que no formuli un altre programa de treball. Senyera d'ideal? La pau sigui amb vosaltres» (*La Revista*, 1933). I, delerós de perfecció i també de propiciar una «santa continuïtat» pratiana en els ideals de la seva generació, López-Picó dictaminava amb la seva prosa proverbial: «Per al futur voldria que la Perfecció no s'avergonyís al carrer i que a l'Acadèmia es trobés com a casa […]. El paper de la joventut és de renovar, i el de la generació madura, comprendre.» Hauria estat interessant comptar amb dues respostes que el 1933 ja eren impossibles: l'una, d'Enric Prat de la Riba; l'altra, de Josep Pijoan. Per això el director de *La Revista* es va haver d'acontentar amb la reproducció de les respostes de 1911 pregonant la seva validesa.

La tercera enquesta, adreçada als col·laboradors habituals de la publicació, tocava més directament la realitat perquè a més de preguntar-los per les respectives iniciacions al catalanisme, se'ls demanava parer sobre el moment present. La llista de respostes va ser tan llarga i substanciosa com corresponia a una publicació que llavors comptava amb gairebé vint anys d'existència continuada. S'hi aplegaven des dels noms de la foixiana «generació de 1918» fins algun dels col·laboradors més recents, com era Guillem Díaz-Plaja.

Des les respostes se'n dedueixen les afinitats generacionals dels de 1918, i una notable dispersió d'opinions del moment present. Aquest era tot un símptoma: si bé hi havia acords genèrics sobre el passat més o menys recent, el panorama que havia comportat l'adveniment de la República, la institucionalització cultural de la Generalitat i els canvis de mentalitat social i política configurava actituds ben diferents que anaven des de la resignació fins a l'escepticisme.

La pregunta «Quin concepte teniu format del present?» va ser pedra de toc. Alguns sacerdots enquestats mantenien opinions ben contrastades: mossèn Ricard Aragó manifestava «impressions pessimistes» que gravitaven sobre Catalunya i per a mossèn Josep Cardona tot era «desastrós», mentre que mossèn Francesc Baldelló tenia «un concepte francament optimista del moment present». Per a Prudenci Bertrana, «Tot bull. Hem de veure què en restarà dintre de l'olla i què se n'anirà en fumera. De moment, l'anarquia i la petulància fan més mal que una pedregada seca», mentre que Rafael Campalans es mostrava «totalment optimista», J. V. Foix responia gairebé en prosa poètica i amb un notable sentit crític: «Per la meva sensibilitat [...] veig sota el signe de l'autonomia com s'edifica al ritme d'un cor d'energúmens, l'anti-Catalunya, i al ritme d'un cor universal de gregaris de camisa negra, l'anti-Europa. Com tots els del meu temps voldríem que el present veiés: […] El cosmopolitisme dels estoics enfront el nacionalisme dels bàrbars […].» Tomàs Garcés considerava que havia arribat l'hora que la política la fessin els seus professionals, mentre que C. A. Jordana tronava contra els «catalanistes professionals». Altres respostes manifestaven un optimisme moderat sense fonamentar-lo en elements concrets i, per a alguns, els arbres no els deixaven veure el bosc.

La resposta de Guillem Díaz-Plaja, «jove i universitari», entroncava amb la dels joves que es manifestaven unes quantes pàgines més avall. Contundentment crític vers els



Laia Marsal Ferret

anys de la dictadura per la «sobrevaloració grotesca […] de totes les patums» i pel constant clima de conspiració, defensava l'avantguardisme com a símptoma i estratègia de combat: «Calia combatre però calia fer […]. I ben entès que, tal com hem arreplegat les coses a Catalunya, els homes de la meva promoció ens sentim tan rebels per la nostra joventut com pel nostre universitarisme. En aquest sentit hem hissat com una bandera aquests dos mots: l'un perquè ens ensenyi la meravella de les noves formes del món. L'altre perquè ens les mostri sense tares ni coloraines exclusivistes» (*La Revista*, 1933).

Les preguntes i respostes «de les darreres promocions» eren prou diferenciades i contundents. No se'ls demanava memòria del passat, sinó l'opinió de la generació que els havia precedit, així com la seva visió del país i de Catalunya. Ignasi Agustí es mostrava entre crític i burleta amb els escriptors noucentistes –«Si els escriptors de la generació que m'ha

precedit […] parlaven amb el mateix to que escrivien, havien de fer-se insofribles»–, però els perdonava la vida perquè «l'única cosa important que han fet ha estat la fixació de l'idioma». J. M. Boix Selva ho tenia clar: «Com voldria la Catalunya de demà? Políticament: lliure. Socialment: amb una major justícia, fonamentada en la solidaritat i germanor cristiana. I literàriament amb una literatura molt catalana –únic camí per fer-se universal– i molt humana –únic camí per fer-se immortal.» Salvador Espriu considerava els predecessors literaris mancats d'emoció, excessivament cerebrals i, fins i tot, pedantescos, però pel futur de Catalunya desitjava «la cura radical de les seves tares. De la immodèstia, i de l'enveja, sobretot». Eren defectes que els seus personatges d'*Ariadna al laberint grotesc* (1935) aviat passejarien… Sebastià Juan Arbó volia una Catalunya «amb totes les portes esbatanades als nous corrents i sense cap repar. Els temps de la neteja s'imposen…», mentre que Joan Anton Maragall desitjava «el demà de Catalunya com una resultanta de la seva autodeterminació…».

La resposta de Joan Teixidor va ser presa com una deserció patriòtica en tota regla per part de J. V. Foix, fet que va ocasionar una notable polèmica que es va estendre en diversos àmbits polítics i periodístics (Domènech i Panyella 1990). Teixidor manifestava: «Estimem tot el que sigui retrobar aquest ample món. Viure, sofrir també amb tots els homes. I que aquesta fe nostra faci encara més desplaent aquest mosaic de fets diferencials com si aquests fets no fossin un càstig de Déu. Concupiscències d'Estats o de pobles que no tenen altra aspiració que ésser Estats. Per a Catalunya voldríem la generositat i l'ètica, si cal, d'una renunciació» (*La Revista*, 1933).

Entre la confrontació literària i la confrontació amb rerefons polític el marcatge dels diferents terrenys generacionals estava servit, i els joves reclamaven amb força el seu torn i el seu espai. L'enquesta es va comentar àmpliament a la premsa de l'època, sobretot des dels diaris de *La Veu de Catalunya* i *La Publicitat*. No obstant això, amb l'esclat de la guerra, la confrontació va prendre tot un altre caire. Llavors les generacions literàries i intel·lectuals van esborrar les fronteres de les edats i de les diferències per fer front a la tragèdia comuna. Fins que les circumstàncies i el desenllaç final va comportar reagrupaments i desercions.

La fi

L'esperit generacional de revolta i afirmació, dues cares de la mateixa moneda, actuà activament i selectivament. Sota el punt de vista estètic, Díaz-Plaja aclarí anys més tard el posicionament generacional: «Nuestra generación –creo yo– cumplió con su deber polémico y supo estar al día. Y aquellas batallas contra los viejos valores, a los que llamábamos alternativamente "patums" y "putrefactes" allanaron muchas victorias a las juventudes que habían de sucedernos» (Díaz-Plaja 1966: 66). Salvador Espriu, al seu torn, havia iniciat per la via literària la seva particular creuada contra els que considerava «putrefactes» nostrats en el seu recull de contes *Ariadna al laberint grotesc*, publicat el 1935, on feia diana (sembla) amb Joaquim Xirau, Carles Riba i Eugeni d'Ors en el pla personal i amb l'Institut d'Estudis Catalans i l'Estat espanyol en tant que institucions (Espriu 1996).

El món on es movien els joves intel·lectuals dels anys trenta era, segons el record de Jordi Maragall, «un dels moments creatius i optimistes a Catalunya» (Maragall i Noble 1986). La Guerra Civil va suposar la fi de tot. Va comportar la mort, la misèria moral i material, el trencament, l'exili exterior i l'exili interior. Va aniquilar tot el que fins llavors conduïa a una societat que, com la catalana, i enmig de les dificultats socials i econòmiques de l'època, que no eren pas poques, maldava per avançar en tots els terrenys i, especialment, en el del camp de les idees i de la creativitat.

En un dels poemes més corprenedors que va escriure el 1939 des del sanatori del Puig d'Olena, on es trobava reclòs des de 1935, el poeta Màrius Torres comparava la guerra amb el pas de les fúries que havia ensorrat «la ciutat d'ideals que volíem bastir». Valguin aquestes paraules com a metàfora i descripció de la realitat amb què els joves intel·lectuals dels anys trenta es van trobar el 1939 pels camins de l'exili, a la presó o al camp de concentració, en procés de depuració o maldant per la represa d'una vida gairebé impossible i recomençar des del referent de «la ciutat llunyana», un món que havien perdut irremissiblement i per sempre.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

Boyé, Carme (1987). «Evocació de Salvador Espriu». *Revista de Catalunya*, núm. 5, p. 168-174.

Delor i Muns, Rosa M. (1990). «1933, un creuer per la Mediterrània». *Serra d'Or*, núm. 367 (juliol-agost), p. 31- 34.

Díaz-Plaja, Guillem (1966). *Memoria de una generación destruída (1930-1936).* Pròleg de Julián Marías. Barcelona: Delos-Aymá, 1966 (Fiel contraste; 1).

Domènech, Joan de Déu; Panyella, Vinyet (1990). «Una polèmica literària, origen de "Revolució Catalanista" de J. V. Foix i Josep Carbonell». *Revista de Catalunya*, núm. 41 (maig), p. 122-133.

– (1990). «"Revolució Catalanista", de J. V. Foix i Josep Carbonell: la història d'un llibre maleït». *Revista de Catalunya*, núm. 42 (juny), p. 132-138.

Espriu Malagelada, Agustí (1996). *Salvador Espriu*. Barcelona: Columna (Gent Nostra; 115).

Fuster, Joan (1971). *Literatura catalana contemporània.* Barcelona: Curial, 1971.

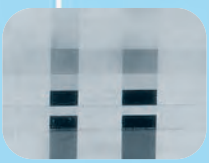
Maragall i Noble, Jordi (1986). «La generació filosòfica de 1932». *Revista de Catalunya*, núm. 2, p. 49-59.

Panyella, Vinyet (1989). *J. V. Foix: 1918 i la Idea Catalana*. Barcelona: Edicions 62 (L'Escorpí. Idees; 69).

La Revista (Barcelona, 1933).

II

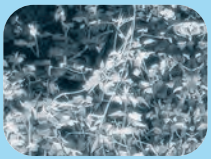
Jordi Conesa Benet



Sixta Villalba

Carme Aymar Cortina

Victòria Pujadas Bárbara



Ramon Surinyach

Il·lustracions de Jordi Conesa Benet, Sixta Villalba, Carme Aymar Cortina, Victòria Pujadas Bárbara i Ramon Surinyach

2 Plataformes

Josep Corredor-Matheos
L'avantguarda a Catalunya

Sergi Doria
La dècada prodigiosa de la premsa catalana

Joan Manuel Tresserras
El magazín «D'Ací i d'Allà» (1918-36),
entre les revistes culturals i informatives dels anys trenta

L'avantguarda a Catalunya

Els anys trenta

A Catalunya, els anys trenta són, artísticament, rics, il·lusionats i contradictoris. Des de la perspectiva que tenim avui, ens sorprèn la densitat que van tenir aquells anys. I no podem parlar d'una dècada sencera. La segona meitat queda fragmentada per la guerra, i els anys 1939 i 1940 suposen l'inici d'una nova dècada molt dura, amb la pèrdua de moltes vides i trajectòries: morts, exiliats, represaliats, abandons, defalliments i el pas d'un art renovador a un altre de molt conservador, al gust dels vencedors. Sorprèn tot el que va arribar a fer aquella Catalunya autònoma en el terreny educatiu i les reformes que va fer aprovar o van quedar aturades durant dècades pel triomf de la dictadura franquista. Sorprèn, també, el nou ambient artístic que va cristal·litzar.

La renovació de l'art en el context dels anys trenta

D'una banda, es manté un corrent realista, els millors representants del qual no han estat prou reconeguts a causa del predomini que assolirà oficiosament l'avantguarda a partir de les darreries dels anys cinquanta. Em refereixo, naturalment, a les derivacions de l'impressionisme, el fauvisme i el Noucentisme. Aquest darrer moviment havia estat propugnat per la Mancomunitat i mantenia un cert prestigi oficial. Als anys vint i trenta es va combinar amb línies moderades o eclecticistes de caràcter internacional, com l'Art Déco i el realisme màgic que estudià Franz Roh al seu famós llibre d'aquest títol, i que suposà un *appel à l'ordre*.

De l'altra, s'accentua l'interès de molts dels artistes més inquiets pel surrealisme, que era aleshores la tendència avantguardista que atreia més els joves, a causa del gran reconeixement obtingut per Joan Miró i Salvador Dalí a París i a d'altres centres artístics europeus. És clar que aquesta cristal·lització era la d'un teixit que s'havia anant creant a Catalunya des de la segona dècada, i Miró, Gonzàlez, Gargallo i Dalí s'havien convertit en figures del nou art. Però és curiós que el que podem apreciar als anys trenta és, amb molt avantatge, la influència de Dalí. Miró, que donà suport als Amics de l'Art Nou (ADLAN), és un dels pintors de l'avantguarda internacional més reconeguts, però es veu que el caràcter més provocador del pintor empordanès resultava més atractiu. Hem de tenir en compte que el Dalí de començament dels trenta, a més de l'alicient que tenien per a molts els escàndols, manté el crèdit que li donaven les seves obres dels anys vint i les pel·lícules realitzades amb Luis Buñuel, que marquen els moments més creatius i importants de la trajectòria daliniana.

I tot això es dóna en un context social i polític nou, en el marc de l'Espanya de la República i de la Catalunya autònoma, que creà unes grans espectatives i despertà nous camps a la creativitat. Quant a l'art d'avantguarda, però, per molt importants que en fossin els fruits, no ens hem d'enganyar. Quan al franquisme s'enyoraven aquells anys, no es tenia en compte que l'art més renovador era protagonitzat i seguit per uns grups molt minoritaris. Per comprendre la situació, un dels fets més aclaridors va ser l'exposició de Picasso organitzada per ADLAN, l'any 1936, que –per dir-ho amb paraules de Cesáreo Rodríguez-Aguilera (1986: 141)– «va passar (amb l'excepció d'una minoria entusiasta) entre la indiferència, el desdeny i el sarcasme, tant del públic com de la premsa».

El fil de l'avantguarda, l'havia mantingut des dels seus inicis el galerista Josep Dalmau, extraordinari personatge

que, el 1912, havia tingut la vista de presentar els cubistes a les seves galeries, obertes el 1906. El mateix Dalmau va presentar, encara el 1929, una exposició col·lectiva pleoplasticista, amb obres de Mondrian, Theo ven Doesburg, Jean Helion i Torres García. El 1934 van ser uns quadres de Dalí destinats a una exposició a Nova York, i, amb motiu d'aquest esdeveniment, el pintor va donar una conferència (cal recordar que Dalmau, que havia presentat la primera exposició de Miró, el 1918, ho havia fet igualment amb Dalí, el 1925).

Principals nuclis i publicacions en favor del nou art

Hem de recordar l'eficàcia amb què es van moure els grups que estaven realment interessats en el nou art i també el fet que no es limitessin a Barcelona capital, sinó que l'interès s'havia desvetllat a diversos llocs de Catalunya. Ho recorda Lucía García de Carpi (1986: 81), que ha historiat l'art surrealista a Espanya: «s'ha d'assenyalar que el surrealisme català no va està limitat a Barcelona, sinó que, en sintonitzar tot Catalunya amb l'avantguarda, els diferents grups afloraren a tot el país», i a continuació cita Sitges (*L'Amic de les Arts*), Vilafranca (*Hèlix*), Lleida (*Art*) i l'Empordà (amb Dalí i altres surrealistes).

L'Amic de les Arts va arribar a publicar trenta-un números, entre abril de 1926 i març de 1929. Els seus col·laboradors eren Lluís Montanyà, Sebastià Gasch, J. V. Foix i Salvador Dalí i Gasch. Aquest últim es va destacar com a un decidit i entusiasta defensor del nou art. Recordem la contundència i el valor amb els quals es va manifestar l'any 1928, en el *Manifest groc*, signat amb Salvador Dalí i Lluís Muntanyà.

L'Amic de les Arts –escriu Miralles– «fou immediatament qualificada d'avantguardista i de surrealista, però encara no se n'ha fet una definició exacta de quins eren els límits concrets d'aquest avantguardisme». Més endavant, comentarà que «Aquesta posició d'ambigüitat la mantingué també *Hèlix* [...]. En el seu editorial no es concretava cap intencionalitat –"no premetem res", però sí que es manifestava sentir "la mateixa alenada de pensament que hi ha en la novetat de les produccions moderníssimes" i es volia dur la "lluita" de la gent que té "sang jove". O sigui» conclou aquest autor, «no hi havia un pressupost estètic concret, sinó la voluntat de ser del dia» (Miralles 1988-89: 98-99).

És interessant remarcar que en les bases de tot allò que constituirà l'art dels anys trenta trobem Juan Ramón Masoliver, amb dues aportacions que aleshores varen assolir un àmbit molt reduït, però han quedat com a documents claus per al desenvolupament de l'avantguarda catalana. Em refereixo a la citada revista *Hèlix* (1929 i 1930), que va dirigir, i al seu article al *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya*. En *Hèlix*, Masoliver es manifesta sobre el surrealisme amb una barreja de rotunditat i ambigüitat, que més endavant es decantarà amb fermesa a la negació radical del surrealisme a Espanya en el citat *Butlletí*, on afirma que «els únics surrealistes actuants, autènticament surrealistes, són –a Espanya– Lluís [*sic*] Buñuel i Salvador Dalí». A continuació, ataca el caràcter de clan del grup de Breton, i el seu tarannà sectari i inquisitorial. Quant al surrealisme espanyol en general fa una consideració que queda reflectida al mateix títol de l'article: «Possibilitats i hipocresia del surrealisme a Espanya». En acabar, Masoliver exposa els seus dubtes al lector sobre el seu article: «*Nota*. Potser amb aquestes planes, inconscientment he contribuït a augmentar el confusionisme. *Tant pis!* Evidentment no hi ha cap desig de fer-ho i menys com a sistema. Es reduiria a una qüestió de funcionament. Ja he dit que, aquí, és un mite el surrealisme!» (Masoliver 1930: 203 i 206).

Al mateix *Butlletí*, Gasch, al final del seu article, afirmava: «Creiem cegament en Miró, en Dalí, sincer, insubornablement sincer, sincer a desgrat de les seves constants *volte*

face. Creiem cegament en totes les fortes personalitats. Però hem perdut ja la fe en cubismes, superrealisme, realismes màgics, i en tots els "ismes" que es puguin presentar en el futur» (Gasch 1930: 196).

No sempre els comentaristes es manifestaven amb claredat, probablement perquè els temps eren d'una gran tensió i les tendències avantguardistes, que havien entrat en una crisi després de la primera gran guerra, revelaven, elles mateixes, una confusió que podem veure en altres camps, quan s'havien acabat els temps de les primeres avantguardes programàtiques. A més, els manifestos de Breton quedaven una mica enrere i el surrealisme –que marcava profundes diferències amb les avantguardes que pretenien fonamentar-se en una composició-descomposició de l'estructura formal– havia tingut ja dissidències i ramificacions adulterades des del punt de vista de Breton i els seus fidels.

Els Amics de l'Art Nou (ADLAN)

Cal dedicar especial atenció als Amics de l'Art Nou (ADLAN), fundat el 1932. Tenia «per objecte» com consta de manera genèrica als seus estatuts «la protecció i desenrotllament de l'art, en qualsevol de les seves manifestacions». El full que van editar era més explícit i prenia partit de manera clara: «ADLAN us interessa» començava «si sou un temperament disposat a seguir la trajectòria de l'art d'avui» –entenent per «d'avui» les que estiguessin en la via de l'avantguarda–, «si acolliu amb respecte (seleccionant amb passió) tot esforç vers l'inconegut [...]». I dels cinc punts que seguien destacarem la voluntat de «mantenir l'esperit lliure damunt els dogmes i valors entesos», «marxar al ritme de les descobertes de l'esperit actual», «lluitar a favor d'un art totalitari d'acord amb les aspiracions universals del moment» i salvar «el que hi ha de *vivent* dintre *el nou* i el que hi ha de *sincer* dintre *l'extravagant*».

Una digressió sobre les avantguardes

És curiós el mot *totalitari*. Ara ens pot sorprendre, però es volia remarcar que suposava una presa de partit molt radical i excloent, i com a mot tenia relació sens dubte amb la radical polarització que es donava, en línies generals, en totes les manifestacions del moment, fossin artístiques, socials o polítiques. I, tot plegat, ja en els anys trenta, quan s'estenien els efectes de la crisi econòmica iniciada als Estats Units l'any 1929. Totalitari, perquè per a ells era una manera d'entendre l'art i la vida. Possiblement, des del punt de vista històric, com a manifestació d'una força cega sigui comprensible, perquè resultava engrescador als artistes més inquiets, però el fet és que era injust amb altres manifestacions artístiques molt creatives. Entendre que l'art ha de seguir un camí que podem considerar providencialista es pot explicar com a argument i tàctica pràcticament bèl·lics, davant d'uns corrents que, en bona part, estaven encallats en un impressionisme aigualit, però és negar la llibertat artística i creure que l'art s'ha de sotmetre al moment en què es produeix. En la meva opinió, encara que l'art sigui deutor del seu temps i de les seves arrels locals, ha de sortir d'uns nivells molt profunds, que assoleixen un grau molt alt de llibertat.

Les avantguardes constitueixen l'eix principal de l'art del segle XX i ens han donat uns fruits extraordinàriament rics i suggestius. Però no es pot mantenir que tots els artistes que hagin treballat en una altra línia no siguin, per aquesta raó, vàlids. A la història, tal com s'ha escrit, s'hi han «colat», perquè eren presents en el lloc i el moment oport, molts artistes mediocres i hi falten, en canvi, molts altres que s'han mostrat heterodoxes. Perquè, al cap i a la fi, tot s'ha presentat d'una manera que té molt de fonamentalisme religiós. És interessant observar que cada tendència, enfocant la realitat des d'un punt de vista molt concret i parcial, s'ha presentat com a una via universal única. En moments en els quals, i deixant

de banda els avanguardistes russos, s'ha rebutjat tota referència a una possible transcendència, l'art ha assolit uns trets que hem de considerar succedanis de la religió.

Els Amics de l'Art Nou, continuació

ADLAN va reunir la major part dels artistes i seguidors més entusiastes del nou art i es va mantenir activa, en el marc de la Catalunya autonòmica, fins a 1936, és a dir, quatre anys (per ampliar informació, vegeu *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 79 i Corredor-Matheos 1999: 81-90). A l'ADLAN hi figurava gent diversa, però en general es tractava de persones cultivades, intel·ligents i algunes d'elles, com Sert, es plantejaven explícitament l'art com una acció social. En conjunt, però, tenien una actitud i un enteniment de l'art clarament elitista i, fins i tot, en alguns dels seus principals protagonistes, de caràcter esnob.

En la modernitat, l'esnob ha jugat sempre un paper rellevant, que ha estat en gran part positiu, i tinguem en compte que, si grans capes de la societat s'han apartat de l'art, no ha estat bàsicament per la disposició de l'artista, sinó per l'estructura social. En el cas de l'ADLAN es va córrer el risc que aquest mot figurés al nom del grup. Recordem que va ser Joan Prats qui va proposar que es digués Club dels Esnobs, en una de les reunions preparatòries. Sortosament va ser rebutjat, i hem vist que els seus estatuts són discrets en l'expressió del seu esperit i els seus objectius. Als moments previs a la creació d'ADLAN i al tarannà des seus credors es va referir Gasch en un article més de trenta anys després (1963). A part de les objeccions que puguem posar al seu declarat esnobisme –les coses són complexes– eren gent que va ser realment valuosa, creativa i, en conjunt, positiva.

Miró, íntim amic de Prats i Sert, representava un paper especial. Miró era intuïtiu, creava amb l'entrega d'un primitiu sense que ho fos, amb la innocència d'un naïf sense ser-ho – d'aquí la confusió que provoca en algunes persones que no ho saben veure clar. I, en canvi, Sert era el seguidor i defensor del racionalisme arquitectònic. Sembla contradictori, i en cert sentit ho és, mentre en un altre resulta natural. Miró era també un home conscient del que feia, encara que en el moment de crear es deixés anar i seguís un impuls profund. I, per la seva banda, en Sert, els seus suposats racionalisme i funcionalisme arquitectònic no eren tan racionalistes com semblaven. S'ha posat de relleu l'irracionalisme que amagava, per exemple, el racionalisme de la Bauhaus. És més, per a mi, com he apuntat anteriorment, tota l'avantguarda està moguda per una set d'absolut, de religioses connotacions, insconcients en general, si deixem de banda algun cas aïllat, com Van Gogh, i els abstractes russos, que sortien d'un context molt religiós.

Al nucli central d'ADLAN, a l'ombra de Joan Miró –qui, encara que vingués de tant en tant a Catalunya, vivia habitualment a París–, es trobaven, a més de l'esmentat Joan Prats, l'arquitecte Josep Lluís Sert, Joaquim Gomis i Carles Sindreu. Gasch, el crític que, com hem vist, va donar suport a l'avantguarda de manera més entusiasta i sostinguda, no va ser, en canvi, soci de l'ADLAN, però els va fer costat en tot moment. Sert va ser, a més, el principal inspirador i mantenidor del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATPAC), el qual, amb el nom de GATEPAC extenia la seva àrea d'actuació també a Madrid i el País Basc. Per la seva part, ADLAN va inspirar uns nuclis d'inquietuds similars a Madrid i Canarias.

ADLAN, com altres grups i moviments d'avantguarda, entenia l'art com una manera de viure. Viure al fil del futur, en un estat de novetat permanent i de risc. Suposava apassionar-se per l'esport i el *jazz*, signes aleshores de modernitat, i també altres activitats, com el circ –en part per l'afició que li tenia Sebastià Gasch–, unes postals que ja els semblaven antigues i el *kitsch* (van celebrar unes exposicions «d'objectes de

mal gust», avançant-se als anys seixanta). Ells tenien bon gust i sabien descobrir els nous valors. Per l'amistat que tenien amb Miró i Prats, els acompanyava a vegades Alexander Calder, que va presentar el seu circ de petites i delicioses figuretes, que movia ell mateix.

Entre altres fets importants de l'ADLAN es compten les exposicions de Miró, Arp, Calder –que tenia ja molts amics a Barcelona– i que Man Ray i Kandinsky, amb Miró, acceptessin la crida del grup per la realització d'una sèrie de *pochoirs*. ADLAN va presentar també Ángel Ferrant, amb el qual va tenir estreta relació durant la seva estada a Catalunya, va organitzar per primera vegada una exposició d'Alberto Sánchez i, com a fet especialment important, cal destacar l'exposició de Picasso celebrada a Barcelona el 17 de gener de 1936, que va suscitar un article molt crític d'Eugeni d'Ors. ADLAN volia organitzar també un ambiciós congrés internacional d'artistes creadors, que es va frustrar a causa de la Guerra Civil, i en el qual Prats havia de dirigir l'organització a Barcelona, mentre el compositor Varese ho havia de fer des de l'estranger.

Durant aquesta dècada continuaren les visites d'artistes estrangers. Amics de Dalí, artistes i poetes, que venien a Cadaqués, com Paul Éluard i Gala, René Magritte, Crevel, qui havia vingut a Barcelona l'any 1931 per donar una conferència, i van ser assidus a Cadaqués Marcel Duchamp i Man Ray. I recordem que Masson va viure a Tossa entre 1934 i 1936.

El número monogràfic de «D'Ací i d'Allà» dedicat al nou art

S'ha de fer especial menció també de dues altres aportacions d'ADLAN. Una és l'històric número de la revista *D'Ací i d'Allà*, de desembre de 1934, dirigit per J. Ll. Sert i J. Prats (GATCPAC i ADLAN). La coberta va ser realitzada per Joan Miró, del qual hi havia, fora de text, un *pochoir*. Contenia, entre altres, textos de Carles Soldevila, Zervos, Sert, Foix, Carles Sindreu i Cassanyes, i reproduccions d'obres dels artistes més destacats de l'avantguarda internacional. Aquest número de *D'Ací i d'Allà* va ser fonamental pel coneixement de l'art més avançat que es feia aleshores i, més endavant, als primers anys de la postguerra espanyola, per la iniciació dels membres de Dau al Set en el coneixement d'aquest art, de la mà de Joan Prats.

L'exposició Logicofobista

Una altra aportació fonamental d'ADLAN va ser l'exposició del Grup Logicofobista, inaugurada a les Galeries Catalonia, el 4 de maig de 1936. Formaven part d'aquesta exposició: Artur Carbonell, Leandre Cristòfol, Ángel Ferrant, Esteve Francés, A. Gamboa-Rothwoss, A. G. Lamolla, Ramon Marinel·lo, Joan Massanet, Maruja Mallo, Àngel Planells, Jaume Sans, Nadia Sokalova, Remedios Varo i Juan Ismael.

Cassanyes, principal impulsor del grup i un dels autors dels textos del catàleg, juntament amb l'aleshores poeta Manuel Viola, manifestà en entrevista a Jordi Jou que «"Logofobisme" [*sic* sempre que és emprada per Cassanyes] –que etimològicament vol dir 'fòbia a la lògica' i que és un mot nou– ve a presentar, avui dia, el que foren Rousseau, Hamenn i Herder en el Romanticisme alemany. El "Logofobisme"» continua Cassanyes «neix en oposició de tot l'art que s'ha fet de Courbet ençà. Tot l'impressionisme i el postimpressionisme van a la representació de la part externa de les coses, el Logofobisme cerca la representació interna» (Jou 1936a).

Aquesta citació és interessant perquè revela l'esperit que animava, no només els expositors, sinó, en general, el grup ADLAN. «El màgic i el meravellós, heus ací les dues coses que nodreixen i vivifiquen les representacios plàstiques del surrealisme», havia escrit el mateix Jordi Jou en un article, uns dies

abans (1936b). I és curiós que, com ha fet notar Francesc Miralles, «fins avui no s'ha estudiat el surrealisme a Catalunya en la seva globalitat. I això malgrat que se'ns presenta com el moviment culminant de les avantguardes artístiques en el nostre país abans de la Guerra Civil» (Miralles 1999: 5).

La Guerra Civil i les seves conseqüències per al nou art

L'esclat de la Guerra Civil va interrompre o alterà profundament moltes coses. És significatiu, però, que, com ha fet notar Ángel Lorente, «Durant la fraticida Guerra Civil els textos sobre temes artístics escrits pels sublevats van ser poquíssims, contrastant amb l'abundància que trobem en les forçes lleials a la República» (1995: 26).

A Catalunya, amb un teixit cultural ric i extens, es varen publicar articles favorables al nou art i, el que és interessant, els cartells relacionats amb la guerra estaven clarament influïts per les avantguardes internacionals i bastants d'ells per uns cartells russos que, curiosament, tenint en compte el rebuig de l'avantguarda que s'havia produït des de començament de la dècada anterior per part de les autoritats soviètiques, revelaven una influència de les estètiques futuristes i expressionistes.

És indubtable, però, que la continuïtat de les avantguardes trigaria molt a tornar a recuperar-se. El triomf del franquisme establiria una censura artística paral·lela a la relacionada amb la política i els costums i, per part de molts, una autocensura. Només alguns artistes, molt pocs, gosarien fer alguns assajos, inicialment tímids, d'un art moderadament renovador, gran part dels quals van quedar en el secret de l'estudi, fins que, en la segona meitat del anys quaranta, es va anar configurant un front, minoritari però conscient, que tractaria de recuperar el fil perdut.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

CORREDOR-MATHEOS, J. (1999). «Els Amics de l'Art Nou». A: Autors diversos. *Les avantguardes a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, núm. 79. Barcelona, 1970 (4t trimestre).

GARCÍA DE CARPI, L. (1986). *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid: Ediciones Istmo.

GASCH, S. (1930). «Superrealisme». *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya*, núm. 7-9. Barcelona.

– (1963). «Elogio del snob». *Destino* (30 de novembre). Barcelona.

JOU, J. (1936a). «Una conversa amb M. A. Cassanyes». *La Humanitat* (29 d'abril). Barcelona.

– (1936b). «L'exposició logofobista a la Sala de Catalonia». *La Humanitat* (21 d'abril). Barcelona.

LORENTE, Á. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.

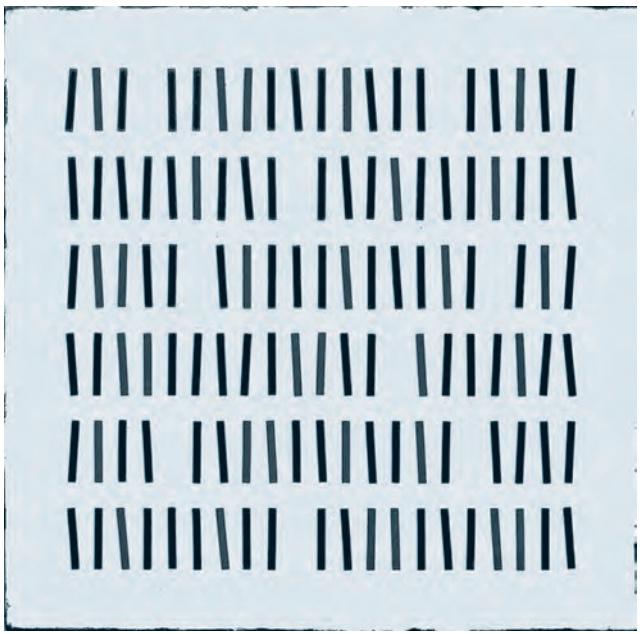
MASOLIVER, J. R. (1930). «Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya». *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya*, núm. 7-9. Barcelona, p. 198-206. Article recollit a *Quaderns de Vallençana*, núm. 1, 2003, p. 108-113.

MIRALLES, F. (1988-89). *Història de l'art català*, vol. VIII, *L'època de les avantguardes, 1917-1970*. Barcelona: Edicions 62.

– (1999). «Sobre el surrealisme a Catalunya». A: Autors diversos, *Les avantguardes a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. (1986). *Arte moderno en Catalunya*. Barcelona: Planeta.

La dècada prodigiosa de la premsa catalana



Jordi Conesa

Any 1930. Un home contempla un quiosc. Té les mans a les butxaques i duu gorra. A la dreta passa un tramvia, coronat per l'anunci de Vino Vial. Subjectats amb pinces pengen del quiosc diaris, setmanaris i llibres. Trobem la revista *Barcelona Gràfica*, amb una fotografia de les regates de l'Exposició signada per Josep Gaspar. Trobem també el setmanari cultural *Mirador*, el setmanari gràfic d'actualitats *Imatges* i el magazín *D'Ací i d'Allà*. Quan agonitza la *dictablanda* i s'albira la República, emergeix un sistema comunicatiu enriquit per la fotografia, la ràdio, el cinema i les avantguardes estètiques. Les limitacions d'una censura governativa centrada en el discurs polític empenyen els mitjans de comunicació envers la cultura, l'esport i els espectacles. La majoria de periodistes es belluguen per la tertúlia de l'Ateneu Barcelonès i les redaccions de *La Publicitat*, *La Rambla*, *El Día Gráfico*, *La Nau* o *La Noche*. Alguns noms: Domènec de Bellmunt, Josep Maria Planes, Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila, Màrius Aguilar, Melcior Font, Valentí Castanys, Domènec Guansé, Rossend Llates, Irene Polo…

Des de la segona meitat dels vint, els diaris en català s'han duplicat. Aquesta dinamització coincideix amb el desplegament d'una generació que escriu en llengua catalana i s'hi vol fer entendre, com adverteix Pla a *Coses vistes* (1925). El 1920 havien vist la llum a Espanya 299 periòdics diaris (34 a Madrid i 28 a Barcelona i província). De les 66 publicacions catalanes es passa a les 143 del 1927. Malgrat els intents de control, la dictadura primoriverista no frena la proliferació de capçaleres. Segons l'*Estadística de la prensa periódica en España*, el 1927 es tiren 489.600 diaris a Catalunya. D'aquests, 407.000 són en castellà i 82.600 en català.

Les xifres canviaran en un quinquenni. A diaris com *La Publicitat* (1923), *La Nau* (1927), *El Matí* (1929) i revistes com *Revista de Catalunya* (1924), *Mirador* (1929) o *D'Ací i d'Allà* (1918) s'afegeixen publicacions literàries i artístiques: *Els Contistes Catalans* (1924), *La Novel·la Catalana* (1924), *La Novel·la Estrangera* (1924), *Ginesta* (1924), *Gaseta de les Arts* (1924), *La Mà Trencada* (1924), *Art Novell* (1924), *Quatre Coses* (1925), *Llegiu-me* (1926), *Esplai* (1927), *Arts i Lletres* (1927), *La Nova Revista* (1927), *Fulls Grocs* (1930) o

Revista de la Llar (1930). Davant la impossibilitat d'expressar-se políticament, difonen la producció literària i artística. Apareixen publicacions femenines com *La Dona Catalana* (1925) i *Dona Gentil* (1927); revistes de cinema com *L'Escena Muda* (1926) i *Cinòpolis* (1929); satíriques com *Pakitu* (1923), *La Tuies* (1923), *Hereu* (1923) o *L'Auca* (1924) i, sobretot, capçaleres esportives: *Xut*, *Orsai*, *Faut* i *La baula esportiva* (totes de 1924), *El Safareig Esportiu* (1925), *L'Actualitat Esportiva* (1925), *L'Esport Català* (1925), *El Sidral Esportiu* (1925), *Olimpia* (1926), *La Bimba* (1926), *Catalunya Escultista* (1929), *Deportes y Letras* (1929) i *La Nau dels Esports* (1929). Tampoc no s'han de bandejar revistes científiques com *Ciència* (1925), la teològica *La Paraula Cristiana* i la filosofia de *Criterion* (1925).

Joan Estelrich calcula el 1927 uns 40.000 lectors assidus de català (Joan Estelrich, «Els problemes del llibre» [19.6.1927]). Segons *l'Estadística Periódica de España*, surten 49 revistes mensuals, 52 setmanaris, 11 diaris i 24 publicacions quinzenals, enfront dels 4 diaris, els 34 setmanaris i les 14 revistes mensuals i quinzenals, comptabilitzades un quart de segle abans per la *Revista de Bibliografia Catalana*. Aquell 1927 les publicacions en català són 143 i les bilingües 84. De 7 diaris en català el 1923 s'ha passat a 10 el 1927: *La Veu de Catalunya* (amb dues edicions de matí i vespre), *La Publicitat* i *La Nau* sumen 82.000 exemplars. Quan Francesc Cambó escriu *Per la concòrdia*, remarca la paradoxal rauxa periodística malgrat el directori militar. Per a l'home de la Lliga, la prohibició del català i l'anihilament de la Mancomunitat el 1925 no han fet altra cosa que enfortir el sentiment catalanista:

«Abans de l'any 23 no havien pogut subsistir mai a Catalunya sinó poquíssimes revistes, i encara amb vida artificial i precària. Avui se'n publiquen més de dues dotzenes, d'una qualitat mai igualada i amb una difusió mai obtinguda. La premsa catalana, en els anys del Directori, ha millorat i s'ha enfortit considerablement. I no és sols que es produeixi i es vengui més en català: és que la bibliografia catalana ha arribat a una plenitud que mai no havia assolit: avui el llibre, la revista i el diari català són expressió d'una cultura integral; avui, llegint exclusivament en català, poden satisfer-se totes les necessitats de l'esperit» (Cambó 1930: 32).

Cambó significa una dada: les esqueles mortuòries en català a *La Vanguardia*. El 1920 representen el 23,56%, mentre que el 1927 suposen el 30,52%. Val a dir que aquesta declaració provoca els comentaris sorneguers del jove Josep Maria Planes des de *La Rambla*: «Si la moda de redactar esqueles en català progressa, nosaltres cultivem la legítima esperança que, un dia, *La Vanguardia* serà més catalanista que *La Veu*», ironitza (Josep M. Planes, «Els extrems es toquen», *La Rambla de Catalunya* [29.9.1930]). Tant el periodista manresà que col·labora a *La Publicitat* i *La Rambla* i dirigeix el setmanari *Imatges* com Carles Soldevila reivindiquen la dignificació professional: «Els editors, els propietaris dels periòdics i el públic han finit per creure que l'home de lletres era un animal especialment preparat per a viure de l'aire del cel» escriu Planes (Josep M. Planes, «Coses tristes», *La Rambla de Catalunya* [21.7.1930]). Soldevila subratlla també les limitacions d'unes publicacions sostingudes pel voluntarisme. Un setmanari gràfic d'estil europeu requeriria «una mobilització de capitals i d'aptituds tècniques que, dins les possibilitats del nostre petit món editorial, cal considerar d'extraordinària» (Carles Soldevila, «El cas d'*Imatges*». *La Publicitat* [23.7.1930]).

Amb totes les limitacions, en el trànsit cap a la República el nombre de capçaleres de diaris augmenta, però amb un pregon matís polític. De les 11 del 1927 han desaparegut *La Nau* i *El Progreso*; s'hi han incorporat 5, adscrites a la premsa

de partit: *La Humanitat*, *L'Instant*, *El Matí*, *Renovación* i *Solidaridad Obrera.*

Durant els anys republicans, la venda de periòdics gairebé es duplica: dels 489.000 de 1927 als 715.000 de 1935. Els diaris en català passen de 82.000 exemplars de tiratge total a 135.000, un augment de més del 60%, mentre que els diaris en castellà ho fan de 407.000 a 580.000, un 50%.

Llibreria i periodisme

A Barcelona, la figura del llibreter-editor, la representa la nissaga dels López. Innocenci López Bernagossi (1829-1895) va fer possibles capçaleres de la Renaixença com *Un Tros de Paper*. El seu fill, Antoni López Benturas, prosseguí el negoci familiar a la Llibreria Espanyola de la rambla del Centre, punt de trobada amb el seu autor predilecte, Santiago Rusiñol, i on edita dues publicacions satíriques que han fet història: *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa.* Els qui el van conèixer destaquen la seva habilitat per treure partit dels migrats pressupostos amb què editava els llibres i pagava els col·laboradors de les revistes. Així ho retrata Rossend Llates:

«En López em va rebre molt bé i em va proposar d'encarregar-me d'una secció de xafardeix que em sembla que se'n deia *A cau d'orella* i que sortia a *L'Esquella*… La retribució era una misèria; a la Llibreria Espanyola no havien apujat els sous ni els honoraris de ningú des dels temps del pare del vell López... Santiago Rusiñol era el Déu, que en morir-se va ensorrar la casa, perquè el vell López mai no li havia liquidat res, hi ho va haver d'esquitxar tot d'un cop. La redacció era un soterrani, per la vaga reminiscència que en tinc, no pas llòbrec, per bé que desmarxat, com ho foren les vides d'aquells Altadills i Llanas que hi pelaren els fons dels pantalons regalimant-hi prosa estirada de la ganduleria. Tot seguit vaig comprendre que mai m'aclimataria a aquella cofurna» (Llates 1969: 514-515).

Aquesta descripció de Llates palesa l'actitud d'uns joves periodistes que al llindar dels anys trenta malden per superar els clixés bohemis de la professió. I aquest desig és comú tant al periodisme com a l'edició. Per això no és estrany que el fill del vell López, Antoni López Llausàs (1888-1979), tercera generació de la nissaga editorial, crescut en el Noucentisme i practicant d'esports com el patinatge que les revistes vuitcentistes del seu pare satiritzen, abandoni l'empresa familiar per diferències de criteri. Emancipat de l'autoritat paterna, vol dur a terme les seves idees sobre l'edició i comercialització de llibres i revistes. La seva amistat amb Claudi Ametlla, home de confiança de l'Agència Havas de París, li permet assolir la direcció de la publicitat de la sucursal barcelonina. Combina aquesta feina amb una modesta impremta al carrer Diputació, 95.

Per tirar endavant el negoci, López Llausàs compta amb socis com Joaquim Borralleras, el cap de la penya de l'Ateneu. El microclima del palau del carrer Canuda possibilitarà més iniciatives. Associat amb Josep M. Cruzet i Manuel Borràs de Quadras, López Llausàs inaugura el 8 de maig de 1924 la Llibreria Catalònia a la plaça Catalunya, 7, entre la Rambla i el Portal de l'Àngel. El local era propietat de Joan Pich i Pon, prohom del partit lerrouxista, impulsor de l'Exposició i propietari dels diaris *La Noche* i *El Día Gráfico*, ubicats a la mateixa plaça.

La Catalònia serà molt més que una llibreria. Arran del contracte signat amb Joan Estelrich, gerent de l'Editorial Catalana impulsada per Cambó, López Llausàs assumeix el catàleg de la Biblioteca Literària i crea la Biblioteca Catalònia. El paquet inclou el magazín *D'Ací i d'Allà* i les revistes especialitzades *Agricultura i Ramaderia* i *Economia i Finances*. L'any

1929, amb el rerefons de l'Exposició, López Llausàs es mostra satisfet de la marxa de la Catalònia i celebra els primers cinc anys amb un àpat al Ritz. És precisament aquell any quan enceta la relació amb Josep Pla, que acaba de deixar *La Publicitat* i ha passat a *La Veu de Catalunya.* La Catalònia publicarà *Paradisos de paper*, *Vida de Manolo* i *El sistema Francesc Pujols. Manual d'Hiparxiologia*. Un altre contertulià de l'editor a l'Ateneu és Just Cabot, director de *Mirador*. La seva passió pels llibres puja les factures pendents a unes cinquanta mil pessetes. López Llausàs s'ho cobrarà en espècie: encarrega a Cabot la traducció de *La Chose littéraire* de Bernard Grasset que veu la llum el Dia del Llibre de 1929 sota el títol *El món dels llibres*.

Home d'iniciatives, amatent de l'ampliació del mercat editorial amb noves publicacions, López Llausàs vol augmentar la producció i es trasllada a una impremta més espaiosa. Situada als números 212-214 del carrer de Casanova, compta amb una moderna rotativa i abasta quatre botigues. Infrautilitzada, havia servit per treure al carrer una revista anomenada *Mediterráneo* que va fer aigües. La visió dels negocis de López Llausàs va propiciar la fusió amb els antics propietaris i el resultat fou NAGSA (Nacional d'Arts Gràfiques, SA). La capacitat de la maquinària permetria imprimir en gravat al buit i fer possible el projecte d'un setmanari gràfic en català a l'estil del parisenc *Vu* o els madrilenys *Estampa* i *Crónica.* Entre el carrer Casanova, la Llibreria Catalònia i l'Ateneu veu la llum *Imatges* sota la direcció de Josep Maria Planes.

Geografia de les rotatives

La Barcelona que celebra l'Exposició del 1929 culmina la seva representació cosmopolita. Ricard Opisso dibuixa les multituds, «les delícies de la circulació» i l'estiueig dels ciutadans a l'Escullera. Francesc Labarta, el pintor-decorador de la llibreria Catalònia, pinta el barri de Sant Just. Oleguer Junyent s'inspira en el carrer de la Tapineria i il·lustra la crònica de Josep M. Planes a *Nits de Barcelona*. Jaume Mercadé i Queralt immortalitza la silueta del Zeppelin sobre l'avinguda Maria Cristina… Com anuncia un cartell d'Apa, Barcelona acaba de superar el milió d'habitants.

Durant els anys vint, la ciutat ha esdevingut escenari de novel·les, *music hall* i gèneres teatrals de consum. El Paral·lel i el Districte Cinquè han assolit protagonisme simbòlic, nodridor de novel·les franceses de Mac Orlan o Carco i dels reportatges de Paco Madrid, autor de *Sangre en Atarazanas* i redactor del setmanari popular *El Escándalo*, on s'inventa la denominació *Barri Xino*.

Els col·laboradors de les revistes i diaris de Barcelona comparteixen la condició de lletraferits que vehiculen per les rieres del periodisme la poesia, el teatre, la novel·la curta i les traduccions. Els punts de trobada conformen una geografia abastable. Són els locals del Paral·lel, la Rambla i els carrers del Districte Cinquè, l'Ateneu Barcelonès del carrer de la Canuda i les terrasses de la plaça Catalunya, com la de l'Hotel Colón.

A l'Ateneu es couen molts dels articles de *La Publicitat*, *Mirador*, *D'Ací i d'Allà*, *El Día Gráfico*, *La Noche*, *La Rambla* o *Imatges*. Les fonts bibliogràfiques provenen de la biblioteca ateneista i de les sensacions de l'entorn ciutadà proper. L'article es redacta a mà sobre una taula del Colón, o al jardí de l'Ateneu sota les palmeres. L'ampolla, el cendrer, la tassa de cafè i el fum del cigar que dóna caliu a la tertúlia constitueixen un suport més adient per a la creació que la taula de la redacció, bruta i compartida.

Al Colón neixen els articles de *L'Aperitiu* de Josep M. de Sagarra i hi van a raure les personalitats més cosmopolites. A l'hora de l'aperitiu, Josep M. Planes va a la recerca de material per a les seves cròniques:

«Hi trobareu el bo i millor de Barcelona. Joves distingits i alguna *cocotte* matinal, amb aquella cara desfocada que els dóna el maquillatge diürn. Veureu la penya dels artistes que s'aixopluga sota les ales immenses del senyor Plandiura. Si per casualitat es troba l'Uzcudun, o en Paul Morand, o en Lindbergh o el vampir de Düsseldorf, el tindreu, de segur, a la taula del costat» (Planes 1931: 105).

La tertúlia esdevé un model anticipat de la moderna «pluja d'idees» i el *work in progress*. La terrassa de vuit a deu del vespre fan que un periodista acostumat a voltar pel món com l'Eugeni Xammar se senti com a Berlín o París: «Cap gran restaurant no m'havia ofert un quadre social tan senzill i alhora tan senyorívol com la *brasserie* del Café Colón a l'hora que en Daniel, un cambrer de gran classe, servia el sopar a un reduït grup d'amics (menys que les muses i més que les gràcies) que feia pinya al voltant de Josep M. de Sagarra» (Xammar 1975: 365-366).

Els periodistes d'aquell temps reconeixen que les passejades per la Rambla, els cabarets i les tertúlies proporcionaven més material informatiu que les agències de notícies. Josep M. Lladó reconstrueix l'economia domèstica dels joves reporters dels anys trenta: es treballa per un sou que oscil·la entre els 12 i els 40 duros mensuals… Un lloguer pot arribar a costar 30 duros; per un cafè als locals «on anaven els polítics» es paguen 50 cèntims, tot i que hi ha establiments on se'n pot prendre per 30. «Tota una altra vida: ambient nocturn, tertúlies… Agafàvem el tramvia en sortir, a la una o les dues de la matinada, a Pelai, i anàvem a l'Excèlsior o a l'Eden, al cabaret del final de la Rambla. T'hi trobaves Sagarra, Cabot, Pujols…» (Josep M. Figueres. *12 periodistes dels anys 30*. Col·legi de Periodistes, Vaixells de Paper, núm. 16, 1994, p. 91).

La vida dels periodistes conjumina la bohemia amb la divisa orsiana de «l'home que treballa i juga». Josep Pla ho va advertir, tal vegada exagerant, en les eloqüents «quatre paraules» de *Coses vistes*: «Sospito que no he nascut ni per fer llibres, ni novel·les, ni històries, perquè pel que serveixo realment és per viure sense treballar, per llegir coses agradables, per xerrar i anar de passeig, amb bastó i el cigarret als llavis» (Pla 1925: 5).

Aquesta actitud displicent no té res a veure amb la realitat. Els reporters dels anys trenta treballen molt; però ho fan amb una insultant espontaneitat. Planes concentra en un article la seva concepció del que ha de ser un reporter:

«Si en el món hi ha alguna persona capaç d'heure-se-les tranquil·lament amb un bisbe, un torero, un professor de grec, un ballarí negre, un escriptor famós, una reina de la bellesa, un ministre, un saltimbanqui o un general, sense entendre res de bisbes, ni de toros, ni de grec, ni de coreografia, ni de literatura, ni de política, ni d'estratègia, aquesta persona, ja en podeu estar segurs, és un reporter. El reportatge és això: parlar de tot, sense entendre res. Cal tenir, això sí, un estil una mica clar, una mica net, posseir una certa audàcia i al mateix temps no oblidar mai allà on comença la frontera del ridícul… Parlem, ben entès, del reportatge tirant a literari, del que se sent una mica la fredor oficialesca del noticiari net i pelat, sense gota d'enginy ni de fantasia...» (Josep M. Planes, «Confidències d'un reporter», *Mirador* [20.6.1929]).

Tertulians i noctàmbuls peripatètics, els periodistes arriben dels carrers lluents on es reflecteixen els anuncis de neó; omplen quartilles a corre-cuita, amb una lletra il·legible sota la mirada inquisitorial del cap de tallers que els apressa. Un competent i autodidacte linotipista interpreta al plom la complexa cal·ligrafia. Com apunta Emili Granier Barrera, secretari de redacció de *La Publicitat*: «He vist Rovira i Virgili dictant al linotipista una notícia d'última hora; eren linotipistes magní-

fics» (Josep M. Figueres, «12 periodistes dels anys 30». [Col·legi de Periodistes], *Vaixells de Paper*, núm. 16 [1994]).

El microcosmos periodístic barceloní fa parada i fonda a *La Noche*, *El Día Gráfico*, *La Publicitat*, *Mirador*, *La Nau*, *La Rambla* i la *Llibreria Catalònia*. Al cor de la ciutat, les impremtes comencen a eixordar cap a les nou de la nit. Al carrer Barberà, 11-13, s'imprimeixen *La Publicitat*, *La Rambla*, *Mirador*… Si passem llista trobarem els mateixos noms…

La Noche i *El Día Gráfico* són els diaris del lerrouxista Joan Pich i Pon. La seva redacció és a tocar de la Catalònia (plaça Catalunya, 9). L'omnipresent Màrius Aguilar és el director de les dues capçaleres i col·labora també a *L'Esquella*. Entre els col·laboradors figuren Josep M. Planes, Paco Madrid, Guillermo Díaz-Plaja, Rossend Llates, Joan Carranza o Feliu Elias... Aquest darrer té dos pseudònims, un luxe que no surt car: *Apa* quan dibuixa i *Joan Sacs* quan escriu crítica d'art. Llates recorda la personalitat d'Aguilar, periodista fill de Vitigudino, crescut a Figueres i tot un bohemi:

«A causa de la ranciesa de les empreses periodístiques, Aguilar, encara que es feia un tip de treballar i tenia una certa desimboltora de ploma, estava carregat de petits deutes, que entre tots plegats li feien un volum considerable. Sobretot amb una famosa *Doña Pliegues*, molt famosa entre els buròcrates barcelonins (generalment no catalans) de les oficines de Barcelona. Aquesta senyora feia la usura especialitzada als qui estaven en nòmina i prestava sobre la garantia dels havers dels funcionaris. Aguilar, a causa de les relacions paternes, tenia una credencial a Hisenda, on anava de tard en tard, i es pagava un substitut…» (Llates 1969: 304-305).

El setmanari *Mirador* tenia la redacció a Pelai, 62, cantonada amb la rambla de Canaletes. Al quart pis, un rètol indicava l'entrada del setmanari de literatura, art i política que dirigia Just Cabot. Hi col·laboraven Francisco Madrid, el crític de cinema Josep Palau, Sagarra, Rossend Llates, el caricaturista Jaume Passarell, Sebastià Gasch, Andreu Avel·lí Artís (*Sempronio*), Josep M. Planes… Com un dels títols de les seves seccions, *Del mirador estant*, es pot sentir la remor del carrer, les orquestres de la Granja Royal i l'American Bar i les trompetes de la caserna del Bonsuccés. Així ho veu Planes:

«Quan obrim els balcons, entra un aire ple de sonoritats i els poetes de la casa tenen ocasió de poder fer una remarca lírica… Hom s'imagina la penya del *Mirador* com una reunió de mastegatatxes, plens de verí i de males intencions, que anem rosegant amb ferocitat les arrels dels més sòlids prestigis del país… La secció de mots d'esperit, la tenim encarregada a en Sagarra. En Llates i en Cabot… Francesc Madrid compareix amb dotze llibres, quinze revistes i quaranta-tres diaris… El recrític Palau ens parla dels seus amors i dels seus odis cinematogràfics… En Passarell ens reporta totes les novetats del Paral·lel… En Brunet i l'Armand Obiols es passen aquella mitja horeta diària parlant d'en Riba Bracons. En Víctor Hurtado estén sobre tot plegat la capa lubrificant de l'organització… –I vos què? –preguntarà el lector. –Jo? Res…» (Josep M. Planes, «"Mirador" vist per dins». *Mirador* [30.1.1930]).

Al carrer de Corts, 589, a tocar del Coliseum, on es projecta la primera pel·lícula sonora, *El desfile del amor*, de Lubistch, hi ha *La Publicitat*, diari d'Acció Catalana. Trobem el director Carles Capdevila, els redactors Manuel Brunet, Just Cabot i Avel·lí Artís i col·laboradors com J. V. Foix (*Focius*), Carles Soldevila, Pompeu Fabra, Àngel Ferran, Josep M. de Sagarra, Josep M. Planes, Domènec de Bellmunt, Eugeni Xammar, Domènec Guansé i Feliu Elias. Rossend Llates subratlla el nivell intel·lectual d'aquella redacció:

«Entre els col·laboradors hi havia firmes de tant gruix com Carles Soldevila, que hi feia el *Full de dietari* amb aquell estil tan clar i tan polit, aquella gran lectura dels contemporanis francesos i anglesos, i un vel d'humorisme subtil i elegant. Josep M. de Sagarra hi destil·lava els aixarops virolats de la seva prosa, disfressats d'alcohols. Tomàs Garcés, en el seu *Carnet de Lletres*, definia l'horitzó de la nostra literatura en marxa, restablia el culte a Mossèn Cinto i, finament, lliurava una batalla contra la inflor i l'embús.» (Llates 1969: 477).

L'esport genera informació. Fundat pel dirigent de la Federació Catalana de Futbol, l'industrial i polític Josep Sunyol i Garriga, el setmanari *La Rambla* exhibeix com a lema «Esport i Ciutadania». Periodistes com Josep M. Planes, Just Cabot, Xavier Picanyol, Carles Sindreu, Josep M. de Sagarra o Valentí Castanys modernitzen la crònica esportiva. La boxa inspira articles a Sagarra; Carles Soldevila practica patinatge i rem; J. V. Foix és un fervent partidari del tennis i l'aviació… Dirigida per Josep M. Massip, la redacció «trona» cada cap de setmana. Planes es fa càrrec de la secció *Set dies, set nits*, model de crònica punyent.

Com es pot constatar, Sagarra, Aguilar, Gifreda, Planes, Guansé, Bellmunt, Soldevila, Madrid, Ferran, Llates, Elias, Castanys i Passarell apareixen una i altra vegada en les fitxes de la premsa dels primers anys trenta. Viuen i escriuen. Són prolífics. El 1930, per exemple, Paco Madrid desplega col·laboracions a setmanaris gràfics com *Estampa* i publica a *Mirador* un seguit de reportatges sobre *Els exiliats de la Dictadura* que aplegarà en un llibre editat per Antoni López. Sagarra acaba de publicar *All i salobre* i estrena quatre peces dramàtiques entre les quals destaca *La corona d'espines* i germina *Vida privada*. Carles Soldevila ja porta dues edicions de la seva novel·la *Fanny* i s'encarrega del *D'Ací i d'Allà*. Josep M. Planes estrena al Novetats *L'home que s'havia de morir*, dirigeix el setmanari gràfic *Imatges* i prepara *Nits de Barcelona*. Carles Capdevila dirigeix *La Publi* i escriu *L'amor retrobat*. I les dones: Llucieta Canyà, Irene Polo, Rosa M. Arquimbau, la primera Mercè Rodoreda…

Després del tancament d'*Imatges* el novembre de 1930, la Catalònia deixa la seu de plaça Catalunya, on s'aixecarà el Banco de España, i es trasllada a la ronda de Sant Pere. Els primers mesos de la República, dibuixants i periodistes es deleixen per treure punta a la nova situació. En «la conjura» per fer néixer el setmanari satíric *El Be Negre* intervenen Gifreda, Castanys, Sagarra, Planes, Llates, Francesc Fontanals, Tísner, Jaume Passarell, Just Cabot... El 23 de juny de 1931 *El Be Negre* es presenta en societat coincidint amb la revetlla de Sant Joan. Imprès a NAGSA en bon paper, té la redacció i administració a la Llibreria Catalònia, però en realitat es fa cada diumenge a l'últim pis de l'Ateneu on van a raure els de la penya Borralleras carregats de notícies indiscretes, versos satírics i algun reportatge d'investigació que farà treure espurnes en la classe política. Director artístic entre 1931 i 1933, Valentí Castanys recorda aquells tancaments com una festa:

«Diumenge, havent sopat, ens hi reuníem tots. Instal·lats al voltant d'una taula de grans dimensions, escoltàvem la veu de Planes, que ens proposava una sèrie de temes que duia anotats... Aquell estiu del 31, els redactors preferien mirar cap enfora perquè una veïna que tenia calor dormia amb el balcó obert... En mànigues de camisa, Planes els cridava a l'ordre: "¿Hem vingut a rendir culte a la plàstica o a fer *El Be Negre*?"» (Castanys 1964: 91).

La complexa dinàmica de la política catalana i espanyola acabaria per estroncar aquell *Be Negre* que aviat va patir amenaces i agressions. Els enfrontaments amb polítics sati-

ritzats pel setmanari van provocar la fugida de col·laboradors com Castanys o Sagarra. Els reportatges d'investigació de Planes li costaren la vida l'agost del 1936… Això, però, és una altra història.

BIBLIOGRAFIA

CAMBÓ, Francesc (1930). *Per la concòrdia*. Barcelona: Catalònia.

CASTANYS, Valentí (1964). *La memòria es diverteix*. Barcelona: Destino.

FIGUERES, Josep M. (1994). *12 periodistes dels anys 30*. Col·legi de Periodistes, Vaixells de Paper, núm. 16, pàg. 91.

LLATES, Rossend (1969). *30 anys de vida catalana*. Barcelona: Aedos.

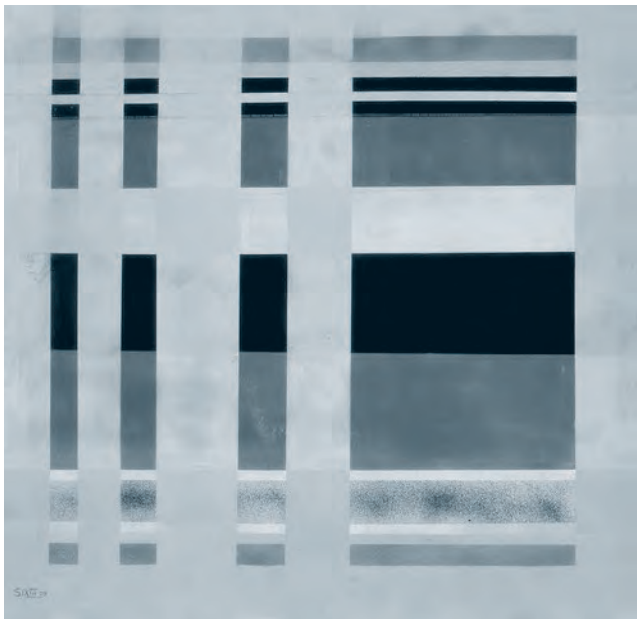
PLA, Josep (1925). *Coses vistes*. Barcelona: Diana.

PLANES, Josep M. (1931). *Nits de Barcelona*. Barcelona: Catalònia.

XAMMAR, Eugeni (1975). *Seixanta anys d'anar pel món*. Barcelona: Pòrtic.

Joan Manuel Tresserras

El magazín «D'Ací i d'Allà» (1918-36), entre les revistes culturals i informatives dels anys trenta



Sixta Villalba

La implantació dels models de la cultura i la comunicació de masses va tenir a Catalunya un procés relativament llarg. No només perquè l'aplicació viable de les novetats tècniques volia temps i perquè les empreses havien de reestructurar-se, sinó també, i potser sobretot, perquè calia que emergís plenament i amb tots els seus atributs l'agent que havia de donar sentit a la nova època: el públic multitudinari –vist per alguns com a massa– que consumiria la informació, la cultura i l'entreteniment, produïts a una escala industrial.

Tot el primer terç del segle XX van anar desenvolupant-se la indústria i el públic del cinema que arribarien a una mena de primera maduresa els anys vint i, amb el sonor, a la consolidació dels anys trenta. Una cosa semblant, i a un ritme equiparable, ens mostra la trajectòria de la indústria i el públic dels espectacles musicals, el sector discogràfic i, en una relació estreta amb ell i difonent globalment els nous ritmes, la ràdio. En el cas de la premsa, potser de manera menys evident, també podem resseguir un salt de proporcions equivalents. Els progressos tècnics que permetien l'accés més ràpid a les fonts informatives, la velocitat i l'abast de les edicions, o la sistemàtica incorporació de la fotografia i el fotoperiodisme en serien alguns dels signes més destacats.

Per tots els mitjans es va anar dirimint una doble batalla que perseguia impressionar i fidelitzar el nou públic modern, progressivament instruït i alfabetitzat. Era la batalla explícita d'atrapar l'actualitat i d'incrementar l'espectacularitat. Aquesta era, amb una pota en cada aspecte, la batalla ineludible general. La més evident, tot i els altres centres d'atenció que cada mitjà de comunicació i cada indústria de l'entreteniment i la cultura podria enarborar com a prioritaris i distintius. Entre tots aquells mitjans anaven constituint i difonent, així, la guia on les multituds d'una societat catalana cada vegada més urbanitzada i industrialitzada aprenien les pautes dels nous estils de vida que s'identificaven amb la modernitat. Potser el cinema era fantàstic com a màquina de somnis i d'arquetips, o com a generador de models acabats de comportament susceptibles de ser imitats. Però la premsa era completament eficient com a manual d'instruccions per a un ús individual i conscient, com a instrument d'autodisciplina i d'ensinistrament. I especialment si parem atenció a la construc-

ció de les noves formes de la vida quotidiana adaptables als canvis que comportava el salt del món de la tradició al món de la innovació, els magazins i les revistes il·lustrades d'actualitats esdevenien una plataforma privilegiada de difusió de pautes, receptes i consells per proveir-se d'una adequada aparença i una identitat escaient.

A Catalunya, la publicació que millor va representar aquesta funció va ser *D'Ací i d'Allà*. Més moderna que *Catalunya Gràfica* (1922-23) o que *Actualitats* (1924). Més consistent i duradora que la interessant però irregular *Bella Terra* (1923-29) i, en els anys que van coincidir, més desimbolta i avançada que *Esplai* (1931-36). No va tenir ordinàriament el sentit periodístic de l'efímer però notable setmanari *Imatges* (1930) ni el nivell i el rigor intel·lectual de la magnífica *Mirador* (1929-37). Tanmateix, i malgrat la seva lleugeresa, el seu esnobisme i la seva habitual vacuïtat, de la mà de Carles Soldevila *D'Ací i d'Allà* va exercir d'escola d'elegància, de gust i d'urbanitat. Tot plegat, és clar, d'acord amb una ben burgesa idea de civilització, indiscutiblement conservadora en el fons, però molt amable i, de vegades, fins i tot exquisida en les maneres.

1928. Un magazine d'estil europeu a Barcelona

El gener de 1918 va aparèixer a Barcelona el «magazín mensual» *D'Ací d'Allà*, editat per l'Editorial Catalana que patrocinava Francesc Cambó. La publicació era de format petit, 245 x 170 mm, i, a més de la coberta amb color i la contracoberta, tenia 96 pàgines interiors a dues columnes, amb abundància de gravats i de fotografies. N'era director el poeta Josep Carner, que seria substituït el gener de 1919 per Ignasi Folch i Torres. La presentació del primer *D'Ací d'Allà* exposava l'interès de la revista d'esdevenir «company de tos viatges, el meravellós compensador de tos dies sedentaris, el confident de boudoir».

Es tractava, de fet, del primer magazín català d'estil europeu que barrejava temes com ara l'actualitat, la literatura, l'art, la història, els consells domèstics, la divulgació de curiositats, els viatges, el cinema o les modes.

La primera etapa, encara una mica maldestra, rudimentària i tradicional, va durar fins al juny de 1924. La publicitat gairebé mai no omplia més del 10% de les pàgines, molt per sota dels magazins europeus de característiques similars; tot i que l'espai reservat a les fotografies ja solia ocupar-ne més del 30% o del 35%.

La quantitat i, sobretot, la qualitat de les col·laboracions va ser de bon començament molt remarcable, amb una certa nòmina del noucentisme intel·lectual i periodístic i alguns díscols coetanis: Carles Capdevila, Rovira i Virgili, Aureli Capmany, Pla, Riba, Bertrana, Maseras, Manent, els Soldevila, López-Picó, Ruyra, Bofill i Mates, Bertran i Pijoan, Arús, Duran i Sanpere, Xammar, Junoy, Amades, Garcés, etc. L'inconvenient de la migradesa de la cultura catalana proporcionava, en contrapartida, paradoxes com aquesta: una publicació que volia ser de gran difusió, pedagògica i formativa, però lleugera i distreta, podia convocar bona part de la intel·ligència del país.

La publicació comptava amb una certa abundància de mitjans, però sense arribar mai a produir la sensació d'opulència. L'aspecte general era digne i de gust una mica carrincló, però ben lluny dels assoliments posteriors que farien de *D'Ací d'Allà* (la *i* hi fou incorporada a partir del número 55) una publicació de gran to, d'estil propi i gràficament innovadora.

Dades de 1920, sens dubte facilitades per la mateixa empresa, atribueixen a la revista una tirada de 5.000 exemplars i una difusió considerable. Era una publicació mensual relativament luxosa, que podia ser mirada per tota la família. En ocasions era conservada i, potser, col·leccionada perquè

contenia materials literaris i gràfics poc condicionats per l'actualitat. Era adquirida principalment per dones de les classes mitjanes altes i la burgesia d'expressió catalana del país, però era llegida també pels homes i els joves.

La segona època de «D'Ací i d'Allà» (1924-31). L'empremta educadora de Carles Soldevila

La precipitació de la segona etapa de *D'Ací i d'Allà* va produir-se en la complexa conjuntura del 1924, enmig de la sacsejada de la vida cultural ocasionada per la pèrdua de la preponderància política de Francesc Cambó (juny de 1923) i per la Dictadura del general Primo de Rivera (setembre de 1924). Mentre els «joves» d'Acció Catalana incrementaven la seva intervenció intel·lectual, Cambó reorientava el seu mecenatge directe des de projectes com el d'Editorial Catalana cap a actuacions com la Fundació Bernat Metge.

El jove Antoni López Llausàs, fill de l'editor de *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*, anava eixamplant la seva impremta i la Llibreria Catalònia, acabada d'estrenar el 1924, quan li va sorgir l'oportunitat d'adquirir els fons d'Editorial Catalana. D'aquesta manera López Llausàs, a més d'endegar l'edició de diverses col·leccions de llibres d'autors catalans i estrangers, es va convertir en l'editor del *D'Ací i d'Allà* i en va encarregar la direcció a Carles Soldevila (juliol de 1924). Llavors el format es va engrandir fins a gairebé doblar l'anterior (330 x 245 mm) i en les 48 pàgines habituals (de vegades 60) el text es va reduir en benefici de la fotografia.

Cada portada era una excel·lent reproducció a tot color d'una obra escollida d'un pintor català modern: Dalí, Rusiñol, Llimona, Togores, Vayreda, Ricart, Elias, Mallol, Sunyer, Pruna, Meifren, Mir, Casas... El paper i el disseny general havien millorat decididament. Els col·laboradors continuaven provenint de l'òrbita noucentista, amb alguna nova incorporació esporàdica de relleu, com ara Sebastià Gasch, Francesc Trabal, Aurora Bertrana, Artur Perucho o Josep Palau. Algunes traduccions, ja remarcables en l'etapa anterior, eren del nivell que exemplifiquen les entregues successives del *Llibre del Te*, del propi Carles Soldevila, obres breus de Vildrac, Pirandello, Schnitzler, o Sacha Guitry, o relats de Joseph Conrad, Thomas Hardy o Conan Doyle.

Amb elements destacats com el número extraordinari dedicat a l'Exposició de Barcelona de 1929, *D'Ací i d'Allà* va esdevenir una eina del programa d'intervenció cultural de Carles Soldevila, ajudat d'alguns fidels assistents com Domènec Guansé o Josep Miracle, artífex de moltes traduccions i, segons pròpia confessió, d'una gran quantitat de peus de foto.

Sempronio ha deixat un viu retrat de com, a l'antic soterrani de la Llibreria Catalònia de la plaça de Catalunya, la direcció i redacció d'aquell *D'Ací i d'Allà* «no anaven més enllà del calaix en el qual a Soldevila li posaven la correspondència i les fotografies que es rebien de l'estranger. La resta era un misteri car no hi havia arxiu, ni taula, ni tisores, ni pot de cola, ni res de totes aquestes coses que semblen consubstancials amb les redaccions de periòdics. Soldevila arribava a les set de la tarda, recollia els papers, operava un primer i ràpid examen davant la bústia, sense asseure's, i pujava a la botiga, a rebre visites i escoltar proposicions. Xerrava amb els amos, amb algun client o amb els tertulians assidus. A les vuit donava per llesta la sessió [...]. I el *D'Ací i d'Allà* sortia amb una brillantor i puntualitat que per a elles voldrien moltes revistes d'ara» (Sempronio 1985: 173).

Amb el número 168, del desembre de 1931, i després d'una decadència sostenible per l'increment dels materials d'agència i algun repunt efímer, *D'Ací i d'Allà* s'acomiadava dels lectors amb una nota efectista i posava fi a la seva segona època.

La tercera època de «D'Ací i d'Allà». Resurrecció i avantguarda

A final de la primavera de 1932, aparegué al públic el nou *D'Ací i d'Allà*. Després de sis mesos la transformació de la revista havia estat radical. En la presentació es reconeixia la intenció inicial que la nova publicació dugués per títol *Les Quatre Estacions*. Però, finalment, la capçalera de *D'Ací i d'Allà* va acollir també la nova aventura. La que hauria de convertir-la en la més celebrada de les capçaleres de revistes il·lustrades catalanes.

L'impacte del nou disseny de la publicació fou d'una tal magnitud que alguns autors n'han parlat com si efectivament es tractés d'un producte completament nou. La sensació unànime de novetat, de modernitat màxima, de cosa imprevista, d'extraordinària sorpresa, va ser expressada pels contemporanis. Domènec Guansé, molts anys després, ho recordava evocant que «sense minva de l'interès del text, la imatge hi va prendre importància i es convertí en la revista més moderna i tipogràficament no superada encara del país» (Guansé 1967: XXI).

El nou format era més gran (330 x 285 mm). La cartolina de la portada i la contraportada, el gramatge i el setinat del paper interior, i l'amplada de les mides donaven com a resultat una espectacular presentació. Que les pàgines fossin soltes, d'un paper afiligranat amb la marca *D'Ací i d'Allà* –encara avui observable al contrallum i prova indiscutible d'una confecció feta especialment per al magazín–, i que estiguessin relligades, més que no pas enquadernades, amb un filferro espiral, reforçava la imatge de publicació de gran luxe que constitueix, pels qui la recorden encara avui, la seva característica més distintiva.

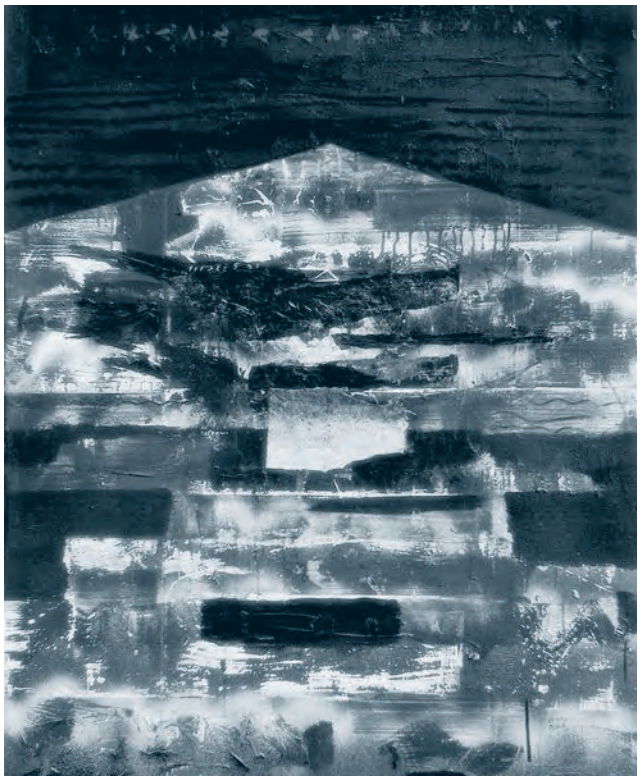
El text havia quedat reduït d'una manera contundent. Fins i tot els dibuixos havien estat gairebé eliminats, excepte els que, en alguna ocasió, continuaven il·lustrant les pàgines de modes. Un número ordinari constava de 92 a 100 pàgines,

Carme Aymar Cortina

de les quals entre 30 i 40 eren destinades a la publicitat i l'equivalent d'unes 38 o 40 més eren ocupades per les fotografies. Ocasionalment la revista incloïa publicitat encartada cosida per l'enquadernació en espiral. El textos, doncs, havien estat objecte d'una dràstica restricció.

La periodicitat seria ara trimestral. L'estacionalitat esdevindria així una mena de ritme vital de la revista; el refugi d'una actitud contemplativa, perplexa i esnob davant la realitat.

La transformació de la línia gràfica del magazín s'ha d'inscriure en el canvi d'orientació que les arts gràfiques tingueren a Catalunya després de l'Exposició Internacional de 1929, moment que ha servit diverses vegades per marcar cronològicament la fi de la preeminència noucentista o, com a mínim, l'inici definitiu de la seva davallada. La tercera etapa de *D'Ací i d'Allà* (1932-36) va explotar les seves possibilitats de revista luxosa i ben editada donant entrada al funcionalisme i el racionalisme gràfics, de la mà de renovadors com el fotògraf Josep Sala, responsable de l'aspecte del número 169 del magazín que inaugurava aquesta etapa, i el pintor i grafista alemany Will Faber, emigrat a Catalunya feia poc.



Victòria Pujadas Bárbara

Juntament amb l'acurada presentació gràfica i tipogràfica, un dels factors que més va de sorprendre tota mena de lectors i de contempladors va ser el dels anuncis publicitaris. En aquest punt, el salt respecte de la segona època havia estat radical; sobretot en l'aplicació sistemàtica de la fotografia. El predomini de la imatge va fer dir a Joan Torrent i Rafael Tasis que «la revista esdevenia una mena de film» que aplegava en un seguit de cuidades seqüències «una mena de summa dels refinaments de la vida moderna» (Torrent i Tasis 1966: 505-506).

La continuïtat de Carles Soldevila com a director i mestre de cerimònies, i el seu caràcter entre frívol i literari, van trobar un complement magnífic en l'ara imprescindible direcció artística, a càrrec, primer, del citat Josep Sala (números 169 i 170) i, després, a partir del número 171, dels prestigiosos Frisco-Llovet, fotògrafs i gravadors. Aquesta autonomia relativa de la direcció artística explica la transcendència que va tenir l'audaç transformació de *D'Ací i d'Allà* en l'aplicació d'experiències avantguardistes en tipografia, fotografia i compaginació, en l'evolució del disseny gràfic a Catalunya.

Will Faber, Grau Sala, o noucentistes com Xavier Nogués i Josep Obiols, van encarregar-se de les llampants portades dels disset números d'aquell *D'Ací i d'Allà*. El públic devia sentir-se'n atret, tot i que les cinc pessetes del preu resultaven alertadores del to elitista burgès i evocador del luxe del magazín. Aquest elitisme i aquest luxe esclatant es feien més evidents ara que la revista era concebuda com un objecte elegant i distingit.

Entre les contribucions d'aquesta darrera etapa de la revista cal esmentar, a més del de Carles Soldevila, noms com els de Carles Riba, Rossend Llates, Josep M. Guilera, Francesc Cambó, Lluís Ferrer-Vidal, Màrius Rivière, Joaquim Folch i Torres, Carles Sindreu, Domènec Guansé, Guillem Díaz-Plaja, M. A. Cassanyes, Josep Lluís Sert, Sebastià Gasch, Emili Carbonell, Josep M. Capdevila, A. Duran i Sanpere, Francesc Curet, Pere Coromines, Joan Sacs (Feliu Elias), Josep M. de Sagarra o Eugeni d'Ors.

La voluntat explícita de la revista i el seu director d'intervenir en la conformació del gust de la gent benestant i cultivada del país, col·locà *D'Ací i d'Allà* moltes vegades exercint funcions de revista d'art. Tant pel que fa a la tasca promocional d'alguns pintors i artesans (Josep Togores, Josep M. Sert, Francesc Sisquella, Joan Colom, Pere Pruna, Joaquim Sunyer, Josep Obiols o Feliu Elias), com per l'esforç divulgador de novetats i de tendències recents. Tant per la difusió dels criteris que semblaven imposar-se entre la moderna burgesia eu-

ropea i americana, com per incloure sovint treballs dels crítics amb més reputació.

Aquesta vocació de revista d'art es va mostrar en els sumptuosos números extraordinaris de Nadal. Cal destacar el de 1935, dedicat a recuperar la història i la imatge de la Barcelona antiga, que reproduïa nombrosos gravats del segle XIX i presentava a tot color algunes pintures on Lola Anglada rememorava la Barcelona vuitcentista. I, sobretot, per damunt de qualsevol altre, cal assenyalar l'extraordinari número 179, de desembre del 1934, dedicat a l'art del segle XX, que fou preparat per Joan Prats i Josep Lluís Sert. Parlant d'aquest número a les planes de *Serra d'Or*, Alexandre Cirici sentenciava:

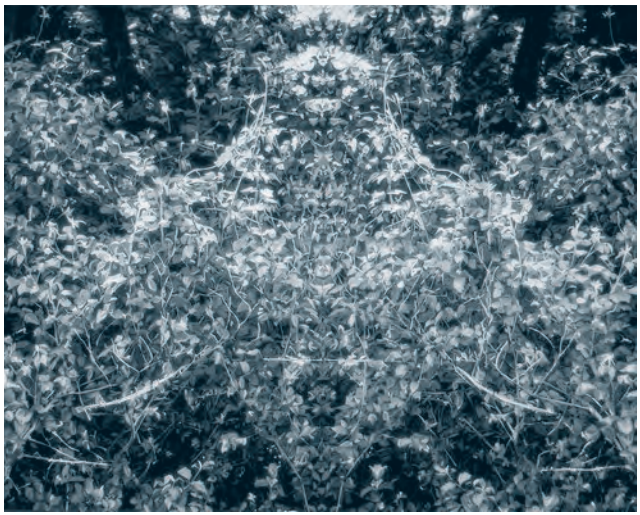
«Quan es parla de cultures grans i cultures petites, sovint no se sap veure que hi ha fets que compten tant com que *D'Ací i d'Allà* arribés a ésser una de les revistes més ben editades del món i que aquest número especial hagi quedat com el més important testimoni del sentir de la plàstica de tota una època. Durant molts anys, abans de l'aparició dels llibres de síntesi d'aquests darrers anys, aquell *D'Ací i d'Allà* era potser l'únic breviari exacte i sintètic que existia sobre les grans creacions del segle XX» (Cirici 1963: 36-37).

Aquest número contenia dos veritables gravats originals de Joan Miró –un que feia de portada i un altre a l'interior–, reproduïts a tot color. Hi havia, a més, nombroses reproduccions d'obres de l'art aleshores més nou i avançat del món (Kandinsky, Léger, Juan Gris, Picasso, Braque, etc.). L'excepcionalitat d'aquell número 179 ha fet que molts autors només parlessin de *D'Ací i d'Allà* per referir-s'hi. Es tracta, sens dubte, d'un número singular, d'una veritable joia hemerogràfica. Però no hi ha manera d'entendre com fou possible l'aparició d'aquest número sense reconèixer la personalitat flexible, oberta i curiosa de Soldevila, o sense avaluar la naturalesa i l'abast de les preocupacions artístiques que, per sota de la notòria superficialitat que li era característica, anava perfilant-se en l'anterior trajectòria de *D'Ací i d'Allà*.

Els testimonis sobre la importància històrica d'aquell *D'Ací i d'Allà* d'hivern de 1934 són molt abundants, però cap altre segurament no és tan expressiu com el d'Antoni Tàpies quan, en la seva *Memòria personal*, manifesta: «tinc el convenciment que la possessió i el fruïment d'aquell número de *D'Ací i d'Allà* em va despertar extraordinàriament la sensibilitat, em va donar una perspectiva molt exacta sobre tot el que és fonamental en la història de l'art modern i també un continuat i greu motiu de meditació sobre el conjunt del desenvolupament de la història cultural aquí, després de l'enfonsada de la República i, per comparació, sobre tots els altres terrenys de la vida del país» (Tàpies 1977: 92).

Altres comentaristes, potser menys apassionats i intel·ligents, s'han pronunciat també en termes coincidents. És generalment reconegut que *D'Ací i d'Allà* va constituir una peça mestra en l'esforç de Carles Soldevila per educar una burgesia més aviat provinciana i potinera, profundament castellanitzada, per tal d'afinar-la i educar-la, desvetllar-la i modernitzar-la, i apropar-la al camp del catalanisme. També és reconegut que va contribuir a millorar el nivell cultural i artístic, a educar visualment i a difondre nous criteris d'elegància entre nuclis importants de l'elit burgesa i de sectors de les classes mitjanes. De la contrastació dels diversos pronunciaments disponibles n'apareix un *D'Ací i d'Allà* prou característic, convertit en proposta global de gust i comportament d'uns estaments benestants que volien representar-se ells mateixos com a cultes i moderns.

D'altra banda, a més dels presumptes lectors naturals o coetanis del magazín, algunes de les figures intel·lectuals i artístiques de la postguerra i de la segona meitat del segle XX



Ramon Surinyach

s'han manifestat vivament impressionades per la contemplació juvenil de la publicació; i l'han considerat directament responsable d'episodis importants en el procés de la seva formació.

Ni l'apel·lació al preu elevat i a una circulació necessàriament reduïda, ni tampoc les evidents imputacions d'aristocratisme restrictiu, no poden fer perdre de vista que som davant d'una revista que va tenir una vasta influència. Una influència, ben provada testimonialment, més ferma del que sovint s'ha reconegut. L'ascendència i la influència que aquell *D'Ací i d'Allà* perseguia era equivalent a la capacitat d'impacte que solem atribuir als mitjans de comunicació de masses. Revista elitista i de masses al mateix temps, doncs? No és pas un contrasentit. Ben al contrari, moltes vegades el caràcter elitista d'algunes coses esdevé la clau de la seva poderosa força d'atracció i de suggestió sobre les multituds. I *D'Ací i d'Allà* era una publicació que distingia. Que feia de bon to mostrar o deixar veure.

La importància conjunta de l'aportació de *D'Ací i d'Allà* en la difusió d'un gust fotogràfic, tipogràfic i de disseny en general, en connexió amb la moda més creativa i innovadora dels anys trenta, la certifica la influència exercida per la revista sobre altres publicacions com ara la illenca *Brisas* –en el *look* de la qual Will Faber hi tindria un gran paper–, o la *Revista de S'Agaró* –portada endavant per Enric Moneny, i que tenia com a director literari a Carles Sindreu, col·laborador ocasional de *D'Ací i d'Allà*. Complementàriament, mitjançant la revista Soldevila podia proporcionar indicacions al seu lectorat sobre música, menjar, vestuari, cinema, tracte social, literatura, decoració, esport, arquitectura, art, viatges, higiene personal i tots aquells aspectes que ell considerava indispensables per aconseguir viure amb estil i disposar d'un gust una mica elaborat. Just la mena de refinament que ell imaginava pels pobladors de la somiada Catalunya ciutat.

Igual com va succeir en el cas de tantes altres publicacions, *D'Ací i d'Allà* va desaparèixer a causa de la guerra. El juny de 1936, quatre anys després d'aquell número 169 que havia suscitat l'admiració general, va sortir el que seria darrer número, el 185, de la publicació periòdica més ben editada amb què mai ha comptat la cultura catalana. La seva sola existència esdevé testimoni –potser paradoxal– de la futilesa de les preocupacions d'una part de la burgesia catalana, penjada del seu Hollywood imaginari particular, i del clima cultural excepcional que va produir-se a la Barcelona republicana, circumstancialment una de les plataformes europees de les avantguardes.

La desaparició de *D'Ací i d'Allà* cal considerar-la un accident de guerra, i no pas una fallida editorial que el conflicte hauria acabat de precipitar. La revista va gaudir d'un cert èxit de públic i d'un ben guanyat prestigi. El pas del temps, amb la seva perspectiva clarificadora, la tenacitat permanent dels col·leccionistes i l'edició en facsímil de la tercera

època han acabat renovant aquell èxit i aquell prestigi. I, ara, després d'un relatiu i immerescut ostracisme durant la dictadura, la memòria del magazine s'ha envigorit.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

CIRICI, Alexandre (1963). «L'aportació de Joan Prats». *Serra d'Or* (novembre).

GUANSÉ, Doménech (1967). «Pròleg». A: Carles Soldevila, *Obres completes*. Barcelona: Selecta.

SEMPRONIO (1985). *Barcelona pel forat del pany*. Barcelona: Selecta.

TÀPIES, Antoni (1977). *Memoria personal*. Barcelona: Crítica.

TORRENT, Joan; TASIS, Rafael (1966). *Història de la premsa catalana*. Barcelona: Bruguera.

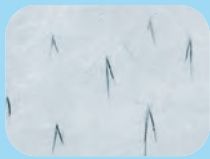
Nota

Aquest text es basa en alguns capítols de la tesi doctoral de l'autor, dedicada al magazín *D'Ací i d'Allà*, parcialment editada per Llibres de l'Índex el 1993 (*D'Ací i d'Allà 1918-1936, aparador de la modernitat*). L'apartat corresponent a la tercera època de la revista incorpora diversos fragments procedents de la presentació de l'edició facsímil de 1995, d'Àmbit Serveis Editorials, SA.

III

Isabel Ferrer Tapia

Fabian Fernández


Jordi Urbón Puigbarraca

Laura Alonso Medina

Francisco José Recacha

Oriol Teixidor Martínez

Sergio Rocha Lopes

Gonzalo Elvira

José-Luís G. Tercero

Il·lustracions de Isabel Ferrer Tapia, Fabian Fernández, Jordi Urbón Puigbarraca, Laura Alonso Medina, Francisco José Recacha, Oriol Teixidor Martínez, Sergio Rocha Lopes, Gonzalo Elvira i José-Luís G. Tercero

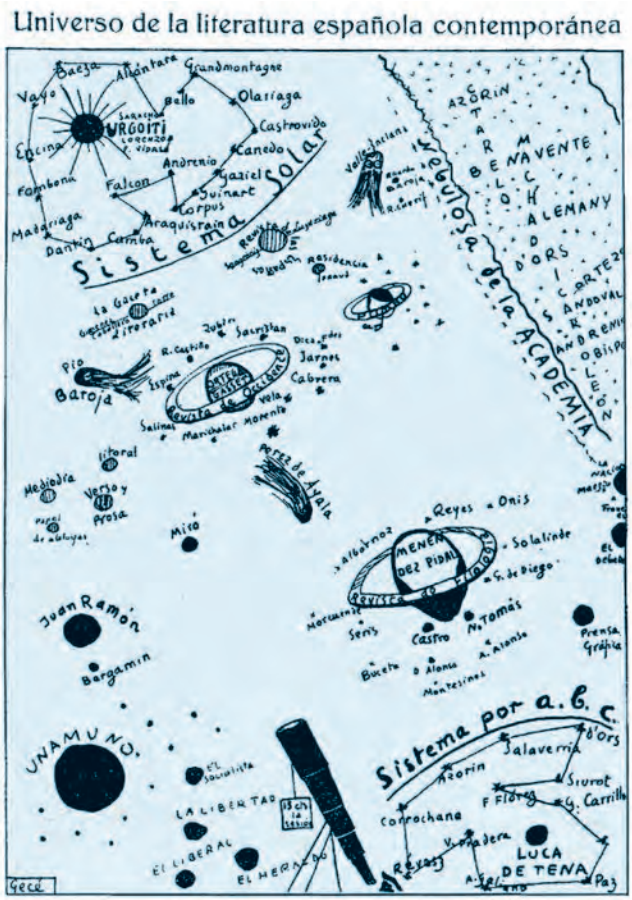
3 Personatges

Enrique Selva Roca de Togores
Gecé: una aventura intelectual

Jordi Amat
Guillem Díaz-Plaja mira una època memorable

Marcelino Jiménez León
Las colaboraciones críticas de Enrique Díez-Canedo
en «El Sol», «La Voz» y «La Nación»

Gecé: una aventura intelectual



Uno de los «Carteles literarios» de Gecé sobre el universo literario.

A considerable distancia de la fecha de su muerte, sigue resultando difícil hacer una valoración ecuánime de la figura de Ernesto Giménez Caballero. Y es que muchas circunstancias conspiran en su contra. Si se resalta la importancia de su actuación como impulsor de *La Gaceta Literaria* (una de las más ambiciosas y logradas empresas intelectuales de aquellos años, que las tuvo excelentes) o como agitador cultural, se suele menoscabar el valor de su obra de creación, reducida, en tantos análisis cicateros, a expresiones muy circunstanciales, cuando no miméticas, de las experiencias vanguardistas foráneas, y por lo mismo devoradas implacablemente por el paso del tiempo. Cuando se acepta, porque negarla es imposible, la relevancia de su papel en la vida intelectual de los años veinte y treinta, ese activo suele ir contrapesado con la condena de sus actitudes y actividades políticas, que lo llevaron a ser el principal –o al menos, el más entusiasta– adalid intelectual empeñado en la implantación en España de la ideología fascista, cuando no algo peor: un contumaz defensor de la victoria de 1939 y adulador desenfrenado del general que la encabezó. En el mejor de los casos se salva el expediente confinando al escritor a su condición –cierta por otra parte– de personaje estrafalario, desmesurado o histriónico; como una excepción pintoresca, en suma, de nuestra historia cultural. Irónicamente, las anécdotas que generó esa leyenda, alentada por el interesado hasta el final de su larga vida, si contribuyeron a dañar su imagen, dificultaron también que el olvido lo arrasase por completo, como ha ocurrido con otros prosistas de su generación (y, por supuesto, con la mayoría de los escritores que se alinearon con el bando franquista en la Guerra Civil).

Ahora bien: parece artificioso establecer compartimentos estancos en una trayectoria y una personalidad tan polifacéticas. Todos los ámbitos en que extendió su actividad brotaron de un ímpetu común, por mucho que sus múltiples

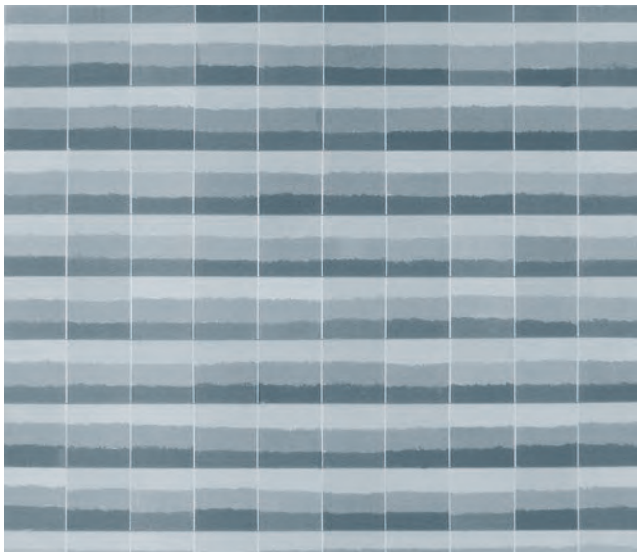
realizaciones, en cada caso, puedan ser de nuestro gusto o francamente recusables. Quizá la única cesura pertinente sea la temporal (y a ella nos vamos a atener en este balance de urgencia), con la Guerra Civil como bisagra. A partir de entonces su obra perdió nervio cuando no vino a reducirse a puros aspavientos en el vacío. Había desaparecido –y él contribuyó con todas sus fuerzas a ese final– el mundo donde su ebullición creativa era posible. Y los rasgos de su genialidad, porque indudablemente los tuvo, difícilmente podían encontrar cauce en un medio cultural tan abotargado como el del franquismo. En esa circunstancia –trágica para el escritor y trágica para el país– pareció estar, por encima de cualquier otra, la clave de la frustración de un intelectual tan pródigo de talento.

Epígono del regeneracionismo

Cuando nace en Madrid en 1899 en el popular barrio de La Latina, nada en su ambiente familiar parecía destinarlo al campo de la cultura en que tan destacado protagonismo alcanzaría desde mediada la década de los veinte. Su padre había comenzado su difícil andadura en la vida como dependiente de un comercio de ultramarinos para pasar a tenedor de libros en una papelería; consiguió hacerse con su propiedad, instalar una pequeña minerva y sentar, así, las bases de una emprendedora carrera en el mundo de las artes gráficas. A la tienda en la calle de las Huertas añadiría una acreditada imprenta (primero en la Ronda de Valencia y después en la calle Canarias 41, donde se imprimiría *La Gaceta Literaria*) e incluso una fábrica de papel en la localidad guipuzcoana de Cegama, integrada en el oligopolio de La Papelera Española dirigido por Nicolás María de Urgoiti. Se dio así el caso de que el joven Ernesto se criase en la misma entraña popular madrileña (su abuelo materno, agricultor toledano, era asentador en el mercado de la Cebada), pero cuando se incorporó al mundo de las letras se había convertido en el vástago mayor de una familia de la burguesía acomodada. Experiencia bifronte que marcaría a fuego su condición de integrante de la selecta minoría intelectual en ciernes con una tonalidad de casticismo achulapado; el Giménez Caballero más genuino tendrá siempre ese aire del muchacho madrileño barriobajero que, por florecientes que fuesen los negocios paternos, muchos los países recorridos en circuito de misión cultural o aparatosos los uniformes que vistiera, nunca dejaría del todo de ser.

Con independencia de sus acusados rasgos personales, Ernesto Giménez Caballero fue un producto bastante típico del emergente ámbito universitario de su tiempo, cuando el influjo institucionista sobre los centros educativos públicos empezaba a ser algo más que una promesa. En este sentido, su formación fue muy pareja a la de sus compañeros de lides literarias lanzados con ímpetu sobre la vida española al despuntar la década de los veinte: estudios de letras en la Universidad Central madrileña (con maestros de primer orden como Américo Castro, Asín Palacios, García Morente, Cejador, Besteiro, Ortega y Gasset...); colaboración en el Centro de Estudios Históricos, bajo el magisterio de Menéndez Pidal; dos cursos como lector de español en la Universidad de Estrasburgo... Todo parecía augurarle un puesto destacado en la escuela histórico-filológica que tan granados frutos estaba dando. Pero un decisivo hecho histórico y su misma idiosincrasia, reacia a toda disciplina encorsetadora, terminarían por orientar su vocación por imprevistos derroteros.

El recrudecimiento de la guerra de África tras el desastre de Annual interrumpió su vida universitaria en la ciudad alsaciana y le obligó a participar en ella dos años como soldado de cuota. De las peladas costas rifeñas volvió con una gavilla de anotaciones que editó bajo el cadalsiano título de *Notas marruecas de un soldado*. Con anterioridad apenas si había



Isabel Ferrer Tapia

publicado breves escarceos literarios en la revista estudiantil de acusado carácter conservador *Filosofía y Letras*, dirigida por el precoz Pedro Sainz Rodríguez, al tiempo que militaba en un efímero Grupo de Estudiantes Socialistas, buen indicio de su capacidad de cohabitación con las ideologías más diversas. Las *Notas marruecas* salen al filo de la primavera de 1923, compuestas por él mismo en la imprenta paterna, cuando el régimen restauracionista daba sus últimas boqueadas. El fuerte tono crítico del libro le llevó a un proceso instruido por la jurisdicción militar, inculpado por insultos al ejército e incitación a la sedición; cuando se temía lo peor, a los pocos días del pronunciamiento del general Primo de Rivera sorprendentemente saldría absuelto, para reintegrarse a sus tareas de ayudante del romanista Eugen Kohler.

Las *Notas marruecas* se inscriben de lleno en la vertiente del regeneracionismo crítico, afirmado en el ámbito hispano en la estela del 98. No parece ajeno a ese cariz, con independencia de sus méritos literarios, la acogida que le dispensaron los más conspicuos intelectuales del momento, empezando por Unamuno, para seguir con D'Ors, Salaverría, Castrovido... O el líder socialista Indalecio Prieto, empeñado por entonces en una dura campaña parlamentaria por las responsabilidades y que reprodujo cuatro capítulos seriados en su diario bilbaíno *El Liberal*. Y para quien se trataba del «único libro que nos ha emocionado» del infortunado conflicto, calificando a su autor como «dominador del léxico, observador perspicaz y espíritu hidalgo».

Más allá de las aceradas críticas dirigidas al estamento militar y al triste papel de comparsa de España en la empresa colonizadora, su sintonía ideológica con autores como Costa y Ganivet es evidente; como en ellos, su pensamiento se debatirá en «esa contradicción entre el imperialismo expansivo y el regeneracionismo sin ambiciones», como ha señalado atinadamente Mainer (1981: 246). Pero en la «Nota final» fechada en Madrid en diciembre de 1922, el tono ambiguo mantenido a lo largo de la obra se torna en enérgico llamamiento a la continuidad de la unión lograda por la empresa guerrera, por encima de la diversidad regional y como antídoto frente al peligro de un particularismo que conduzca a la desintegración nacional; el impacto ideológico de *España invertebrada* de Ortega es tan patente –llega a utilizar sus mismos términos– como el de la experiencia vital de la guerra; la evolución que se esboza es paralela a la recorrida por algunos intelectuales europeos en la Gran Guerra y que habría de abocarlos al fascismo. A la rotunda convicción nacionalista por la que se decanta al final del libro, se suma la idea de la militancia entendida como prosecución del espíritu guerrero tras la desmovilización. De momento es una intuición escasamente precisa: «Unámonos otra vez en algo» (1923: 252) escribirá (en la reedición de 1983 lo sustituiría significativamente por un enfático «¡Unámonos en haz!»).

Pero el presentimiento irá cobrando fuerza a medida que su adscripción al fascismo sea un proceso con un margen cada vez menor de reversibilidad.

Un tono similar presentan el manuscrito inédito titulado *El fermento* (perdido con la vorágine del 36) y los artículos de tema europeo publicados en el diario *La Libertad*, una vez reintegrado a su lectorado estrasburgués y tras recorrer países aledaños como Holanda o Suiza. «Tienen», ha escrito un estudioso de su obra, «el mismo viso regeneracionista de sus *Notas marruecas*» (Hernando 1975: 131). Ese conjunto de escritos deja traslucir su inquieta curiosidad intelectual por conocer formas culturales diferentes a las hispanas, una preocupación por el atraso del país de sabor noventayochista, resaltado por el inevitable contraste con la Europa nórdica, y, a la vez, la amarga confesión de la inutilidad de ir a importar elementos más «modernos» que los propios por resultar inasimilables a las peculiaridades de la vida española.

Apoteosis vanguardista

Será a partir de su regreso definitivo a Madrid, y de su boda con una italiana de Prato que ha conocido en Estrasburgo (hermana, por cierto, del cónsul italiano en la ciudad francesa, fascista entusiasta, y vecina en la infancia del célebre Curzio Malaparte, que tan importante papel desempeñará en un momento clave de su evolución posterior), cuando su escritura experimente un giro radical. A través de la vinculación empresarial de su padre con Urgoiti, se introducirá como un auténtico torbellino en el círculo intelectual congregado en torno a Ortega, con prestigiosas tribunas como *El Sol* y la *Revista de Occidente*. Pero será, sobre todo, la aparición de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) y el conocimiento y amistad de su autor, el ex-ultraísta Guillermo de Torre, quien acabe por lanzarlo por la vía de la vanguardia. Dentro de ella alcanzará su perfil inconfundible, siendo así que en sus inicios no había pasado de ser un fruto tardío de la literatura del 98: Unamuno, Azorín y, sobre todo, Baroja eran sus ídolos. En ese tránsito, Guillermo de Torre será su «mentor vanguardista», aunque su asimilación de los nuevos ismos se produjese –según recordaría en la vejez– «siempre con una gran reticencia» (Selva 1988: 23) y un sustrato nacionalista nunca dejase de alentar en su pensamiento.

Desde su incorporación a *El Sol* y la *Revista de Occidente* en 1924, Giménez Caballero se va a convertir en uno de los periodistas culturales más audaces del país. Y lo va a hacer a través de dos fórmulas simultáneas: la «Revista de libros» y las «Visitas literarias». En las reseñas críticas de *El Sol* hará célebre el seudónimo *Gecé* (las iniciales silabeadas de sus apellidos) y es muy perceptible el cambio progresivo y sustancial de su escritura. Si sus primeros textos expresaban un pesimismo crítico por la situación española, los que ahora va desgranando con asombrosa facundia muestran una escritura festiva; las ideas que pone en juego son mucho más imaginativas y buscan constantemente la sorpresa del lector, el alejamiento de los lugares comunes y predecibles. El tono con frecuencia desgarrado, el «desenfado juvenil» y los «juicios provocativos» –al decir de Nigel Dennis (1995: 38), que ha estudiado insuperablemente esa etapa de su obra–, se aúnan en unos textos de apariencia más ligera, de menor trabazón lógica y con abundancia de ideas atrevidas y arbitrarias. Y sobre todo, con una «tendencia hacia la esquematización extremada», fuente de «las innovaciones más radicales intentadas por nuestro autor», que desembocará en su cartelismo. En cuanto a las «Visitas literarias», se conciben como un género híbrido, a caballo entre el reportaje y la entrevista a personajes o hechos noticiosos. También en ellas, muchas de esas innovaciones tendrán cabida, y sin apartarse de la preocupación por el hecho cultural español, «constituyen algo así como el puente entre el escritor principiante de *Notas marruecas de un*

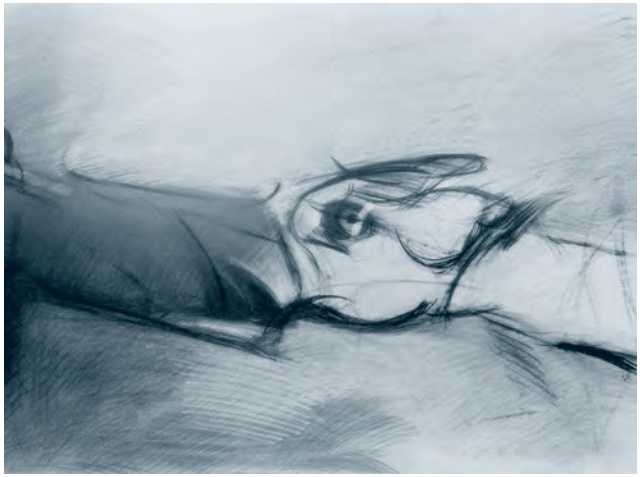
soldado y el fundador de *La Gaceta Literaria*» (Dennis 1995: 23 y 43-44), hasta el punto de contribuir a iluminar los inmediatos orígenes de ésta (Tandy y Sferrazza 1977: 37).

Al valorar *La Gaceta Literaria*, acaso no se ha resaltado suficientemente el hecho de que este «periódico de las letras» (como lo calificó certeramente Ortega en la primera plana de su primer número, el 1 de enero de 1927) surge del cruce biográfico de dos trayectorias dispares. La de Gecé, un epígono del nacionalismo regeneracionista liberal, como acabamos de ver, en acelerada evolución a la vanguardia, dentro de la cual alcanzaría bien ganada notoriedad. Y la de Guillermo de Torre, creador y teórico de la experiencia ultraísta, y una vez decretada la liquidación de ésta, el más informado crítico de los ismos europeos. En este sentido, la significación primaria de *La Gaceta Literaria* residió, ante todo, en potenciar las hasta entonces minoritarias y dispersas manifestaciones de la vanguardia, haciéndolas accesibles a un público más amplio y entroncándolas en un programa de mayor alcance que, abarcando la creación artística sin exclusiones, aceptara la continuidad con una cierta tradición. La confluencia entre Giménez y Guillermo de Torre, pone de manifiesto esa simbiosis entre la información de primera mano de las novedades europeas –aportación fundamental del segundo– y el esfuerzo por filiar la obra nueva al legado de las generaciones españolas anteriores –seguidas tan de cerca por el primero– en un proyecto común.

La Gaceta Literaria se convirtió, sin duda, en la plataforma más importante donde se revelaron las firmas de la promoción de la «nueva literatura», la posteriormente conocida como generación del 27, pero no fue esa su única significación. Atenta a su labor informativa e incitadora, abarcó la totalidad del panorama literario y artístico. Fue, además, una verdadera empresa cultural: en sus amplias planas acogió la expresión de la pluralidad lingüístico-cultural de la península (con especial atención a lo catalán) en el marco de un vago proyecto de unidad ibérica; una pretensión –fallida– de hegemonía cultural con respecto a la América hispana y de expansionismo dirigido hacia las comunidades sefardíes dispersas. Esta combinación singular de revista cosmopolita, abierta a las últimas novedades, y su trasfondo nacionalista quizás explique la aportación económica, no muy abultada, de sus iniciales mecenas (hasta que, bien entrado el año 1929, se haría cargo financiero de la publicación la Compañía Iberoamericana de Publicaciones): Urgoiti, el doctor Marañón, el pedagogo Lorenzo Luzuriaga, y los diplomáticos Lequerica, Sangróniz y Ramón de Basterra, éste último también ensayista y poeta, por citar sólo a los más destacados (Hernando 1974: 17; Selva 2000: 82-83).

Por un tiempo, tan abrumadora dedicación a las tareas organizadoras y críticas, por más que ésta fuese tan renovadora como la recogida en *Carteles* (1927), frenó su obra puramente creativa. Ya lo señaló Ramón Gómez de la Serna, con quien tanto parentesco tiene en algunos aspectos su literatura. Pero no tardaría ésta en desbordarse. Del mismo 1927 es el libro *Los toros, las castañuelas y la Virgen*, obra de transición, con elementos deudores de su literatura originaria, pero donde apunta ya su característica «ausencia de melindres para barajar temas y mezclar personas, presentándolas bajo aspectos antisolemnes», al decir de Guillermo de Torre (1929: 145). En 1928 aparecen *Yo, inspector de alcantarillas*, un conjunto de relatos introspectivos que inauguran la narrativa surrealista española, y *Hércules jugando a los dados*, «un ensayo de sistematización crítica y hasta de interpretación metafísica del deporte» (Torre 1929: 153), donde está ya presente una exaltación del cesarismo contemporáneo. *Julepe de menta* (1929) es una colección de prosas de muy varios registros, donde quizá se encuentren algunas de las mejores que escribió nunca, y donde el texto de estricto corte vanguardista

convive con otros de muy distinta factura. En *Circuito imperial* (1929) recoge sus crónicas viajeras del año anterior invitado por destacadas instituciones culturales continentales con agudas miradas –artísticas y políticas– sobre la Europa del final de los veinte. Y el libro misceláneo, enormemente heterogéneo, *Trabalenguas sobre España* (1931), escrito en cinco lenguas y con el cual cierra su ciclo propiamente vanguardista. Pero la actividad vanguardista de nuestro personaje va más allá de su condición de escritor. Se desliza al campo del arte plástico con sus «Carteles literarios», considerados hoy como uno de los logros centrales de nuestra vanguardia histórica: una revolucionaria modalidad de crítica literaria visual, con utilización de la técnica del *collage* de resonancias futuristas y dadaístas, que presentará como alternativa a la crítica tradicional. Una veintena de ellos constituirán la sección final de *Carteles* (el resto es una antología ordenada de las criticas publicadas en *El Sol*), libro dedicado «A la era industrial del mundo. Nada menos»; a ellos habrá que añadir la serie que expuso en las Galerías Dalmau de Barcelona. Hace también su incursión en el campo de la cinematografía, como patrocinador del Cineclub Español fundado en Madrid a finales de 1928 y con ramificaciones por toda la geografía española, e incluso como realizador de dos cortometrajes, hoy también clásicos, en 1930: *Esencia de verbena* y *Noticiario del Cineclub*, donde podemos ver en amigable compañía a jóvenes y no tan jóvenes intelectuales a quienes las inmediatas circunstancias políticas separarían de manera irreparable: César M. Arconada, Eugenio Montes, Alberti, Ledesma Ramos, Salinas, José María Alfaro, Juan Piqueras, Sainz Rodríguez, Salazar y Chapela, Agustín Espinosa, Pérez Ferrero, Edgar Neville o Bergamín, por citar sólo a los de su misma generación. Y finalmente, como promotor de un establecimiento comercial, La Galería, desde donde trató de difundir la arquitectura racionalista, el mueble metálico y la artesanía popular.



Fabian Fernández

Guillermo de Torre, en el temprano ensayo de enero de 1929 que venimos citando, se vio obligado a colocar a un Gecé en continua metamorfosis bajo el signo de Proteo: su figura «es –sin disputa– la más rica, proteica y renovadora de todas las que pueblan el ámbito de la joven literatura española». Las trayectorias descritas hasta entonces por el escritor, con su «avidez tragadistancias» y su inquietud insaciable, al cambiar de territorio en cada nuevo libro, obligan al crítico o espectador «a efectuar una constante modificación del punto de enfoque o de la abertura del diafragma» (Torre 1929: 144). De esa forma, Gecé queda fuera de cualquier escuela vanguardista, aunque recibe el influjo de casi todas ellas: desde el futurismo, que marcará su actitud decisiva ante la realidad artística (y política), hasta el surrealismo, con experimentalismos cubistas. Con más perspectiva, De Torre (1974: II, 248) se permitió incluirlo entre los continuadores del ultraísmo, entendido más como un fenómeno acogedor de los diversos ismos europeos que como una escuela cerrada; y en esa línea, su obra vendría a ser «una especie de extensión

periodística, de manufactura en gran escala del inicial y minoritario espíritu vanguardista». Si queremos extraer el núcleo cohesionador, por encima de sus múltiples facetas en que se expresa, nada más clarificador que acudir a su conferencia de 1928 titulada «Eoántropo», una atrevida andanada contra las tesis de Ortega publicada, curiosamente, en las páginas de su propia revista. El ensayo se singulariza por «llevar al interior de la *Revista de Occidente* los ecos de un debate contra el modelo formalista dominante en ella»; es decir, por afirmar una línea vitalista e irracionalista, que trataría de volver a emparentar la vanguardia con el futurismo, en agudo contraste con el «vanguardismo racionalista, distante y negador de sí mismo» sostenido por la revista orteguiana (Soria Olmedo 1988: 187). Para cifrar el signo de la novísima producción artística –afirma Gecé (1928a: 314)– no se debe hablar «de una cosa deshumana, ni prehumana, ni inhumana, ni simplemente humana. Sino *eohumana*. La *eohumanización del arte*. Tal juzgo el verdadero postulado de la más avanzada estética: generación de un hombre auroral». La plenitud de su etapa estrictamente vanguardista constituye un interregno, tan breve como intenso, que separa –o mejor: que une– dos períodos de literatura esencialmente política; el eslabón, en suma, que relaciona los temas y los tópicos en que se debatió la cultura política española (desde Costa a Ortega, pasando por el 98) con el fascismo, la ideología que se presenta al final de ese camino y con la que se identificaría para siempre.

La «conversión» al fascismo

La vanguardia le acercó, pues, al fascismo. Y dentro de ella, Marinetti, bajo cuyo estro cantará los modestos –como modesta será, en definitiva, nuestra vanguardia– reflejos del progreso capitalista en la España de los veinte. La fascinación de la ciudad moderna, transformada por la técnica y la industria, con el espectáculo de las masas, de la velocidad como símbolo de la modernidad mecánica, el antitradicionalismo (que en Giménez cohabitará con la tendencia inversa, para diluirse pronto), la exaltación de la violencia o un concepto aristocratizante y antiburgués de la sociedad y su organización, son, entre otros, ingredientes del futurismo que preparan la visión del mundo fascista. El futurismo marinettiano y la utilización sesgada de Nietzsche serán el cauce a través del que discurre esta evolución de Gecé dentro de la vanguardia; pero el salto cualitativo se producirá cuando en 1928, de la mano de Curzio Malaparte y conocedor de la Italia de Mussolini, a la defensa de los regímenes autoritarios y de las minorías que «disciplinan» a las masas, se unan contenidos populistas y la valoración de lo «campesino y elemental», en el marco de una revolución nacional que supere los esquemas del siglo XIX. Esa tensión entre la más estridente modernidad y la tradición, se resolverá con su adhesión plena al fascismo. Adhesión que intentará presentar como una conversión, donde Malaparte («mi Virgilio en esta visita italiana») habría acompañado su particular camino de Damasco. Con su personalísima retórica delirante y notas freudianas (las mismas que había utilizado para componer los relatos de *Yo, inspector de alcantarillas*) lo presentaría así en *Circuito imperial*:

«[...] en Roma, a las pocas horas de caer en Roma... ¿qué cosa me pasó? No sé. Sólo recuerdo que girovagué alucinado por calles y jardines, y cielos, y árboles, y palacios, y acentos de aquella vida. Y que de pronto me encontré abrazado a Roma con ansia incontenible y desarticulada de balbucear tenuemente: madre.

Roma, a los pocos días, ya fue todo para mí.

Roma era el Madrid cesáreo e imperial que Madrid no sería nunca.

Roma era ese firmamento cálido, azul, de un azul sexual, embriagador, azul y dorado que yo no había visto en

parte alguna de España –y que era España, sin embargo– y que me protegía como una mano regia.

Era la matriz de una Castilla mía, depurada, antigua, eterna, inajenable. Roma era –¡qué impresión descubrir eso, sencillamente!– mi lengua, el manantial de mi habla, espuma y cristal, originario en el que yo ahora zahondaba mi espíritu como en un Jordán beatífico, saturándome de santidad, de *período de orígenes*, de ternura agradecida» (1929b: 48-49).

Más allá del arrobo, entre místico y erótico, del texto que acabamos de transcribir, fue extraordinariamente certero cuando percibió en la Roma fascista un «Olor a mundo antiguo, medieval y nuevo». Allí encontraría nuestro personaje el terreno firme donde recomponer su coherencia ideológica. Desde que había dado sus primeros pasos como escritor, se había visto atrapado en varias contradicciones. Primero, la que nacía de la difícil compaginación de tradición y modernidad, especialmente patente en la plenitud de su etapa vanguardista. En segundo lugar, la contradicción provenía de la infructuosidad en la búsqueda de un referente salvador, polarizado entre el deslumbramiento por las culturas de la Europa nórdica y el reconocimiento del ingrediente «africano» de lo español, o en otros términos, entre el europeísmo y el casticismo como soluciones a la postración hispana. Finalmente, la derivada del sentimiento de enajenación sentido como integrante de la *minoría intelectual* respecto del *pueblo*. Son tres contradicciones rastreables en las corrientes ideológicas del primer tercio del siglo XX, que en Gecé llegan a su punto de máxima agudeza, hasta hacer crisis en esta visita a Italia. El alucinado texto viene a constituirse, así, en prólogo para una nueva profesión de fe, pues cuando –como confiesa a continuación– el fenómeno fascista «irrumpió en mi conciencia, a posteriori de mi reconocimiento entrañable de Roma, me vi perdido. Tenía que admitirlo *acríticamente*». Y desde la seguridad de la nueva creencia, «todo un pasado juvenil, envenenado de exotismos y torceduras, se me desvanecía como una veste de humo» (1929b: 48-49). Aunque no podemos dejarnos llevar por el arrebato de sus palabras (para esas fechas, como hemos visto, había dado no pocas muestras de su proclividad hacia el fascismo), nos encontramos ante el punto de inflexión fundamental en su trayectoria ideológica.

Este proceso concluirá de forma irreversible con la publicación en 1932 de su obra con mayor afán de permanencia, *Genio de España*, su «libro de fortuna»: una suerte de breviario para nuevos catecúmenos, por el que volverá a entroncar su literatura, ya decididamente política, con sus orígenes ideológicos regeneracionistas. Pero el fascismo, tal y como lo asume Gecé, es al mismo tiempo continuidad y superación de aquellos supuestos.

Su decantación política se adelantó, en líneas generales, a la toma de posición de la joven *intelligentsia* de la época. Fue el suyo un caso más en la evolución del esteticismo al compromiso político-social del artista; para ello había que declarar conclusa la vigencia del vanguardismo del modo en que se había entendido hasta entonces. Nada le arredró por ese camino, ni siquiera la perspectiva de quedarse solo en *La Gaceta Literaria* hasta convertirla, en su tramo final, en una publicación unipersonal y desesperada, *El Robinsón literario de España*, un alarde grafománico de periodismo total que acertó a definir en la introducción de su edición de bibliófilo como «una *Summa literaria* hecha con cante jondo». Con un empuje de humor amargo que hace suya la angustia desolada de Larra, escribió bajo esa rúbrica seis de las últimas entregas de su revista. «Los que hayan observado», escribirá en *Genio de España*, «mi vida literaria o espiritual de estos últimos tiempos saben [...] que mi ánimo se levanta hoy del yermo y soledad donde hace un año se ejercita en liberarse de crisis e inquietudes, algunas de las cuales he ido transcribiendo en

Jordi Urbón Puigbarraca

esta mi obra monacal de *El Robinsón Literario de España* (testimonio respetable, al menos, por su generosa abundancia)». Fue la isla solitaria desde donde se enfrentó a los fantasmas de liberalismo que aún alentaban en zonas profundas de su mente. Perdió a los camaradas literarios, hubo de renunciar a sus sueños de liderazgo intelectual, dilapidó buena parte de sus talentos como escritor y se quedó sin maestros. Particularmente dolorosa –y de gran trascendencia para su obra posterior– fue la drástica ruptura con Ortega culminada en las virulentas páginas de *Genio de España* en su sección titulada «Los huevos de la urraca (Notas a Ortega)» (1932b: 69-114).

Como hombre de acción, al ver frustradas todas sus aspiraciones al liderazgo en el terreno del arte una vez producida una polarización del mundo intelectual, especialmente a partir de 1930 y sobre todo con la llegada de la Segunda República –acogida, según Foard (1975: 165) con una actitud «defensiva más que jubilosa»– intentó desarrollar su influjo en el campo de la política y desde sus convicciones fascistas. Un juicio basado en meras apariencias nos descubre únicamente contradicciones, piruetas, malabarismos e incluso un sentido funambulesco de sabor circense. Algo de eso hubo, desde luego, pero es posible encontrar un hilo conductor que dé coherencia –siempre relativa– a sus variadas propuestas políticas e intelectuales. Cuando hizo pública profesión de fe de su ideología en 1928 y 1929, lo hizo en un medio que, si al principio indiferente –todavía se podía jugar con las paradojas–, no tardó en volverse declaradamente hostil. En un primer momento puso todo su ardor en la *nacionalización de la izquierda*, incitando a sus maestros y compañeros de letras (como después a Indalecio Prieto y al mismo presidente del gobierno republicano Manuel Azaña) a seguir una vía que estaba calando en una Europa atravesada por una profunda crisis. Tan ambicioso propósito, concretado en la «Carta a un compañero de la Joven España» de 15 de febrero de 1929, se saldó con un fracaso estrepitoso; la *intelligentsia* hispana se inclinaba en su inmensa mayoría –y más en esos momentos en que la dictadura primorriverista agonizaba, arrastrando poco después a la propia monarquía alfonsina– hacia posiciones liberal-republicanas o socialistas y no estaba dispuesta, como es lógico, a dar el salto mortal que pedía el intrépido escritor. El fracaso, con todo, no fue absoluto. Algunos intelectuales y estudiantes de escaso relieve público iniciaron la formación de núcleos desde los que empezará a desarrollarse en España un movimiento fascista autóctono de significación marginal: el grupo de La Conquista de Estado (editor de un semanario homónimo) y las JONS. Giménez Caballero les prestó su apoyo, aunque no tardó en desilusionarse. La experiencia de Ledesma Ramos, jovencísimo comentarista filosófico y científico de *La Gaceta Literaria* (y de la *Revista de Occidente*), además de ser mucho menos filoitaliana, la juzgó pronto inviable al no lograr atraerse más que a reducidos grupos estudiantiles de algunas grandes capitales.

Tampoco pudo cumplir sus expectativas con posterioridad el proyecto falangista, de radio más amplio, encabezado por José Antonio Primo de Rivera. Sin modificar sustancialmente los exiguos resultados anteriores, pensaba que un líder político en la era de la irrupción de las masas, en tiempos de enconados enfrentamientos políticos y sociales, debía surgir de la base del pueblo (como Mussolini, como Hitler) y no de la aristocracia. Y aunque juzgó la evolución personal experimentada por José Antonio admirable en cuanto a la aceptación cada vez más integral de los presupuestos fascistas, siempre lo consideró –y no le faltaba razón– incapaz de atraerse a anchos sectores sociales del país. Le desagradaron también las pretensiones de elegancia retórica del falangismo, además de que su propia ubicación en el partido se viese obstaculizada tanto por sus actitudes personales inestables e improcedentes, como por la rivalidad ante el jefe representada por escritores como Rafael Sánchez Mazas o Eugenio Montes, cuyos estilos relamidos y preciosistas estaban, desde luego, mucho más cerca de las preferencias joseantonianas en ese entorno que Mónica y Pablo Carbajosa (2003) han llamado su «corte literaria». Ridruejo contó al respecto una anécdota muy reveladora: en conversación con el jefe de Falange, el joven Dionisio hizo una mención incidental a *Genio de España*, cuya lectura le había fascinado. «Sí, está bien», le contestó Primo de Rivera; «pero, ¿no encuentras que todo parece allí demasiado simple? Por otra parte se percibe correr por el libro una vena presuntuosa de aparecer como un Führer, lo que es algo ridículo». «Yo», comenta Ridruejo (1976: 54), «conocía entonces mal las intimidades del falangismo, pero tomé buena nota de que el antiguo vanguardista Giménez Caballero no estaba ya en los altares, si es que lo había estado alguna vez.»

Desechada la vía de una nacionalización de la izquierda y estancado el desarrollo de un movimiento autóctono, hubo de optar por la incitación a una *fascistización de la derecha*. En ese contexto hay que incluir sus acercamientos al grupo de Acción Española (donde tampoco fue muy bien visto) que le ofreció un homenaje cuando ganó la cátedra del Instituto Cardenal Cisneros, sus capciosas alabanzas a Calvo Sotelo e incluso a la CEDA de Gil Robles, la creación de un partido patronal (de siglas tan cómicas como PEPE) o su presentación a las elecciones de febrero de 1936 por la candidatura madrileña contrarrevolucionaria... Al final, comprendió que no quedaba otro camino que la aceptación del protagonismo militar apoyado por la ancha base de la derecha; y trató de evitar que la sublevación de julio de 1936 –aunque le cogería desprevenido en Madrid– terminara en un pronunciamiento más a lo siglo XIX.

La formulación de su discurso político-cultural en los años republicanos deja traslucir una evolución congruente con lo apuntado, porque estando construida desde una convicción invariablemente fascista se abre a formas de connivencia con determinados aspectos del pensamiento y la mentalidad de la derecha tradicional española. No obstante, la clave última de su significado consistirá en dar una respuesta totalitaria a las tesis liberales propuestas en la década anterior por su repudiado maestro Ortega. *Genio de España*, lo será, en no poca medida, de *España invertebrada*, como *La nueva catolicidad* aspirará a contestar las concepciones europeístas del filósofo madrileño; *Arte y Estado*, el único ensayo de estética fascista de los años de preguerra (con diferencia, junto a *Genio de España*, la obra de mayor calado de este período), de *La deshumanización del arte*, y *Exaltación del matrimonio*, de los *Estudios sobre el amor* orteguianos. En todos estos escritos sustituirá la *meditación* (inspiradora de duda, reflexión y actitud analítica ante la realidad) por la *exaltación*, como género donde la irracionalidad del discurso ha de aceptarse acrítica y fanáticamente. Si en la obra de Ortega la orientación racionalizadora estaba oscurecida por «sombras» –como ha estudiado

Elorza (1984)–, la obra de Gecé se moverá en el puro terreno de las afirmaciones incontrastables, con apelaciones constantes a la movilización basada por encima de todo en el instinto. Dos notas tendrán ese conjunto de libros y muchos de los artículos de prensa que los acompañaron: la voluntad de construir una primera síntesis cultural en consonancia con la visión del mundo fascista y la pretensión de desplazar en beneficio propio el magisterio orteguiano sobre los sectores juveniles del país. Poco importa a este respecto la diferencia de altura intelectual entre los dos escritores, el valor sustantivo o la capacidad de permanencia de sus respectivas obras. Lo innegable es que el propósito existió y que los escritos de Giménez Caballero encontraron eco básicamente en una juventud, seducida en muchos casos por el atractivo del estilo, dispuesta a dar el paso adelante hacia el nuevo terreno ideológico.

Comparándolo con Ledesma Ramos –a quien califica como «el máximo teórico del fascismo español»–, el mejor estudioso de las derechas hispanas, González Cuevas, ha escrito que en el pensamiento de Giménez Caballero «se impone, ante todo, la literatura a la dimensión práctica, la ocurrencia sobre la teoría, la superficialidad sobre la radicalidad y la improvisación sobre el sistematismo» (2003: 32). Hay mucho de cierto en estas apreciaciones. Pero no debe perderse de vista que tanto en los importantes ensayos de Ledesma de 1935 (*¿Fascismo en España?* y *Discurso a las juventudes*) como en los mismos textos de José Antonio Primo de Rivera, se trata de interpretaciones o elaboraciones doctrinales exclusivamente políticas, incapaces por sí solas de configurar una auténtica *Weltanschauung*, verdaderamente abarcadora del conjunto de la realidad. Y ahí radica, a nuestro entender, la importancia de la obra de Giménez Caballero durante el quinquenio republicano; porque de la síntesis entre la Italia de Mussolini y su interpretación de la historia y la cultura españolas no extrajo un entramado de instituciones que poner en práctica (y cuando lo intentó, lo hizo con bastante torpeza), sino los fundamentos vitales y la sensibilidad sobre los que se erigía la realidad política del fascismo, que consiguió transmitir con un estilo propio e inconfundible de expresión. Por sus textos se salieron de los estrechos cauces partidistas y pudieron ser asumidos también por los sectores *fascistizados* (y no exclusivamente fascistas) de una derecha que se armaba ideológicamente para afrontar tiempos de combate. El discurso de la Unificación de abril de 1937 (Selva 2000: 294-298) que le escribió al general Franco será una buena muestra de la culminación de esa trayectoria.

Coda: la frustración de un intelectual

Porque lo que vino después, difícilmente cabe en una historia de la cultura; da más bien para un anecdotario de un volumen proporcional al de su marginación en la vida cultural y política española. Esa «enrevesada mezcla de intelectual y hombre de acción», condición desde la que «se soñaba un profeta de los tiempos futuros, un capitán de las iluminadas huestes creadoras del porvenir», como lo retrató, en los años finales de esa aventura, un buen conocedor de Gecé como José María Alfaro (1980), acabó por convertirse en un francotirador literario rehuido por casi todos. Le persiguió la sombra de la preterición. Sus múltiples intuiciones e iniciativas acababan por fructificar, inevitablemente, en otras manos. La historia de su larga supervivencia (moriría casi nonagenario en 1988) es también la de su continuo ofrecimiento, en todas las coyunturas, y la de la queja por su marginación: en la República, en el mismo franquismo, donde ansió ser ministro de Propaganda y no pasó de embajador en una pequeña dictadura hispanoamericana. O en la transición democrática, cuando creía llegada la hora de su reivindicación; lo que no le impedía escribir en sus *Memorias de un dictador* (1979: 68)

en un tono en el que no sabemos si dominaba la inocencia o la jactancia: «A mí sigue sin intimidarme el haber sido fascista e intentado españolizar esa nueva salvación romana de nuestro genio.» Como han escrito Mónica y Pablo Carbajosa (2003: 84), «no dejó de ser un teórico temerario y en cierto modo oportunista lleno de un exhibicionismo que acababa por ser, paradójicamente, siempre inoportuno».

En 1947 escribió: «Ciertamente que mi querida patria no ha sido muy generosa conmigo. Pero lo digo sin amargura alguna. Y también sin asombro» (1947: 224). Parece más sincera, sin embargo, la patética confesión siguiente, en un informe al Ministerio de Asuntos Exteriores tras una estrambótica y rocambolesca aventura diplomática –llamémosla así– en la Europa de 1950:

«Desde 1923 mis servicio[s] a España, con la guerra de Marruecos y mi primer libro, creo haber ofrecido mi vida, mi libertad y mi alma a ese servicio. Se me tiene reconocida –*sotto voce*– videncia en la política interior y exterior de España. Mi obra de escritor llega a la cincuentena de volúmenes, de escritor político y civil. Como soldado y civil y como católico español vengo actuando en una línea que el tiempo dirá si era recta –rectísima– o no. Y sin embargo: ¿Qué medios me ofreció mi patria hasta ahora para servirla bien? En lo militar no pasé [de] soldado en la primera guerra y de alférez en la segunda. Como escritor no he llegado siquiera a eso que llega ya todo el mundo, sepa o [no] sepa escribir: a académico. Como profesor estoy arrinconado en un destartalado Instituto de Enseñanza Media no obstante haber renovado la pedagogía y haber abierto cauce al cine nacional. Como político no se me ha permitido más que desempeñar una honorable Procuraduría en Cortes. Como diplomático he tenido yo mismo que inventarme misiones a contrapelo de mil dificultades tanto en América como en Europa. Socialmente el cer-

Laura Alonso Medina

co de axfisia [*sic*] es terrible por el delito de haber venido ofreciendo en cada instante a mi país fórmulas que han resultado triunfantes y de las que todos se aprovechan, menos uno. Y eso no me importaría pues la soledad es para almas templadas si no fuese porque repercute brutalmente sobre lo más entrañable de mi corazón de padre: mis hijas. Como católico creo haber hecho por el Amor a Roma como Misterio sacro algo que no llegaron a hacer Donoso Cortés ni Menéndez Pelayo: arrastrar a Juventudes a morir por esa Sacra idea. Piénsese en 1931, cuando ante ella capituló toda la España tradicional... Ciertamente que mi gratitud a la patria no debería ser grande. Y aunque a la patria cuando se le ha dado todo no se le ha dado bastante: yo, no he podido aún darle bastante porque para eso necesitaría antes saber si lo que le he dado lo ha recibido. Pues hasta ahora sólo me ha contestado con un silencio descorazonador, casi de pueblo bárbaro» (1950: 28-29).

NOTA BIBLIOGRÁFICA

ALFARO, José María (1980). «Giménez Caballero, del vanguardismo al robinsonismo». *El País* (9 de noviembre).

CARBAJOSA, Mónica; CARBAJOSA, Pablo (2003). *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Barcelona: Crítica.

DENNIS, Nigel (1995). «El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero». Prólogo a Ernesto Giménez Caballero. *Visitas literarias de España (1925-1928)*. Valencia: Pre-Textos, p. 7-81.

ELORZA, Antonio (1984). *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*. Barcelona: Anagrama.

FOARD, Douglas W. (1975). *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta)*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1923). *Notas marruecas de un soldado*. Madrid: Imp. E. Giménez [2.ª ed., Barcelona: Planeta, 1983].

– (1927a). *Carteles*. Madrid: Espasa Calpe.

– (1927b). *Los toros, las castañuelas y la Virgen*. Madrid: Caro Raggio.

– (1928a). «Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo». *Revista de Occidente*, núm. LVII (marzo), p. 309-342.

– (1928b). *Yo, inspector de alcantarillas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

– (1928c). *Hércules jugando a los dados*. Madrid: Ediciones La Nave.

– (1929a). «Carta a un compañero de la Joven España». *La Gaceta Literaria*, núm. 52 (15 de febrero), p. 1 y 5.

– (1929b). *Circuito imperial*. Madrid: Cuadernos de La Gaceta Literaria.

– (1931). *Trabalenguas sobre España*. Madrid: CIAP.

– (1932a). *El Robinsón Literario de España*. Edición de Bibliófilo. Madrid: Ediciones de La Gaceta Literaria.

– (1932b). *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional. Y del mundo.* Madrid: Ediciones de La Gaceta Literaria.

– (1933). *La nueva catolicidad. Teoría general sobre el fascismo en Europa: en España*. Madrid: Ediciones de La Gaceta Literaria.

– (1935). *Arte y Estado*. Madrid: Gráfica Universal.

– (1936). *Exaltación del matrimonio. Diálogo de amor entre Laura y Don Juan*. Madrid: Sociedad General de Librería.

– (1947). *Don Ernesto o el procurador del Pueblo en las Cortes Españolas*. Madrid: EPESA.

– (1950). *Informe sobre el Consejo de Europa en Estrasburgo*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores [ejemplar mecanografiado existente en la Biblioteca Nacional de Madrid].

– (1979). *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos (2003). «Ledesma Ramos o el imposible fascismo español». Estudio introductorio a Ramiro Ledesma Ramos, *Discurso a las juventudes de España*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 11-34.

HERNANDO, Miguel Ángel (1974). *«La Gaceta Literaria» (1927-1932). Biografía y valoración*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

– (1975). *Prosa vanguardista en la generación del 27 (Gecé y «La Gaceta Literaria»)*. Madrid: Prensa Española.

MAINER, José-Carlos (1981). *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.

ORTEGA Y GASSET, José (1927). «Sobre un periódico de las letras». *La Gaceta Literaria*, núm. 1 (1 de enero), p. 1.

PRIETO, Indalecio (1923). «Leyendo un libro. "Notas marruecas de un soldado"». *El Socialista* (15 de marzo).

RIDRUEJO, Dionisio (1976). *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta.

SELVA ROCA DE TOGORES, Enrique (1988). «Giménez Caballero entre la vanguardia y la tradición. Su autobiografía intelectual a través de una entrevista». *Anthropos*, núm. 84 (mayo), p. 21-26.

– (2000). *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos.

SORIA OLMEDO, Andrés (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo.

TANDY, Lucy; SFERRAZZA, Maria (1977). *Giménez Caballero y «La Gaceta Literaria» (O la generación del 27)*. Madrid: Turner.

TORRE, Guillermo de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio [2.ª ed., Sevilla: Renacimiento, 2002].

– (1929). «La trayectoria de Giménez Caballero». *Síntesis*, núm. 20 (enero), p. 143-156.

– (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. 2.ª ed. 3 vols. Madrid: Guadarrama.

Jordi Amat

Guillem Díaz-Plaja mira una època memorable

«El arte de quedarse solo» i el col·lapse de l'Edat de Plata

Francisco José Recacha

Per al Jordi Gràcia.
Tan lector, tan amic, tan professor.

Espectador dels temps

L'any 1935 Guillem Díaz-Plaja (Manresa, 1909 – Barcelona, 1984) guanyà el Premio Nacional de Literatura amb *Introducción al estudio del romanticismo español*. Només tenia vint-i-cinc anys i malgrat la seva joventut aquell jove ho era tot menys un desconegut. El premi confirmava la seva plena instal·lació en la vida cultural del país, com ho proven molts fets. Díaz-Plaja tenia un peu posat i ben fermat en el món acadèmic (era catedràtic d'institut, director d'art dramàtic del conservatori del Liceu, ajudant de càtedra universitària i col·laborador de revistes erudites) i l'altre en la societat literària. No és un detall menor que quan Ramon d'Abadal, a principi de l'any 1933, agafà les rendes de *La Veu de Catalunya* per donar aires nous al vell diari catalanista i conservador, fitxés Díaz-Plaja perquè coordinés la secció de cultura i espectacles. Tampoc és casual que participés en el creuer universitari per la Mediterrània que agermanà estudiants i professors de les universitats espanyoles (des de Salvador Espriu a Laura Giner de los Ríos, passant per Julián Marías, Antonio Tovar o Jaume Vicenç Vives). Ni és gens atzarós trobar la seva col·laboració a la protofeixista revista *Azor* de Barcelona, que dirigia des del Lyon d'Or el seu admirat Luys Santa Marina, o a la catòlica i progressista *Cruz y Raya* de José Bergamín. Aquells anys trenta estaven donant per a molt i ell no perdia cap de les oportunitats que, una darrera l'altra, li anaven sorgint.

L'entrada de Díaz-Plaja en la societat literària s'havia produït en un moment vibrant, a final dels anys vint, quan el gruix de les avantguardes ja havia sacsejat els codis estètics anteriors i el surrealisme proposava des de l'art una nova moral que acabaria amb tota repressió moral i permetria la plena exhibició de l'inconscient. Aquella dècada, en paraules de Rafael Santos Torroella, havia estat «fabulosa» per a l'art i la cultura catalanes (1997). La seva havia estat i era una promoció privilegiada: al servei de la qualitat literària, existien en aquell moment tot un seguit de plataformes (diaris, revistes i editorials) que possibilitaven la difusió normalitzada d'una cultura sincronitzada qualitativament amb Europa. Amb la capacitat per a l'admiració pròpia del jovent i una passió no

amagada per tot el que fos modern, Díaz-Plaja començà a escriure contemplant tres promocions d'escriptors brillants a ple rendiment. Les contemplava i en divulgava les seves manifestacions amb prosa dúctil i estil àgil, sense oblidar que el millor periodisme és aquell que té consciència literària. El seu amic Sebastià Gasch, a mitjan de l'any 1929, escrivia a *La Veu de Catalunya* que Díaz-Plaja era «indubtablement el valor més considerable de la promoció catalana més recent» en tant que posava sobre paper (el paper dels diaris *La Noche* i *El Día Gráfico*) el present més viu de la cultura catalana i ho feia «amb rara clarividència» (Gasch 1986: 173).

Torno al punt d'arrencada. Poc després de la concessió del Premio Nacional, rebé la visita del senyor Josep Zendrera a l'Ateneu de Barcelona. Zendrera –propietari de l'editorial Joventut– volia publicar-li l'assaig premiat, però Díaz-Plaja ja el tenia compromès amb Espasa Calpe. Com a contrapartida, però, li oferí un altre llibre: un volum que reunís alguns dels seus assaigs dispersos sobre literatura espanyola contemporània. Aquest fou l'origen d'*El arte de quedarse solo y otros ensayos* (1936), un llibre que sense voler-ho i amb la perspectiva present pot llegir-se com una mena de cant de cigne de l'*edat de plata* de la cultura espanyola moderna. «Se leyó después de la guerra pero había sido escrito para un mundo que estaba muy lejos de concebirla», ha escrit José-Carlos Mainer (2003: 26). Testament i testimoni d'un temps a punt d'esfondrar-se, permet resseguir la trajectòria de Díaz-Plaja durant temps prodigiosos.

El arte de quedarse solo sintetitza bona part de la feina feta per Díaz-Plaja fins aleshores. Dic expressament que es tracta només d'una part, perquè el cert és que portava més d'un lustre desplegant una activitat variada, intensíssima. En pocs anys havia estat estudiant i professor, llicenciat i doctor, periodista i assagista, polemista i divulgador, conferenciant i opositor, locutor de ràdio i comentarista cinematogràfic, viatger i tertulià, rata de biblioteca i figura pública, barceloní i madrileny... De tots aquests perfils el més interessant i vigent és el de publicista: l'assagista de petit format i ambició limitada que fa de l'article periodístic que tracta de qüestions culturals una invitació al pensament. L'ombra d'Eugeni d'Ors és, seria, allargada.

Oriol Teixidor Martínez

El teatre d'Azorín

Des de les pàgines de *Mirador. Setmanari de Literatura, Art i Política*, Díaz-Plaja explicà en català i des del final de l'any 1929 quines eren les palpitacions dels temps en literatura i també en cinema. Recopilant bona part d'aquells articles publicà *Una cultura del cinema* (1930) i *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica* (1932), els dos editats a les Publicacions de «La Revista» del poeta Josep Maria López-Picó. A banda de *Mirador*, també col·laborava a d'altres revistes culturals. Regularment, per exemple, publicava a la *Gaceta Literaria*, la revista amb més pes entre els joves escriptors

espanyols que dirigia Ernesto Giménez Caballero. Díaz-Plaja, a la *Gaceta Literaria* de l'1 de febrer de 1929, hi havia publicat l'article «1928. Mapa dramático español», un breu assaig premiat per la redacció de la revista i que sintetitzava les línies renovadores de la dramatúrgia castellana.

Díaz-Plaja destacà tres autors: Federico García Lorca, Jacinto Grau i Azorín. M'aturaré en aquest últim, explicant el sentit i l'abast de la relació que mantindrà amb Díaz-Plaja. Durant els últims anys de la dècada de 1920, Azorín era un «sènior» que s'esforçava per renovar el seu estil i apropar-se així als integrants de la *joven literatura*. «De los escritores del 98, todos ya entonces tan amoldados a su figura pública, fue Azorín el único que los jóvenes vanguardistas de los años veinte consideraron, durante una etapa, entre 1928 y 1930, correligionario», en paraules de Domingo Ródenas (2001: 15). Aquest nou Azorín temptejà el gènere teatral primer i després el novel·lístic, integrant-hi possibilitats tècniques que el cinema havia popularitzat. Díaz-Plaja parà atenció a les propostes d'Azorín (les teatrals i les novel·lístiques) i de seguida en parlà a la premsa. Quan no feia ni cinc dies que Díaz-Plaja havia ressenyat la novel·la *Superrealismo* d'Azorín a *Mirador* (aquesta nota va publicar-se el 31 de juliol de 1930), el jove barceloní –que preparava les maletes per anar a Madrid a fer el doctorat– rebia una carta (inèdita) d'agraïment: «Lo que ha escrito usted acerca de mi teatro es lo que más estimo de todo lo que sobre el tema se ha escrito.» A mitjan del mes de setembre, una nova carta d'Azorín arribava amb una proposta: «el sábado 27 salgo para Madrid e inmediatamente que llegue llevaré al editor los originales del segundo tomo del *Teatro*; tendría mucho gusto en que en ese tomo fuera el estudio de usted».

L'assaig «El teatro de Azorín» obrí el volum que la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones publicà l'any 1931 i Díaz-Plaja el recollí després a *El arte de quedarse solo*. És un estudi força llarg, dividit en dues parts (una de general i una d'anàlisi de cadascuna de les obres de teatre d'Azorín), que integra materials de «Mapa dramático español» i de la ressenya de *Superrealismo*. Les pàgines més interessants són, al meu entendre, les agrupades sota l'epígraf «Desvanecerse», dedicades a definir els trets distintius del surrealisme heterodox d'Azorín. «Toda la obra de Azorín consiste en tomar este punto de partida [la realitat] para evadirse y montar en el aire su sueño suprarreal. Entonces la cosa material desaparece, fluye hacia dentro, se desvanece, se diluye. Como esas imágenes que en el cine se disuelven en el *flou*» (1936: 39).

La modernitat d'Azorín quedava garantida tot vinculant-lo a tècniques cinematogràfiques experimentals (Man Ray) i comparant-lo amb propostes dramàtiques avançades (Jean Cocteau, Luigi Pirandello). L'establiment d'aquesta mena de connexions és paradigmàtic de l'anàlisi d'una obra des d'una perspectiva «culturalista», una dels trets distintius de l'assagisme de Díaz-Plaja. L'estudi es complementa amb l'anàlisi d'alguns dels recursos emprats per Azorín per tal de distanciar-se del paradigma realista –antiescenologia i antiarqueologia, segons ell– i situar l'atmosfera de les seves obres de teatre en un pla diferent del mimètic, una passa més enllà de la prosaica realitat.

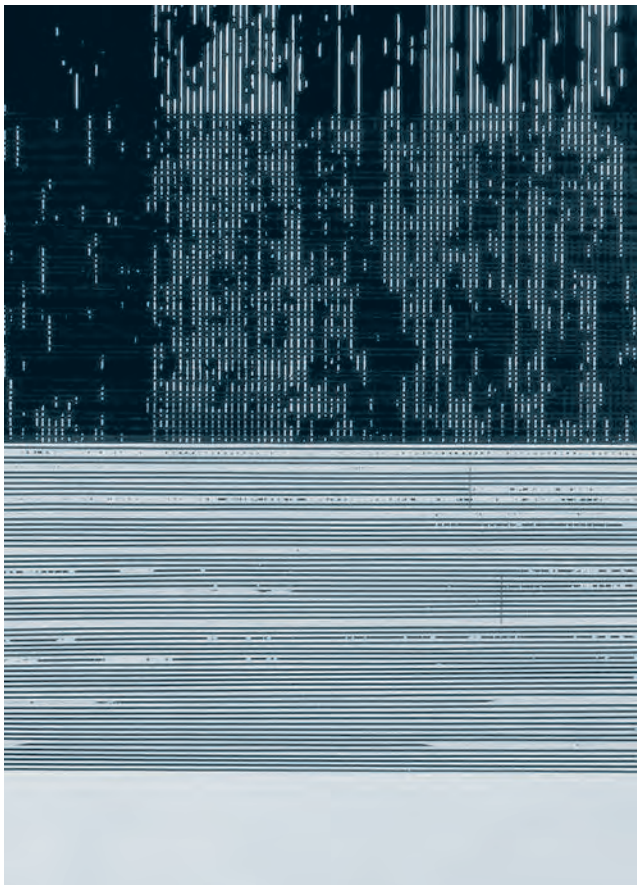
L'hora dels poetes

Un dels capítols més interessants del sistema literari espanyol dels anys vint fou l'esforç de les elits (Ortega al capdavant) per impulsar un nou patró narratiu. Els prosistes d'avantguarda, però, no van escriure un corpus novel·lístic comparable qualitativament al del *modernism* europeu (Woolf, Joyce, Mann, Kafka...) i a mesura que passaren els anys van anar cedint als poetes les posicions de privilegi que havien ocupat a la borsa dels valors literaris. Aquells eren temps per a poetes i l'any 1931 Gerardo Diego els reuní en una antologia transcendent i polèmica, que reuní la nòmina

d'escriptors que tradicionalment hem anomenat *generación del 27*. Espectador sempre atent, Díaz-Plaja també observà el fenomen i durant aquells anys parà atenció crítica preferentment a la lírica (com mostren la majoria d'articles que componen *El arte de quedarse solo*).

El mateix any que va escriure «El teatro de Azorín» –el 1930–, valorava l'estat de la poesia catalana a la *Gaceta Literaria*. El judici era provocador, implacable: després de Salvat-Papasseit, «nada. NADA». Situat en una postura antinacionalista, Díaz-Plaja avaluava radicalment des de la militància avantguardista (compromesa només en part), tot denunciant el provincianisme d'aquells poetes que «reparten su inspiración entre un bucolismo falso y envejecido y un popularismo mediocre» (1975: 175-6). El remei proposat era l'empelt amb altes dosis de cosmopolitisme. Era una prèdica a favor de la modernitat, perquè calia immunitzar-se contra tota classe de virus romàntics. L'ombra orsiana segueix planant.

Díaz-Plaja ideà aleshores una prova per avaluar el grau de romanticisme d'un poeta. Consistia en veure quin tractament feia de la lluna en els seus versos. Els resultats del primer experiment aparegueren l'estiu de 1931 a la revista *Mirador* amb el títol de «Importància de la lluna» (un article que també recolliria a *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*). Díaz-Plaja iniciava l'article amb sarcasme, afirmant que «sense la lluna no seria possible comprendre el Romanticisme, tot ell fabricat de nocturns esbojarrats» i feia befa del Campoamor més tronat. Introduïda la seva hipòtesi, analitzava amb exemples quin tractament literari havien fet de la lluna els «primers poetes revolucionaris» –llegiu els primers avantguardistes–, Apollinaire, Gómez de la Serna i Marinetti; aquest últim «llançà el seu crit apostòlic: *Odio universale per la luna*». El mètode quedava establert: «des d'aleshores la manera de situar-se la lluna damunt dels versos és un símptoma claríssim» (1932: 47) i calia provar-lo amb



Sergio Rocha Lopes

poetes catalans i castellans. Garcés, per exemple, queia de la banda del romanticisme i la seva poesia, per tant, era retrògrada. Els nous –es deien Salvat-Papasseit o Foix, Pérez Ferrero o Rogelio Buendía– eren moderns perquè convertien la lluna «en una joguina, en un mirall, en una safata o en una síndria. Tant se val! Es tracta de materialitzar, de fer pròxim i instranscendent quelcom que tenia per a les promocions anteriors un idealisme pujat» (1932: 48). Era un plantejament

Gonzalo Elvira

superficial de la qüestió, però eficient com a eina divulgadora per mostrar les idees bàsiques dels nous poetes.

Díaz-Plaja publicà un article molt semblant a la *Gaceta Literaria*, que aplegà a *El arte de quedarse solo*. Els exemples de poesia catalana desapareixen i la gran majoria d'exemples adduïts pertanyen a fragments lírics escrits per membres de la *joven literatura* (Alberti, Prados, dues vegades Borges, dues vegades García Lorca...), cap dels quals feia un tractament romàntic de la lluna. «La gran hazaña de los jóvenes poetas ha consistido en saber inmunizarse contra el azul lunar y la humedad del nocturno» (1936: 118). La poesia castellana era, doncs, una poesia moderna perquè fugia del clixé.

Aquesta conclusió, però, es contradiu amb un altre dels articles recollits a *El arte de quedarse solo*. Em refereixo a «Romanticismo. Nueva literatura», que es va publicar per primera vegada a la cubana *Revista de Avance*. Arran del creuer universitari que l'any 1934 travessà l'Atlàntic (celebrat un any després del creuer pel Mediterrani), Díaz-Plaja feu amistat amb un grup de poetes de l'Havana –Fernando Ortiz, José María Chacón, Juan Marinello– i els envià per a la seva revista aquesta curiosa valoració de la poesia castellana del moment.

Amb més evidència que a cap altre capítol del llibre, la petja d'Eugeni d'Ors resulta definitòria. La primera part del breu assaig contraposa el concepte de *romanticisme* al de *classicisme*, sense restricció cronològica, seguint el concepte dicotòmic del desenvolupament de les arts que Ors aprengué de Wölflin i que divulgà al sensacional *Lo barroco*. La capacitat sintètica de Díaz-Plaja és total: amb un sol paràgraf ja en té prou per mostrar que «es posible ver la evolución intelectual de la Historia como una sucesión –fruto de reacciones sucesivas– de estas dos maneras de sentir», romanticisme i classicisme (1936: 130). La segona part de «Romanticismo. Nueva literatura» pretén mostrar que els poetes castellans, sense deixar de ser moderns, han anat prenent actituds romàntiques a la seva obra. Els crítics de l'època ho batejaren com a neoromanticisme i Díaz-Plaja, en el marc de la tensió permanent entre classicisme i romanticisme, l'entenia com la reacció romàntica en front les propostes futuristes de Marinetti. No es referia al romanticisme més tòpic i excessiu, sinó a aquell que aspirava a aprofundir en l'autoconeixement més fondo del creador: «como el Romanticismo del XIX fue un descubrimiento estremecido del yo profundo y humano contra el culto formal externo, frío, del neoclasicismo [...]

los jóvenes escritores aspiran a lo más profundo del yo, la subconsciencia del yo. Al superrealismo» (1936: 131). El surrealisme, doncs, calia entendre'l com la manifestació cronològica d'una tendència recurrent. Ara bé, la tipificació del surrealisme que Díaz-Plaja fa en aquest context és diferent de la que havia fet a propòsit d'Azorín. Si en aquell cas es limitava a la idea de superació de la realitat (una qüestió epistemològica, en darrer terme), aquí es cenyeix més a la vinculació entre surrealisme i exploració de l'inconscient. El surrealisme, doncs, com una moral. El discurs de Díaz-Plaja, dissortadament, no aprofundia en aquesta línia i l'interès de l'article quedava diluït en una sèrie d'afirmacions no justificades sobre l'acceptació del llegat romàntic (hi caben des de Fray Luis de León a Bécquer passant per Góngora!) per part dels poetes contemporanis.

Home de lletres

El centre de la vida literària barcelonina dels anys trenta era l'Ateneu. També hi havia bars i cafès on s'hi podia fer tertúlia, terrenys colonitzats per la gent de les arts i les lletres. Altres espais públics, però, assajaven la convivència entre el gremi intel·lectual i el sector benestant de la ciutat. El més paradigmàtic d'aquell temps fou, segurament, Conferentia Club. «A partir de la idea de Cambó de institucionalizar en Barcelona unas veladas culturales y sociales de nivel internacional, un grupo de patricios constituyen una sociedad cuya misión es invitar a las personalidades más relevantes del panorama cultural del país o el extranjero. Su sede sería el Hotel Ritz» (Baladía 2003: 184). Díaz-Plaja assistí a vàries conferències –de Pedro Salinas, de García Lorca– i a mitjan dels anys trenta, fins i tot s'assegué a la tribuna dels oradors. Com explicà a *Memoria de una generación destruida*, «fui invitado por Conferentia Club, hacia 1934, a un ciclo de debutantes en el que intervinieron, que yo recuerde, Rosendo Llates y Octavio Saltor [...]. La gran sala del Ritz se me cayó encima. Creo que desde la cuarta fila ya no se me oía» (1966: 126).

Díaz-Plaja va llegir-hi, no sé si en català o en castellà, la conferència «Eco de Narciso» (inclosa a *El arte de quedarse solo*). Es tracta d'una peça oratòria eficaç, que mostra els trets típics de l'assagisme culturalista que ja he descrit. Després d'explicar el mite clàssic de Narcís per mitjà dels versos de Virgili, Díaz-Plaja descriu la mena de tractament literari que poetes contemporanis havien fet del mite –Valery, Riba, García Lorca, Max Aub– i ho sintetitzava en dues postures: la clàssica (Narcís com a espectacle, el dandi) i la romàntica (Narcís com a problema, el suïcida). La noció de romanticisme és la mateixa que hem vist a l'article «Romanticismo. Nueva literatura» –l'aprofundiment en el jo (cita els casos de Larra i Werther)–, però Díaz-Plaja introdueix (qui sap si forçat per l'auditori) una matisació moralista que qüestiona el límit de l'exercici introspectiu dels contemporanis: «hoy podemos ver que no solamente no se consigue hacer de la autoinstrospección un instrumento de mejoramiento moral, sino que hay una delectación morbosa en el análisis lento, refinado, completísimo de los fondos turbios del propio espíritu» (1936: 87-88). Posava límits a l'exploració de l'inconscient que els surrealistes portaven a terme? No sabria dir-ho. A «Eco de Narciso», quan analitzava el mirar-se en el mirall com a forma de coneixement d'un mateix, caracteritzava l'exercici autobiogràfic d'André Gide a *Si le Grain ne meurt* amb aquestes paraules: «el espejo crudo y morboso en que Gide refleja delicuescente el proceso de una inversión sexual» (1936: 91). Els adjectius delaten una perspectiva de lectura més aviat conservadora, però no evidencien una condemna moral clara. El cert és que dos anys abans, quan establia la nòmina dels protagonistes de l'avantguardisme a Catalunya, deia que Dalí –un Dalí entregat en aquell moment a la secta de Breton– l'havia deixat d'interessar per les seves activitats relacionades

«amb l'amoralitat sobrerealista amb pèrdua absoluta de la dignitat humana i en relació amb l'extremisme polític» (1932: 34).

Quins eren, doncs, els límits? Eren ètics? Polítics? Està clar que Díaz-Plaja considerava que una vivència radical del surrealisme era excessiva (Azorín sí, però Dalí no, per entendre'ns), adoptant així una postura molt semblant a la de Sebastià Gasch. Però, per què ho era? Aquesta és una qüestió que no argumentà mai i que probablement no el preocupava gaire. O aquesta és la impressió que extrec de la lectura dels seus llibres d'aquella època. La caracterització de l'assagista d'*El arte de quedarse solo* és la d'un bon tastador de literatura contemporània, un tastador que es mostra procliu a la sistematització (més que no pas l'anàlisi) de les seves lectures. La pretensió quedava clara al pròleg: «la voluntad de fijar con trazos firmes –su vocación universitaria le mueve– algunos de los hechos más sujetos a polémica y novedad» (1936: 5).

Malgrat que sigui difícil delimitar quina era la posició de Díaz-Plaja en uns temps de creixent radicalització ideològica, hi ha indicis, pocs, que testimonien la vivència del desassossec generacional que molts resolgueren optant per filiacions polítiques radicals (comunisme o feixisme). A la conferència «Eco de Narciso» pronosticava que «vamos –si Dios no pone remedio– hacia un tipo de civilización colectivista» (1936: 83). Era l'expressió d'un temor que a *Cartes de navegar* encara s'havia fet més evident. A l'Acròpoli d'Atenes, durant el creuer de l'any 1933 i després d'haver fet una petita estada a Turquia, reflexionant sobre la situació d'Occident, li va venir un pensament al cap: calia conservar «amb una intransigència sense flaquesa el patrimoni espiritual europeu, creador de la Mesura i de l'Ordre» (1992: 68). Les formes lèxiques transparenten la *praxi* d'Eugeni d'Ors, però el diagnòstic de fons s'apropa més a l'Ortega de *La rebelión de las masas*.

Díaz-Plaja no va quedar, no podia quedar, al marge d'un temor generalitzat i la resolució per la qual va optar fou el replegament, amb totes les conseqüències que implicava una actitud d'aquesta mena. Calia fer un gir interior, era el moment de fer de la solitud la millor resposta. Amb les seves paraules: «Cada vez se ve más claro: lo que importa es quedarse solo» (1936: 13). Aquesta era la tesi que defensà al breu assaig que dóna títol al llibre *El arte de quedarse solo y otros ensayos*: el reclam de la soledat com a condició necessària per respondre les exigències del destí. Potser també era l'única alternativa que creia viable per poder seguir actuant de la mateixa manera que havia anat fent durant aquells anys.

La solitud era una necessitat romàntica, segons sentenciava l'autoritat d'Eugenio Montes citat per Díaz-Plaja: «Hoy, nuevo auge de soledades. Neorromanticismo: surrealismo. Liberales, porque románticos; comunistas, porque surrealistas. Es todo una misma cosa. Y bien: he aquí el nuevo retorno a la soledad» (1936: 21). Era una explicació tan sintètica com esquemàtica, un discurs aguantat pels pèls, però revelador d'un determinat estat d'esperit. L'adveniment de les masses havia fet de la solitud una excepcionalitat i Díaz-Plaja buscà en la tradició literària els exemples que mostressin la necessitat de la soledat entesa, en darrer terme, com una forma d'elevat espiritualisme.

La literatura esdevenia un remei, però també una manera de no adquirir cap compromís. Ignorava, esquivava, així, el problema de fons: aquella societat estava infectada. Díaz-Plaja havia vist algunes manifestacions de la dolença i predicava la recepta de la solitud. Potser no veia que el país cada cop estava més corcat o potser mirava cap a una altra banda. Tanta fecunditat precoç podria fer oblidar que estava en plena joventut, estrenant la maduresa. «De pronto todo, absolutamente todo –julio de 1936– se vino abajo» (1966: 136). Tenia poc més de vint-i-cinc anys. Tot un món que havia admirat tocava campanades a morts.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

BALADÍA, F. Javier (2003). *Antes de que el tiempo lo borre. Recuerdos de los años de esplendor y bohemia de la burguesía catalana*. Barcelona: Juventud.

DÍAZ-PLAJA, Guillem (1932). *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».

– (1935). *Cartes de navegar*. 1992. Argentona: L'Aixernador.

– (1936). *El arte de quedarse solo y otros ensayos*. Barcelona: Juventud. Totes les cites pertanyen a aquesta edició.

– (1966). *Memoria de una generación destruida*. Barcelona: Aymà.

– (1975). *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.

GASCH, Sebastià (1986). «Vida artística. Surrealisme, encara». A: Rafael Santos Torroella. *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix (1932-1936)*. Barcelona: Mediterrània.

MAINER, José-Carlos (2003). *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona: Crítica.

RÓDENAS, Domingo (2001). «Introducción». A: *Félix Vargas / Superrealismo* de Azorín. Madrid: Cátedra.

SANTOS TORROELLA, Rafael (1997). «Barcelona en entreguerras. Testimonio personal». A: *Madrid-Barcelona 1930-1936. La tradición de lo nuevo.* Barcelona: Fundació La Caixa.

Marcelino Jiménez León

Las colaboraciones críticas de Enrique Díez-Canedo en «El Sol», «La Voz» y «La Nación»

José-Luís García Tercero

Contexto biográfico

Enrique Díez-Canedo y Reixa nació en Badajoz, en 1879. En realidad, ese nacimiento en Badajoz es poco menos que anecdótico, pues su padre era funcionario de aduanas, lo que les obligó a viajar por diferentes puntos de la geografía española, desde Vigo a Portbou, donde Díez-Canedo estudió las primeras letras. Tras un fugaz paso por el Instituto Juan Luis Vives de Valencia, continuó su educación en una escuela jesuítica de Barcelona (San Juan Berchmans). De acuerdo con los planes de estudios de aquel entonces, hubo de examinarse en el Instituto de Segunda Enseñanza de Barcelona (el actual Balmes) en 1890 y 1891. Desde su más tierna infancia, pues, nuestro crítico entró en contacto con la lengua y la cultura catalanas, iniciando entonces una vinculación con Cataluña que se prolongaría hasta el final de sus días, ya en el exilio, donde ayudó notablemente a la comunidad catalana, como hemos estudiado en otro lugar.

Díez-Canedo se matricula en la Universidad de Madrid, en Derecho, en el curso 1894-1895, y permanece en ella como alumno libre hasta 1904. No obstante, por esos años siguió manteniendo sus contactos con el núcleo catalán, pues de 1905 data su magnífica traducción del catalán de *La muerte de Isidro Nonell. Seguida de otras arbitrariedades y de la oración a madona Blanca María*, de Eugeni D'Ors. En realidad se trata de una verdadera edición de lujo, ya que la traducción estaba decorada con dibujos de Isidro Nonell, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Ricardo Marín, Luis Bonnín y Octavio de Romeu. Precisamente en ese año empieza a ejercer su labor crítica, que dispersará por las revistas y los periódicos más importantes del momento, como *Renacimiento*, *La Lectura*, *España*, *El Sol*, *La Voz* o *La Nación*, por citar sólo algunas. De su labor en las tres últimas nos vamos a ocupar en este artículo con más detenimiento.

Estuvo en París de 1909 a 1911, como secretario del embajador de Ecuador, y en París conoció y frecuentó a buena parte del mundo literario del momento (entre ellos a Rubén Darío). A partir de 1911 (y hasta la Guerra Civil) fue profesor de lengua francesa en la Escuela Central de Idiomas de Madrid y profesor de Elementos de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

Durante los años treinta, cuando su fama como crítico estaba ya consolidada, recibió, entre otras distinciones y reconocimientos, la de Caballero de la Legión de Honor y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Conocido defensor de la libertad y gran amigo de don Manuel Azaña, desempeñó el cargo de Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de España en la República de Uruguay de 1932 a 1934 y el de embajador en Argentina de 1936 a 1937, desde donde regresó a España, para luchar en favor de la República, si bien al poco tiempo fue invitado por El Colegio de México, donde trabajó dando cursos y conferencias hasta su muerte, en junio de 1944. Esos años finales fueron especialmente duros para nuestro crítico, como para el resto de los exiliados, así como el comienzo del silencio para su nombre y su obra.

Las razones por las cuales la labor crítica de Enrique Díez-Canedo no ha tenido toda la relevancia que merece son de diversa índole. Antes de la Guerra Civil sólo había publicado tres volúmenes en los que recogía algunas de sus críticas, pero la mayor parte seguía aún dispersa por revistas y periódicos. Después intervinieron razones de carácter socioliterario: como hemos visto, ocupó cargos políticos destacados durante la República y en 1937, antes de terminar la Guerra Civil, se exilió. Desde México continuó su obra, pero ya serían muy pocos los años que tendría para trabajar. En México logró dar a la luz (en lo que respecta a la obra crítica), bajo el sello del Colegio de México, *El teatro y sus enemigos*, *Juan Ramón Jiménez en su obra* y *Letras de América* (los dos últimos, póstumamente).

Mientras tanto en España su nombre, como el de tantos otros exiliados, se vio proscrito, y sólo el trabajo de uno de sus hijos, el editor Joaquín Díez-Canedo (fundador del sello Joaquín Mortiz), que emprendió desde su editorial mexicana la ingente tarea de publicar las Obras de Enrique Díez-Canedo, consiguió que su labor sea más conocida. El proyecto de Joaquín Mortiz consistía en un ambicioso plan del que sólo vieron la luz ocho volúmenes (impresos entre 1964 y 1968, no han vuelto a reeditarse).

La obra de Díez-Canedo es buena muestra de que la crítica literaria ejercida desde unas bases teóricas sólidas, puesta únicamente al servicio de la propia estética literaria y atendiendo a la historicidad de los textos, supera el humilde soporte de las revistas y diarios en que nació y pasa a convertirse en una herramienta imprescindible para establecer adecuadamente la historia de la literatura. Díez-Canedo atendió a lo que tenía cerca y conocía bien, de ahí su destacada posición en la crítica sobre el Modernismo, pero desde una perspectiva englobadora, sin dejar nunca de mirar a su entorno, y por tal entendió las literaturas europeas y americanas, pero también las de culturas y países más remotos (como muestra su interés por las literaturas orientales). Su crítica se asienta sobre tres bases fundamentales: cultura, inteligencia y claridad. Tuvo una sólida formación que podríamos denominar *humanística* (literatura, arte, traducción...) que, unida a su desarrollo profesional (profesor de idiomas y de arte, crítico literario, traductor y poeta), le indujo a establecer como pautas fundamentales de trabajo el método comparatista y la claridad expositiva. A ello debe sumarse su absoluto dominio de las lenguas más importantes de Europa y, en especial, su profundo conocimiento de las letras francesas, cuya influencia fue capital en los años en que desarrolló su labor. De hecho, esa formación continua a la que hemos hecho referencia (algunos viajes por Europa, repetidas visitas a Francia, diversas estancias en las repúblicas americanas) tuvo un papel fundamental en su capacidad para calibrar la literatura española de la época. En todo momento se preocupó por viajar y conocer *in situ* las realidades literarias que juzgaba, y de hacer que sus circunstancias personales (sus cargos

diplomáticos, por ejemplo) redundaran en un mejor conocimiento literario y cultural, basado siempre en un sistema comparatista.

Las palabras que más aparecen en los juicios sobre su obra crítica son ecuanimidad, falta de acritud, bondad, elegancia, educación..., y la mejor prueba de la validez de su método crítico radica en el hecho de que los artículos que publicó con diez o veinte años de diferencia los pudo incorporar después, sin hacer grandes cambios, a libros de ensayos, como *Juan Ramón Jiménez en su obra* o *Letras de América*, que todavía hoy siguen siendo apreciados, y no únicamente por su valor histórico.

A continuación haremos un breve recorrido por sus colaboraciones en tres de los principales periódicos de la época, *El Sol*, *La Voz* y *La Nación.*

«El Sol»

Sería ocioso e inoportuno extendernos aquí sobre la importancia que para las letras hispánicas tiene *El Sol*, como, en general, ha sucedido con las empresas editoriales de Nicolás M. de Urgoiti, aspecto que ha estudiado bien Mercedes Cabrera (1994). Díez-Canedo empezó a escribir en este diario el 2 de diciembre de 1917 y sus colaboraciones finalizaron el 21 de junio de 1936; son, pues casi veinte años, con diversa intensidad. Esta labor supuso en algunos momentos una de sus etapas de mayor actividad, como confiesa a su amigo Alfonso Reyes por carta: «¿Ve *El Sol*? Ahora trabajo una atrocidad entre teatros y libros. No tengo momento mío» (carta inédita, fechada el 8 de marzo de 1925).

El primer número del diario sale de prueba, solo para colaboradores y amigos, el jueves 29 de noviembre de 1917. La primera «Hoja literaria» aparece el domingo 2 de diciembre de 1917, y Díez-Canedo ya escribe en ella (junto a Mariano de Cavia, la condesa de Pardo Bazán, Francisco A. de Icaza, Miguel de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala y Enrique de Mesa), justamente en la sección titulada «Crítica literaria», donde reseña *Poesías completas* y *Páginas escogidas*, de Antonio Machado. Dos semanas después (el 16 de diciembre de 1917), además de escribir en la sección de «Crítica», lo hace en el «Apunte de la semana». El propio Díez-Canedo definió así el carácter de estas colaboraciones: «Hemos de comentar aquí, brevemente, cada semana, el acontecimiento literario más importante o más llamativo, español o extranjero, sin pretender otra cosa que apresar un instante la silueta fugaz del literato que desaparece, la vibración de una palabra que súbitamente se llena de sentido, el gesto audaz de un libro nuevo o el renacido verdor con que retoñan los laureles de un clásico» («El doble busto», *El Sol*, 16 de diciembre de 1917). El nombre de esta sección, como sucedía en buena parte de la prensa de la época no fue fijo. Díez-Canedo llegó a escribir en *El Sol* bajo los rótulos de «Apuntes literarios» y «Apuntes de un lector» sucesivamente, así como en «Revista de libros», sección esta última que podía dedicar en exclusiva a un título y un autor o bien hacer que la compartieran hasta tres distintos.

Los artículos versan sobre asuntos variados, tanto de las letras nacionales como de las extranjeras: desde la crítica literaria al estado de la Real Academia, pasando por la invitación a la relectura del *Auto de los Reyes Magos* en las fechas navideñas, la vigencia de los almanaques en las letras catalanas o las traducciones, sin olvidar las necrológicas o las reseñas de ediciones de clásicos y libros de poesía, novela o teatro. Dejará de publicar este tipo de artículos de forma continuada en agosto de 1923. La explicación de este cambio hay que buscarla en la estrecha vinculación entre las empresas editoriales de Urgoiti, en la mayoría de las cuales colaboró Díez-Canedo. Así, a partir del verano de 1923, precisamente coincidiendo con estos cambios, comienza a colaborar nuestro

crítico en la *Revista de Occidente*, donde desempeñará análoga labor a la que había realizado hasta esta fecha en *El Sol*. Por otra parte debemos recordar que desde enero de 1923 Díez-Canedo colabora en *La Nación* de Buenos Aires, donde publica artículos que en profundidad y enfoque se asemejan a los que escribía para *El Sol*, como veremos más adelante.

A partir de septiembre de 1923 su tarea en este diario se centrará mayoritariamente en la crítica teatral (sin dejar por ello de escribir artículos sobre poesía, traducción, u otros temas que había tratado antes, normalmente en la sección «Revista de libros», la cual a veces aparece junto a sus reseñas teatrales), que constituye el otro gran pilar en el que se sustentan las colaboraciones de Díez-Canedo en *El Sol*. Hasta entonces, de estas cuestiones en dicho diario se había ocupado preferentemente José Alsina. Este cambio hay que vincularlo, además, a que desde mayo de 1923 Díez-Canedo había dejado de publicar reseñas teatrales en la revista *España*, y con estas colaboraciones retoma la labor interrumpida. Por primera vez (al menos desde hacía bastante tiempo), el sábado 22 de septiembre de 1923 la sección «Los teatros» adquiere mayor extensión y aparece firmada por Enrique Díez-Canedo. No obstante, sigue habiendo una sección titulada «Informaciones teatrales», a cargo de R. H. B. (siglas de R. H. Bermúdez). Lo que conviene destacar es que estas reseñas teatrales vienen a continuar la labor ejercida largo tiempo en la revista *España.*

Pero además, como en muchos otros periódicos y revistas donde ejerció la crítica literaria, también en *El Sol* aprovechó Díez-Canedo para publicar sus poemas, y algunas críticas sobre arte.

A partir de 1931 aumentan sus colaboraciones, que se interrumpirán, en tanto que colaboraciones habituales, el 29 de enero de 1933, con motivo de su misión diplomática en Uruguay. Cuando esa misión finaliza, Díez-Canedo retoma su labor crítica en *El Sol*, el 19 de octubre de 1934. A partir de aquí se aprecia un notable descenso en sus colaboraciones (en cantidad, que no en calidad). Durante su ausencia se había ocupado de la sección de teatro Melchor Fernández Almagro, quien seguirá encargándose también después de la llegada de nuestro crítico. Desde mediados de enero de 1935 aparece en la sección «Escena y bastidores» la firma de Antonio Espina, aunque también hallamos ocasionalmente la de A. Rodríguez de León. En cuanto a la crítica de libros, por esas fechas hay que citar varios nombres, como Carmen Conde, Adolfo Salazar y Pedro Mourlane Michelena. En cambio, Díez-Canedo suele publicar unos artículos en la portada del diario que resultan muy interesantes: define en ellos su relación con el periodismo, la versificación o la definición de verso y prosa. En cierto modo, estos artículos recuerdan, por el enfoque, a los que estaba publicando en *La Nación*, de Buenos Aires.

En 1936 de nuevo la diplomacia le apartará del diario, y en junio, cuando está ya rumbo a Argentina, siguen apareciendo artículos en que narra su viaje a Filipinas, la serie más larga sobre un mismo tema que escribe en *El Sol*, y que será también su despedida de este diario y de sus colaboraciones en tiempo de paz en la prensa española.

Al ser el medio en que más artículos de crítica literaria publicó, no es extraño que se haya destacado en diversas ocasiones la importancia de Díez-Canedo como crítico de *El Sol* y la repercusión de sus críticas. Francisco Ayala (1979) recordaba: «Allí donde los elogios desmesurados de periodistas irresponsables importaban poco y nada una vez hecho el descuento de la amistad, de la frivolidad e ignorancia, y acaso de otros estímulos menos disculpables, unas palabras de aprobación suscritas acaso con sólo las iniciales E. D-C. en el diario *El Sol* significaban o el espaldarazo literario para el escritor novel o la confirmación del mérito reconocido». Varios críticos contemporáneos han analizado el lugar de sus colabora-

ciones en *El Sol*. Así, Vallejo Mejía, quien lo engloba, junto con Eduardo Gómez de Baquero, en la tendencia de la crítica moderada, y añade que «se podría definir su crítica como creativa e informativa a la vez, sensible y documentada, de breve extensión y estructura uniforme. Maestro de sutilezas en el estilo, sin ser estilista, nunca utilizó un tono campanudo ni palabras chillonas» (Vallejo Mejía 1993: 105-106). Concluye señalando que «Lo cierto es que al revisar el conjunto de su obra se aprecia un sistema crítico coherente. Díez-Canedo propugna una crítica seria que formula juicios de valor; y le interesa el fenómeno literario más que sus implicaciones sociales, morales o políticas que obsesionaban a los escritores de aquellos años» (1993: 107).

Buena parte de estos artículos fueron recogidos en volumen por el propio autor en la primera serie de las *Conversaciones literarias* (1921), con leves retoques. Muchos años después parte de estos artículos fueron reproducidos en los cuatro volúmenes de los *Artículos de crítica teatral*, en las tres series de *Conversaciones literarias* y en *Estudios de poesía española contemporánea*.

«La Voz»

La Voz era un diario vespertino, que en cierto modo ejercía de complemento de *El Sol*, con el que compartía colaboradores, medios técnicos y, sobre todo, propietario (ambos pertenecían al grupo de empresas vinculadas a Urgoiti). Las colaboraciones de Díez-Canedo pueden dividirse en tres grandes grupos: las de carácter burlesco, las de crítica de varios asuntos (poesía, novela, literaturas extranjeras, etc.) y la reseña teatral (también en este diario publicará Díez-Canedo algún poema propio, pero muy raramente).

En los dos primeros grupos colaboró desde los primeros días de vida del diario (que nació el 1 de julio de 1920). La faceta burlesca la ejerció desde dos secciones: una de vida muy corta, titulada «El Ventanillo», y otra más longeva: «La cena de las burlas». En ambas ejercitó una vertiente paródica y burlesca muy poco conocida en su obra periodística, que hemos estudiado en otro lugar (Jiménez León 2001). Por ello, pasaremos aquí a los otros dos grupos que hemos establecido. El segundo, dedicado a la crítica de varios asuntos, se desarrolla en la sección «Charla entre libros», cuyo título marca el tono coloquial, no trascendente, humilde (muy en el estilo nada dado a la grandilocuencia de Díez-Canedo), en la línea de lo que había publicado en «La vida literaria» (de la revista *España*) o en «Apunte» (de *El Sol*). Como le sucedía en otros medios, Díez-Canedo publicará sus críticas bajo otras secciones (como por ejemplo «De libros», «La vida literaria» o «Revista de libros»), pero parece que «Charla entre libros» está estrechamente vinculada a la firma de Díez-Canedo, porque cuando él no publica la sección no aparece. En cualquier caso es importante señalar que estos artículos no tendrán tanta frecuencia como los de *El Sol*, y de hecho hallamos largos periodos de silencio (en lo que a este tipo de colaboraciones respecta, claro está, pues «La cena de las burlas» aparecía diariamente). Se puede hablar de regularidad sobre todo en 1920 y de notable descenso en 1921, mientras que a partir de esta fecha sólo publicará algún artículo esporádicamente (y, a veces, ni siquiera artículos originales, sino la reproducción de uno anterior o de un prólogo reciente). En cuanto al asunto, predomina la crítica de novelas, aunque también hay artículos de divulgación, sobre todo motivados por aniversarios, tanto de literatura española como extranjera.

Su primera misión diplomática en el Uruguay, como ya señalamos, motivó la interrupción de sus colaboraciones periodísticas en España, que retomó tras su vuelta, aunque en menor medida que antes de su viaje. En lo que respecta a *La Voz*, el propio diario saludaba así su regreso:

«Tenemos que dar a nuestros lectores una buena noticia. Don Enrique Díez-Canedo, crítico eminente, poeta delicado e inspiradísimo, ensayista agudo y hondo, prestigio indiscutible de las letras españolas, vuelve a *La Voz*. Durante muchos años trabajó a nuestro lado, y su célebre sección "La cena de las burlas" fue uno de los mayores éxitos del periódico. A la vez que redactor de *La Voz*, era crítico teatral de *El Sol*. Y su serenidad de juicio, su imparcialidad ejemplar, su enorme cultura, la brillantez de su estilo, claro y terso, hicieron que sus críticas figuraran entre las más autorizadas, leídas y escuchadas de todas las que publicaba la Prensa madrileña. A partir de mañana, don Enrique Díez-Canedo, que acaba de regresar del Uruguay, donde ha representado diplomáticamente a la República española con suprema dignidad y acierto notorio, será crítico teatral de *La Voz*. No hay que decir cuánto nos alegramos. *La Voz* sin don Enrique Díez-Canedo, uno de sus redactores fundadores, estaba incompleta. Le ayudará en la crítica de teatros nuestro compañero Victorino Tamayo, que con tanta ecuanimidad, sinceridad y eficacia, avaloradas por las galas de una pluma correctísima, ha venido desempeñando misión tan difícil» (nota anónima, *La Voz*, 4 de octubre de 1934).

En cierto modo sucede aquí lo que habíamos visto en 1923 con el tránsito de la crítica teatral que escribía en *España* a *El Sol*, donde la ejerció desde 1923 hasta 1933. Así pues, en lo que respecta a la crítica teatral de Díez-Canedo mientras estuvo en España cabe establecer una línea continua de trabajo prácticamente diario que va de 1916 a 1936 (con las interrupciones debidas a sus viajes a Hispanoamérica y, sobre todo, a sus dos misiones diplomáticas).

Volviendo a sus reseñas teatrales en *La Voz*, la primera aparecerá el 15 de octubre de 1934. Este regreso, sin embargo, no significa que vuelva a escribir en la sección de «Libros», ni tampoco artículos en portada, salvo algunas excepciones. En febrero de 1935 escribía a su amigo Alfonso Reyes: «He vuelto a mis ocupaciones habituales, clases en Artes y Oficios y en la Escuela Central de Idiomas, teatros, ahora en *La Voz*, artículos en *El Sol*. He ascendido en mis puestos oficiales durante la ausencia, pero tengo menos colaboraciones» (carta inédita, fechada el 3 de febrero de 1935).

En lo que atañe a la compilación en volúmenes, debemos señalar que en realidad quien hizo mayor uso de estos artículos fue el editor Joaquín Mortiz, pues se aprovechan artículos de este periódico en las series segunda y tercera de las *Conversaciones literarias* y en los *Artículos de crítica teatral*, mayoritariamente, pero siempre en menor medida que los de *El Sol*.

«La Nación»

Si no cuantitativamente, sí desde el punto de vista cualitativo es el diario en que vieron la luz muchas de las más importantes colaboraciones de Díez-Canedo, sus artículos de largo aliento (excluyendo las reseñas teatrales, área en la que domina *El Sol*), y en particular en lo que respecta a sus ideas sobre la poesía y sobre los poetas de España. Buena prueba de ello es el hecho de que en sus *Estudios de poesía española contemporánea* más de la mitad de los artículos proceden precisamente de *La Nación*. Díez-Canedo colaboró algo más de trece años (desde el 4 de febrero de 1923 al 7 de junio de 1936). En la portada del suplemento correspondiente al domingo 28 de enero de 1923, se presentaban las caricaturas (dibujadas por Bagaría) de «un grupo de colaboradores de *La Nación*», formado por Enrique Díez-Canedo, Gabriel Alomar, Manuel Pedroso, Luis Bagaría, Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Cada una de las caricaturas está acompañada de un breve texto que explica los méritos por los cuales estos intelectuales han sido invitados a colaborar en el famoso diario bonaerense. Extractamos unas frases de la «ficha» ofrecida de Díez-Canedo:

«Entre los escritores que en España se dedican a la crítica lírica se destaca, preferentemente, el nombre de Enrique Díez-Canedo, y este es el literato que *La Nación* ha buscado para que, periódicamente, reseñe en sus columnas el fecundo movimiento poético que se desarrolla en la poesía española en la actualidad. Enrique Díez-Canedo [...] conoce en sus hondas raíces varios idiomas, y ello le ha permitido ser un admirable traductor de Verlaine y de otros poetas franceses, ingleses y portugueses. Tiene su cátedra crítica en las columnas de *El Sol*, y eso es una garantía de acierto, de sapiencia y de idoneidad. Puede afirmarse con toda justicia que entre los poetas españoles, consagrados o noveles, es una autoridad respetada.»

Como hemos dicho, el primer artículo lo publica el 4 de febrero de 1923, y tanto éste como algunos de los siguientes se centran en problemas de historiografía literaria, particularmente relacionados con la poesía, ya sea del Romanticismo, los comienzos del Modernismo o los poetas contemporáneos, en lengua castellana y catalana. En 1924 añade a sus colaboraciones en este diario otro de sus campos de interés: la traducción, en relación con la poesía. La mejor evaluación de lo que venía escribiendo la hace él mismo en el comienzo de «La poesía y la Academia» (15 de marzo de 1925), donde expone el eje vertebrador de su labor en *La Nación*: «En estos artículos voy trazando, por partes, el panorama literario español en las regiones de la poesía: aquí es ameno y jugoso, allá quebrado y abrupto». En este mismo año de 1925 se amplía el abanico temático de sus artículos, pues empieza a escribir sobre arte, además de publicar un balance titulado «La producción literaria española en el primer semestre de 1925» (9 de agosto de 1925) y dos artículos de carácter más distendido, donde se mezclan la información literaria con el humor, la autobiografía y la ficción (titulados, respectivamente: «La vida literaria en Madrid. Juan Fernández en busca de grupo», 30 de agosto de 1925, y «La vida literaria en Madrid. Juan Fernández "ha llegado"», 6 de septiembre de 1925). En 1926, además de tratar los temas que ya hemos visto, se añade otro de interés: por primera vez escribe sobre «Prosistas jóvenes de España. Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre» (31 de octubre de 1926). Y en 1927 aparece por primera vez la crítica (y, más concretamente, la crítica teatral) como tema de su artículo («Del teatro español en esta hora. Autores y críticos», 17 de abril de 1927). Para que el panorama de sus intereses esté completo, hay que decir que también publicó algunos de sus epigramas en 1933. A partir de este año disminuyen las colaboraciones (debido a su misión diplomática en Uruguay), que terminan en 1936 con dos artículos de su viaje a Filipinas, es decir, de igual modo que en *El Sol.*

En conclusión, puede decirse que aunque Díez-Canedo empezó en *La Nación* como crítico de poesía, poco a poco el campo de acción se fue ensanchando hasta constituir un panorama de todas las facetas en que ejerció la crítica, de modo que estos artículos forman un excelente muestrario de su labor, más aún si tenemos en cuenta la mayor extensión y el carácter no circunscrito a la mera reseña de una obra concreta, libertad ésta que le permite adoptar un enfoque más amplio. De ahí el gran uso que de estos artículos se hizo a la hora de ser recogidos en volumen, tanto por el propio don Enrique (que los utilizó en *Los dioses en el Prado* y en *Letras de América*) como por Joaquín Mortiz (quien los emplea en la segunda y tercera series de *Conversaciones literarias* y, sobre todo, en *Estudios de poesía española contemporánea*).

NOTA BIBLIOGRÁFICA

AYALA, Francisco (1979). «Enrique Díez-Canedo». *Informaciones de las Artes y las Letras* (Madrid), supl. 581 (13 de septiembre), p. 3.

CABRERA, Mercedes (1994). *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*. Madrid: Alianza Editorial.

DÍEZ-CANEDO, Enrique (1921). *Conversaciones literarias (1915-20)*. Madrid: Editorial América. Hay segunda edición, aumentada, de 1964: *Conversaciones literarias: Primera serie 1915-1920*. México DF: Joaquín Mortiz.

– (1931). *Los dioses en el Prado. Estudio sobre el asunto de mitología en el Museo de Madrid. Confrontaciones literarias*. Madrid / Barcelona / Buenos Aires: CIAP.

– (1944). *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*. México: El Colegio de México. Hay reedición de 1983, Madrid: FCE.

– (1944). *Juan Ramón Jiménez en su obra*. México: El Colegio de México.

– (1964). *Conversaciones literarias: Segunda serie 1920-24*. México: Joaquín Mortiz.

– (1964). *Conversaciones literarias: Tercera serie 1924-30*. México: Joaquín Mortiz.

– (1965). *Estudios de poesía española contemporánea*. México: Joaquín Mortiz.

– (1968). *Artículos de crítica teatral: El teatro español de 1914 a 1936*. 4 vols. México DF: Joaquín Mortiz.

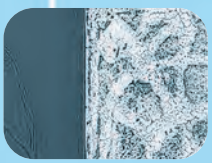
JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino (2001). *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*. 2 vols. Barcelona. Universidad de Barcelona.

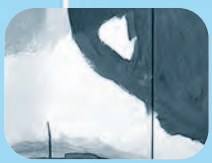
ORS, Eugeni D' (1905). *La muerte de Isidro Nonell. Seguida de otras arbitrariedades y de la oración a madona Blanca María*. Trad. de Enrique Díez-Canedo. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

VALLEJO MEJÍA, Mary Luz (1993). *La crítica literaria como género periodístico*. Pamplona: EUNSA.

IV

Il·lustracions de Fèlix Plantalech, Emma Loran Camps, Rosa Solano, Claudio Esteban, Andreu Argelich Lladó, José Manuel Cortés, Anna Vilarrúbias Bisbal, Javier Lizana Royo, Glòria Cort Roig, Miquel Àngel Para, Silvia Masgoret, Eva Sereno, Paloma Soler, Ignasi Puente, Carme Tort i Pedro Gómez Ballesta


Fèlix Plantalech


Emma Loran Camps

Rosa Solano

Claudio Esteban

Andreu Argelich Lladó

José Manuel Cortés

Anna Vilarrúbias Bisbal

Javier Lizana Royo

Glòria Cort Roig

Miquel Àngel Para

Silvia Masgoret

Eva Sereno

Paloma Soler

Ignasi Puente

Carme Tort

Pedro Gómez Ballesta

4 Masoliver i el Grup Tigullio

Rapallo

Sònia Hernández
Los años en el eterno Rapallo o la fugacidad de los tiempos dorados

Giuseppe Bacigalupo
Cómo leer los «Cantares» o el Rapallo de Pound vuelto a visitar

Wayne Pounds
Hacia el vórtice de Rapallo: «Il Mare. Supplemento letterario»

Aportacions textuals

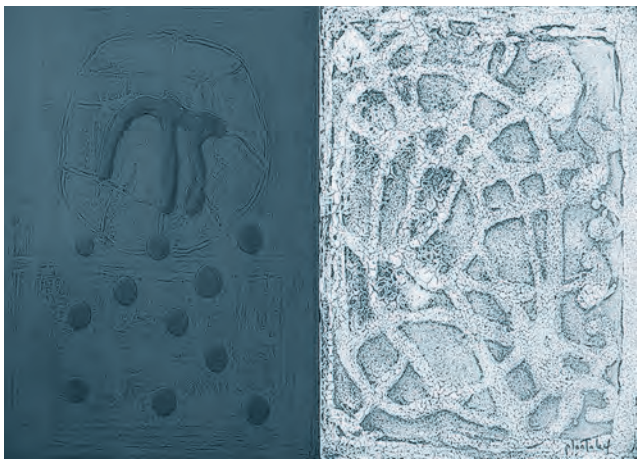
Juan Antonio Masoliver Ródenas
Introducció

Eugen Haas
En memòria del poeta dels «temps daurats de Rapallo»

Ezra Pound
Cartes d'Ezra Pound a Juan Ramon Masoliver
Juan Ramón se ha desinflado...

Juan Ramón Masoliver
Observaciones al redactor de «The European Caravan»
A toute épreuve
La música. Setmana Mozartiana
Artistas en la Riviera

Los años en el eterno Rapallo o la fugacidad de los tiempos dorados



Fèlix Plantalech

Juan Ramón Masoliver perteneció al grupo de alumnos del mítico Pati de Lletres en un momento de esplendor de la universidad catalana, tanto por el profesorado como por los alumnos, allá por la segunda mitad de 1920. Junto a Masoliver se encontraban, entre otros muchos, Guillermo Díaz-Plaja, Xavier de Salas, Miquel Batllori, Carles Clavería, Pere Grases, Ana María Saavedra y Ramón Aramón. No todos pertenecían al mismo curso, pero sí convivieron en aquella época dorada de la Universitat de Barcelona. Entre los profesores: Jordi Rubió, Antonio de la Torre, Ramon Esquerra, Jaume Serra Hunter y Joaquim Xirau (Díaz-Plaja 1966). Todos ellos ejercieron una importante influencia en el posterior desarrollo de sus alumnos, muchos de los cuales pasarían a formar parte de la *intelligentsia* del momento o lo habrían sido de una Catalunya y una España diferentes si la Guerra Civil no hubiera truncado sus trayectorias. Por aquel giro violento de lo que debería de haber sido pero no fue, o lo fue de otra manera, el brillante grupo de jóvenes al que me refiero se ha llamado la *generación quemada*, en palabras del propio Juan Ramón Masoliver, o la *generación destruida*, en boca de Guillermo Díaz-Plaja.

Entre los profesores, para Masoliver tuvo una importancia especial Jordi Rubió. Además de contagiar a sus alumnos de un ansioso europeísmo, una entusiasta curiosidad por saber qué se hacía fuera de Catalunya y España, y de ponerles en contacto con las publicaciones europeas en la Biblioteca de Catalunya, de la que era director, Rubió fue quien propuso a Masoliver un lectorado de español en la Universidad de Génova a principios de la década de los treinta. Una experiencia que resultaría clave en la vida de Masoliver.

Al acabar la carrera de Derecho y Letras el joven Masoliver asistió a la Escuela de Altos Estudios Diplomáticos de París con la idea de convertirse en diplomático, profesión que se avenía con sus ansias de conocer mundo. En un viaje a Barcelona durante su estancia en París, en 1931, el profesor Rubió propuso la experiencia genovesa a Masoliver, que éste aceptó. La vitalidad de la universidad catalana coincidía con un momento brillante del catalanismo. Su formación catalana sería un aspecto importante, aunque contradictorio en buena medida, en el posterior desarrollo de la obra y el carácter de Masoliver. En Génova, aprovechando la presencia de unos cuantos estudiantes de Cerdeña, Masoliver creó un lectorado de catalán.

Una vez allí, entró en contacto con la vida intelectual genovesa, más allá de las relaciones que facilitaba la Universi-

dad. Así, los años del lectorado coinciden con una época de especial productividad y actividad del joven intelectual. Un grupo con el que no tardó en establecer contacto fue el de los redactores de la revista genovesa *L'Indice*, dirigida por Gino Saviotti. Masoliver llegó a ésta ya hacia su final: el último número de la cabecera apareció en diciembre de 1931, y se clausuraría con el almanaque publicado a principios de 1932: el *Almanacco Critico delle Lettere Italiane. Annata letteraria 1931-32*. Al cuidado del propio Saviotti, el *Almanacco* comprendía una cuarentena de textos, algunos de ellos artículos críticos, otros piezas de creación de los autores italianos más importantes del momento, como Carlo Emilio Gadda, Benedetto Croce, Francesco Bruno o Cesare Zavattini. Tras estos artículos y escritos, la publicación ofrece una sección llamada «Le letterature straniere e i loro reflessi in Italia» en la que varios autores ofrecen una perspectiva de literaturas extranjeras. El poeta norteamericano Ezra Pound se encarga de Francia, Edmondo Dodsworth de Inglaterra y Norteamérica, Eugen Haas (entonces un joven brillante y toda una promesa intelectual destacado como músico y poeta) de Alemania y Juan Ramón Masoliver lo hace de España.

La contribución del español es una introducción breve sobre la poesía de su país. Masoliver se lamenta de que la lírica española se conoce poco en Italia, excepto clásicos como San Juan de la Cruz o Garcilaso de la Vega. Comenta que la dificultad de traducir es el principal inconveniente, aunque no sucede lo mismo con la narrativa, ya que sí habían llegado a Italia libros de Valera, Unamuno, Baroja, Gómez de la Serna, Blasco Ibáñez o Palacio Valdés. También se podían encontrar traducciones de autores hispanoamericanos como José Eustasio Rivera, Mariano Azuela, Joaquín Edwards Bello o Rómulo Gallegos. Esta exposición, por lo tanto, sirve a Masoliver para criticar que la ausencia de ciertos autores españoles en el panorama editorial italiano sólo corresponde al desconocimiento de editores y traductores. Para combatirlo, Masoliver introduce lo que él considera la nueva lírica española y ofrece una pequeña antología del trabajo de los poetas de entonces, que –como él mismo dice– parte de *Poesía española. Antología 1915-1931*, de Gerardo Diego, publicada en Madrid por la editorial Signo en 1932. Aparecen, en versión original y traducción de Masoliver, los poemas «El nostálgico», de Juan Ramón Jiménez –a quien diferencia del resto y al cual atribuye la renovación de la tradición lírica del Siglo de Oro Español–; «Arena», de Jorge Guillén; «El ángel bueno», de Rafael Alberti; «No decía palabras», de Luis Cernuda; y «Mi soledad llevo dentro» y «El amigo ausente», de Manuel Altolaguirre. Ésta es la única colaboración de Masoliver en *L'Indice* de la que queda constancia y a la que él haría referencia, orgulloso, a lo largo de los años por su contribución pionera al conocimiento de los poetas de la generación del 27 en Italia. Es también uno de sus primeros trabajos de traducción, una de las actividades a la que más tiempo dedicaría durante su vida profesional.

Su trabajo en esta revista literaria italiana le permitió entrar en contacto con el poeta norteamericano Ezra Pound, un perfil intelectual decisivo para su posterior formación y para su concepción de la cultura en general. Pero no fue en Génova donde Masoliver oyó hablar por primera vez de Pound. Durante el año que pasó en París en su curso de estudios diplomáticos, el intrépido joven se sumergió en la efervescencia cultural de la capital francesa de aquellos años. Así, entró en contacto con los surrealistas franceses a través de Dalí y Buñuel –quien, por otra parte, era su primo lejano. Tampoco paró hasta conocer a James Joyce, a quien admiraba. Como explicó en numerosas ocasiones, Masoliver asistía a la librería Shakespeare & Company, de Silvia Beach, quien también se encargaba de la edición de los libros del irlandés. Este contacto se lo facilitó Nancy Cunard, a quien conoció en una cena

con Dalí. El caso es que la librera y editora poco pudo hacer al principio para que el joven catalán conociese a Joyce, a pesar de que Masoliver, para conmover a Beach, gastó buena parte de su dinero en adquirir varias *plaquettes* de Joyce, entre ellas una de *Anna Livia*. Por mediación de Beach, el joven le hizo llegar al irlandés un ejemplar de la revista *Hèlix* en que se ofrecía la traducción de algunos fragmentos del *Ulises*. Se trataba de la traducción que mossèn Trens había hecho para aquella mítica revista surrealista dirigida por Masoliver y Carlos Clavería, hecha en Vilafranca y de la cual ya habló en el primer número de *Quaderns de Vallençana* Francesc Foguet.

Lo cierto es que verse en catalán o la insistencia del joven debió conmover a Joyce, quien finalmente recibió a Masoliver una tarde (Masoliver Ródenas 2004). En uno de esos encuentros Joyce, al saber que Masoliver viajaría a Génova, le entregó una tarjeta de presentación para Ezra Pound. El joven entonces no era demasiado consciente de quién era Pound ni de las posibilidades que le podía abrir aquella tarjeta, así que a su llegada a Génova no la utilizó. No sería hasta su toma de contacto con los redactores de *L'Indice* cuando Masoliver conoció al poeta norteamericano, que colaboraba en la publicación y tomó conciencia de la importancia del personaje. Entonces sí utilizó la tarjeta.

Pound residía en Rapallo, un rincón delicioso en la costa ligur. Desde su ático en la Via Marsala, sobre el Café Rapallo –los que han escrito sobre ello no parecen ponerse de acuerdo, ya que a veces aparece como un apartamento sobre un hotel y otras como una habitación del hotel– a la orilla del mar, Pound coordinaba, junto a Saviotti, el suplemento literario de la publicación semanal de Rapallo *Il Mare*. Eugen Haas, en 1965, escribió un texto para la radio de Baviera en que rememoraba aquellos años (una traducción del texto se ofrece en este apartado de la revista) y, con una atención especial, cómo conoció, junto a Masoliver a Pound:

«Saviotti va prendre l'assumpte per la mà i un dia ens va anunciar que Ezra Pound ens esperava a l'hora de dinar. Ezra seia a la terrassa d'un petit hotel al passeig marítim, un aspecte pintoresc amb la seva barba d'un vermell com el foc, el floc de cabells crespat i frondós del mateix to, vestit amb la camisa oberta, la jaqueta verd prat, els pantalons de franel·la amples i sandàlies blanques. Un atleta dempeus amb el somriure més encisador del món.»

Haas también habla de la aparición del suplemento de *Il Mare*.

«Periòdicament [Pound] s'informava sobre els nostres treballs; se sentia com el nostre rector espiritual, i de fet ho era quan el Grup de Tigullio va començar a prendre forma. De la col·laboració de tots nosaltres en la revista *L'Indice* de Saviotti de sobte va néixer la idea d'un butlletí literari propi, i el que nosaltres en un principi preníem com una fotesa divertida, un dia va esdevenir realitat, quan Pound ens va trucar a tots per a la primera reunió de la redacció. Mentrestant havia convençut l'alcalde de Rapallo que posés a disposició els mitjans per a un suplement literari del diari local *Il Mare* cada dues setmanes, i els bons ciutadans de la petita ciutat no van quedar poc sorpresos quan va aparèixer de sobte el seu lleial diari local amb un suplement en què la colla dels bojos ("i pazzi del Tigullio") es desfogaven indòmits i sense cap mena de reverència sobre Joyce, Juan Ramón Jiménez, Frobenius, Faulkner, sobre música, pintura i sobre el que fos.»

El *Supplemento* se editaría quincenalmente entre el 20 de agosto de 1932 y el 18 de marzo de 1933. Después, en el diario todavía perduraría la «Pagina letteraria del Mare», inserta sin numeración respecto al resto de páginas, que se publicaría de abril de 1933 hasta el mes de julio del mismo año.

Artistas en la Riviera

Entonces Rapallo, como toda la costa ligur, era un foco de efervescencia cultural. En sus playas se reunían grupos de intelectuales, algunos que gozaban de pleno reconocimiento, junto a otros que más tarde llegarían a ser los grandes nombres de la *intelligentsia*, y no sólo italiana, sino también internacional. Un testimonio excepcional de esto lo ofrece el propio Masoliver en el artículo «Artistas en la Riviera», aparecido en *La Vanguardia* el domingo 21 de enero de 1934, en la sección fija que tenía en el diario y que llevaba por título «Correo italiano», ya que en ella cada semana Masoliver enviaba crónicas sobre la vida y la sociedad italianas, sumidas entonces en un momento de gran agitación.

En su artículo, Masoliver cita a algunos de los artistas e intelectuales que por entonces vivían o frecuentaban la costa ligur. No era un fenómeno nuevo la atracción que las tierras italianas ejercen sobre la sensibilidad artística. Ya Goethe o Stendhal se sintieron atrapados por esta fascinación. Tal vez la novedad es que ya no sólo se trata del esplendor de Roma, Florencia o Venecia, sino que el interés se desplaza hacia otros rincones del litoral, no menos «pintorescos». Según Masoliver, el encanto y el lujo de San Remo o Viareggio (donde se fallaba y se otorgaba un importante y popular premio de novela) son lugares más propios de los italianos, mientras que alemanes, ingleses o americanos prefieren lugares más tranquilos como Rapallo, Portofino o Santa Margherita, a los cuales se llegaba por «la más hermosa carretera de la Tierra». Desde el concepto de turismo que tenemos hoy día, plagado de prejuicios sobre la masificación, la descripción masoliveriana de la costa ligur puede incluso asustar un poco, por ser foco turistizado y destino de multitudes ociosas; sin embargo, teniendo en cuenta que se habla de la Italia de los años treinta y del calibre intelectual de los «turistas» en cuestión, es fácil entender que Rapallo y los pueblos de sus alrededores se convirtieran en núcleos cosmopolitas y puntos de referencia de la cultura internacional. Allí estaba Masoliver, y como él Fritz von Unruh –en la misma villa que antes habitó Nietzsche–, Menzo Bianchi, Gerhart Hauptman, el general Angelo Gatti, la violinista Olga Rudge, Edmondo Dodsworth y Salvador Gotta; además del poeta Basil Bunting y el ya mencionado Ezra Pound.

«El artista de la Riviera dista mucho de la bohemia, y cuando no se ha instalado en una "villa" se alberga en buenos hoteles, convirtiéndose –por obra y gracia de la costumbre italiana– en el "profesor", el "doctor" o el "maestro" fulano o mengano.»

Los artistas formaban grupos que se convertirían en el motor de la cultura de aquellos pueblos y, para sorpresa de los nativos, centros de referencia mundial. Gracias al Grupo Tigullio, que se reunía en el café Rapallo, se pudo ver en aquella villa exposiciones que para sí hubiesen querido muchas de las salas institucionales más prestigiosas del momento: Oskar Kokoscha, Levy, Gesimus o Rolando Montí. Entre los artistas de la Riviera abundaban los músicos y el gusto por la música, por lo que también se creó la Semana Mozartiana y el Invierno Musical, dirigido por Gerhart Munch. Otras iniciativas fueron el Premio Rapallo de cuento o la Sociedad Cinematográfica dirigida por Saviotti. No es difícil imaginar el enriquecimiento que para Masoliver suponía el tomar parte activa en todas estas actividades. Entonces era un joven de 22 años, acabado de salir de la universidad. A pesar de que el entorno familiar y social le proporcionaron una formación sólida y le convirtieron en un joven culto, los años italianos supusieron para él una formación intelectual y personal clave y trascendente para el desarrollo de su trayectoria. Es en estos años cuando se gesta el profundo amor que siempre sintió por Italia y su cultura.

Emma Loran Camps

«En un café de Rapallo, junto al mar, se reúne el grupo "Tigullio" y no es exagerado decir que allí se hacen y deshacen escuelas literarias y movimientos artísticos. A esos veladores se han sentado, de paso por Rapallo, el patriarca de la moderna poesía inglesa, el irlandés Yeats: los compositores Tibor Serley y Geza Frid; los poetas Zukofsky y Emanuele Sella; Giménez Caballero, de vuelta de Roma, y Paolo Zappa, de regreso de sus exploraciones en la selva brasileña; reunidos con sus colegas de la Riviera bajo la presidencia del mayor poeta americano Ezra Pound, que lleva seis o siete años anclado en este golfo. Y las perillas y barbas, las boinas y las chaquetas escocesas, y los pantalones bombachos y los blancos, y los monóculos que a otras horas del día están esparcidos –con sus respectivos dueños– por el golfo en una vida perfectamente normal y poco olímpica (paseos, tennis, flirtear o remar), se agitan en torno a un velador entre el recelo y la condescendencia de los indígenas» («Artistas en la Riviera», *La Vanguardia*, 21 de enero de 1934).

Testigo de un momento tan privilegiado como éste, Masoliver transmitió su experiencia a través de las crónicas que hizo para su «Correo italiano» en *La Vanguardia* y para el semanario *Mirador*, que hoy constituyen un testimonio excepcional por lo que tienen de auténtico y de vívido sobre aquellos años italianos. Por un lado, el lector descubre la revelación que está viviendo Masoliver, a la vez que percibe que el cronista le traslada a cualquiera de las discusiones del grupo para sentirlo como si lo estuviera viviendo en ese preciso momento. Además, los artículos permiten ver cómo empieza a formarse el periodista que Masoliver llegaría a ser. Hasta aquel momento, nunca se había planteado el periodismo como su destino profesional, como demuestra el año de estudios de Francia para llegar a ser diplomático. Aunque *Hèlix* le proporcionara unos conocimientos útiles para manejarse en el mundo de la prensa, no se puede considerar una experiencia periodística, ya que entre los estudiantes era una práctica habitual crear revistas de duración siempre indefinida –ya había colaborado en *Ginesta* en 1929. Así, sólo se encuentra en la experiencia italiana y los azares que le llevaron a escribir primero en *Mirador* y más tarde en *La Vanguardia* el germen de una particular forma de entender el periodismo, o incluso la escritura. Masoliver no se considera un cronista o reportero de una publicación, sino que, consciente de que aquello que vive es una situación privilegiada, exclusiva, asume su condición de escritor para fijar cuanto está viviendo y comunicarlo a los demás, en este caso la sociedad catalana. De este modo se desarrollará el periodismo de Masoliver, quien siempre hablaría con un cierto desprecio de los «reporteros», considerando que los que ejercían el periodismo como él eran escritores, intelectuales que escribían para prensa.

Un periodismo particular para comunicar unos hechos excepcionales. Masoliver formó parte de un proyecto ambicioso, de manos de Ezra Pound, quien, coincidiendo con el

décimo aniversario de la Revolución Fascista, en 1932, creyó tener todos los factores para crear desde Rapallo un auténtico torbellino –vórtice– cultural y convertir la idílica villa ligur en un centro internacional de cultura fascista, un foco de actividad intelectual de referencia internacional como lo habían sido Londres o París en la década de 1910. Un proyecto que responde al ideal de Pound de crear una élite capaz de dirigir la cultura para el resto de la sociedad. Esta perspectiva, que se acercaría a los postulados fascistas, también hizo mella en Masoliver, quien siempre conservaría una perspectiva elitista de la cultura.

«Il Mare»

Una experiencia mucho más relacionada con la literatura que con la prensa, así se puede considerar la de *Il Supplemento Letterario* de *Il Mare*. Dirigido, como ya hemos dicho, por Ezra Pound y Gino Saviotti, el suplemento contó con la presencia de Masoliver ya desde su primer número. En éste se marca una estructura que se conservará en los números posteriores. Se trata de una sección llamada «Redazione», donde aparecen artículos y escritos de creación; y otra que lleva por título «Affari Esteri», donde se da noticia de la actualidad literaria de otros países (en la redacción del diario coincidían seis nacionalidades distintas). En el primer número estrenan la primera sección escritos de Gino Saviotti, F. F. Cerio, Em. Gazzo y Edmondo Dodsworth (quien consta como secretario). En el apartado de asuntos exteriores constan como autores Ezra Pound, Basil Bunting, Masoliver y Eugen Haas, aunque en este número el joven español no firma nada. En el número dos (3 de septiembre de 1932) y siguientes la estructura y autores serán prácticamente invariables (algunos de estos artículos se pueden leer en traducción de Juan Antonio Masoliver Ródenas en esta revista). Aquí, Masoliver firma el artículo «Osservazioni al redattori di "The European Caravan"», donde comenta y rebate un artículo de Samuel Putnam aparecido en *The New York Sun* en julio de 1932 y en el que se habla de la poesía española del momento. De nuevo, como ya hiciera en el anuario de *L'Indice*, Masoliver menciona la antología de Gerardo Diego, porque es quien ha influido en Putnam para la redacción de su artículo, en el que menciona los mejores poetas españoles. Masoliver critica la selección de Putnam y menciona la obra de autores como José Moreno Villa, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y, por supuesto, Juan Ramón Jiménez, al que vuelve a reivindicar como el mejor de todos. Ésta sería la primera vez que Pound escuchaba hablar de Jiménez. Ya en este artículo se encuentran las características del estilo propio masoliveriano: su ironía y un cierto desparpajo cuya espontaneidad a veces va en detrimento de la comprensión del artículo.

El siguiente texto de Masoliver aparece en el número 5 (el 15 de octubre de 1932), bajo el título «Un vero grande libro sulla Spagna», donde ofrece una reflexión sobre el carácter y la cultura españolas, a partir de la publicación de *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, de Ernesto Giménez Caballero, en Ediciones de «La Gaceta Literaria», en 1932. El centro del artículo –pieza donde se identifica la atracción que Masoliver sintió por ciertos postulados fascistas– es el tema de la lucha entre la tradición oriental y la occidental en el carácter español; entre la idea de Dios sobre el hombre y el individuo sobre Dios (el Yo y el progreso), el racionalismo contra el sentido intuitivo. Masoliver, quien apuesta por la España católica de pasado imperial, ilustra la cuestión con ejemplos de la cultura española. Don Quijote y Sancho son ejemplos del doble carácter español, como también lo es la novela picaresca al mostrar a hidalgos llenos de títulos y de orgullo pero faltos de dinero. También esos contrastes están en Larra y Ganivet: junto a lo cosmopo-

lita y lo aristocrático aparece lo populista. Más ejemplos: la disyuntiva de Joaquín Costa entre la democracia y lo dictatorial; Unamuno el liberal y antieuropeo, defensor de la paz y la guerra, del catolicismo laico y de la república monárquica; las mujerzuelas que no permitirían ofensas a la Virgen, las muchachas que saltan de la cama del amor a comulgar, católicos que miran quemar las iglesias, los comunistas profundamente morales en su vida privada, etc. De todos estos casos, Masoliver concluye que el español ha fabricado como arma la ironía y el sarcasmo, la facilidad de reírse de sí mismo antes de que lo hagan otros. Este artículo muestra cómo determinados postulados fascistas hacen mella en el joven periodista. El artículo se acompaña de una nota en la que Masoliver informa sobre la aparición del libro de Giménez Caballero, del que dice que analiza los medios a seguir para un resurgimiento español en relación con los movimientos de Rusia, Italia, Turquía y Alemania y del que apostilla que es interesante la exposición que del fascismo que hace «este admirador de la joven Italia».

Otro artículo aparece en el número 8, el 26 de noviembre de 1932, titulado «A tout épreuve». Éste es uno de los más interesantes en cuanto al estilo del autor. Más allá del análisis propio de los otros artículos, Masoliver adquiere una voz propia, cargada de cierto lirismo para defender la poesía de Éluard y acabar relacionándola con la de Cernuda. En el artículo hay bellas reflexiones sobre la función de los sentidos, sobre la percepción de la muerte y del paisaje. Masoliver demuestra una exquisita sensibilidad hacia la poesía, además de un amplio conocimiento: en el artículo aparecen citados y analizados fugazmente Breton, Baudelaire y Péret. Este conocimiento de la poesía y su contacto con los surrealistas de París y de *Hèlix* fueron sus principales garantías cuando Pound depositó su confianza en él y lo citó como una autoridad en su *Guide to Kulchur* (sobre este hecho y otros concernientes al Grupo Tigullio que aquí aparecen ha escrito Wayne Pounds en el capítulo «Towards the Rapallo vortex», que forma parte de un libro en preparación y que ha cedido amablemente a Quaderns de Vallençana).

En el número 10, del 24 de diciembre de 1932, Masoliver interviene en la sección «Chismes», que realiza conjuntamente con Haas. En este punto, merece la pena destacar la relación de los dos jóvenes, que llegaría a ser muy estrecha. Ambos, como el alemán explica en el texto elaborado en 1965 para la radio de Baviera, habían sido aceptados a la vez en el cuerpo de profesores de la Universidad de Génova, «i aquesta agradable feina ens va donar disponibilitat gairebé il·limitada del nostre temps, per no parlar dels llargs mesos de vacances entre l'acabament i l'inici de l'any acadèmic».

Haas, de marcado carácter antisemita, supondría otra de las influencias importantes en Masoliver. Retomando la pieza en el suplemento *Il Mare*, en este «Chismes» Masoliver habla sobre la visita de Giménez Caballero a Italia y su idea sobre el que ha de ser el «instrumento de la fascistización ibérica: el regreso a la Madre Roma». Otro de los aspectos que llaman la atención de Masoliver en este artículo breve es el pésimo estado de las revistas literarias en España y la decadencia de los diarios, como *El Sol*, del que dice que se ha convertido en portavoz de Azaña y en el que asegura que hay censura interna, por lo que los autores no firman los artículos.

«I Gesuiti in Spagna» es el artículo que Masoliver firma en el número 12 de la publicación que nos ocupa. El contenido del artículo se podría resumir en una cita que hace Masoliver en referencia a Giménez Caballero, quien sentencia que el estilo fundamental español es el jesuitismo, por lo que tiene de refulgente, de artificios de oro y plata que quieren maravillar a los mendicantes y ganar con la pompa la voluntad de todos. Este gusto por lo refulgente, por lo barroco, según Masoliver está en la mejor tradición poética española, desde

los poetas del Al-Andalus, hasta Juan Ramón Jiménez, pasando por Góngora, Bécquer y la Generación del 98. Masoliver establece todo un itinerario para acabar hablando de la calidad de Juan Ramón Jiménez y de lo que de ella hay en los poetas de generaciones más jóvenes. Gracias a artículos como éste, Pound pudo profundizar en el conocimiento del futuro Nobel de Literatura.

En el número 13, del 4 de febrero de 1933, Masoliver publica «Indice della nuova lirica spagnola», donde ofrece un listado de los poetas que más le interesan y de las revistas de poesía del momento. De nuevo vuelve a citar la antología de Gerardo Diego, pero la amplía con otros nombres. Así, además de los poetas del 27, Masoliver cita otros, como los del grupo *Litoral* (Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Vicente Aleixandre o José María Hinojosa), Alfonso Reyes, Dámaso Alonso y algunas mujeres (Rosa Chacel, Concha Méndez o Ernestina de Champourcin). Entre las revistas cita *Ley*, *Índice*, *Litoral* o *Carmen*, además de *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente* entre otras. Escribe un nuevo *chisme* en este número 13, en el que habla de Eugenio D'Ors y la actitud que otros escritores e intelectuales mantenían hacia él, afirmando que quienes antes le consideraban un Petrarca, han dejado de respetarle arbitrariamente.

El último artículo extenso de Masoliver aparece en el número 16, del 18 de marzo de 1933: «A proposito del "Viaggio di Garará" di Benedetta». En éste, se ocupa de la novela de Benedetta Marinetti, a la que critica por demasiado abstracta y porque considera inútil el lenguaje filosófico-científico que ella utiliza. Masoliver rebate los argumentos que Marinetti utiliza para alabar la novela de su mujer. En este mismo número, publica un *chisme* en el que habla del poder, concretado en diferentes cargos políticos que la República española ha dado a las mujeres. Irónicamente –y con un marcado carácter misógino– Masoliver se pregunta cuándo los retbaños de mujeres poetisas encontrarán algún pasto que las aleje de la voluntad de escribir poesía.

Entre Masoliver y Haas se estableció una sólida amistad que se extendería a lo largo de los años. Después de la experiencia de Rapallo, estuvieron juntos en Roma, donde Masoliver se trasladó en 1934. Mucho tiempo después, como recuerda Juan Antonio Masoliver Ródenas, no era extraño ver al fotógrafo alemán y a su familia en la casa de los padres de Juan Ramón en Rambla de Catalunya.

Eugen Haas se educó en Heidelberg, donde fue estudiante de Friedrich Gundolf, quien a su vez era discípulo del poeta Stefan George, de clara tendencia antisemita. En el grupo de George, Haas estaba muy bien considerado y se le atribuía un gran talento, aunque jamás llegara a cumplir las grandes expectativas que se habían proyectado sobre él. Es interesante porque, a partir de la estrecha relación que mantuvo con Masoliver ya en los años de Rapallo, se pueden entender muchos de los posicionamientos intelectuales del entonces joven catalán. Volviendo a George, éste y su círculo de discípulos seguían las teorías de Frebonius sobre la intuición como forma de conocimiento y el *Paideuma*, una especie de impulso inherente al hombre, determinado por el ambiente, que a su vez determina y crea la raza de los hombres. El racismo que se desprende de este pensamiento determinista explica a su vez el antisemitismo de George y sus seguidores, entre ellos Haas y Masoliver.

Haas era el encargado de presentar y analizar la literatura alemana en el *Supplemento*. De sus valoraciones se obtienen más muestras de lo que aquí argumento. A la hora de destacar los grandes escritores de su país, Haas compara a Otto Weininger (autor del libro *Geschlecht und Charakter*, una fuente para los propagandistas antisemitas, según Pounds) con Arthur Schnitzler, austríaco y judío. Evidentemente, el elegido es Weininger, incluso Haas llega a hacer

campaña para que se deje de valorar a Schnitzler como un gran escritor alemán, ya que sólo lo considera representativo del naturalismo vienés. Como destaca Pounds, los artículos de Haas en *L'Indice* y el *Supplemento* son los únicos de carácter antisemita. Sin embargo, el alemán dejó una huella importante en Masoliver, ya entonces fácil de detectar en sus artículos de la época, como los que publicaría en *Mirador*.

A pesar de su intensidad, la experiencia del *Supplemento* fue fugaz, como explicó Haas en la radio de Baviera:

«Avui dia els temps daurats transcorren ràpidament. Els grups com el nostre "Club Tigullio" tenen una durada curta. El primer dissident va ser Basil Bunting […]. Per a Masoliver va arribar la Guerra Civil espanyola, i com a fill d'una família severament catòlica va partir al bàndol nacional. Un grup d'amics del barri del Port de Gènova li va oferir un banquet de comiat, i només a la ronda d'honor final es va evidenciar que s'havien pensat com la cosa més natural que anava a lluitar amb els rojos. Com que ja s'havia fet la festa, es va beure a la salut de l'amic sota el menyspreu de la política. Sovit Pound es divertia amb nosaltres sobre aquest fet.»

Cuando Masoliver se despidió de sus amigos en 1936 para participar en la Guerra Civil Española, ya no estaba en Génova, sino en Roma, donde residía desde 1934 como corresponsal de *La Vanguardia*. Fue también en la capital romana donde contraería su primer matrimonio con Niussa Skargynsky, una condesa rusa que todavía hoy supone uno de los mayores misterios en la vida de Masoliver.

Crónicas hacia Catalunya

La revista *Mirador* apareció el 31 de enero de 1929, dirigida oficialmente por Manuel Brunet (Just Cabot también lo hacía en funciones) y propiedad de Amadeu Hurtado. La revista aparecía en un momento especialmente brillante para la prensa y las publicaciones catalanas. Juan Ramón Masoliver empezó a colaborar en *Mirador* el 16 de julio de 1931, y lo hizo hasta el 10 de octubre de 1935. Todos sus artículos los envío desde Rapallo –hasta 1934– y Roma. En ellos están reflejadas las emocionantes vivencias, con sus revelaciones y descubrimientos, de Masoliver, primero como lector de español y catalán y, más tarde, como corresponsal. Los artículos son una clara muestra de las influencias que estaba recibiendo y del modo en que éstas estaban contribuyendo a la creación de su personalidad profesional e ideológica. Si antes hablábamos del antisemitismo de Haas, en parte consecuencia de su formación a la sombra de Stefan George y reflejado en su rechazo de Arthur Schnitzler, es interesante ver cómo se posiciona ante estos dos hechos Masoliver. El 31 de diciembre de 1931, Masoliver publica en *Mirador* el artículo «L'obra d'Arthur Schnitzler. Erotisme i valor objectiu». El autor, más allá de la «pietat pel mort», se propone «precisar el lloc exacte que a l'escriptor austríac correspon», objetivo que coincide con la campaña de Haas comentada anteriormente. Los argumentos de Masoliver se dirigen en la misma dirección que los de su amigo alemán, ya que desmerece a Schnitzler por considerarlo un autor del XIX, es exceso preocupado por la nostalgia de un esplendor pasado y demasiado realista y naturalista. En su conjunto, el artículo tiene un elevado contenido antisemita, ya que llega a concluir que el carácter de los judíos (analista, pesimista y erótico) hace que sean mejores autores en géneros menores, como la biografía o el cuento: «Aquell ambient malaltís havia d'accentuar la mentalitat hebrea –important en la cultura austríaca– en la seva tendència a l'intel·lectualisme analitzador, al pessimisme moral, i sobretot a l'erotisme.»

Otro de los rasgos característicos del carácter de Masoliver, su catolicismo, se pone de manifiesto en algunos fragmentos del artículo en los que critica el erotismo en la escri-

tura de Schnitzler, llegando a insinuar que la razón de tanto erotismo no es otra que la insatisfacción: «És més obra de la fantasia –imaginat– que sacietat dels sentits; és la imaginació de qui, impotent per superar els plaers solitaris, s'escarrassa a representar-se escenes, a descriure situacions de refinament sensual. […] La crueltat que com perfecte ressentit traspua Schnitzler.»

En pocos artículos Masoliver muestra un antisemitismo tan claro como en éste, que también pone de manifiesto la influencia que sobre él ejercía Haas en un ambiente favorable al cultivo de una ideología en estos términos, si recordamos que la figura más destacada del Grupo Tigullio era el antisemita Pound. También calarían hondo en Masoliver las inclinaciones fascistas del poeta norteamericano quien, simpatizante de Mussolini, durante la Segunda Guerra Mundial tomó partido por el Eje y en 1940 aceptó la invitación del gobierno italiano para realizar emisiones radiofónicas dirigidas al personal de servicio americano contra el propio gobierno norteamericano. El propio Duce calificó a Pound como «amigo» (Bosworth 2003). Opciones o extravagancias, éstas, que Pound pagaría muy caras. Haas en su programa de radio de 1965 también se refirió a ese capítulo de la vida de Pound, y es interesante porque cuando señala qué fue lo que atrajo a Pound de Mussolini, está hablando de todo el Grupo Tigullio:

«Pound es va deixar "enganyar" per Mussolini, es pot llegir darrerament de manera reiterativa. L'expressió és desafortunada i inexacta. El que ell va veure en el Duce i el va captivar va ser l'intent, que també va admirar en el futurista Marinetti, de fer sortir el poble italià de la seva mediocritat i indolència i convertir-lo en un estat modern, tal com el representava el filòsof Gentile. És a dir, pura teoria. La realitat: Mussolini va mostrar interès per l'extravagant italià d'elecció i el va convidar a una conferència al Palau de Venecia.»

Otro rastro del pensamiento de Haas en Masoliver se puede detectar en el artículo «Stefan George ha mort», publicado el 21 de diciembre de 1933, y en el que se define a George como el más alto poeta alemán moderno. Aunque se le considera el precursor del nacional-socialismo, dice Masoliver que el poeta siempre rechazó tal mérito y que si todos sus libros llevaban estampada una esvástica era «símbol més de la voluntat de moviment en un cercle tancat als profans». Masoliver recuerda el GeorgeKreis, el círculo de admiradores de George, que hace la revista *Blätter für die Kunst*, que imponía la jerarquía y el exclusivismo del grupo en bloque. Por esta razón, la compara con *Anonimato* de Juan Ramón Jiménez (uno de los referentes más claros en todos los artículos de este momento en la obra de Masoliver). Según el autor, George y Jiménez comparten las mismas direcciones, una igual preocupación poética y un papel parecido en el movimiento literario de los países respectivos. Mucho debía admirar a George –aunque fuese a través de Haas– para compararlo con su casi idolatrado Jiménez.

Un concepto importante en Haas que aparece en el artículo de Masoliver es el *Paideuma*, que define como «el determinisme de la cultura d'una contrada, que forçosament es manifesta en l'individu i és el que contribueix majorment a encabir-lo dins el llevat espiritual de la seva pàtria».

Los judíos volverán a estar presentes todavía en algún artículo más de Masoliver, aunque con una perspectiva diferente. El 7 de febrero de 1935 publica «No és botiguer tothom que ho sembla», un perfil del editor suizo afincado en Italia Ulrico Hoepli, fallecido poco tiempo antes. En él, hace mención al problema del antisemitismo, pero de una manera completamente neutra y distante, como la lucha «més o menys encoberta que el feixisme ha mantingut contra els fills de Judà». Una de las razones que apunta para explicar esa lucha es el poder que ostentan los judíos, de los que dice

que controlan las editoriales más importantes de Italia. Continúa el perfil y la cuestión semita no aparece más, excepto en alguna breve referencia al talento connatural de los judíos para los negocios. Todo el artículo es una exaltación de las cualidades de Hoepli y su buen hacer profesional, ya que la clave de su éxito fue la idea de empezar a editar libros técnicos en italiano. El texto demuestra la incipiente habilidad para este tipo de artículos, obituarios en los que se ensalza la figura del difunto a la vez que se hace un ágil recorrido por su biografía a través de los mayores aciertos del personaje y los momentos más trascendentes de su vida.

Los artículos comentados hasta ahora son quizá los que mejor demuestran la influencia que el fotógrafo Haas tuvo en el desarrollo intelectual e ideológico de Juan Ramón Masoliver, mientras que en los aparecidos en *Mirador* es interesante ver cómo se refleja aquello que el cronista está aprendiendo y descubriendo. Se trata de un conjunto de textos en los que aunque el cronista se cree únicamente portador de una información, a la vez está diciendo mucho de sí mismo. Vemos cómo se gesta un estilo de periodismo muy propio, caracterizado por una fuerte presencia del periodista como testigo de los hechos de los que habla, sin una falsa adoración al mito de la inexistente objetividad. En los artículos de *Mirador*, se lee entre letras cómo un joven recién licenciado que en principio había de dedicarse a la diplomacia descubre un nuevo mundo lleno de estímulos intelectuales, del lujo y el glamour de los habitantes de Rapallo. Así, hay crónicas que describen la actualidad literaria italiana, como «Literatura i crítica», del 3 de septiembre de 1931. En éste, el autor habla de los intelectuales que residen o visitan Rapallo: Saviotti, Pound, Hauptmann o Von Unruh; y los instrumentos intelectuales utilizados por éstos; *L'Indice* contra *L'Italia Letteraria*. Sus contactos le permiten conocer de primera mano los debates que se desarrollan en los círculos culturales, sobre todo la oposición entre la literatura elitista (representada por los partidarios de *L'Italia Letteraria*) y la literatura popular. Para profundizar en este tema, Masoliver ofrece una entrevista con Saviotti, en la que hablan sobre el ideario de *L'Indice*, basado en una concepción del arte entendido como producto de la totalidad del hombre, es decir, un arte humano contra el arte únicamente intelectual. Continúa la reflexión sobre este tema en el artículo «Prejudicis estétics», aparecido el 29 de septiembre de 1932. Aquí, Masoliver parafrasea a Saviotti para afirmar que los escritores elitistas se leen poco pero tienen mucha influencia en el resto de escritores. El autor afirma que es un error distinguir entre el pensamiento y su exteriorización, en otras palabras, que el pensamiento del creador ha de estar implícito en su obra, sin necesidad de hacerlo evidente en formas determinadas o forzadas. Señala como escritor acertado en esta cuestión a Benedetto Croce (a quien dedica también un artículo), al considerar que el poeta trabaja para esclarecer su visión estética, la visión de cuanto le rodea. De esta manera, cuanto más fina sea una idea más fino será su estilo para manifestarla, y en este sentido Masoliver menciona a Juan Ramón Jiménez y Unamuno.

Partiendo de esta concepción, no hay lugar para la discusión entre fondo y forma: el autor comenta que el debate sobre esta cuestión es demasiado antiguo y que ya debería haber sido superado mucho tiempo atrás. Todas estas consideraciones resultan interesantes porque ayudan a ver cómo se fue moldeando el pensamiento estético de Masoliver, además de demostrar hasta qué punto formó parte del movimiento intelectual que se vivió en Rapallo en la década de los treinta. En su época italiana empieza a tomar partido por determinadas concepciones que formarán la base de su pensamiento y su criterio artístico. Una nueva perspectiva del debate entre forma y contenido se encuentra en el artículo «Entorn el classicisme», del 3 de noviembre de 1932, donde reflexiona sobre

las etiquetas de «clasicismo» y «romanticismo». Para Masoliver, el sentido filosófico de la palabra «clásico» lo iguala al realismo, porque históricamente lo clásico era lo que reflejaba con perfección la realidad. Dice el comentarista que la obra perfecta se completa con dosis de realismo, clasicismo e inspiración –la presencia de Dios. Reprocha a los realistas que olviden la inspiración y se limiten a imitar la naturaleza. Para resaltar la importancia de la inspiración compara dos esculturas que representen una escena de amor materno, una griega y una cristiana. Según el autor, la cristiana siempre tendrá más sentimiento, más pasión, porque está hecha pensando en Dios. Parafrasea a Lionello Venturi afirmando que el arte cristiano tiene más valor porque su espiritualidad proviene de Dios y no del refinamiento de la Naturaleza. En este sentido, merece la pena subrayar cómo hace acto de presencia el profundo catolicismo del cronista y la importancia del sentimiento religioso.

El resto de los artículos aparecidos en *Mirador* siguen la actualidad cultural genovesa. En «El Prometeu ben desencadenat» (3 de marzo de 1932), Masoliver ilustra la figura de Vittorio Podrecca, creador sublime, según el autor, de teatro de títeres para adultos. «Cristòfor Colom fou català?» (22 de diciembre de 1932) habla sobre el libro publicado por el Ayuntamiento de Génova, escrito por Giovanni Monleone, sobre la vida y nacimiento del almirante; que parece no dejar duda sobre el origen de Colón. Es interesante porque ofrece el dato de que Masoliver trabajó en la edición hispano-francesa del volumen durante unos meses. En «Què cal traduir?» (27 de abril de 1933), vuelve a poner de manifiesto su profundo conocimiento de la literatura y la cultura italianas al criticar la traducción que Miquel Llor hizo en Proa del libro *Los indiferentes* de Moravia. Masoliver critica la decisión porque considera que en ese momento existen escritores más interesantes y más representativos para importar a Cataluña.

Rosa Solano

Parafrasea a Gide cuando afirma «que serà tant més universal un autor –i més ric, per tant en suggerències i alliçonaments– com més compenetrat estigui amb la seva pròpia raça». La utilización de la palabra *raza* no nos debe pasar inadvertida. Masoliver dice que el éxito de Moravia en Italia se debe a un hecho coyuntural, porque se adscribe a los *contenuttistas*. Considera que el escritor es de un estilo poco cuidado, con personajes falsos e incluso cuestiona que conozca bien el italiano. Frente a Alberto Moravia, exalta a Giovanni Verga, Federigo Tozzi, Mario Puccini, Saviotti, Luigi Pirandello, Giuseppe Borgese, Antonio Aniante o Italo Svevo. De nuevo muestra un amplio conocimiento de la actualidad literaria italiana. En cuanto al estilo, habla ya desde ese tono un tanto agresivo, sin complejos de ningún tipo, tan característico de él.

«Setmana mozartiana» (20 de julio de 1933) se ocupa del ciclo de conciertos impartidos por el pianista Gerhard

Münch y la violinista Olga Rudge –quien llegaría a ser la amante de Pound–, organizado por el poeta norteamericano, Bunting i Haas. La Semana Mozartiana era una de las actividades coordinadas por el grupo Tigullio, y resulta interesante esta crónica porque de nuevo vuelve a mencionar cómo era Rapallo en aquellos momentos:

«Rapallo és un punt de repòs en l'exprés París-Roma i entre tants americans –maletes, caravanes hongareses, antics empleats anglesos a l'Índia i xilens fills d'emigrants, arriba sovint un nom il·lustre en la literatura, la pintura o la música a augmentar l'estol de personalitats citades en llibres i revistes que ha fet de Rapallo el seu centre d'operacions.»

Siempre con el punto de mira en la actualidad cultural, el artículo «Ens decidirem a fomentar una indústria nacional?» (7 de diciembre de 1933) se dedica al estado de la cinematografía catalana y española. El panorama ofrecido es bastante negativo y pesimista sobre las posibilidades de mejora. Entre los cineastas destacados menciona a su primo y amigo Luis Buñuel, Edgar Neville, Piqueras y Carner-Ribalta. Las causas del lamentable estado del cine son, para Masoliver, que los particulares no invierten y que el Estado es bastante indeferente a este aspecto, y lo compara con las medidas proteccionistas que el gobierno de Mussolini desarrolla para fomentar el cine italiano. Según los cálculos de la administración estatal, un film ordinario representa para el Estado un ingreso de 160.000 liras. El ejemplo de la política intervencionista que Masoliver analiza es el Decreto-ley del 11 de noviembre de 1933, al que habría que agradecer que se hubiesen podido realizar películas como *Tren popular* (*Treno popolare*) de Raffaello Matarazzo, *El món marxa* y *Solitud*. Como cineastas importantes menciona a Matarazzo y Bosio.

En «Cal parlar d'un teatre català?» (del 11 de enero de 1934), analiza la calidad de las producciones dramáticas italianas y las posibles políticas de protección del teatro italiano, inútiles, según Masoliver, si las producciones son de mala calidad. Aquí cabría señalar una cierta contradicción con lo que afirma en el artículo que comentábamos unas líneas más arriba y donde defiende que el país apueste por una industria cinematográfica nacional. La contradicción es menor si partimos del hecho de que Masoliver diferencia las posibilidades del cine de llegar a ser un producto industrial de masas de las que tendría el teatro, una creación mucho más reducida en cuanto a sus posibles consumidores ya sea como lectores o espectadores.

De nuevo volverá Masoliver a ocuparse del cine en el escrito «Europa, els millors films. Els millors actors, Amèrica» (18 de octubre de 1934), una crónica de la Bienal de Venecia, la cual en lugar de tener entonces como galardón el León de Oro, tenía otro no menos animal: la copa Mussolini. Nos encontramos ante una pieza informativa –cargada de la presencia del autor, como no podía ser de otra manera– donde se da cuenta de los actores, actrices y directores premiados. Masoliver menciona a Greta Garbo (en *Cristina de Suecia* de Rouben Mamoulian), Katherine Hepburn (en *Little Women*, aquí *Mujercitas*, de George Cukor) y Wallace Beery como los mejores actores del festival, pero los films ganadores son los europeos *Agua muerta* (*Dood water* en versión original) del holandés Gerard Rutten y *L'home d'Aran* (*Man of Aran*) de Robert J. Flaherty. Aunque alaba el talento y el buen hacer de los actores americanos, Masoliver critica la comercialidad y la poca calidad del cine de los EEUU frente al que se realiza en Europa.

Vuelve Masoliver a ocuparse de la actualidad literaria –el tema predilecto de estas crónicas, sin duda– en «El Premi Bagutta» (15 de febrero de 1934), y otra vez aparecen descritos los diferentes grupos o escuelas literarias italianas. Los

premios aparecen aquí como instrumentos estratégicos para promocionar autores y consolidar su prestigio, ya sea entre los mismos escritores como para los lectores. El fallo del Bagutta, que ganó Paul Radice, aparece como una ceremonia animada llevada a cabo en una taberna. El dinero del premio procedía de una subasta de obras de artistas de Bagutta y de donaciones personales. Para Masoliver, este galardón es mucho más valioso, por su componente popular y por la participación directa de los lectores (entre los que se encuentran los organizadores del premio y también los mecenas), que otros más institucionales o elitistas, como el Viareggio, organizado por un comité turístico. Esta convocatoria y ese patronazgo son el centro de «Entorn al premi Viareggio» (30 de agosto de 1934), artículo que da cuenta de la moda que se había impuesto entonces entre los comités de Turismo de crear premios literarios para promocionar y dar prestigio a las ciudades. El Viareggio, en concreto, fue creado por el jefe del despacho de prensa de Mussolini, Pirandello y Bontempelli –de la Academia– y un amigo y colaborador literario del jefe del fascismo. El éxito del Viareggio inició la «plaga» de premios literarios. Este artículo, además de su valor como documento sobre la historia y las razones de la convocatoria, resulta entretenido porque describe las estrategias de los escritores para ganarse los favores de los miembros del jurado. También se describe con acierto y minuciosidad el ambiente que se crea alrededor del premio, la agitación de los ciudadanos que asisten a los fallos y la de los periodistas que cubren la información.

Otra convocatoria, en este caso para fomentar el teatro, es el Convenio Volta, del cual da noticia en «Després del conveni Volta» (25 de octubre de 1934). Las intervenciones de dramaturgos como Yeats, Gordon Craig, Maeterlinck, Bontempelli o Tairoff son comentadas por Masoliver. Volvemos a hacer hincapié en el valor de esta experiencia periodística, ya que le permitió conocer y estar cerca de muchos de los personajes de los que habla. Estas relaciones serían una de las principales fuentes de la amplia cultura de Masoliver. De otro dramaturgo, Crommelynck, se ocupa en «La nova obra de Crommelynck» (1 de diciembre de 1934), donde describe el proceso creativo del autor, en el que tienen una parte importante destacadas borracheras y copiosas comidas en los diferentes restaurantes de Rapallo. También de estas experiencias aprendería mucho el joven, una costumbre que continuó cultivando a lo largo de su vida.

Más nombres ilustres hay aún en los artículos de Masoliver, de los que proporcionaba información de primera mano y con lo que contribuía a su conocimiento en Catalunya y España. «Croce i Gentile, prohibits» (10 de noviembre de 1934) pone de manifiesto de alguna manera la indignación del cronista por la decisión del Vaticano de prohibir las obras de Croce y Gentile; algo que, por otro lado, considera una iniciativa política, ya que Gentile proponía que el Estado asumiera la gestión de la religión. Según Masoliver, la única razón para prohibir a Croce es su liberalismo. A pesar de su profundo catolicismo y de su devoción por la política de Mussolini (a la que consideraba ejemplar en otros artículos), Masoliver es capaz de oponerse a determinadas medidas, sobre todo cuando afectan al ámbito cultural. Se podría señalar que estas pequeñas contradicciones empiezan a poner de manifiesto lo que será el pensamiento y la actitud propia de Juan Ramón Masoliver incluso con el régimen franquista: a pesar de formar parte del *establishment*, siempre conservó su independencia para denunciar ciertas aberraciones, sobre todo las relacionadas con la literatura.

Otras características propias del Masoliver de la madurez empiezan a emerger en estas piezas, como en «Vida i mort del príncep» (8 de diciembre de 1934), una necrológica del príncipe Don Gelasio Caetani de Duchi de Sermone-

ta, una familia que había dado papas, cardenales, almirantes, magistrados y políticos. La fascinación por la aristocracia y su genealogía, reflejada en una muy particular manera de hablar de éstas, así como su habilidad para los obituarios, son las características aquí incipientes pero que marcarán profundamente el estilo de Masoliver. De este tipo de artículos se desprende una cierta confianza, intimidad casi, como si hubiese conocido en profundidad al muerto, que se ilustra con anécdotas y un estilo muy directo. Una profusión de fechas y hazañas por parte del finado consiguen que se alcance un tono casi heroico.

El último artículo que Masoliver publicó en *Mirador* fue el que dedicó a su amigo el pianista Gerhart Münch, integrante del Grupo Tigullio y director de la Semana Mozartiana: «Presentació de Gerhart Münch» (10 de octubre de 1935). En éste, el autor habla de cómo conoció al pianista, con lo cual vemos que él mismo es uno de los protagonistas de la información, nada que ver pues con las crónicas asépticas que pretenden hacer invisible la inevitable presencia del cronista. Masoliver cuenta cómo al final de un recital, en el que se conocieron, Münch le dedicó *Alborada del gracioso*. La presentación del pianista, además del propio interés del personaje, está justificada por que Masoliver explica el viaje de Münch a Barcelona.

Del conjunto de todos estos artículos se consigue un valioso mosaico que permite comprender cómo era la vida de Rapallo en los años treinta y cómo ésta influyó en la formación de Masoliver.

Una experiencia clave

Los artículos que Masoliver publicó para *La Vanguardia*, objeto de un estudio más amplio, guardan evidentes semejanzas con los aquí analizados de *Mirador*. En ellos, Masoliver retrata la sociedad italiana que conoció tan de cerca: la efervescencia cultural de la costa ligur, la multiplicidad de corrientes intelectuales, las iniciativas culturales promovidas por una élite decidida a instruir y dinamizar su sociedad, el crecimiento y la consolidación del régimen mussoliniano así como sus instrumentos políticos, legislativos y culturales o sus campañas militares; y, cómo no, su propio despertar cultural junto a personajes de la talla de Ezra Pound o Basil Bunting. Para llegar a comprender las constantes contradicciones que definieron el carácter de Masoliver, sus gustos estéticos, sus criterios literarios, su visión del mundo en definitiva, estos documentos resultan imprescindibles. La concepción que Masoliver tuvo de la poesía –su devoción y posterior conocimiento de los clásicos italianos, del *Dolce stil nuovo*– sólo es comprensible arrancando de su relación con Pound. Los años italianos son decisivos en la vida de Masoliver, pues durante éstos no sólo se definió su opción estética y profesional, sino también la ideológica. Una muestra de la estrecha relación que se estableció entre Pound y Masoliver y las influencias recíprocas puede contemplarse en la correspondencia entre los dos escritores que se conserva en la Fundación Juan Ramón Masoliver y de la cual se ofrecen algunos ejemplos en esta revista, traducidas por Juan Antonio Masoliver Ródenas.

De las experiencias vividas entre 1931 y 1936 –cuando creyó sentirse llamado por algún deber moral para participar en la Guerra Civil Española– surgió buena parte de la personalidad de Masoliver, hasta el punto que Italia fue siempre su segunda patria. Y como quien cree tener dos patrias puede llegar a tener muchas más (regresó a Italia en 1940 después de su decepción en el régimen franquista, como también volvió al periodismo, de nuevo como corresponsal de *La Vanguardia*, y viajó por toda Europa), Masoliver adquirió un rico sentimiento europeo –universal– que le permitió estar en un nivel privilegiado de la cultura y guardar una saludable dis-

tancia de todas las manifestaciones (su participación en la guerra y su patriotismo son rasgos de su carácter contradictorio) que supo aprovechar con acierto para convertirse algunos años después en uno de los críticos literarios más agudos e incisivos de este país. En definitiva, para entender a Masoliver hay que adentrarse en luminosos años de Rapallo.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

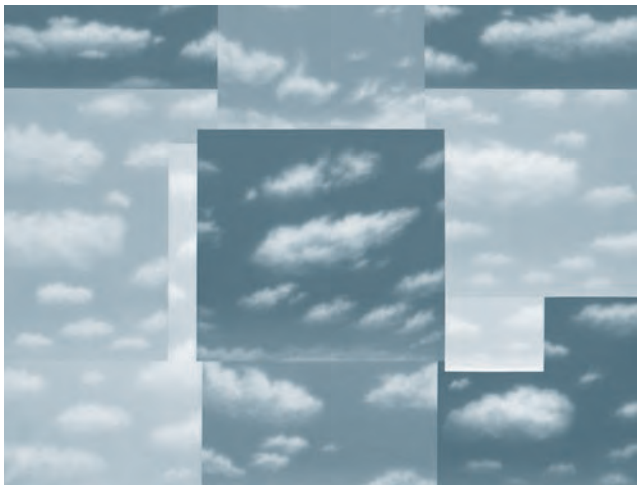
BOSWORTH, R. J. B. (2003). *Mussolini*. Barcelona: Península.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1966). *Memorias de una generación destruida (1930-1936).* Barcelona: Delos-Aymá.

FOGUET I BOREU, Francesc (2003). «"Hèlix": una avantguarda sense teatre». *Quaderns de Vallençana*, 1 (juny), pp. 36-47.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004). «Juan Ramón Masoliver: un odiseo del siglo XX». En: *Joyce y España* (catálogo de la exposición homónima inaugurada celebrada entre el 10 de junio y el 31 de julio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid). Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Cómo leer los «Cantares» o el Rapallo de Pound vuelto a visitar



Claudio Esteban

Ezra Pound veía los *Cantares* como un contenedor, una enciclopedia, una forma de almacenar información en un espacio relativamente limitado: la historia americana, la europea y la oriental, la clásica y la moderna; el arte, la filosofía, la religión, la música. Y la poesía, que debería mantenerlos unidos a todos (damos la traducción de Vázquez Amaral 1975):

Serenamente en el surtidor de cristal
como la bola brillante que la fuente proyecta
(Verlaine) con claridad diamantina
(Cantar LXXIV: 429)

La poesía es el principio y el final de los *Cantares*: una actitud poética hacia la experiencia, una forma de escuchar. De esta obra tan variopinta no obtendremos otra cosa que la iluminadora percepción de que la claridad está a nuestro alcance, como en los versos arriba citados.

¿Son los *Cantares* una expresión de su tiempo o lo expresan? ¿Tienen un interés histórico o son obras maestras? En realidad, registran la limitada visión de Pound tal y como la estaba experimentando, y no proponen respuestas definitivas en cuestiones de juicio, sino que ofrecen puntos de reposo insuperables. En otras palabras, invitan a respuestas ambivalentes. Y, con el paso del tiempo, la idiosincrásica confusión de lenguas sólo dejará de ser un obstáculo para los lectores más apasionados. ¿Cómo puede alguien esperar que le guste lo que no entiende, o leer un poema en el que las palabras aparecen con un significado o una pronunciación inciertos? Un lector que sabe chino o italiano está mejor preparado para leer los *Cantares* que el que no entiende estas lenguas. Sin embargo, una mirada detenida a esta cuestión revela que el conocimiento de Pound era muy elemental. Utilizaba otras lenguas como una taquigrafía personal, no como significados referenciales. Una vez más, encontramos la contradicción.

Los *Cantares* son una colección de nueve o diez libros de poesía, y una buena forma de leerlos es tomarlos uno por uno y reflexionar sobre su construcción y lo logrados que están. Por ejemplo, los Cantares 31-40 tienen poco más de 50 páginas, la extensión habitual del libro de un poeta a la mitad de su trayectoria, como lo era Pound en 1934. Pero los once conocidos como *Los cantares de Pisa* tienen el doble de extensión (118 páginas), lo que muestra que, por la razón que fuera, en 1945 Pound contaba con más material del que necesitaba, y debemos alegrarnos de que cediera al impulso de publicarlo:

¡Cuán suave el viento bajo Tashan
donde se recuerda el mar
fuera del infierno, la hoya
fuera del polvo y reflejo malo!
(Cantar LXXIV: 429)

Los cantares de Pisa permanecerán como un gran ejemplo de inspiración poética con las velas desplegadas, a pesar de sus languideces y obsesiones. Pound escribió con dificultad unas secciones y reescribió otras, por ejemplo *Esquemas y Fragmentos*, sin conseguir dar forma más que a unos pocos pasajes y rendirse finalmente. Pero no hay aquí ningún bloqueo mental. Cuando ignoramos qué es lo que se propone un escritor, le pedimos que por lo menos él *sepa* lo que está haciendo, de modo que podremos observarlo como un «action painter» en pleno proceso de creación. Esto es precisamente lo que ocurre en *Los cantares de Pisa* y en la sección «Rock-Drill» («Taladro de Piedra»), que es bastante estridente pero cuyo sentido de dirección lo convierte en una especie de paraíso:

Castalia el nombre de la fuente en el repliegue del cerro,
el mar abajo,
playa estrecha.
(Cantar XC: 570)

Por lo tanto, leer los *Cantares* es dejarse llevar por la corriente, hasta empantanarse hacia el final, como en el caso de las secciones de *Thrones* (*Tronos*). Es difícil señalar dónde reemplaza la gesticulación al significado, dónde Pound toma el pelo al lector pero se lo toma más todavía a sí mismo. ¿El Cantar C, tan opaco como es? Bien, el poeta puede entretenerse un día y «conseguir un esbozo» al día siguiente. Eso es también parte del asunto.

A la vez que Pound fracasa en su esperanza de compendiar el siglo XX y su primer plano, se escribe a sí mismo, elabora su biografía poética: la poesía como su propia historia. Volvemos siempre al «ego scriptor» (Cantar LXXVI: 439), y cuando terminamos los *Cantares* descubrimos que hemos tenido una experiencia bastante inquietante y sin embargo, nos guste o no, inolvidable: conocer a Ezra Pound.

Dado que Pound se escribió a sí mismo, podemos permitirnos ser descaradamente biográficos y leer el poema como una suerte de notas sobre cosas y personas vistas y oídas. Asimilador egocéntrico, Pound lo transformaba todo en una proyección personal, si bien dependía del mundo (libros, gente, paisajes) como fuente. Adoptó, como un camaleón, el color de su entorno sin dejar de ser Pound. Si eso es cierto, los *Cantares* pueden ser vistos como un diario, en nueve o diez partes, de residencias, viajes y lecturas. Es significativo que la mejor sección sea la más similar a un diario: *Los cantares de Pisa*. Aquí Pound escribe realmente día a día lo que se le ocurre y lo que ve:

Zeus yace en el regazo de Ceres
Taishan es servido de amores
bajo Citerea, antes de la salida del sol
(Cantar LXXXI: 493)

Las dos últimas palabras lo delatan. Pound está mirando el cielo del amanecer y usa nombres personales para referirse a las cosas: Zeus para el planeta Júpiter, el pecho de Ceres para dos colinas en el horizonte parecidas a dos senos de mujer, Taishan para una montaña solitaria, Citerea para el planeta Venus, que se alza en el este justo antes que el sol en la clara mañana de verano. Los cambios de nombre sugieren que realidad y mito se fusionan. También Whitman vio el amanecer, más gráficamente, como un abrazo sexual –«Mares de

brillante jugo bañan el cielo» («Song of Myself», «Canción de mí mismo», 24). El hombre, pues, leerá su cultura en los cielos, en el momento en que nombre las constelaciones. En cualquier caso, Pound sitúa la escena en el marco de sus reflexiones religiosas matutinas (¿o deberíamos decir su «oficio matutino»?). Vemos el mundo, pero lo vemos a través de sus ojos, así que estamos dispuestos a compartir su visión.

La mayor parte de los *Cantares* anteriores a la guerra y algunos de sus últimos borradores (del CXII al CXVI, aproximadamente) fueron escritos en Rapallo. Un buen modo de aproximarse a ellos es rastrear las referencias a su entorno que, pese a lo expuesto arriba, desempeña un papel significativo en los poemas: Pound nos llevará a pasear por sus lugares favoritos, obsequiándonos con algunos de sus crípticos comentarios y permitiéndonos conocerle mejor a él y a sus textos, además de proporcionarnos diversión.

Empecemos por su ático en Via Marsala, encima del Caffè Rapallo. Desde el estudio podía ver el paseo marítimo. Esto es lo que observaba al levantar los ojos en busca de inspiración:

Y por la mañana, con el gorro frigio
Descalzo, vaciando arena de su barco
.....
Y el mar oscuro bajo el viento,
Las velas del barco colgaban sueltas al atracar,
nube como vela al revés,
Y los hombres vaciando arena cerca del muro marino.
(Cantar XXIII: 102)

Éste era un espectáculo corriente en la década de los veinte, cuando la arena se transportaba en barcos y los hombres descalzos la descargaban en la playa, sobre una plancha. En este Cantar Pound está leyendo poesía lírica griega, pensando en los viajes de Odiseo y el sol, y luego mira arriba y *ve* lo que ha estado leyendo. El pasado y el presente: se habrá estado descargando arena de este modo desde los tiempos de Homero.

Todos los lectores del Cantar conocen las luces ascendentes flotando en el mar oscuro como una imagen de fertilidad en los Cantares XLVII y XCI. Los pasajes resuenan con una música fuerte, una pasión primitiva:

Se encienden luces sobre el agua desde los botes largos,
La garra del mar los echa hacia afuera
.....
Mas en la pálida noche las lamparillas derivan hacia el mar.
(Cantar XLVII: 226)

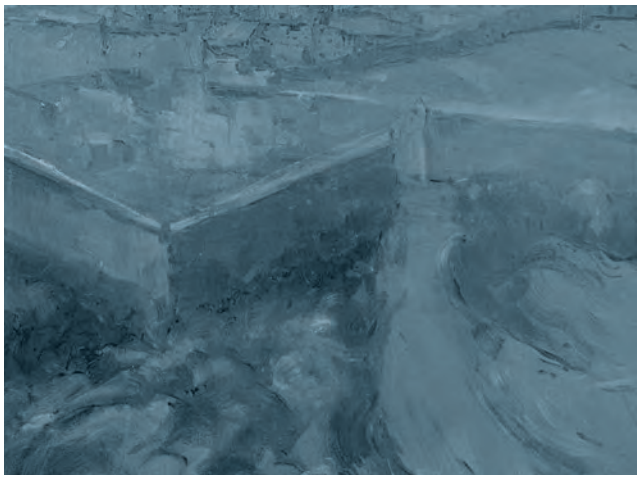
La evocación de ritos nocturnos se vuelve más accesible cuando recordamos que la costumbre de flotar lámparas en la bahía al ponerse el sol se repite cada verano en Rapallo, bajo lo que era el balcón de Pound, el 1, 2 y 3 de julio, en honor de la Virgen de Montallegro. Montallegro es una colina sobre la bahía donde se dice que la Virgen se apareció a un campesino el 2 de julio de 1557 (Alt 1905:138). Allí se encuentra ahora un santuario lleno de interesantes pinturas votivas de barcos. Pound solía subir a la colina y pasaba la noche en un hotelito cercano a la iglesia. Basil Bunting afirmaba que se había tropezado con Pound por casualidad al llegar a Rapallo y tomar el mismo camino (Forde 1991:25-26). Montallegro significa «monte alegre». Cuando Nietzsche estuvo en Rapallo en 1883 escribiendo *Zaratustra*, observó que era un buen augurio (VI, 288). En los *Cantares* encontramos referencias a alondras en Allègre, un pueblo del sur de Francia, y tal vez Pound asoció ambos lugares. Lo cierto es que introduce el tema de las ofrendas de «ex votos», en el Cantar CVI, donde una muchacha dona una concha de nautilo a Venus en Zafiro

tal como lo conmemoró Calímaco en relación con los ex votos ligures (véase «Who Built the Temple?»). En 1939, en el borrador del ensayo «European Paideuma», explicaba de «los santuarios costeros de la Madonna delle Grazie»:

«Los santuarios de los marineros con una vista en puntos que dominan el mar, o por ejemplo, el de Monte Allegro en los calizos cerros sobre Rapallo. Los santuarios están llenos de ofrendas votivas de maquetas de barcos, pinturas de naufragios de los que los devotos han sido salvados. "Cuélgame / Colócame campanas en el santuario de Venus"» (Machine Art 133).

La asociación de Venus con la adoración de la Virgen en Montallegro y el pequeño santuario Madonna delle Grazie entre Zoagli y Chavari es muy clara en la cita de Pound (tal vez procede de una vieja balada). La Madonna delle Grazie era la excursión favorita de los Pound: hay varios dibujos de la iglesia en *Dorothy's Etruscan Gate*. Cuando la catedral de Rapallo fue alcanzada por una bomba de los aliados en julio de 1944, Pound escribió el borrador de un inquietante pasaje de su proyecto de *Los Cantares italianos*:

Ave Maris Stella mi suonò all'orecchio, per l'aria serale
e col ramo io la vidi
come Kuarina, col ramo di salce, vidi l'eterna dolcezza
formata: di misericordia la madre, dei mari protettrice,
soccorso in naufragio, manifesto
sempre rivista a Prato, e a monte Rosa
delle Grazie
è in rovina
distrutta è la Fano, a Pantaleo mi rifugio
dalla dorata, sempre cacciata
vaga, invicta; Lucina dolentibus, sono così lunare



Andreu Argelich Lladó

di bachi protettrice; umile; duratura,
Il pargoletto mi ama, ch'io nutro
Io son la Luna.

Ave Maris Stella me sonó al oído, por el aire nocturno
y con el ramo yo la vi
como Kuanina, con el ramo de sauce, vi la eterna dulzura
modelada: de misericordia la madre, de los mares
protectora,
socorro en el naufragio, manifiesto
siempre vista de nuevo en Prato, y en Monte Rosa
delle Grazie
está en ruinas
destruida está la Fano, en Pantaleo me refugio
de la dorada, siempre acosada
vaga, invicta; Lucina dolentibus, soy así lunar
protectora de gusanos de seda; humilde; duradera,
El infante me ama, porque soy nutricia
Soy la Luna.

José Manuel Cortés

(Borrador en la Beinecke Library, Yale University. Citado en Bacigalupo, «Ezra Pound's Cantos 72 y 73», 37-38. Algunos versos están citados en Pound, *I Cantos* 1576. Una transcripción revisada aparece en *Canti postumi*, 184).

La adoración de la Virgen Católica («Ave Maris Stella») está asociada con la clemente Kuanina: ella protege los mares, rescata a los náufragos, asiste a las parturientas («Lucina dolentibus»), ampara a los capullos de seda de los parásitos. Ella *es* la luna, y avanza por nombres geográficos, numerosos pero todos ellos uno. Una iglesia de Prato (cerca de Florencia), Monte Rosa (otro nombre por Montallegro), el Fano de Malatesta, el San Pantaleo de Pound, que es un pequeño santuario que domina dos bahías cerca de la casa de Olga Rudge en Sant'Ambrogio. En «The Alchemist» ('El alquimista'), de la primera época, Pound invoca a una mujer como espíritu y nombres. Le gustan los nombres y los sonidos: el espíritu de la oración, o la poesía como oración, la letanía de los nombres, los nombres de sus lugares favoritos. Pound nunca publicó el pasaje arriba mencionado, pero gran parte de su contenido y de su atmósfera los vertió en *Los Cantares de Pisa.* Véase especialmente la primera página del Cantar LXXVI y el pasaje del Cantar LXXX que empieza con una variación (en italiano) del mencionado:

a S. Bartolomeo mi vido col pargoletto
.....
disse: Io son la luna.
(Cantar LXXX:477)

y evoca a la diosa clemente:

El Efeso ella tuvo compasión de los plateros
revelando el paracleto
parada en la cúspide
de la luna et in Monte Gioiosa
como se levantan las alondras en Allegre
Cythera egoísta
Pero si no fuera por Acteón.
(Cantar LXXX: 478)

Artemisa (la luna) y Venus (Citerea) aparecen combinadas en Pound, ya que claramente ve a las mujeres (reales y míticas) como portadoras de piedad y reposo. A mi entender los últimos versos significan que sólo («But») por Acteón fue clemente Venus. Por lo demás, es alegre, una cazadora en Montallegro o en Allègre. Sin embargo, el pasaje resulta melancólico, pues Acteón devorado por sus perros encarna de algún modo al poeta pisano. El pasaje puede ser descrito como un ensueño, poesía por asociación.

Estos pasajes centrales de los *Cantares* adquirirán más sentido si seguimos las huellas de Pound por las colinas de Rapallo que llevan a Madonna delle Grazie, San Pantaleo y San

Bartolomeo, que es una preciosa capilla en el sendero a Montallegro. Por cierto, Bartolomé fue desollado vivo: otra manifestación de «Citerea egoísta». Santos como Bartolomé, Sebastián y Blas son venerados en Liguria por campesinos y pescadores porque están asociados con la enfermedad y la cura.

Pero regresemos al ático de Pound en el paseo marítimo. En otra ocasión he registrado su opinión, tras condenar la usura y al «Reverendo Eliot» en el Cantar XLVI:

Aquel día hubo una nube sobre Zogli
Y durante tres días nube nívea sobre la mar
Apiñada como cordillera.
Cayó la nieve. O la lluvia cayó estólida...
(Cantar XLVI: 221)

Todo esto es más bien grandilocuente: se revela el afán de Pound de despotricar para sentirse importante. Después de todo, está revelando la verdad durante largo tiempo ocultada sobre la economía mundial, o por lo menos creemos que *él* lo cree. Eso es todo lo que consigue el poema. Por otro lado, entristece ver a una persona madura y a un poeta importante engañándose sobre sus conocimientos. Hablando de economía, los desacreditados versos del Cantar LII han sido reincorporados a la edición de New Direction de 1995 de los *Cantares*, para revelar un vehemente ataque a los Rothchilds:

también super-neschek o la trapisonda internacional
specialité de Stinkchuld
a prueba de bomba en su casa de París
donde pdrn/ almacenar aht voiks
un buen lingotazo con los guardaespaldas
ensuciando nuestro paseo marítimo con un panzudo yate en perspectiva.
(Cantar LII: 247)

Como ha observado Anthony Julius (1995) en su excelente estudio, los ataques de Pound a los judíos no son tan contundentes como los de Eliot; «Stinkchuld», por ejemplo, es un juego de niños comparado con «Rachel *née* Rabinovitch» en «Sweeney among the Nightingales» («Sweeney entre los ruiseñores») de Eliot. Pound sólo es capaz de expresar desprecio de un modo despreciable, de manera que su antisemitismo resulta contraproducente, y por lo tanto menos peligroso que, por citar otro caso, el *tour de force* de Céline en *Bagatelles pour un massacre*. Sin embargo, lo que interesa en este contexto es la referencia a la palpitante actualidad. Es un hecho que un yate de vapor fondeó en la bahía de Rapallo hacia 1938 cuando estos versos fueron escritos, unos versos ¡claramente motivados por la irritación de que el paseo marítimo de Pound hubiera sido estropeado! «Panzudo yate» es una metáfora acertada para su propietario. El pasaje prueba que Pound sólo podía ver a los judíos como especuladores, empuñadores y manipuladores del poder económico, acumuladores de riqueza y «aht voiks». Unos versos antes ha tratado de explicar la dudosa justicia de hacer responsables a todos los judíos de las supuestas acciones de algunos de ellos:

El pecado de Stinkschuld atrayendo venganza, los pobres judíos pagando por Stinskschuld
pagando por la vendetta de unos cuantos poderosos judíos contra gentiles.
(Cantar LII: 247)

Parece que hay una cadena de maldades, una *vendetta* de los poderosos judíos contra los gentiles, y una venganza de los gentiles contra los judíos modestos: el *pogrom*. Si todos los gentiles son víctimas de los especuladores judíos, ¿por qué no deberían estar expuestos a la venganza de los gentiles todos los judíos? De este modo intentaba Pound entender los

Anna Vilarrúbias Bisbal

acontecimientos. Italia introdujo una legislación racista en otoño de 1938; los funcionarios públicos (incluidos los profesores universitarios) perdieron sus puestos, y Leone Vivante, el filósofo judío mencionado al principio del Cantar, amigo de Pound, pero acusado aquí de defender «plutocracias», abandonó su «paraíso» de Siena para ir a Inglaterra (donde T. S. Eliot se interesó por él y publicó y escribió una introducción a su libro sobre poesía inglesa *English Poetry*, mostrando de este modo que estaba dispuesto a defender a un oscuro exiliado judío).

Esto nos ha alejado de «nuestro paseo marítimo» (obsérvese el tono de propietario de Pound), pero nos ayuda a entender lo que pensaba y enfurecía al hombre del ático, enredándose en problemas más grandes de lo que creía. Había un punto ciego que no le permitía ver el costo en sufrimiento humano del «caso» que él displicentemente deseschaba en su escritura. Quizás algunas personas en Italia, e incluso en Alemania, no lo vieron en 1939 y 1940. Seguramente Pound no se detuvo a reflexionar cuando Mussolini decidió subirse al tren de Hitler en junio de 1940 y declarar la guerra a Inglaterra y Francia. El poeta sólo vio motivos para celebrar tales gestos de acuerdo con un proceso natural, y escribió las siguientes notas:

1940

Nunca fue tan tupido
el florecer del olivo
como aquel año
por el final de Inglaterra,
aquel año por la caída
de Frankreich.

10 de junio

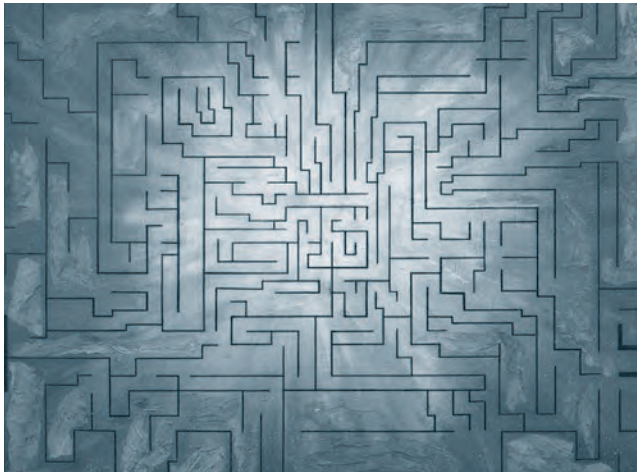
el sonido de las campanas
entre las notas del violín
a las 6.30
(hacia las 5.30 de la tarde).
El dúo de la quinta de Mozart.
(*Canti postumi*: 120)

Junio es la época del año en la que florece el olivo y las piedras y la hierba se cubren de polen amarillo. Unos siete años antes, Pound había señalado:

Cuando las estrellas caen del olivo
O con cuatro picos o con cinco
hacia la víspera de San Juan
(Cantar XXXV: 165)

La pequeña flor del olivo tiene, en efecto, cuatro o cinco puntas. La imagen adquiere una connotación más sexual, como de eyaculación, en el Adonis ritual del Cantar XLVII: «Y las pequeñas estrellas caen ahora de la rama del olivo.» En 1940 Pound está extasiado con el florecer de estos árboles, en el que ve un símbolo de la caída definitiva de sus enemigos y los de Mussolini: Inglaterra y «Frankreich» (el nombre alemán basta para sugerir la ocupación, la derrota del ejército, la cultura y la lengua francesas). Tal vez no deberíamos tomarnos demasiado en serio el entusiasmo infantil de Pound en lo que después de todo no es más que una nota de un verso inédito. Pero es horrible a la luz de lo que sabemos ahora. Y es irónico en la medida en que Pound fue en cierto modo una víctima de la misma guerra que él consideraba ya ganada –como hizo sin duda Mussolini cuando decidió arriesgarse y ponerse al lado de Hitler– ese mismo 10 de junio, cuando sonaban las campanas para el Angelus (y Pound observó que las 5.30 de la madrugada para ahorrar la luz eran, en el tiempo real, las 6.30) y el tañido llegaba entre las notas del violín de Olga Rudge tocando la sonata número cinco de Mozart para violín y piano. Es un fragmento significativo, que presenta el paraíso de Pound precisamente en el momento en el que la historia irrumpe en éste de forma imprevisible. Pero el desmedido orgullo de Pound parece invitar a una apreciación. Incluso Aquiles se apiadó de Príamo.

Antes de seguir a Pound por el sendero de Sant'Ambrogio, el lector de los *Cantares* tal vez quiera recordar que en el balcón del ático Yeats y Pound hablaron de los Cantos en 1929, como anotó «William» en *A Packet for Ezra Pound*. Aquí Yeats intenta hacer un esfuerzo para comprender lo que Pound se traía entre manos: la fuga, los tres niveles, Schifanoia, etc., pero finalmente se da por vencido y sugiere que la belleza del poema de su amigo hay que encontrarla en los detalles, lo que no está lejos del juicio de críticos posteriores



Javier Lizana Royo

(pero los *Cantares* son todo detalles...). Yeats habla también de Pound dando de comer a los gatos en los cercanos jardines públicos, y encuentra este gesto más iluminador que la poesía. Por su parte, Pound anota varias veces en los *Cantares* a «William murmurando: "Sligo en el cielo", cuando vino la niebla a Tigullio» (CXIV: 720). Tigullio es el nombre de la bahía de Rapallo. La frase implica una broma amistosa a costa de Yeats: no le gusta el sol que Pound amaba sino la niebla celta, por lo tanto sólo puede ser feliz en Tigullio «cuando finalmente la niebla se asentó» (Cantar LXXVII: 453). Éste es el mundo de los poetas alborotando, hacia 1930, felizmente ignorantes de la tormenta que se acercaba. Bunting vivía en la colina de San Bartolomeo y Louis Zukofsky y James Laughlin iban a ser también discípulos residentes durante períodos más cortos o más largos. Laughlin alquiló una habitación en la casa de Via delle Americhe (ahora Via Colombo) donde los Yeats habían vivido con sus hijos y donde Homero e Isabel Pound (los padres de Ezra) fueron a vivir. Estaba tratando de escribir la *Gran Novela Americana*, recuerda, pero

acabó por convertirse en un excelente editor y un excelente poeta, si bien menor.

Otro poeta que visitó Via Marsala fue Eugenio Montale, más tarde premio Nobel, quien difundió una historia sobre la escritura de los *Cantares*: «Una noche descubrió la palabra *latizzo* y corrió medio desnudo por las calles de Rapallo, gritando "latizzo, latizzo!", y a su mujer le costó que regresara a su casa» (1976: 449). La historia sobre el *latizzo* la cuenta con enorme entusiasmo al final del canto XXII, si bien, como ocurre con tantas anécdotas de Pound, nos divierte más el hecho de que Pound las encuentre tan divertidas que la broma en sí. Nos reímos con, no de. Podemos compartir su entusiasmo sin estar de acuerdo con sus gustos. En efecto, si Pound era tan frívolo como sugiere la anécdota de Montale, y probablemente lo era, no puede sorprendernos que estuviese tan mal orientado sobre los recientes acontecimientos de junio de 1940.

Cuando Pound volvió a Rapallo en 1959, tras su detención en Washington, instaló su cuartel general en el Hotel Italia del paseo marítimo, cuyo propietario alemán era conocido como un acérrimo derechista. Durante un tiempo alquiló un piso cerca de la catedral, con Dorothy y Marcella, entonces su secretaria y su musa. Allí escribió su último Cantar convincente y la pieza final del Cantar CXVI («He traído la gran esfera de cristal [...] / no puedo lograr que aglutine»). Se capta aquí un eco de la música de los volitivos Cantares de la fertilidad de la década de los treinta:

Conocimiento sombra de una sombra,
Y, no obstante, navegaréis en su busca
(Cantar XLVII: 226)

Tratando de escribir una declaración final, Pound rememoró el que probablemente sea el pasaje más conmovedor de su poema, el final del Cantar de Pisa 81 («pero el haber hecho en vez de no hacer nada»). Utilizó exactamente la misma forma y ritmo para acabar el Cantar CXVI:

Mas afirmar el hilo dorado en el dibujo
(Torcello)
el Vicolo d'oro
(Tigullio).
Poder confesar el error sin perder la razón [...]

Curiosamente, mientras en el gran pasaje pisano Pound había concluido la frase con «esto no es vanidad», aquí permanece rota, excepto por el reconocimiento de la impotencia seguido a su vez por un último rayo de esperanza:

Algunas veces he tenido compasión,
no puedo hacer que se embeba.
Una poca de luz, como vela de junco
para volverme al fulgor.
(725)

Los dos topónimos unidos en esta despedida son Torcello, la encantadora isla cercana a Venecia en donde a Hemingway le gustaba acampar en aislado esplendor en Cipriani (el «hilo dorado» puede ser una referencia a los mosaicos del ábside de la catedral, que representan a una llorosa Virgen bizantina), y Tiguglio, el amado Rapallo de Pound, donde se encontró con un pequeño callejón llamado Vico dell'Oro, no lejos de sus habitaciones de antes de la guerra. Allí podemos seguirle y preguntarnos por qué decidió mencionarlo al final de su vida de poeta. Bien, el oro es un símbolo de Venus ya al final del Cantar I, así que es lógico que aparezca indirectamente a través de su elemento, que resulta ambiguo, dado el valor comercial del metal. Sin embargo,

un callejón de oro es como un pasaje secreto en el que brilla trémula «un poco de luz», y que puede «volverme al esplendor». Esto resulta muy moderno y acertado en las puntadas finales de las frases de Pound: unir lo privado y personal con la esperanza de luz en el ser humano. El callejón de oro, el callejón de Venus: ¿no es esto también el canal del amor, el canal del nacimiento, el canal de la muerte? Recordemos de nuevo el Cantar XLVII:

La luz ha entrado en la caverna. ¡Io! ¡Io!
La luz ha bajado a la caverna,
¡Esplendor sobre esplendor!
A pie he penetrado estos cerros [...]
(228)

Las imágenes sexuales no pueden ser más claras. El Cantar CXVI me parece muy superior porque es más vacilante, descubriendo una salida a medida que avanza. No hay imágenes simplificadas de las relaciones entre hombre y mujer. En efecto, Pound está esperando una señal de la Diosa de Oro, la diosa de los santuarios y de los callejones. Depende de ella para inspiración y consuelo. De este modo recupera cierta confianza y termina con «fulgor», la misma palabra, la misma ortografía inglesa de su versión, antes de la guerra, de su incesante búsqueda de conocimiento.

Estas son las paradas esenciales en un recorrido del Rapallo de los *Cantares*. Cuando Homero Pound, el tan querido padre del poeta, murió el 25 de febrero de 1942, fue enterrado en el sector católico del viejo cementerio detrás de la estación. Un escultor de Rapallo, Pastene, le hizo una mascarilla, y más tarde le pidió que la pegara a un bloque de arenisca para colocarlo en la tumba. Y allí ha permanecido, un curioso monumento poundiano (su amor por la piedra está ampliamente documentado) con los lugares y fechas del nacimiento y la muerte de Homero. Al lado hay algunas tumbas judías con la estrella de David. La obra fue supervisada por Olga Rudge, que vivía entre Siena, Venecia y Rapallo, y por un viejo colega de Pound, el padre Desmond Chute, delineante y músico (Bacigalupo 1993: 119-128). Pound no quedó contento con el resultado (el 16 de noviembre de 1954 dijo en una carta a Rudge que había habido por parte de Pastene una «violación de contrato»), pero entonces era siempre difícil complacerle.

Se ha dicho que Pound trabajaba en el ático que compartía con Dorothy por la mañana y que cada día salía elegantemente vestido (¿como Falstaff en Windsor?) para un encuentro diario en la «Casa» de Olga Rudge, en Sant'Ambrogio, seguido por niños aplaudiéndole... En efecto, él y Dorothy ayudaron económicamente a la violinista Rudge y al pianista Gerhart Munch durante varios años para que pudiesen investigar y dar conciertos (Berri 1963: 22). Sea verdadera o no la anécdota, el sendero de Via Marsala a Sant'Ambrogio se puede rastrear a menudo en su poesía, como hemos visto, y sigue siendo agradable seguir a través de las casas que se elevan ahora mucho más altas en las colinas y Rapallo y que se extienden mucho más allá de su límites de antes de la guerra. Al ascender uno pasa cerca de Villa Chiara, la clínica donde operaron de próstata a Pound en la década de los sesenta, y donde garabateó alguna de sus últimas cartas indescifrables (Pound 1962: 408-410). Abajo, en la costa, hay una playa rocosa conocida como «Il Pozzetto», mencionada en el Cantar de Pisa LXXIX: 407 (una joven madre llama a sus hijos que se están bañando, «cual pajarillos en el ojo del gavilán»). Un poco más allá de Pozzetto está Villino Chiaro de Max Beerbohm. Beerbohm vivía cerca de Rapallo, pero se veían raramente. Hay un par de caricaturas amistosas de «Il Pound» en Rapallo hechas por Max, y Pound hizo un gesto amistoso hacia su vecino en el Canto XLVI:

Glòria Cort Roig

Dos de los dibujos de Max,
uno de Balfour y camello, y
otro que por razones obvias nunca
se ha publicado, el viejo Juanito Bull con un pañuelo.
Nunca se ha publicado ..
(222)

Estos dos dibujos, que yo sepa, no han sido identificados. A Max no le habría gustado el tono *cockney* de la escritura, que es el que usaba cuando se burlaba de Kipling.

Pero prosigamos, pasemos la iglesia de Sant'Ambroggio, en una colina con una hermosa vista de Rapallo, y caminemos hacia el valle entre esta iglesia y San Pantaleo, con Casa Sessanta en medio. Este era el vórtice principal de Pound, una ladera de olivos proyectada contra el mar, sin ningún municipio a la vista, y el cabo de Portofino cerrando la bahía al sur. Aquí él y Dorothy vivieron con Olga en la década de los cuarenta, tras haberse visto obligados a dejar el apartamento del paseo marítimo. Desde que a partir de 1943 interrumpió sus viajes a Roma, se recluyó en su espacio idílico y escribió sus panfletos italianos y *Los Cantares*. Daba paseos por el valle, especialmente por San Pantaleo y Castellaro, una colina un poco más allá. En *Los Cantares de Pisa* sostiene que esos lugares le dieron visiones de celestial belleza:

que súbitamente se yerguen aquí en mi habitáculo
entre el olivo y yo
o nel clivo ed al triedro?

Yacía en la hierba suave al borde del precipicio
con el mar a 30 metros más abajo de éste
y a una cuarta, al alcance de la mano, moviéndose
lo cristalino, como el revés del agua,
clara sobre lecho rocoso.
(Cantar LXXVI: 433, 438)

Esto para Pound es el paraíso, la visión de damas incorpóreas y diáfanas esencias, la roca, el cristal. Invoca a sus elementos favoritos. La visión es especialmente atractiva cuando deja atrás su ideología implícita (claridad frente a oscuridad, luz frente a cueva) y se contenta con registrar «las cosas vistas». Es el neoplatonismo de Pound.

Los olivos y los grises muros de contención de los terrenos típicos de estos campos aparecen continuamente en *Los cantares de Pisa*. El violín de Olga se puede escuchar en el Cantar LXXV, que reproduce una partitura escrita a mano por ella del «Canto de los pájaros» que había fascinado a Pound durante tanto tiempo, como vemos en el memorable capítulo 23 de *Guide to Kulchur*. Allí Pound reflexiona sobre

la música como representación del sonido, un ideograma, y pone como ejemplo el tan a menudo reescrito canto del pájaro de Janequin. La pasión abstracta se hace personal por el hecho de que Olga, la mujer amada, sea la intérprete y la transcriptora de la canción: ella misma *es* el modelo recurrente, Venus reencarnada. Este es el modo de pensar de Pound, y nosotros no podemos sino entrar en su ensueño y su ficción.

En un temprano borrador, «Now sun rises in Ram sign», dedicado a la capilla de San Pantaleo e impreso con *Drafts and Fragments* (*Esquemas y Fragmentos*), Pound registró toda una serie de sonidos y acontecimientos visuales, proclamando la primavera. Los campesinos «chasquean» su «bambú contra el tronco del olivo», para que caigan las olivas y recolectarlas. Esto es tanto el Quattrocento italiano (Schifanoia) como China. Entretanto:

Oímos a los pájaros elogiando Jannequin
y la cola del gato negro se exalta.

El sacristán de San Pantaleón toca «è mobile» en su carrillón
«un'e due... che la donna è mobile»
en la torre de la colina (videt et urbes).
(728)

Pound se identifica con los gatos, como había observado Yeats, y comparte esta exaltación del gato negro (le gustaba la celebración de Kit Smart de *su* gato Geoffrey). El canto del pájaro le recuerda a Pound el «Canto del pájaro» de Janequin, o viceversa. Naturaleza y arte son una misma cosa, el ser humano se siente a gusto en la naturaleza. Pero hay otra melodía, la celebrada «La donna è mobile» (de Rigoletto) interpretada por el sacristán «en su carillón» (las campanas de la iglesia tal vez). La iglesia está celebrando a la diosa del amor físico como le corresponde, por medio de la música. Y el arte, la poesía, no es para unos pocos sino que, al igual que la religión, está abierto a gentes como los campesinos y el sacristán.

Todo esto puede ser una utopía de extranjero, que recuerda el deleite de D. H. Lawrence con sus vecinos italianos:

«Una iglesia es un lugar libre como una plaza pública. En un rincón se celebraba el oficio religioso, se oía triscar a los niños entrando y saliendo, en sus sandalias de madera –zoccoli– los muchachos subían las escaleras públicas, un cura gordo se desplazaba en el oficio. La iglesia está absolutamente abandonada en Italia. Los jóvenes campesinos se burlan de ella –nadie se confiesa con excepción de los niños, a los que se les obliga, y los viejos– los mismos sacerdotes son ateos» (1981: 126).

«Golpean las olivas desde los árboles con largas cañas, luego las recogen del suelo. La recolección ha empezado hace ya tres meses y durará otros tres. Todas las mujeres están fuera todo el día. Charlan y cantan, uno o dos hombres están con ellas, y es alegre» (1981: 137).

Estos comentarios los escribió en 1914, en Fiascherino, más allá de la costa de Rapallo, en el golfo de La Spezia. Frente a Fiascherino está el hermoso pueblo de Portovenere, el Puerto de Venus, donde según la tradición Byron iba a meditar y a nadar; en efecto, al parecer cruzó a nado el golfo de La Spezia de Portovenere a Lerici. Pound visitó el lugar, y advirtió esta tradición en un fragmento desechado:

Desde esta gruta, winch
como anotó
de manera ligeramente inexacta
o por lo menos sin explicar los detalles

Lord Byron
A quarante ans et force ma goume jecté
atravesando las aguas del mar Tirreno
Tanto él como Swimburne buenos nadadores
a la orilla más alla (Lerici) como del Helesponto
con el peligro de las olas cruzó.
(Borrador en Beinecke Library, Yale University. Citado en Bacigalupo «Pound Studies in Italy», 20-21. Recogido en Pound, *Canti postumi*, 92).

En Portovenere hay una «Grotta Byron» con una placa del siglo XIX que menciona el legendario cruce a nado de la bahía. A Pound le gustaba la idea de la gruta (la «cueva» femenina) y el poeta como nadador, y naturalmente él respondía a la disoluta reputación de Byron y a sus actitudes antibritánicas. De ahí esta celebración. Henry James es en cierto modo objeto de censura porque mencionó la gruta y la tablilla en *Italian Hours*, pero aprovechó la ocasión para burlarse de las poses heroicas de Byron (1993: 399). Pound, naturalmente, prefiere al gallardo Byron que al maniático James. El borrador de este fragmento fue redactado como una obertura para el Cantar XLIX, el famoso y hermoso Cantar de los Siete Lagos: un ideograma de poetas o exploradores occidentales para introducir la quietud china.

En *Italian Hours*, James cuenta que de Portovenere fue a Lerici, donde estuvo reflexionando en el balcón de Shelley. Si Pound hizo lo mismo no hay constancia de ello. A diferencia de Byron, Shelley no era un nadador, y murió ahogado a pocas millas al sur de Lerici, frente a Viareggio. Allí, en la playa, su cuerpo fue quemado en presencia de Byron, un tormentoso día de agosto de 1822. Pound el nadador iba también a encontrar su destino en aquella zona. La Pisan US Army DTC donde fue enjaulado durante unas semanas y luego puesto en libertad para escribir su obra maestra, estaba justo al sur de Viareggio, en Metato, en la orilla sur del Serchio, el río de «The Boat on the Serchio» de Shelley. La gruta de Byron, la pira de Shelley y la jaula de Pound están a pocas millas de distancia. Tal vez Pound pueda considerarse como un heredero excéntrico de Byron y Swinburne. Sin duda se veía a sí mismo en esta tradición helénica italianófila.

Lo que he tratado de sugerir en esta exposición es que si queremos leer y apreciar a Pound como un poeta vivo debemos proseguir el tipo de itinerario aquí trazado. Entonces cobra vida, inexplicable, irritante, fascinante: un viajero de alguna manera inmaduro, en la línea de Byron y de James. Para el entusiasta de la poesía, Pound es una apasionante guía de la costa noroeste de Italia del mismo modo que estos lugares del Tirreno son una apasionante e indispensable guía de Pound.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

ALT, Phyllis (1905). *Rapallo Past & Present*. Siena: s.e.
BACIGALUPO, Giuseppe (1984). «Who Built the Temple? Or, Thoughts on Pound, Res and Verba». *Paideuma*, 13, 1, pp. 48-63.
– (1991). «Ezra Pound's Cantos 72 and 73: An Annotated Translation». *Paideuma*, 20, 1-2, pp. 9-41.
– (1991). «La scrittura dei Cantos». *Lingua e Letteratura*, 16, pp. 56-77.
– (1993). *Ieri a Rapallo.* 2.ª ed. Udine: Campanotto.
– (1993). «Pound Studies in Italy, 1991». *Paideuma*, 22, 1-2, pp. 11-34.
– (2001). «Ezra Pound's "European Paideuma"». *Paideuma*, 30, 1-2, pp. 225-245.
BERRI, Pietro (1963). «Il Rev do Desmond Chute e la Rapallo culturale di anteguerra». *Rapallo*, 5, 6, pp. 20-22.

FORDE, Henry (1991). *The Poetry of Basil Bunting*. Newcastle Upon Tyne: Bloodaxe.

JAMES, Henry (1993). *Collected Travel Writings: The Continent.* New York: Library of America.

JULIUS, Anthony (1995). *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press.

LAWRENCE, D. H. (1981). *The Letters*. Vol. 3. Edición de George J. Zytaruk y James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press.

MONTALE, Eugenio (1976). *Sulla poesia*. Edición de Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.

NIETZSCHE, Friedrich (1986). *Samtliche Briefe*. 8 vol. Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montanari. Munchen: DTV.

NORMAN, Charles (1969). *Ezra Pound.* Edición revisada. New York: Minerva Press.

POUND, Dorothy Shakespear (1971). *Etruscan Gate: A Notebook with Drawings and Watercolours*. Edición de Moelwyn Merchant. Exeter: The Rougemont Press.

POUND, Ezra (1952). *Guide to Kulchur*. Norfolk, Conn: New Directions.

– (1962). *Pound/Cummings. The Correspondence of Ezra Pound and E. E. Cummings*. Edición de W. B. Yeats. *A Packet for Ezra Pound* (1929). Reimpreso en: *A Vision*. London: Mcmillan.

– (1975). *Cantares completos de Ezra Pound*. Edición de José Vázquez Amaral. México: Joaquín Mortiz.

– (1985). *I Cantos*. Edición de Mary de Rachelwiltz. Milano: Mondadori.

– (1995). *The Cantos*, 13.ª ed. New York: New Directions.

– (2002). *Canti postumi*. Edición de Massimo Bacigalupo. Milano: Mondadori.

Traducció de l'anglès de Juan Antonio Masoliver Ródenas.

Hacia el vórtice de Rapallo

«Il Mare. Supplemento Letterario, 1932-1933»

Portada del almanaque de *L'Indice*

De los cinco nombres incluidos bajo Affari Esteri ('Asuntos Exteriores'), Pound, Masoliver, Bunting, Haas y Monotti, los tres del medio estaban encargados de las literaturas nacionales: Bunting de la inglesa y norteamericana, Masoliver de la española, Haas de la alemana. La literatura francesa estaba cubierta por las entregas del ensayo de Pound en *Little Review* «A Study in French Poets» (1918), traducido por Lina Caico. Si bien este ensayo era de quince años atrás, su aparición en *Il Mare. Supplemento Letterario, 1932-1933*, reflejaba la reiterada opinión de su autor de que la literatura francesa contemporánea vivía a expensas de la generación anterior, y que los escritores actuales, especialmente los surrealistas, se engañaban con un sentimiento de novedad porque no conocían a sus antecesores. Así pues, desde el punto de vista de Pound, como declara en una breve introducción, el ensayo de 1918 todavía significa «lo que yo entiendo por "Poesía francesa"» (1999: 32).

Uno que sí lo sabía era el residente experto en surrealismo, Juan Ramón Masoliver, que era una generación más joven que Pound y Saviotti pero se había incorporado antes a la vanguardia. Primo de Luis Buñuel y amigo de Salvador Dalí, Masoliver había formado parte de la floreciente vanguardia catalana, y a sus veintiún años era uno de los fundadores de la revista surrealista *Hélix*. En París, en 1930, se relacionó con Breton, Éluard, Péret y otros: los surrealistas que son el tema de su «A toute épreuve». Allí, a través de Nancy Cunard, conoció a Joyce, quien le dio una nota de presentación para Pound en Rapallo. La promesa del precoz inicio de Masoliver se cumplió en su larga carrera, que tras los años de Rapallo prosiguió en Roma como corresponsal del periódico barcelonés *La Vanguardia* y más tarde, ya en Barcelona, como crítico, director de la sección literaria de dicho periódico y fuerza activa de numerosas revistas y colecciones de poesía, con contribuciones que iban desde las traducciones de Cavalcanti a la obra de los vanguardistas

catalanes. Su nombre reaparece a lo largo de las páginas del *Diccionario de las vanguardias en España* de Juan Manuel Bonet, donde se le califica como «una de las grandes figuras secretas de la nuestra vanguardia» (1995: 408).

Ni Masoliver ni su colega en literatura alemana Eugen Haas aparecerán en *The Cantos*, pero ambos están presentes con Basil Bunting en el episodio mencionado en el Cantar LXXXI:

Basil dice
que sonaron tambores durante tres días
hasta que todos los parches se rompieron
(simple fiesta de aldea)
y por lo que hace a su vida en las Canarias...
(LXXXI / 493-94)

Bunting ha descrito el incidente, que tuvo lugar en Pascua en el pueblo de los parientes aragoneses de Masoliver, en Calanda o en un pueblo de Aragón, en la provincia de Teruel,[1] con Haas. La Pascua se celebraba con el ininterrumpido golpear de los tambores desde Viernes Santo hasta el mediodía del Domingo de Resurrección, «deteniéndose sólo para beber vino». Las manos de Bunting estaban llenas de ampollas, hasta el punto de que un día y medio más tarde «se escabulló y dejó que el diablo se regocijara con su cobardía». Haas encontró otra salida: «muy sensatamente hundió los pies en el tambor para luego echar a correr» (1981: 619-620).

La contribución de Masoliver al *Supplemento* prosigue en *L'Indice*, donde sería un colaborador tardío. En *L'Indice: Almanacco* de 1932, el número especial que marcaba la desaparición de la revista, contribuyó con una antología de la generación del 27: Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre, la primera aparición de estos poetas en italiano. Los artículos de Masoliver en el *Supplemento* reflejan su estrecha relación con la poesía española y con el surrealismo, algo que añade un interesante dato sobre la frialdad de Pound hacia este movimiento. Que Pound aceptó la opinión de Masoliver lo sugiere el modo en que es citado como una autoridad en *Guide to Kulchur*, donde en el índice aparece bajo la «M» como «Masoliver, R., surrealista». Incluso antes de dejar Barcelona, la actitud de Masoliver hacia el movimiento había sido muy crítica. En un temprano ensayo titulado «Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya» (reimpreso en *Perfil de sombras* y reproducido en el número 1 de QUADERNS DE VALLENÇANA) insistía en que los únicos surrealistas en España eran Dalí y Buñuel. Los escritores eran un mero reflejo de lo conseguido en pintura y en cine. Y este escepticismo crítico aparece reflejado en las páginas del *Supplemento*. Para Masoliver, Juan Ramón Jiménez es «el único maestro» (1999: 35), el origen de todo lo que cuenta en la poesía española contemporánea. En su breve antología de la generación del 27 en el *Almanacco* de 1932, incluyó tres poemas de Juan Ramón Jiménez frente a un solo poema de los otros poetas, afirmando que «el exquisito Poeta Juan Ramón Jiménez, que renueva la gran tradición lírica del Siglo de Oro», es «el Maestro de todos ellos». En el *Supplemento* lo reafirma en dos ocasiones, e imprime una colección de sucintas declaraciones de la poética de Juan Ramón, bajo el título «Estética y ética estética» (1999: 189-190):

«Poesía, instinto cultivado.»

«Crear es dejarse dominar para producir belleza; corregir es crear dominando.»

En poesía es necesario limitar bien el terreno de la inteligencia, porque se puede fácilmente hacer decir al verso forzado cosas muy distintas de las queridas por el instinto, que manda.

Si esto suena diferente a la estética poundiana, la lealtad de Masoliver a Juan Ramón Jiménez nos ayuda a comprender sin embargo por qué de todos los poetas de la segunda Edad de Oro, las generaciones de 1898 y 1927, sólo Jiménez interesó a Pound, pues es bien sabido que la lealtad de Pound a sus amigos a menudo empañaba su discernimiento. Juan Ramón Jiménez y Ezra Pound finalmente se conocerían en St. Elizabeth's, lo que explica la aparición del primero en los *Cantares*:

«De fondo» dijo Juan Ramón
como sirena, hacia arriba.
(CX/ 570)

Si bien en un sentido estricto las palabras de Juan Ramón Jiménez sugieren un animal que vive en lo hondo, poseído pues por el *duende* andaluz, más que uno que surge *de* lo hondo como una sirena, Pound se vincula con Juan Ramón deliberadamente, tal vez reconociendo los altibajos de una depresión psicológica que acabaría por hundir a los dos.

El encuentro lo relata Michael Reck (1967), y empieza antes de que Reck fuese a St. Elizabeth's como un recién licenciado por Harvard:

«Cuando Jiménez era profesor de literatura española en la Universidad de Maryland, visitó varias veces a Pound en St. Elizabeth's. Un caballero de casi sesenta años con una recortada barba negra y mirada intensa, de aspecto digno y noble. La señora Pound me dijo unos años más tarde: "Era algo muy refinado. Creo que no he visto nada tan *refinado* antes." En Saint Elizabeth's Pound y Jiménez hablaron en español. "Usted es un exiliado *de* su país; yo soy un exiliado *en* mi país", le dijo Pound.»

Los poetas no estaban necesariamente de acuerdo. Reck cita a la mujer de Juan Ramón: «Pound hablaba siempre como si estuviesen de acuerdo en sus opiniones políticas. A menudo no lo estaban.» Como comenta Reck, «Jiménez, un exiliado de la España de Franco, era improbable... que simpatizase con los elogios a Mussolini» (1967: 22). Más tarde, después de que Juan Ramón se hubiese trasladado a Puerto Rico, Reck viajó allí para conocerle, llevando con él una brevísima nota de Pound (reproducida en el frontispicio de la biografía de Reck): «J. R. Jiménez. Este es M. Reck. Ezra Pound.»

Pero, triste es decirlo, ese noble poeta español era por entonces víctima de una locura peor que la de Pound, y muy diferente, si es que Pound estaba realmente loco. Padecía de melancolía, y se quedaba en su casa con las persianas cerradas, de modo que la nota nunca fue presentada. Conversé con la esposa de Jiménez, sentados al atardecer en el mirador de su casa mientras el poeta refunfuñaba y gritaba en el interior. Pound escribió en mayo de 1955, en su acostumbrada forma exaltada: «Y palabras de ánimo a Juan Ramón si sirven para algo.» No servían (1967: 96).

Si la presencia de Masoliver sugiere que el interés de Pound por Jiménez empezó en Rapallo, lo que explica el afectuoso interés hacia un poeta de un país que hacía tiempo había declarado culturalmente muerto, ayuda también a explicar la fría respuesta de Pound al asesinato de Lorca por la Falange en agosto de 1936. El único comentario documentado a lo ocurrido fue: «Hay mucho sentimiento sobre España / antifascista. Jóvenes insensatos sinceramente enfurecidos por el asesinato de Lorca, sin ninguna duda un poeta condenadamente bueno» (carta inédita a Odon Por, 14 de noviembre de 1936, citada en Redman 1991: 176).

Si bien Masoliver fue el primero en escribir sobre Lorca, su punto de vista inicial era desfavorable (*Perfil* 18 y siguien-

tes), y si bien más tarde en su vida hizo un panegírico de su amistad (*Perfil* 86-88), sus lealtades políticas eran opuestas a las de Lorca. Con el estallido de la Guerra Civil en 1936, Masoliver volvió a Catalunya para alistarse en el profranquista Regimiento de Nuestra Señora de Montserrat, y mientras estuvo en Roma durante la Segunda Guerra Mundial como corresponsal de *La Vanguardia* escribió artículos a favor de Mussolini. En el *Supplemento*, Masoliver elogia el franquista *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo* de Ernesto Giménez Caballero como «un libro realmente grande» (1999: 93). Caballero era director de *La Gaceta Literaria* (1927-1932), una revista clave de la vanguardia española, que publicaba a escritores de Francia (Jacob, Epstein, Eluard), Italia (Bontempelli, Malaparte, Marinetti) e Inglaterra (Eliot y Joyce), pero se distanció de muchos de sus colaboradores iniciales a causa de su entusiasmo por el fascismo. En una nota para el número de Navidad de 1932, Masoliver declara que Caballero se detuvo en Rapallo para visitarlo y que estaba a punto de aparecer su libro sobre el presidente del Gobierno español Manuel Azaña (octubre 1931 a septiembre 1933). Según Masoliver, Caballero puso sus esperanzas en Azaña –muy erróneamente, como se vería– como el instrumento de la fascistización de España, «el regreso a la Madre Roma» (1999: 211).

Sería injusto, sin embargo, concluir este artículo sin alguna palabra sobre la carrera posterior de Masoliver, quien pareció cansarse finalmente del régimen de Franco. Según su sobrino, el crítico Juan Antonio Masoliver Ródenas, que es citado en la necrológica de su tío que apareció en el londinense *The Times* del 6 de mayo de 1997, «no le gustaba la represión y no le gustaba la Falange. Era demasiado poco convencional para ellos» y, más tarde, se definió como un «anarquista monárquico» y tuvo amigos de todas los credos políticos. Parte de su promoción de la literatura fue la edición de dos series de libros de poesía poco costosos, Poesía en la Mano, que ayudó a sostener a una generación de jóvenes escritores, y más tarde Entregas de Poesía, que incluía a poetas contemporáneos extranjeros. De este modo, en sus últimos años, con sus traducciones de Cavalcanti y su apoyo a la literatura contemporánea, Masoliver refleja un vórtice poundiano creado por ideas artísticas puestas en acción. En su panegírico a Pound tras su muerte en 1972 (*Camp de l'Arpa*), Masoliver lo llama «uno de los más grandes poetas del siglo», pero observa especialmente que era también «el mayor instigador de aventuras culturales».

NOTA BIBLIOGRÁFICA

BONET, Juan Manuel (1995). *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936.* Madrid: Alianza.

BUNTING, Basil (1981). «The Village Festival». *Paideuma*, 10, 3, pp. 619-621.

Il Mare. Supplemento Letterario, 1932-1933 (1999). Edición de Roberto Bagnasco. Comune di Rapallo: Rapallo.

MASOLIVER, Juan Ramón (1972). «Primera página». *Camp de l'Arpa*, 3 (noviembre).

– (1994). *Perfil de sombras*. Barcelona: Destino.

RECK, Michael (1967). *Ezra Pound. A Close-Up*. Nueva York: McGraw-Hill.

REDMAN, Tim (1991). *Ezra Pound and Italian Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press.

[1] Bunting se refiere a Híjar, en Teruel. Juan Ramón Masoliver menciona esta escena en «Chloris, chloris, en su impoluto verde oliváceo» (*Perfil de sombras*). (N. del t.)

Traducció de l'anglès de Juan Antonio Masoliver Ródenas.

Introducció

Làpida de Juan Ramon Masoliver al cementiri de Sant Pere de Reixac al municipi de Montcada i Reixac

La historia de la recopilación de los textos que aparecen en esta sección «Masoliver i el Grup Tigullio» trasciende la investigación académica y se acerca a la investigación detectivesca, madre de todas las investigaciones. Al mismo tiempo, penetra en la biografía de Juan Ramón Masoliver de un modo muy personal y se convierte en el aliento de todo este número 2 de QUADERNS DE VALLENÇANA. La relación entre la revista y la investigación que Sònia Hernández está realizando sobre la figura de Masoliver es aquí muy estrecha, y fueron ambas las que en gran medida trazan el camino que lleva a la compilación de los distintos textos.

En diciembre de 2003 me puse en contacto con el catedrático de Literatura Inglesa de la Universidad de Turín, el genovés Franco Marenco, a quien yo había conocido en sus años de profesor en Reading, en casa del sociólogo Salvador Giner. Marenco me puso en contacto con el catedrático de literatura inglesa y norteamericana de la universidad de Génova, Massimo Bacigalupo, y nos orientó sobre el material que se encontraba en la biblioteca de la Universidad de Génova y en la Bibliotecca Internazionale (*sic*) de Rapallo, dos pistas que habrían de conducirnos a la presencia de Masoliver en la costa ligur y a su relación siempre misteriosa con Pound y con el Grupo Tigullio, del que ya había dejado constancia en las páginas de *Mirador* y de *La Vanguardia*. Una vez en Génova empezaron las coincidencias. La biblioteca de la universidad era la misma que yo había frecuentado en mi año de profesor de instituto en Génova y la que sin duda habría frecuentado Juan Ramón Masoliver en sus años de lector en la Universidad de Génova. Allí, de rodillas, admiramos y consultamos la colección encuadernada de *L'Indice* y muy especialmente del *Almanacco*, antología y broche de *L'Indice* y en el que aparecen las colaboraciones del precoz Masoliver.

En Rapallo nos pusimos en contacto con Massimo Bacigalupo. Su padre, Giuseppe Bacigalupo, había sido el médico de cabecera de Pound y el autor de *Ieri a Rapallo*, en el que se recoge, debidamente ilustrada, la vida del pueblo centrada en dos cafés, el más mundano Chuflay y el Caffé Rapallo, donde estaba la casa de Pound y en el que se reunían artistas e intelectuales como Gerhart Hauptmann, W. B. Yeats, Jacob Wassermann, Thomas Mann, Oscar Kokoschka, Gerhart Münch y, por supuesto, los «tigullienses» Giogio Saviotti, Juan Ramón Masoliver y Eugen Haas. A partir de aquí se acumulan las coincidencias. Giuseppe Bacigalupo había sido el médico de cabecera de Pound. Haas, su esposa Sigrun Gessner y su hija Micaela habían frecuentado la casa de los

Masoliver de Rambla de Catalunya, en la que también yo vivía. Unidos por una estrechísima amistad, Haas debió influir no poco en Masoliver, el conocimiento de la cultura centroeuropea y también en un antisemitismo tan extravagante como el de Pound. Haas, no menos precoz que Masoliver a juzgar por sus colaboraciones en el «Supplemento letterario» del *Mare* de Ezra Pound, se dedicó más tarde a la fotografía; de él son las fotografías que ilustran *Ávila*, de Camilo José Cela, y *Montserrat*, de Josep Maria de Sagarra, ambas publicadas por Noguer en la década de los cincuenta. Todavía conservo la que hizo de mí en una de sus visitas al piso de Rambla de Catalunya.

La Biblioteca Internacional de Rapallo tiene una sección dedicada a Ezra Pound, con menos volúmenes del poeta y sobre el poeta de los que poseemos sus admiradores. Por suerte Bacigalupo nos dio dos libros que nos han sido sumamente útiles: la edición en forma de libro de *Il Mare (1932-1933)*, en cuya contraportada se reproduce la famosa fotografía en la que aparecen los tres mosqueteros que eran cuatro (puesto que hay que añadir a Pietro Minoletti), con sus respectivas firmas. Hay un misterio que todavía no se ha resuelto, puesto que algunos afirman que la fotografía fue tomada en las Canarias. No me consta que Masoliver haya estado en las Canarias –y menos en esa fecha– pese a su conocimiento de sus «rivales vanguardistas» de las islas.

Todo apunta a que fue tomada en Rapallo. El segundo libro era el imprescindible *Canti postumi*, publicado por Mondadori en 2002, en edición del propio Bacigalupo. Aquí se nos presenta un nuevo misterio: el poema «Juan Ramón has flattened out» («Juan Ramón se ha desinflado»). Para Bacigalupo, «Juan Ramón podría ser Jiménez (Canto 90), o bien el amigo Masoliver, que había colaborado con P. en el "Supplemento letterario" del *Mare* en 1932-1933». Ignoramos la fecha en que fue escrito el poema. Aquí aparece incluido en

Miquel Àngel Para

la sección VII, «Versos prosaicos, 1949-1960», una fecha demasiado amplia para que nos permita llegar a una conclusión. Conocemos la admiración que Pound sentía por Juan Ramón Jiménez, una admiración de la que es responsable directo, como lo señala Wayne Pounds en su colaboración en este número de QUADERNS DE VALLENÇANA. Pounds menciona las visitas que Juan Ramón hizo a Pound cuando éste estaba recluido en St. Elizabeth's. Víctimas ambos de una profunda depresión, en sus encuentros Juan Ramón trató de evitar entrar en temas políticos, que en Pound eran una obsesión enfermiza. Es terrible constatar que de esta enfermedad pudiese surgir, como en el caso de Céline, parte de su grandeza. El «flattened out» invita a diversas interpretaciones, o por lo menos a dos, ambas de carácter negativo: o Juan Ramón ha cedido o se ha desinflado, se ha apagado. Sabemos que políticamente Juan Ramón no cedió nunca, y que como poeta no dejó nunca de crecer: el último Juan Ramón es el más intenso y el que lo convierte en el poeta más grande en

lengua española desde el siglo XVII. Masoliver sí «cedió», al cortar, apenas acabada la guerra, su relación con el franquismo, o, como dice Pound en una de sus cartas, «la reorganización de España». Y no sé si puede sugerir algo que las últimas cartas de Pound a Masoliver sean de 1941. Por otro lado, Pound hablaba de Juan Ramón, al referirse a Jiménez, mientras que a Masoliver suele llamarle Mas, a veces Masoliver, y en el índice a la *Guide to Kulchur* aparece como «Masoliver, R». En todo caso, nunca Juan Ramón.

Una curiosa coincidencia es la que me llevó a Wayne Pounds, en la actualidad catedrático de Literatura en la Aoyama Gatuin University de Japón. El norteamericano Pounds fue a visitar, en Barcelona, a mi primo Juan Ramón en busca de información para el capítulo que estaba escribiendo sobre el Grupo Tigullio en su proyecto de libro *Ezra Pound and the Italian Periodical Press 1930-1945*. Mi primo le sugirió que la persona con la que tenía que hablar era conmigo, pero el contacto no llegó a establecerse. Le mencioné esa visita a Bacigalupo y fue así como se inició una fructífera comunicación con Pounds.

La última coincidencia tiene mucho que ver con mi propia biografía. El Círculo de Bellas Artes de Madrid me encargó que escribiese un artículo sobre la relación entre Joyce y Masoliver para el catálogo *Joyce y España* como celebración del centenario de Bloomsday. De la relación entre el irlandés y Masoliver se sabe muy poco y Masoliver no hizo nada para sacarnos de la nebulosa, como tampoco lo hizo con tantos otros amigos suyos muy cercanos, entre ellos Salvador Dalí, Buñuel y Max Aub. Mi artículo terminó por centrarse en la relación entre Masoliver y Pound, que se inició, como es sabido, con una tarjeta de recomendación que Joyce escribiera a Pound para que acogiese al inteligente joven español. Fue así como se inició este recorrido que en compañía de Sònia Hernández empezó en Génova con Franco Marenco y que nos llevó a Massimo Bacigalupo, a la familia Haas y a Wayne Pounds. Un recorrido del que surgen muchos de los textos de este número de QUADERNS DE VALLENÇANA. Y en mis investigaciones descubrí una última coincidencia que ahora sí sólo afecta a mi biografía: Pound fue durante un tiempo profesor de Literatura Románica en el londinense Regent Street Polytechnic, convertido más tarde en The Polytechnic of Central London y finalmente en The University de Westminster, donde yo fui catedrático de Literatura Española y Latinoamericana y donde perdí definitivamente mi vocación académica.

En memòria del poeta dels «temps daurats de Rapallo»

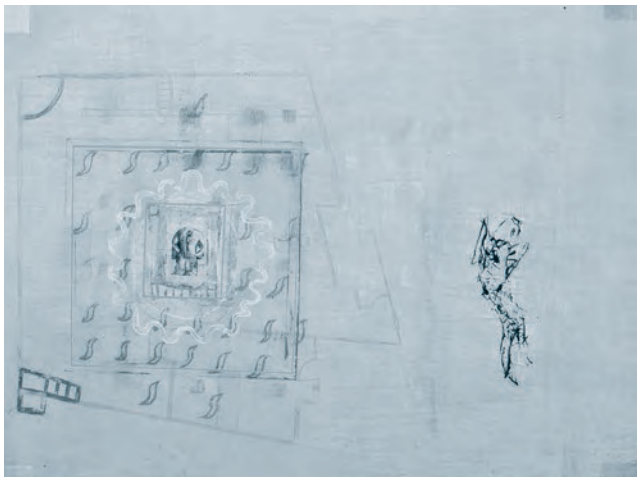
La notícia d'un Ezra Pound de vuitanta anys va suposar alguna cosa més que un petit ensurt. Una curiosa coincidència havia aplegat aquells dies tres dels vells amics de Rapallo: Basil Bunting, «el poeta mandrós», Juan Ramón Masoliver, el crític de literatura, i el signant. Tot i que feia anys que no teníem contacte personal amb l'Ezra, a través de fotografies i notícies de premsa ocasionals que recordaven el seu canvi fisiològic, vam considerar la constatació numèrica de la seva edat i el seu estat gairebé com una sorpresa dolorosa. Sense saber-ho, portàvem amb nosaltres la imatge d'Ezra als anys trenta quan presidia la nostra pintoresca banda a Rapallo, a l'era daurada de la despreocupació i la placidesa, que se'ns va fondre massa ràpid a causa de la Guerra Civil, les disputes de partit i el conflicte mundial. Ens va quedar la consciència d'haver gaudit d'aquells anys amb tota la seva intensitat i plenitud.

En aquella època, Gino Saviotti, l'editor combatiu de la revista *L'Indice* de Gènova, ens va convèncer fàcilment que assentéssim la nostra base a una caseta entre les oliveres a sobre del golf de Gènova. Masoliver i jo vam ser acceptats al mateix temps al cos de professors de la Universitat de Gènova, i aquesta agradable feina ens va donar disponibilitat gairebé il·limitada del nostre temps, per no parlar dels llargs mesos de vacances entre l'acabament i l'inici de l'any acadèmic.

Saviotti va prendre l'assumpte per la mà i un dia ens va anunciar que Ezra Pound ens esperava a l'hora de dinar. Ezra seia a la terrassa d'un petit hotel al passeig marítim, un aspecte pintoresc amb la seva barba d'un vermell com el foc, el floc de cabells crespat i frondós del mateix to, vestit amb la camisa oberta, la jaqueta verd prat, els pantalons de franel·la amples i sandàlies blanques. Un atleta dempeus amb el somriure més encisador del món.

Silvia Masgoret

El toscà Saviotti, monocles als ulls, dirigia sense cerimònies, discretament, la conversa sobre la situació inicial, assistit per la dona d'Ezra, Dorothy Shakespeare, descendent directa del gran William, bonica i encisadora. Llavors Pound era –i per a nosaltres sempre ho va ser– digne d'estimació i sense cap mena de pedanteria o altivesa. Molt allunyat de qualsevol retòrica, emprava l'italià amb preferència barrejat amb alguns americanismes, que sempre acompanyava amb una mirada aguda com per comprovar si se l'havia entès. Parlava arrossegant, gairebé titubejant, fins i tot en la seva llengua materna, sempre amb la intenció d'emprar l'expressió exacta. El seu accent americà quan parlava italià era lleu però inconfusible.



Eva Sereno

A la pregunta de Saviotti de per què havia triat precisament Rapallo, primer va respondre amb un gest ampli que semblava que abastava tot l'extens escenari i després va explicar amb un lleuger somriure que Rapallo es troba a mig camí entre París i Roma, ell tenia una edat en què un només necessita les grans ciutats molt de tant en tant, els amics sempre el podien visitar si tenien necessitat de veure'l i, a més, tenia a veure amb Góngora... amb una mirada de reüll a Masoliver va citar en espanyol «para estar conmigo / me bastan mis pensamientos».

Després de dinar Ezra se'ns va endur a casa seva, una mena de *penthouse* en petit a la terrassa d'un petit hotel amb una vista imposant del golf i les muntanyes. Davant la finestra de la seva habitació de treball hi havia un bust enorme de granit d'Ezra, amb un aspecte tan pesant que ens temíem que trenqués el terra i caigués des del cinquè pis fins a la planta baixa.

Ezra odiava tot allò mundà; el seu estil de vida era molt senzill, però no mancat de generositat. Sovint llegíem sobre «les seves eternes necessitats de diners»: la més pura bajanada. El seu compte corrent mai no va patir anèmia: encara que vivia sense luxe, sempre intervenia, amb molta discreció, quan un dels seus amics necessitava ajuda. Que hagués finançat de la seva pròpia butxaca la primera edició de l'*Ulisses* de James Joyce, ho sap molt poca gent; nosaltres ho sabíem per Bunting, que en aquell temps vivia a París i mantenia una estreta relació amb tots dos.

Una petita anècdota el descriu molt bé. Un dia, a Rapallo, va aparèixer un jove escultor americà totalment sense mitjans. Pound li va pagar l'allotjament i li va oferir la seva gran terrassa com a taller. «I give him stones and maccheroni» ens va explicar lacònic. I «stones and maccheroni» va ser el nom del jove durant tot el temps que va voltar per Rapallo.

Periòdicament s'informava sobre els nostres treballs; se sentia com el nostre rector espiritual, i de fet ho era quan el Grup de Tigullio va començar a prendre forma. De la col·laboració de tots nosaltres en la revista *L'Indice* de Saviotti de sobte va néixer la idea d'un butlletí literari propi, i el que nosaltres en un principi preníem com una fotesa divertida un dia va esdevenir realitat, quan Pound ens va trucar a tots per a la primera reunió de la redacció. Mentrestant havia convençut l'alcalde de Rapallo que posés a disposició els mitjans per a un suplement literari del diari local *Il Mare* cada dues setmanes, i els bons ciutadans de la petita ciutat no van quedar poc sorpresos quan va aparèixer de sobte el seu lleial diari local amb un suplement en què la colla dels bojos («i pazzi del Tigullio») es desfogaven indòmits i sense cap mena de reverència sobre Joyce, Juan Ramón Jiménez, Frobenius, Faulkner, sobre música, pintura i sobre el que fos.

Per a sorpresa de tots nosaltres, i per a la complaença evident de Pound, el doble full modest va tenir gran ressò no només a Itàlia, sinó també a París, Londres, Madrid, Nova York. Fins i tot des d'Alemanya, en aquell temps totalment

capficada en els seus problemes polítics, arribaren contribucions, encara que segons costum no utilitzables perquè eren incompatibles amb els severs principis que tots junts havíem establert.

Eren temps tranquils; la crisi mundial havia limitat els turistes a un mínim. Nosaltres, sedentaris, ens vam quedar entre nosaltres: Max Beerbohm, el novel·lista i caricaturista, que vivia com nosaltres entre oliveres, ens honorava amb visites esporàdiques; a la veïna Zoagli, en una casa encantadora sobre els esculls, envoltada de tresors artístics i neurastènia, vivia Fritz von Unruh. A poc a poc va anar trencant la seva autoritària soledat i va emergir i es va capbussar entre nosaltres. Uns quants personatges del món del cinema i músics eren invitats habituals, per no parlar d'un grup molt nombrós de pintors. Venien visitants de tot arreu: Hemingway, llavors encara sense barba, però ple de dites satíriques; Ford Madox Ford amb la majestuosa panxa i una jove acompanyant de Nova York, que es posava com un tomàquet amb la imitació de Pound del dialecte *jiddish*; Kokoschka en la seva fugida dels nazis, distingit i amable; Rober Mo Almon, que va esgotar les reserves de whisky de l'hotel de Rapallo. Pound poques vegades bevia, però organitzava rondes de whisky i les presidia amb desenfrenament mefistofèlic.

Poc després de la nostra primera visita em va sorprendre amb la invitació d'anar a ballar amb ell al vespre. Després això va passar sovint, però la primera vegada va ser un entreteniment especial. Ezra va ballar amb el seu estil personal una mena de rumba, com després de la guerra li vaig veure ballar al bar G.I.'s del Port de Gènova. Mentre ballava tirava el cap enrere, empetitia els ulls aguts i semblava oblidar les desgraciades criatures que penjaven del seu braç sense poder seguir-li els passos. Per a ell, però, no era així. Un matí, mentre jugàvem a tennis, em va explicar somrient irònicament que la nit abans havia posar en greu perill la literatura alemanya. Va resultar que havia estat amb el matrimoni Hauptmann i Franz Werfel amb Alma Mahler. Ambdues dames havien hagut d'aguantar el comportament de Pound mentre ballava la rumba i a la fi van refugiar-se cansades i descompostes en les seves respectives parelles. «Un bona peça», va ser el comentari menys matisat de Gerard Hauptmann que li vaig sentir temps més tard.

Per la seva banda, Pound es divertia i no poc amb la manera de treballar tan teatral del gran Gerhard, en la qual tenien un paper important els seus pantalons bombatxos clàssics, les passejades olímpiques per sota les palmeres i els xiprers del jardí del Casino, la secretària amb el bloc i el llapis i el dictat a les roques.

Ezra era un jugador de tennis ple de temperament amb un servei a l'alçada del qual cap de nosaltres no estava. Basil Bunting afirmava que com a mínim estava tan orgullós d'haver guanyat un torneig de tennis a la Costa Blava com del seu millor *Canto*. En un partit de dobles va escalfar els ànims de la meva companya de tal manera que finalment amb un bram es va llençar a la gespa. El rostre preocupat i estupefacte de Pound va desfer la meva rialla, i, després de la dutxa, l'afer va trobar el seu final feliç i natural al bar del club de golf.

En contraposició a aquesta força física hi havia la discreció d'Ezra, per no dir timidesa, sobretot en tot allò que concernia els seus assumptes personals i la seva feina. Saviotti, que com a toscà destre amb les paraules no coneixia cap contenció verbal, va haver d'emprar molt d'esforç per aconseguir que Ezra llegís en presència meva i de Masoliver un dels seus *Cantos*. El que va recitar finalment era sorprenent i colpidor quant a ritme i melodia, on vam reconèixer unes certes cantilenes de negres que poc abans ens havia recitat.

Durant la nostra època a Rapallo es va publicar una nova edició a Faber & Faber del llibre *How to Read* de Pound. Darrere d'aquest títol expressament elemental s'amagava un

Paloma Soler

breviari interessantíssim de la seva estilística, la veritable clau per entendre la seva obra. Allò que més el preocupava era la definició de la posició i la funció de l'escriptor i poeta dins d'un determinat grup divers.

Una bella edició crítica de Guido Cavalcanti –rebuda per la crítica italiana especialitzada no sense una certa desconfiança– va constituir el final del seu treball romàntic anterior, les parts més interessants del qual són sens dubte les molt elaborades i melodioses traduccions de les cantates de Cavalcanti.

Un dia Ezra ens va sorprendre amb l'anunci que havia començat un treball sobre economia i tècnica financera. Els economistes i tècnics financers havien ofegat tot el conjunt en fórmules i argot especialitzat, i ja era hora que algú que no fos «de l'especialitat» examinés a fons i sense prejudicis tota la problemàtica. Bunting en va donar una altra explicació: Ezra només tenia el problema d'omplir els intervals entre dos *Cantos*, i si ho feia amb lliçons d'harmonia, extractes d'economia o component una òpera, era ben bé igual.

Pound es va deixar «enganyar» per Mussolini, es pot llegir darrerament de manera reiterativa. L'expressió és desafortunada i inexacta. El que ell va veure en el Duce i el va captivar va ser l'intent, que també va admirar en el futurista Marinetti, de fer sortir el poble italià de la seva mediocritat i indolència i convertir-lo en un estat modern, tal com el representava el filòsof Gentile. És a dir, pura teoria. La realitat: Mussolini va mostrar interès per l'extravagant italià d'elecció i el va convidar a una conferència al Palau de Venècia. Sembla que els coneixements d'anglès del dictador i la seva familiaritat amb la complexa tècnica poètica de la literatura d'avantguarda no eren prou bons. Almenys així m'ho va explicar, alguns anys més tard, Buffarin-Guidi, llavors ministre de l'Interior i present a la conferència. Mussolini estava totalment estupefacte i Buffarini, en canvi, s'ho passava d'allò més bé amb la situació.

Ezra tenia un humor barroc i en tot moment tenia petits cops. De manera que el fet que l'anomenéssim membre d'honor de la nostra «Acadèmia dels superlatius (Spu) catastròfics» de Gènova no li va produir cap satisfacció. També va ser ell qui ens va proposar la solució a un problema que ens capficava a Masoliver i a mi. Ens queixàvem que després de l'aperitiu del migdia encara teníem una pujada de deu minuts fins a casa nostra i a sobre encara havíem d'esperar que es preparés la *pasta asciutta*. «Per què no suborneu l'escolà de l'església», ens va dir Ezra, «perquè quan passeu pel davant camí de casa faci sonar tres cops la campana... així la vostra Maria sabrà que és el moment de tirar els espaguetis a l'olla ["buttar giú" n'és l'expressió tècnica)] i quan hi arribeu ja tindreu la pasta llesta a taula.» I així ho vam fer, i no pocs habitants de Rapallo es van trencar el cap pensant quin sentit tenien les tres campanades misterioses a l'hora de dinar.

Avui dia els temps daurats transcorren ràpidament. El grups com el nostre «Club Tigullio» tenen una durada curta.

El primer dissident va ser Basil Bunting. Era objector de consciència convençut, es va ensumar els conflictes que venien i es va traslladar a les Illes Canàries amb la dona i els fills. Com que ningú no pot fugir del seu destí, va succeir que en esclatar l'última guerra mundial era de visita a Anglaterra i va ser cridat al servei social com a objector conscienciat per tota la durada del conflicte. Per a Masoliver va arribar la Guerra Civil espanyola, i com a fill d'una família severament catòlica va partir al bàndol nacional. Un grup d'amics del barri del port de Gènova li va oferir un banquet de comiat, i només a la ronda d'honor final es va evidenciar que s'havien pensat com la cosa més natural que anava a lluitar amb el rojos. Com que ja s'havia fet la festa, es va beure a la salut de l'amic sota el menyspreu de la política. Sovint Pound es divertia amb nosaltres sobre aquest fet.

Ell mateix va començar en el terreny perillós de la política i es va posar a disposició de la propaganda italiana antialiats. Al final de la guerra, això li va ocasionar la detenció per part de la policia militar americana amb un trasllat força feixuc cap a Pisa, emmanillat dins del Jeep descobert, i una mena de judici per traïdor a la pàtria. «Algú dels aquí presents ha escoltat o llegit el que he dit?», va ser l'única pregunta de Pound, la qual va provocar un silenci perplex.

L'última vegada que el vaig trobar va ser a Roma l'any 1943, poc abans de la caiguda de Mussolini. Semblava un ancià per la seva energia i iniciativa. Després de l'alta en el sanatori mental, on l'havien internat amics influents, va tornar a Itàlia: Merano, Venècia, Rapallo. Allà no es va dir cap paraula grollera contra ell. No van ser tan amables els pagesos de Rapallo amb els quals va viure a la fi. Amb l'excusa que no tenien lloc per a andròmines, van llençar la seva valuosa biblioteca a un jardí posterior, per on la pluja, les gallines i els porcs es passejaven malvadament. El setembre de 1945 un intel·lectual milanès, que es definia a ell mateix com un comunista generós, em va convèncer que busquéssim el rastre de Pound a Rapallo. Hi vam trobar la seva dona i la seva mare, conformades i esperançades, que ens van explicar els detalls de la seva detenció.

En els darrers anys, la premsa italiana i internacional s'ha ocupat àmpliament de la persona i l'obra de Pound. Una de les seves òperes parlades va ser representada al festival de la música d'enguany de Spoleto en presència dels «grans vells». Tots els comentaris van ser de plena consideració envers la seva forta personalitat, i a nosaltres tres, a la taverna de Barcelona, ens va semblar que això no era sinó just i equitatiu.

Escrit el 1965 per a la ràdio de Baviera.

Traduït per QUADERNS DE VALLENÇANA.

Cartes d'Ezra Pound a Juan Ramon Masoliver

10 de enero

Año XVII
Via Marsala 12-5
Rapallo
Ezra Pound

Querido Mas:

Recibo tu carta en Londres, y trato de contestar. He empezado también un poema en español. Pero al no poder recordar las palabras y no tener diccionario, no podía continuar.

Y además, toda mi poesía surge del conocimiento preciso e inmediato y al no haber estado en España desde 1908 no tenía detalles poéticos.

El gran peligro era caer en la retórica tal vez sonora, pero tal vez también habría sonado ridícula *in conspectu* a los que estáis ALLÍ en medio de la batalla.

Lo que me parece ridículo, al margen de la mala fe de los «amigos de Barcelona» que no quieren atacar de ninguna manera las finanzas internacionales, incluso cuando los amigos de Franco hacen escaso honor al Caudillo...

Lo que, repito, me parece ridículo es el desprecio *¡de los MOROS* /* Por todas partes los árabes han construido la Alhambra, la Mezquita de Córdoba etc., / y cuando la última basura de Europa se pone a escandalizarse de que los MOROS atacan a los bárbaros, yo sonrío.

//

Demora también precisamente porque quería señalarte a Roy Cambell como indicadísimo para tu antología, ya que ha estado de veras en España y es un convencido.

Luego me pregunto; en cuanto a mi poema: ¿qué DIRÁ Mas, surrealista, si recibe algunos *recuerdos del Poema del Cid*?* «Trescientos lanza son todos tienen pendones». Muy bonito para la marcha sobre Valencia... pero muy difícil escribirlo *bien*.

Veo a Geoge Santiana [Santayana] en Roma, pro Franco, pero con dudas sobre la sensatez de querer encuadrar demasiado estrechamente a Cataluña.

Para mí, lo he publicado creo que varias veces, la IMPOSIBILIDAD de dejar a Rusia en Barcelona.

Mi campo es la CIVILIZACION / y los RUSOS no son civiles. La invasión de los Tártaros no se puede permitir.

Creo que si no es el ÚNICO, por lo menos el modo de propaganda más VÁLIDO para TI será proclamar una ECONOMÍA DECENTE.

Si te atrevieses a publicar mis escritos sobre la MONEDA creo que será útil. Te mandaré mis ensayos sobre «Rasegna Monetaria» si quieres hacer algo con ellos.

Mis CANTOS han sido publicados hasta el 51, y en manuscrito entre el 51 y el 70. Bases de la civilización / China, / los principios éticos y económicos que han fundado las dinastías chinas y que han creado la gloria («por desgracia olvidada») de los Estados Unidos / surgiendo en 1776 y decayendo de 1866 en adelante.

He irritado a algunos rojos citando la carta del trabajo de Franco.

* En español en el original. (N. del t.)

2 de noviembre

Año XVIII
Via Marsala 12-5
Rapallo
Ezra Pound

Querido Mas:

Tengo 500 preguntas / Sé que desde el momento en que un hombre está ocupado no tiene tiempo para pensar en contestar cartas. Pero dime por lo menos si Adolfo Salazar existe todavía, el que era crítico de *El Sol*.

Saviotti está en Lisboa, director del Instituto de Cultura Italiana / tiene la intención y posiblemente los medios para iniciar una revista de información internacional, por lo menos sobre literatura etc. Diversos intentos en EE. UU.

Vi a mucha gente en Londres el año pasado y en Washington el mayo pasado.

Supongo que estás ocupadísimo con la reorganización de España / mándame todas las publicaciones que puedas.

Naturalmente no puedo publicar más en Inglaterra.

Me parece, aunque no tengo pruebas absolutas, que Alemania tiene un 90% de razón y justicia ahora.

Por lo menos puedo informarte de varios detalles / y QUIERO de ti información útil, por lo que se refiere a España y para mis intentos de escribir la VERDADERA historia de la época. *Arriba!**

Si voy a Roma, por favor dime si hay *Españoles amigos allí**.

Gran renacimiento vivaldiano, que culmina con una semana vivaldiana en Siena, etc.

En fin, tengo noticias diversas, pero antes de escribir más quiero saber si te llega a esta dirección.

*En español en el original. (N. del t.)

5 de junio

Año XVI
Via Marsala 12-5
Rapallo
Ezra Pound

Querido Mas:

Estoy en Rapallo. Estaré en Venecia en septiembre. Münch en München. Bunting, me dicen, en América.

Yo escribo regularmente en las revistas de Mosley. Me FALTAN noticias directas de España. ¿Por qué el Ministerio no me manda algo?

GLOBE, de St Paul, EE. UU., quiere IMPRESIONES de todos los países. No sé si usted puede escribir en inglés, pero si no, me las manda en italiano, francés, o incluso español, e intentaré traducirlas.

No he tenido su dirección. ¿Salazar vive todavía? ¿O ha muerto en Madrid?

Mando a Pruna una presentación a los amigos Dazzi y Valeri.

*Arriba España**

*En español en el original. (N. del t.)

7 de julio

Querido Mas:

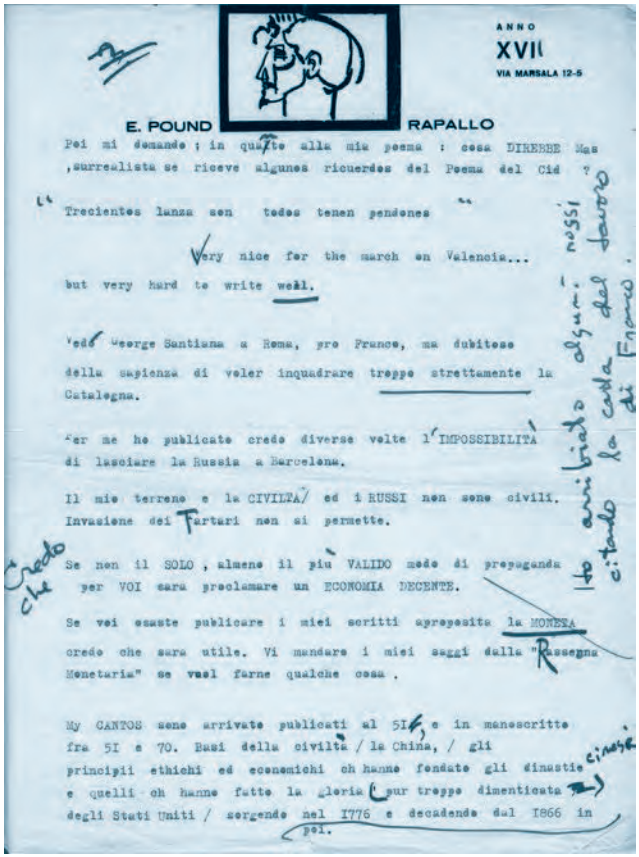
Muchas gracias por el buen trabajo.

He hecho de gacetillero para Meridiano de Roma /, te aconsejo que veas el número de hoy (7 de julio). Mi articulito puede servir de introducción cuando vayas a ver a Vicari, que debe recibirlo, el artículo, el martes.

Quisiera ver cien páginas de mis Cantos en la serie / Poesía en la mano / tal vez las notas sobre el meridiano de hoy indicarían un modo viable / o por lo menos inteligible / hace años cualquier poema de Yeats me parecía tan idóneo en el idioma español que intento hacer una versión.

No veo de qué manera Ridruejo difiere de la marea de poesía cientifista??: ¡¡bah!! ¿Qué piensas de Jorge di Lima?

Cartes traduïdes de l'italià per Juan Antonio Masoliver Ródenas.



ANNO XVII
VIA MARSALA 12-5

E. POUND RAPALLO

Poi mi domande ; in quanto alla mia poema : cosa DIREBBE Mas ,surrealista se riceve alguna ricuerdos del Poema del Cid ?

" Trecientos lanza son todos tenen pendones "

Very nice for the march on Valencia...

but very hard to write well.

Vedo George Santiana a Roma, pro France, ma dubitoso della sapienza di voler inquadrare troppo strettamente la Catalegna.

Per me ho publicato credo diverse volte l'IMPOSSIBILITÀ di lasciare la Russia a Barcelona.

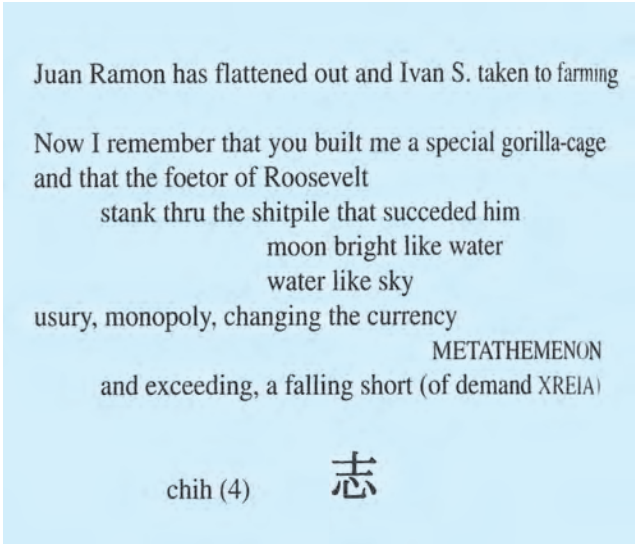
Il mio terreno e la CIVILTA/ ed i RUSSI non sono civili. Invasione dei Tartari non si permette.

Se non il SOLO , almeno il più VALIDO modo di propaganda per VOI sara proclamare un ECONOMIA DECENTE.

Se voi essate publicare i miei scritti apropositi la MONETA credo che sara utile. Vi mandare i miei saggi della "Rassegna Monetaria" se vuol farne qualche cosa .

My CANTOS sono arrivate publicati al 5I, e in manoscritto fra 5I e 70. Basi della civiltà / la China, / gli principii ethichi ed economichi ch hanno fondate gli dinastie e quelli ch hanno fatto la gloria (pur troppo dimenticata degli Stati Uniti / sorgendo nel I776 e decadendo dal I866 in poi.

Juan Ramón se ha desinflado e Ivan S. se dedica a la agricultura



Juan Ramon has flattened out and Ivan S. taken to farming

Now I remember that you built me a special gorilla-cage
and that the foetor of Roosevelt
stank thru the shitpile that succeded him
moon bright like water
water like sky
usury, monopoly, changing the currency
METATHEMENON
and exceeding, a falling short (of demand XREIA)

chih (4) 志

Juan Ramón se ha desinflado e Ivan S. se dedica a la agricultura.

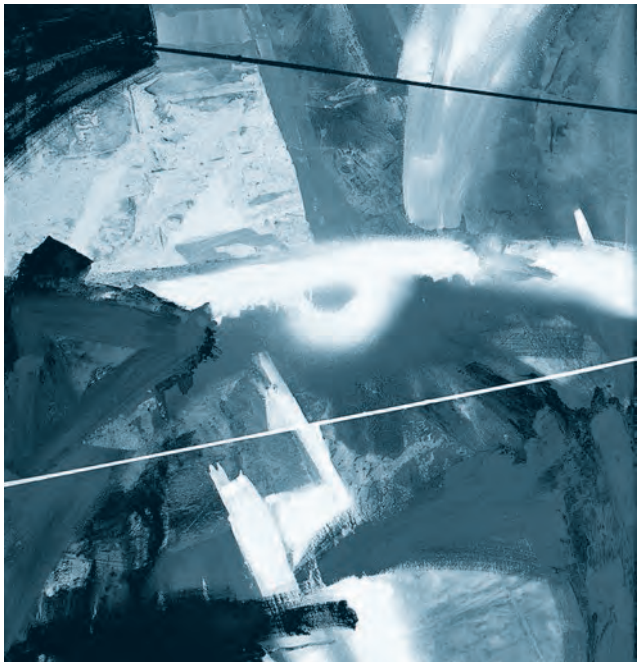
Ahora recuerdo que me construiste una jaula de gorila especial
y que el fétido Roosvelt
hedía a través del montón de mierda que le sucedió
luna clara como agua
agua como cielo
usura, monopolio, cambiando la moneda
METATHEMENON
y excediendo, una insuficiencia (de demanda XREIA)

chih 志

directio voluntatis

Publicat per primera vegada a Ezra Pound. *Canti Postumi*. A cura de Massimo Bacigalupo. Milano: Mondadori, 2002.
Traducció de Juan Antonio Masoliver Ródenas.

Observaciones al redactor de «The European Caravan»



Ignasi Puente

No puedo tener, sobre los pieles rojas, una opinión diversa a la de un conocido mío que recitaba entusiasta tantos fragmentos: también Mr. Putnam –más astuto que yo y con mayor familiaridad con el español que yo con los pieles rojas– se ha creído a su conocido (en este caso Gerardo Diego, del cual ha sido publicada una antología de la poesía española contemporánea)[1] y al expresar su juicio sobre los diecisiete poetas contenidos en dicha antología, hace de ellos otras tantas figuras de primera categoría.[2]

Una antología puede ser objetiva, elegida con un criterio escolástico (tipo «las cien mejores poesías») o respondiendo a un grupo literario una determinada actitud (la americana recientemente presentada por Zukofsky, por ejemplo). Gerardo Diego ha pretendido hacer esto último pero considerando a los maestros o –en cierto modo– a los discípulos. Ahora bien: Unamuno –ligado a los poetas místicos españoles aunque utilizando metáforas más coloreadas– no tiene ninguna resonancia entre los poetas jóvenes. Y los hermanos Machado son y, por suerte, serán ignorados por aquellos que entienden el español. Sólo uno puede ser el maestro: Juan Ramón Jiménez.

En cuanto a los trece *first rate poets* hay que observar:[3] Moreno Villa, buen diseñador, a la buena amistad de los poetas debe el ser considerado uno de ellos (caso Umberto Saba). Salinas es más literato –literato exquisito, fino observador– pero todo lo contrario de Ungaretti –«Valéry italiano» (¡!)– en castellano para ser «f.r.p.». Dámaso Alonso, conociendo a Góngora como pocos, ha cedido a la tentación poética y como discípulo dilecto –en otro tiempo– de J. R. J. lo asimiló hasta el plagio. El autor de la *Antología* tiene el mismo defecto –o misma virtud– que Salinas. No es el mejor Lorca de *Canciones* el que se encuentra en estas páginas. Y junto a *Elegías* se echan demasiado de menos otros poemas recientes de Alberti. ¿Dónde está *La Toriada* de Villalón, en cuyos versos las fuerzas ancestrales y de la tierra despuntan más que en ningún otro poeta? Interesante también la vida de Prados, inolvidable *manager* de poesía (la revista *Litoral* y sus suplementos), pero ¿sus versos? Aleixandre, amable falsificador de

Fray Luis de León, Góngora, Alberti, pero poco él mismo (y si está él, ¿por qué no Hinojosa o –en la línea de Guillén– J. M. Alfaro, etc.?).

A propósito de la filiación de nuestros poetas, Francia es un país políticamente muerto; de acuerdo, España e Italia no. La política –habla siempre Mr. S. P.– tiene un inevitable reflejo en la literatura; la inquietud (mejor agonía) no se relaciona con los hechos externos y además los poetas son los únicos intelectuales que no ocupan ningún cargo de la República porque no sienten en absoluto la política. En su formación pesa demasiado la Universidad y en cada verso asoma inevitablemente el profesor: Góngora se convierte en un problema de ajedrez y los poetas en jugadores, agua sin iniciativa; sólo uno abre la brecha y detrás de él se salvan ¿dos, tres?

La *Antología* de G. D. podría haber sido una *Tercera antología poética* de Juan Ramón Jiménez con un apéndice con versos de otros tres o cuatro poetas, pero su alcance habría sido demasiado limitado; tal como es (el hecho de discutirla indica ya apreciarla como valor serio; por eso me guardo de hablar de la monstruosa que acaba de darnos H. Petriconi),[4] nos ofrece inéditos de Larrea, Altolaguirre, Cernuda –en un momento en el que estamos sin revistas poéticas– y nos recuerda al Maestro. Y nos hace el nada pequeño favor de enterrar a Antonio Espina, Pérez Ferrero, Buendía, Valbuena Prat, Ernestina y a tantos y tantos: si hubiesen estado también éstos, ¿qué habríamos hecho con treinta y tres *first rate poets*?

Notas

[1] Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*. 1952. Madrid: Editorial Signo. Contiene poemas de Miguel de Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Juan Larrea.

[2] Samuel Putnam (1932). «A Paris Letter», *The New York Sun* (julio).

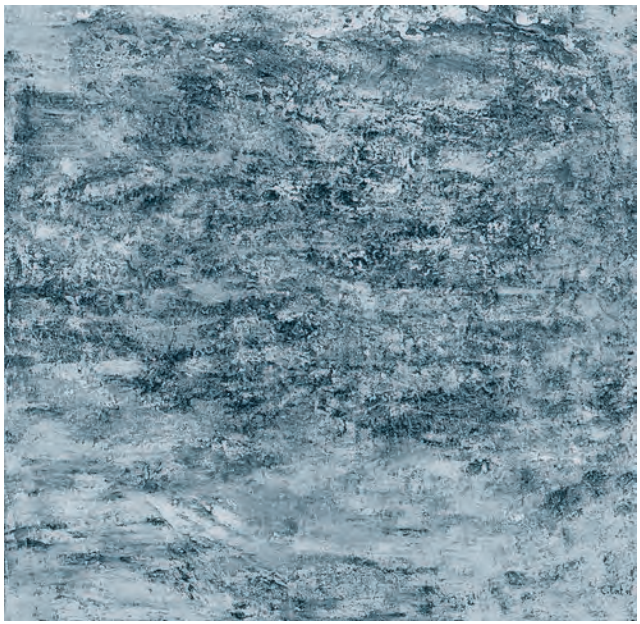
[3] En descargo de G. D. pero no de los críticos, debo decir que en ocasiones la selección no responde a su criterio, sino al de cada uno de los autores y del mismo modo los poetas figuran bajo indicaciones y el consentimiento de la mayoría de los arriba enumerados: G. D. habría suprimido a alguno de buena gana.

[4] Helmuth Petriconi (1932). *Antología de poesías líricas españolas*. Halle: Sammlung Romanischer Uebungstexte Me refiero a la parte contemporánea de este «muestrario» hecho con el criterio de la brevedad de los poemas mismos.

Publicat per primera vegada a *Il Mare. Supplemento Letterario* (any I, núm. 2 [3 de setembre de 1932]).

Traducció de l'italià de Juan Antonio Masoliver Ródenas.

A toute épreuve



Carme Tort

Está la poesía de Paul Éluard, el surrealista francés, pero no en el sentido multiforme de la prueba por nueve de Cocteau,[1] sino en su aspecto más interesante, es decir, el de su valor humano. Se relaciona de este modo con Lautréamont, Corbière, Laforgue, del cual Pound habla ahora en estas páginas. Los poemas de Pound habrían sido editados –como lo fueron los de los poetas citados– por el *Mercure de France* si revista y poeta no se hubiesen excluido uno al otro, siendo el poeta miembro de su grupo todavía vivo en Francia y la revista literariamente vaciada. Si algo me parece cercano al poeta es una tumba –la de Baudelaire, en Montparnasse– los días en los que la lluvia anima al verde y oscurece el aire de mascarón de proa, y al mismo tiempo de ahogado, de poeta maldito. Nada hay más enfermizo que la tristeza que emana este lugar y nada más cargado de musgo que los versos de Paul Éluard: húmedos, se desgranan con un ritmo dulce, más de lo que su contenido habría querido. Versos bajo la luz verde de la luna que perfila y agrupa las cosas, como en una postal. Es necesario ir a buscar en la finura del colorido de esos paisajes alpinos de las postales alemanas de antes de la guerra significados como:

Villages de la lassitude
où les filles ons les bras nus
come des jets d'eau.

O bien ésta que podría titularse un grabado de finales de siglo:

La montagne la mer et la belle baigneuse.

Veo sonreír a los putrefactos paisajistas –degeneraciones del impresionismo– que de cuanto se ha dicho creen tal vez que Éluard es uno de ellos. Ignoran que no hay diferencia entre «hombre» y «cosa» (hasta en Virgilio dos montañas, con una luz mayor, se vuelven cuerpos humanos). Más todavía: todo cuanto existe en virtud del sujeto que lo contempla. No podemos saber lo «verdadero» de las muchachas que nos gustan porque ellas a fin de cuentas no viven más que en cuanto poco a poco nosotros las hemos creado. Lo que en cambio no se puede ignorar es la propia vida. Así, puede decir Paul que

es su garganta la que hace detener la mano que la acaricia –ya antes abierta por su sonrisa– y es sólo la propia garganta la que podrá suprimir esta mano.

No son los ojos los sentidos que –según la opinión común– perciben el único mundo posible, sino los instrumentos que dan materialidad al mundo exterior, que de este modo descubre que es pura creación de nuestro espíritu. Ya lo ha dicho Blake: la firme convicción de que una cosa existe de una forma dada, le da existencia efectiva. Wilde ha hablado de la naturaleza imitadora del Arte, etc.

¿También la muerte es figuración de nuestro espíritu? Sabemos de aquel que sostenía que el mundo había sido creado por él y cada vez que cerraba los ojos el mundo desaparecía. Tal vez ésta es la idea de Éluard, pero la única cosa cierta es que por costumbre dejamos que la vida gotee sobre nuestro rostro preparando la máscara fúnebre. Quién sabe si la perfección de ésta última provoca la idea del tránsito. Porque si –volviendo a Blake– el cuerpo no es más que una parte del alma percibida por los sentidos (y sabemos de qué modo estos son caducos y embaucadores), la muerte queda reducida a un incidente. Sólo el espíritu es eterno; y sólo él constituye nuestra realidad.

Mientras el pontífice del surrealismo André Breton es demasiado orgulloso (por resentido) y político para ser artista, y Aragon está demasiado preocupado –él, el primer estilista de la Francia actual– por la serenidad, la poesía de Éluard es la única que tiene vida, lejos de aquella función fisiológica de Benjamin Péret para el que el papel es poco. No es por nada que me complació constatar que nuestro Luis Cernuda –uno de los verdaderos *first rate poets* españoles– está más cerca de Éluard que del poeta Péret.

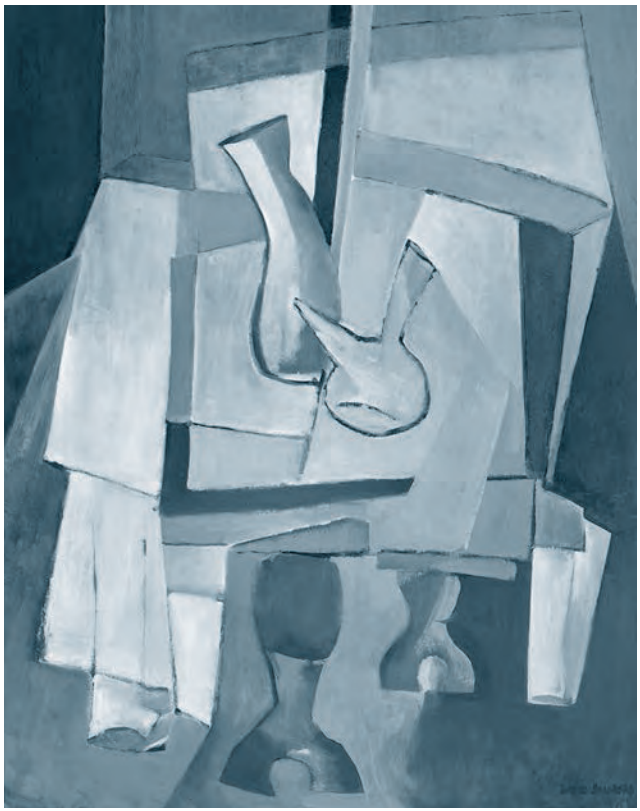
Nota

[1] Cocteau afirmaba que toda obra de arte debía satisfacer por igual a las nueve musas (N. del t.)

Publicat per primera vegada a *Il Mare. Supplemento Letterario* (any I, núm. 8 [26 de novembre de 1932]).

Traduït de l'italià de Juan Antonio Masoliver Ródenas.

La música. Setmana Mozartiana



Pedro Gómez Ballesta

Hom recorda Rapallo, a casa nostra, per dos tractats més o menys observats que hi foren firmats tot seguit de la Guerra; en un ambient de client de Cook o de l'American Express, però, amb aquest nom coneixen la ciutat d'hivern, a la Riviera italiana, freqüentada pels desvagats de dos continents. Rapallo és un punt de repòs en l'exprés París-Roma i entre tants americans-maletes, caravanes hongareses, antics empleats anglesos a l'India i xilens fills d'emigrants, arriba sovint un nom il·lustre en la literatura, la pintura o la música a augmentar l'estol de personalitats citades en llibres i revistes que ha fet de Rapallo el seu centre d'operacions. A la terrassa del cafè Rapallo trobareu Ezra Pound, l'infatigable autor dels *Cantos* –el poema més important del nostre temps– i Basil Bunting, el seu company d'expatriació voluntària, Saviotti i Eugen Haas; el pintor Kokoschka enmig d'un grup d'hebreus i de jovincels. Més enllà els poderosos: Hauptmann a l'Hotel Excelsior, Angelo Gatti a l'Imperiale i, a l'altra banda, Fritz von Unruh en la vil·la que un temps ocupà Nietzsche; en un racó, el caricaturista Max Beerbohm i –entre els italians– Salvatore Gotta, Rosso di San Secondo i el pintor Monti.

De l'amistat d'aquestes i altres persones sorgí el grup *Tigullio*, l'òrgan del qual –*Supplemento Letterario de Il Mare*–, després d'haver somogut durant quasi un any l'ambient artístic italià, ha trobat continuador en *Quadrante*, la nova revista de Bontempelli i Bardi. El propòsit del grup, lluny de tota preocupació mundana o esnobística, és organitzar blocs de manifestacions que il·lustrin un determinat problema o una època de la cultura. Amb aquest esperit, Pound, Bunting i Haas –del Comitè musical del grup– han organitzat l'esmentada Setmana Mozartiana a cura del compositor i pianista Gerhart Münch i de la violinista Olga Rudge.

El festival Mozart d'aquests dies –que s'institueix amb caràcter anual– ha donat quelcom que ni els cabals del Mozarteum ni la intel·ligència de Paumgartner han sabut fer a la ciutat mare del músic: el públic entès que assisteix als espaterrants festivals de Salzburg no ha tingut mai l'avinentesa de

sentir aplegades, com ara a Rapallo, un bon nombre de les sonates que per a violí i piano ha deixat escrites Mozart. Hom s'explica que essent aquestes eminentment *musica da camera* (i per tant *duelli* on els instruments, renunciant a tot virtuosisme, es mostren igualment importants), acostumin a mancar en els programes dels virtuosos, que al treball disciplinat que suposa aquella prefereixen la grata facilitat del solista. Münch i Olga Rudge, en executar no menys que dotze de les divuit sonates, han demostrat fins a quin punt els dos instruments deuen integrar la unitat musical. Res d'estrany en qui, com la violinista americana, ha donat a conèixer tantes obres contemporànies –d'Antheil entre altres– on l'antivirtuosisme és obligat; i Gerhart Münch, que a la personalitat pròpia afegeix pertànyer a un llinatge la intel·ligència musical del qual prou coneguda és a Alemanya.

Ultra l'execució de música italiana antiga compten, els del grup *Tigullio*, pel curs vinent, amb el concurs personal de l'americà Antheil i dels hongaresos Frid i Serly, orquestrador aquest de la *Fantasia i Fuga per a rellotge mecànic*, de Mozart. I ens augurem que hi sigui un fet l'actuació dels nostres Frederic Mompou i Ramon Borràs-Prim.

Publicat per primera vegada a *Mirador*, núm. 233 (20.07.1933).

Artistas en la Riviera

D'esquerra a dreta, Pietro Minoletti, Juan Ramón Masoliver, Basil Bunting i Eugen Haas.

Si Goethe redivivo intentase hoy publicar su *Viaje a Italia*, mal lo iba a pasar, pues los artistas que cien años atrás emprendieran el viaje a la tierra «en que florecen los naranjos» han hallado en las sucesivas generaciones un sin fin de émulos que recorriendo de punta a punta la península italiana han terminado por establecerse en ella, muchos de esos, y volver periódica e infaliblemente, los más.

Italia es hoy para el artista –como en tiempos de Goethe, de Mme. de Stäel y de Stendhal– Roma y Florencia, Nápoles, Venecia y Milán. Pero supone también y sobre todo Bellagio, San Terenzo, Positano, Taormina: los mil rincones pintorescos y tranquilos que frecuentan alemanes y americanos.

Hay un tipo de artista que pulula en las estaciones elegantes (en San Remo, alrededor de las mesas de juego o caldeando los «lunes literarios»; en Viareggio, para bienquistarse el jurado adjudicador del gran premio de novela); escritores italianos en su mayor parte. Porque el extranjero prefiere las tranquilas y no menos famosas estaciones de la Riviera de Levante. Y más precisamente, el Golfo Tigullio: Portofino, Ruta, Santa Margarita, Rapallo, Zoagli, Gestri; cuyas quintas, diseminadas por los montes, separa del mar la que alguien ha calificado como la más hermosa carretera de la tierra.

Unos vienen cuando se marchan las golondrinas, y otros con las primeras flores: alemanes hambrientos de sol; ingleses que a pesar de los pesares no renuncian al golf; otros en balandro, en bicicleta, o a pie por los senderos empinados. El artista de la Riviera dista mucho de la bohemia, y cuando no se ha instalado en una «villa» se alberga en buenos hoteles, convirtiéndose –por obra y gracia de la costumbre italiana– en el «profesor», el «doctor» o el «maestro» fulano o mengano.

Así, en Zoagli, el gran poeta y dramaturgo Fritz von Unruh –retirado en la Villa Mare, que antaño alojó a Nietzsche– y Sem Benelli, en su castillo, ensalzado por unos tanto como otros lo critican; y su cuñado, el compositor Renzo Bianchi, en la cima de Portofino; el humorista Max Beerbohm y el

escultor Minerbi, como en clausura; en los grandes hoteles, largas temporadas, Gerhart Hauptman, el general Angelo Gatti (cuya novela *Ilia y Aleberto* ha sido uno de los libros más celebrados en los últimos años), Franz Werfel; Mrs. Townley –del Consejo de los «Conciertos Siohan», de París–, la violinista Olga Rudge, los escritores Ricardo Ifarchi y Edmond Dodsworth, y cien más, en las quintas de los alrededores.

En Portofino está Salvador Gotta y cabría dudar si el joven nadador que está hablando de literatura es el conocido novelista que lleva veinte años de predicar con el ejemplo a sus colegas italianos y desmintiendo de paso a Papini, que ha negado a los italianos la fantasía, la facultad de crear tipos con vida propia y personalidad independiente. Se habla de la eterna cuestión italiana, de forma y contenido, de la rivalidad entre *stilisti* y *contenutisti*, y del desprecio de éstos por los primeros. Y concluye:

«Los líricos, los estilistas, no sólo creen que no hay más arte que la suya, el arte áulica emanada del Señor, sino que piensan –bien erróneamente– que escribir sus finísimas prosas líricas sea el más difícil y meritorio esfuerzo que pueda hacer un artista. Para ellos, escribir una novela es cosa baja, como escuadrar una viga, revolver la cala de las caballerías, hacer el cocido, y cosas por el estilo. No saben que escribir la peor novela supone un trabajo más noble e infinitamente más difícil que llenar trescientas cuartillas de prosa perfilada anotando, si a mano viene, los fugaces escalofríos de su exquisita sensibilidad. Como padre y escritor puedo decir que, si la finalidad más alta de la vida es educar a un hijo, más vale –en arte– crear un tipo que escribir tres mil impresiones líricas.

»Me parece oír, al llegar a este punto, a otro "riviereño" –de los que han dejado las brumas natales para empadronarse en el Tigullio– a Brisal Bunting [*sic*], cuando a mis preguntas respondía: "Teniendo tanto quehacer que no podía hacer nada a fondo, y no teniendo qué decir, he escrito un artículo de tres columnas con el mejor estilo imaginable, como los de los refinados del *Corriere*. Si pudiera mantenerme de continuo en tal estado de vacuo desorden, la fortuna estaría a mi puerta."»

Pero cuando este poeta trabaja no hay lugar para pensamientos deshilvanados; tal vez por ello la fortuna dista mucho de su puerta; pues cuando he dicho que los artistas de por acá son personas acomodadas, no pensaba aplicar al poeta inglés este calificativo. Por no admitir pactos con su sensibilidad literaria abandonó en Londres su posición de crítico musical prestigioso. Empezó entonces la serie ininterrumpida de lances que aún no ha terminado: detenido, por error, en el extremo septentrional de Escandinavia, donde le tomaron por comunista peligroso; en París –donde su récord del hambre ha sido difícilmente batido– fue «barman», peón, modelo y secretario de Ford Madox Ford; músico ambulante y preceptor en Italia, y entregado últimamente en cuerpo y alma a los estudios persas. Pero poco a poco más de treinta años, su nombre figura entre los mejores poetas contemporáneos en lengua inglesa: no en vano *Poetry* ha premiado su *François Villon* y en la *Objectivist Anthology* publicada por Louis Zukofsky ocupa el lugar de honor.

El Tigullio –y Rapallo especialmente– asiste a la actividad de estos y otros escritores, pintores y músicos, los más sociables de los cuales han construido un grupo. Gracias a éste han sido organizadas exposiciones de Oskar Kokoschka, Levy, Gesimus, Rolando Montí y otros pintores ocasional o permanentemente rapalleses; la anual Semana Mozartiana y el Invierno Musical, en que el compositor Gerhart Munich está dando a conocer una importante colección inédita de música italiana de los siglos XVI y XVII; el premio Rapallo para

cuento; la hoja literaria quincenal, en cuyo comité de redacción figuran seis naciones, de Italia a Alemania y desde Inglaterra a la India; y, últimamente, se ha constituido una sociedad cinematográfica cuyo director artístico es el escritor Gino Saviotti.

En un café de Rapallo, junto al mar, se reúne el grupo «Tigullio» y no es exagerado decir que allí se hacen y deshacen escuelas literarias y movimientos artísticos. A esos veladores se han sentado, de paso por Rapallo, el patriarca de la moderna poesía inglesa, el irlandés Yeats; los compositores Tibor Serley y Geza Frid; los poetas Zukofsky y Emanuele Sella; Giménez Caballero, de vuelta de Roma, y Paolo Zappa, de regreso de sus exploraciones en la selva brasileña; reunidos con sus colegas de la Riviera bajo la presidencia del mayor poeta americano Ezra Pound, que lleva seis o siete años anclado en este golfo. Y las perillas y barbas, las boinas y las chaquetas escocesas, y los pantalones bombachos y los blancos, y los monóculos que a otras horas del día están esparcidos –con sus respectivos dueños– por el golfo en una vida perfectamente normal y poco olímpica (paseos, tennis, flirtear o remar), se agitan en torno a un velador entre el recelo y la condescendencia de los indígenas.

Recuerdo y anoto algunos puntos de una conversación entre Pound y el novelista Ford Madox Ford, «abuelo de la literatura contemporánea» inglesa, gran amigo de Henry James, de Hudson y de Joyce, fundador de la *English Riview* (*sic*) y de la *Transatlantic Riview* (*sic*), iniciada a boca de jarro por Pound:

–¿Qué autores ha de leer un escritor joven si quiere aprender a escribir novelas?

–Mejor será que busque un argumento.

–Digamos que haya tenido la buena idea de leer Stendhal y Flaubert…

–Hace falta un currículum diverso para cada talento. Se puede aprender en Flaubert y en Salgari. En cierto modo tanto se puede aprender de un pésimo escritor como de un maestro.

–¿Cuáles son las cualidades más importantes del novelista?

–Una base filológica, un perfecto conocimiento de las raíces de los vocablos, del significado de las palabras.

–¿Qué debe hacer ante todo el joven que aspire a la prosa?

–Cepillarse los dientes.

Pound (imperturbable). –Tú has alabado a una infinidad de escritores sin distinción *aparente*; ¿existe esa distinción?

–Hay autores auténticos y autores falsos; entre los auténticos no hay diferencia. Entre Picasso y el Greco, no existe diferencia.

–En pintura, claro está; ¿y ejemplos literarios?

–Hudson, y el Flaubert de *Trois Contes*. No todo Flaubert. Digamos sólo los *Trois Contes*.

–Vamos a la palabra *promesa*. ¿En qué te basas para creer que un escritor «promete»?

–La primera frase que leo. Al acercar dos palabras se produce un sopratono: el sopratono es el alma del escritor.

Cuando Steve Crane escribe: «The waves were barbarous and abrupt» presenta simultáneamente el mar y una barquita. Las olas no son *abrupt* para un buque.

«Barbarous and abrupt» es onomatopéyico, como *Pompho luphlisboion* en Homero (cuando el Cíclope tira el pedrusco).

–Para terminar, en los veinticinco años siguientes a la fundación de la *English Review*, ¿cuántos valores se han mantenido?

–Stephan Reynolds *is dead*; Ezra me está resultando un verdugo en sus entrevistas… Wyndham Lewis, no sé qué hace. Norman Douglas. Lawrence murió, pero siguió hasta lo último. Rebecca West. Entre los sucesores: Virginia Wolf,

Joyce del *Artista adolescente*. Hughes, que escribió *High wind in Jamaica*, aunque sea novela de dramaturgo, más que de novelista. Y poco más.

Basil Bunting sonríe, como para dar a entender que no ha sido citado por su antiguo dueño porque se hablaba de prosistas y no de poetas.

Publicat per primera vegada a *La Vanguardia* (diumenge 21 de gner de 1934, p. 5).

Quaderns de Vallençana

Núm. 2
Novembre del 2004
Època I

Fundació Juan Ramón Masoliver

Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 935 651 122 (Regidoria de Cultura)

Desitjo rebre la revista QUADERNS DE VALLENÇANA

Preu subscriptor: 4 euros per número

DOMICILIACIÓ BANCÀRIA (imprescindible per a poder cursar la teva subscripció). Si us plau, carreguin al meu compte o a la meva llibreta el pagament del rebut que QUADERNS DE VALLENÇANA els presentarà a nom meu fins el proper avís.

De conformitat amb el que disposa la Llei Orgànica, 15/1999 de 13 de desembre, de Protecció de dades de caràcter personal. El titular de les dades queda informat, accepta i autoritza expressa i plenament la seva incorporació al fitxer de subscriptors de QUADERNS DE VALLENÇANA, a fi de gestionar les subscripcions i proporcionar-li informació sobre les nostres publicacions i sobre les nostres activitats. Si no desitja rebre aquesta informació marqui amb una "X" aquesta casella. ☐ Té dret a accedir a l'esmentat fitxer i a rectificar o cancel·lar les seves dades dirigint-te a l'atenció al client.
El tractament de les dades proporcionades es fa segons el que preveu el RD 994/1999 adoptant les mesures de seguretat necessàries per tal d'evitar-ne la pèrdua, alteració, o accés no autoritzat per part de tercers.

Dades personals

Nom | 1r cognom | 2n cognom

Adreça | Núm. Pis Porta | Esc./Bloc

Codi Postal | Població | Comarca | País

Telèfon | Adreça electrònica

Data de naixement | DNI | Em vull subscriure a partir del núm.:

Nom i cognoms del titular

Entitat | Oficina | DC | Núm. compte | Signatura | Data

POTS SUBSCRIURE'T MITJANÇANT:
Butlleta. *Envia-la per correu a*: Fundació Juan Ramón Masoliver - Ajuntament de Montcada i Reixac - Av. de la Unitat 6 - 08110 Montcada i Reixac.
Telèfon. *Truca al*: 935 726 474 (Regidoria de Cultura).

FUNDACIÓ (OAL)
Juan Ramón Masoliver