

li distingue subito dalle culture dei paesi maggiori, è la linea severa della loro evoluzione. La dialettica della storia è messa a nudo in modo sorprendente; s'impone un'economia ascetica nella scelta dei fini e dei mezzi.»<sup>34</sup>

Si això esquia a un «picolo paese» com Txecoslovàquia, ¿com no m'havia de semblar escrit gairebé a propòsit de Catalunya? És evident que una semblant «*economia ascetica*» ha condicionat i condiona encara l'evolució de la lingüística catalana d'aquest segle, agreujada com estava la nostra situació per la manca d'una normalització de la llengua. No es pot pas dir, ben cert, que ens vàgim privar de polèmiques, però aquestes minvaren —llevat d'algun cas recalitrant en extrem— a mesura que la gent prengué consciència de les implicacions político-socials de la reforma fabriana. Però aquesta necessària selecció dels objectius immediats significà,

34. R. JAKOBSON, *La Scuola linguistica di Praga*, «La Cultura», XII (1933) (trad. de B. Migliorini).

fins a cert punt, l'ajornament d'una tasca científica sobre la hipotètica qualitat de la qual ens caben ben pocs dubtes, com el mateix Coromines ha tingut cura de recordar-nos: em refereixo, és clar, a la relativa renúncia o, si més no, a la «privatització» d'una obra més específicament lingüística que l'objectiu de la normalització —la causa comuna— havia de representar per a Pompeu Fabra. Ara, ell s'havia proposat de dur-lo a cap i ho va aconseguir. I perquè ho va aconseguir, Coromines i altres han pogut lliurar-se —en circumstàncies sovint ben adverses, però aquesta és una altra història— a una nova obra. De manera que hom pot ben dir que Fabra va acomplir aquell consell que Jud havia de donar a Coromines: «rien de plus urgent que de terminer soi-même ce qu'on a fondé: on laisse ainsi à d'autres les coudes libres pour réaliser leur plan à eux.»<sup>35</sup> Em guardaré prou d'afegir-hi res més; no voldria pas fer-me el corifeu de «tants petits erudits... que es queixen... i es grillen...».

JOAN A. ARGENTE

35. *Lleures*, p. 393

Situació i sentit d'«Una mena d'amor» de C. A. Jordana, per Maria Campillo

A Pau Calsamiglia

La introducció progressiva de la novel·la d'anàlisi psicològica, que es produeix a Catalunya a partir de 1925, i el camp d'interessos literaris que aquest corrent propugna —en concret, l'anàlisi de sentiments, passions i comportaments humans, presos com a fenòmens integrants de la ment humana— provoquen que la literatura intenti aproximar-se a temes i situacions que els sectors més integristes de la societat catalana consideraven immorals. El tema més clarament problemàtic fou la descripció d'escenes eròtiques. Així, la publicació d'*El senyoret Lluís* (1926) de Carles Soldevila provocà la reacció immediata de Manuel de Montoliu, des de «La Veu de Catalunya». Montoliu afirmava que l'obra tractava «temes d'una baixesa tan innoble que rebaixen l'artista que gosa tractar-los mal que sigui amb totes les precaucions estètiques [...]». En nom de l'art, [l'autor] no pot admetre res que fereixi la seva dignitat d'home».<sup>1</sup> Carles Soldevila contestà des de la seva

secció *Fulls de dietari*<sup>2</sup> de «La Publicitat». Soldevila aprofitava la censura per tal de fixar la seva actitud davant del problema general de l'art i de la literatura.<sup>3</sup> La polèmica s'estengué amb la intervenció de Josep M. Junoy, Josep Pla, Joan Estelrich, Carles Riba, etcètera, i acabà generalitzant-se. El que, en darrer terme, s'hi reflectia era un ampli debat europeu, dins del qual s'inscriu, entre molts d'altres, l'assaig *Morality and the Novel* de D. H. Lawrence.<sup>4</sup> A Catalunya, ultra els articles dels primers moments, la polèmica tingué un moment culminant en la sèrie de conferències organitzades a la Biblioteca Balmes, entre el 20 d'abril i el 24 de maig de 1928, on fou exposada extensament la po-

2. Carles SOLDEVILA, *Rèplica a Manuel de Montoliu*, «La Publicitat», v, núms. 21, 22 i 23 (1926).

3. Carles SOLDEVILA, *L'art i la moral*, «Revisita de Catalunya», III, núm. 28 (oct. 1926), ps. 354-363; III, núm. 29 (nov. 1926), ps. 463-471.

4. D. H. LAWRENCE, *Morality and the novel*, dins *A selection from Phoenix* (Harmondsworth 1971), ps. 175-181.

1. Manuel de MONTOLIU, *Breviari crític*, vol. II: 1925-1926 (Barcelona 1928), ps. 148-151.

sió catòlica.<sup>5</sup> Malgrat tot, el tema no quedà tancat i pot afirmar-se que perdurà, en formes diverses, fins ben entrats els anys trenta. Soldevila havia justificat el seu tractament de l'eroticisme en virtut del realisme i de la penetració psicològica dels personatges (argumentació que, portada a l'extrem, era també la de Josep Pla: la novel·la és immoral perquè la vida ho és) i de l'autonomia de l'art.<sup>6</sup> Hi ha, però, altres diversificacions.

En efecte, un desplaçament de l'observació psicològica cap a la descripció analítica, adreçada a investigar la problemàtica sexual des d'un punt de vista intel·lectualista, havia de suposar un canvi de direcció en el tractament del tema. L'any 1931, Agustí Esclasans publicava, al número de juliol de la «Revista de Catalunya», un assaig intítulat *Ètica i estètica del «flirt»*.<sup>7</sup> Per bé que la intenció del treball era l'estudi de les funcions, de la psicologia i de les possibilitats literàries de la complicada relació pre-eròtica que hom entén generalment per flirt, l'autor introduïa la seva posició a través d'una queixa contra la «moralitat ambient» que impedeix el conreu literari de certs temes. Aquests retrets s'explicitaven en els termes següents: «La doctrina dels sexes i llurs relacions no és motiu d'estudi que preocupi gaire, ara com ara, els literats catalans. La poruguesa ambient, aquesta atmosfera tèrbola, mixta d'ironia i d'hipocresia, que llança un vel d'epidermisme a tot esforç, sincer i seriós, adreçat a investigar els problemes sexuals del punt de mira intel·lectualista, desvirtua i desvia tota prèvia pauta metòdica, insistent i lenta, aplicada a fixar les pedres fonamentals d'una aprofundida sexologia rigorosament analitzada i transformada en matèria de literatura normal. No és un secret per a cada escriptor mitjàment solvent que, en els nostres temps, sense la coneixença a fons i en extensió de tota mena de diagrames enregistradors de les sis-mografies sexuals, gairebé no és possible fer novel·la.»

L'assaig continua, per aquest camí, blasmant el que l'autor anomena «un sentit casolà de la moral» i «una pudícia gratuïta i exacerbadament mal entesa». Més endavant, especifica la manca de tradició literària en aquest gènere: «Fer una tradició: aquest és el comú denominador de tots els esforços normals,

conscients, heroics, de la nostra gent de lletres que viu, catalanament, de cara al món, ben lluny de paraismes ridículs i ofegadors.»

És ben cert, des d'aquest punt de vista, que C. A. Jordana intentava formar part d'aquesta «lletres heroica», que viu de cara al món (en aquest cas, i més exactament, de cara a Europa) i que amb la seva literatura cercava l'allunyament de molts tics costumistes i pairals encara vigents en alguns dels seus contemporanis. El cas és (i ho faig constar amb tota intenció) que al final d'aquest mateix any Jordana publicava *Una mena d'amor*,<sup>8</sup> l'única obra de gènere eròtic que escriví i, alhora, la seva primera novel·la d'importància.

Sembla ésser que, amb la publicació d'aquest llibre, Jordana va adquirir una certa popularitat. El fet que Aloma, el personatge de Mercè Rodoreda, llegís *Una mena d'amor*, no té importància únicament pel fet que ho faci d'amagat, com ha estat remarcat per J. M. Benet i Jornet,<sup>9</sup> sinó també pel que pot indicar respecte a un tipus de públic que, entre d'altres, podia llegir Jordana, i aquesta obra en concret; sobretot si considerem que Aloma no ens és presentada com una noia especialment culta i que compra l'obra en un quiosc, juntament amb uns contes infantils.

La publicació d'*Una mena d'amor* va produir un cert enrenou d'escàndol, la manifestació més explícita del qual es troba en *Una altra mena d'amor* de Delfi Dalmau,<sup>10</sup> resposta de tipus «espiritualista», en la qual l'amor es produeix a través del mínim contacte físic: la correspondència. Això descompta els comentaris sibil·lins, com el de Domènec Guansé,<sup>11</sup> que es pregunta com Jordana, sempre enfeinat, tenia temps d'acumular l'experiència amorosa suficient per escriure l'obra.

Les primeres crítiques ja havien adduït que l'obra era «francament —descaradament— eròtica»,<sup>12</sup> tot subratllant el seu caràcter de «breviari llibertí» i precisant que la possible llició moral (en termes com que la «fu-

8. C. A. JORDANA, *Una mena d'amor* (Barcelona, Edicions Proa, 1931). Les pàgines indicades entre parèntesis en les citacions del text, al llarg de l'estudi, corresponen, òbviament, a aquesta única edició.

9. J. M. BENET I JORNET, C. A. Jordana, *més enllà de la pulcritud*, «Els Marges», núm. 1 (1974), ps. 110-114.

10. DELFI DALMAU GÈNER, *Una altra mena d'amor* (Barcelona 1933). Amb la dedicatòria següent: «A C. A. Jordana, autor d'*Una mena d'amor*».

11. DOMÈNEC GUANSÉ, *Notícia sobre C. A. Jordana*, dins C. A. JORDANA, *El món de Joan Ferrer* (Barcelona 1971), ps. 5-9.

12. DOMÈNEC GUANSÉ, «*Una mena d'amor* de C. A. Jordana, «La Publicitat» (6-I-1932).

gacitat del plaer», la «insatisfacció espiritual», etcètera, podrien provocar una reacció contrària, de castedat) era, sens dubte, una lectura parcial que no semblava, a més, afavorida per l'autor. El mateix Domènec Guansé no s'atreveix, però, a qualificar la novel·la de pornogràfica perquè ho troba una inconsideració envers l'obra de Jordana, i perquè no ho és «si entenem per pornogràfic aquelles obres de caràcter eròtic que cauen fora de la literatura». Dins aquesta barreja de conceptes genèrics amb conceptes estètics, el crític afirma: «Però si admetem una pornografia literària, estèticament digna, no cal vacillar a considerar *Una mena d'amor* dins el gènere.»<sup>13</sup> És a dir, d'alguna manera el «virtuosisme literari» i la «superació lírica» ennoblixen l'obra. Malgrat tot, el mateix crític tracta l'obra, en un altre lloc,<sup>14</sup> d'«idiili desvergonyidet».

Altres crítics, com Tasis i Marca,<sup>15</sup> són del mateix parer: «La sàvia arquitectura de la novel·la de Jordana rejoyeneix i dona prestigi a la vulgar anècdota: la història d'una passió purament, sanament sensual.» El mateix crític subratlla, però, les altres qualitats bàsiques de la novel·la: la interpretació literària dels «barris del plaer» (del «districte cinquè», segons ell a la manera de *La rossa de mal pel*, de J. M. Francès), i la condició d'única mostra de literatura eròtica en català (juntament, diu, amb *Judita* de Francesc Trabal).

Aquesta característica d'única ve subratllada, dos anys després, pel criteri, més ample i informat, de Lluís Montanya, que, en un article sobre la novel·la de Maurice Martin Amour, *terre inconnue*, publicat a «Mirador»,<sup>16</sup> i dins una visió del panorama internacional del gènere, afirma: «A casa nostra tenim un assaig molt apreciable de novel·la sexual en *Una mena d'amor*, de C. A. Jordana.»

### Estructura i temàtica

Partint, doncs, d'aquestes consideracions genèriques de la novel·la, n'intentarem l'anàlisi, sense escatir, de moment, els pressupòsits que guien l'autor.

L'arquitectura del llibre està muntada a partir de la història amorosa de dos personatges, Arnau i Ramona (enfocada des del punt de vista del personatge masculí), i sobre un tríptic bàsic: les fases de desig/plenitud

13. Domènec GUANSÉ, «Una mena d'amor...» (El subratllat és meu.)

14. Domènec GUANSÉ, *Abans d'ara. Retrats literaris* (Barcelona 1966), ps. 42-45.

15. Rafael TASIS I MARCA, *Una visió de conjunt de la novel·la catalana* (Barcelona 1925), ps. 42-46.

16. Lluís MONTANYÀ, «Amor, inconeguda terra», «Mirador», VIII, núm. 397 (3-XII-1936), p. 5.

amorosa/desencís, que constitueixen tota l'acció de la novel·la.

La progressió dins la relació (que dura, aproximadament, un mes i mig) dels tres estadis esmentats és molt delimitada i coincideix exactament amb la distribució dels capítols. Al començament de la novel·la, cada capítol introdueix un element nou cap a l'acompliment de l'amor, establint un punt més de tensió respecte al capítol anterior. A partir de la plenitud, la progressió és a la inversa: cada capítol introdueix un nou motiu d'allunyament fins al trencament final. L'esquema de l'obra, que segueix bàsicament una agrupació trípica dels capítols (amb una petita variant), podria establir-se de la manera següent: DESIG (caps. I-III) → ACOMPLIMENT (IV-V) — INTERMEDI (VI) ← INICI DEL DESENCÍS (VII-IX) ← SITUACIÓ INTOLERABLE (X-XIII).

El començament de l'obra presenta l'acció *in medias res*, ja que no explica el principi de la història amorosa (el coneixement i «enamorament» del protagonista) fins unes pàgines més endavant. Al primer moment, Arnau apareix combinant la manera d'obtenir diners i el lector s'assabenta ben aviat de la causa d'aquest desfici. D'altra banda, el procés del desig queda explícit des del primer capítol: «Ramona, en camisa, a l'escenari. Arnau la veia en el seu record i la dolçor de la carn se li feia més intensa al bell mig del cos, tal vegada amb més intensitat que no el primer dia que havia vist la noia a l'escenari del Coq d'Or. Perquè des d'aleshores havien passat per a Arnau quinze dies de desig insatisfet, d'illusos burlades, de pretensions decebudes» (p. 12). Aquest primer capítol va combinat amb la qüestió del furt dels diners que han de fer possible l'acompliment del desig del noi. Però els remordiments d'aquest, que, per aquesta causa, ha hagut de sortir de casa del seu padastre, van minvant (ja en el capítol II) a mesura que «l'imperi de la seva ment era lliurat a allò que el furt omplia d'esperança: el record i el desig de Ramona» (p. 23).

A mesura que desapareix el sentiment de culpa, va apareixent el de càlcul: com fer durar els diners perquè puguin pagar més d'una nit d'amor. El capítol III culmina el procés de desig amb la descripció de la noia en la seva actuació professional a l'escenari i a través de l'efecte que aquesta actuació produeix en el protagonista. Una frase reiterativa marca la progressió del desig produïda pel *voyeurisme*: «Tota la seva carn era un abrandament de dolçor que convergia en un punt amb una intensitat i una tensió gairebé doloroses» (p. 44).

Els capítols IV i V presenten la parella, posada ja d'acord en els aspectes materials de la qüestió, en la seva plenitud amorosa. Hi ha, però, una diferència de matisos entre

els dos capítols: en el primer, la reiteració d'una mateixa frase, que correspon a cada coit i que serveix, com veurem més endavant, per a la creació d'un ritme poètic paral·lel al ritme amorós, explícita l'entesa eròtica de la parella. Sobre aquesta entesa fonamental, es basa el canvi de la protagonista («El formidable desmenjament canviat en avidesa per una nit d'avinença amorosa», p. 105) i el motiu d'unió de la parella. Aquesta entesa i l'acceptació, imprevista pel protagonista, de la continuïtat de les relacions per part de la noia, queden més especificades al final del capítol, quan Arnau descobreix que torna a tenir, dins la seva cartera, «les cinc mil pessetes que havien d'haver pagat la seva nit d'amor amb Ramona» (p. 56).

Una frase, conseqüència del capítol iv, és el motiu que, reiterat, dona tot el sentit al capítol v: «L'avinença amorosa és un tema de matisacions infinites.» Aquest capítol és dedicat, precisament, a la descripció de les matisacions amoroses: descripció de cossos, de les diverses postures amoroses i de la gamma de paisatges i indrets variats (que passen amb una successió metòdica i, gairebé, pedagògica) pels ulls del lector.

El capítol vi representa un punt intermedi entre l'engrescament i la davallada. El protagonista (que ha passat quinze dies fora del món) comença a adonar-se de l'existència de les coses que l'envolten (el carrer, la gent, els diaris) i redescobreix el món, encara lentament i amb reanca. D'altra banda, els diners s'han acabat, i cercar feina i pis representa ací un modest intent d'estabilització.

Del capítol vii al ix el protagonista se sent progressivament molest per la «presència massa pròxima» de la noia («El minyó ja no podia imaginar-se la noia sinó arrapada a ell, xuclant-se'l amb els ulls, amb la boca, amb el sexe», p. 153). El distanciament, de primer, no és gaire explícit: a Arnau simplement, li reca de no poder fer allò que li ve de gust, com llegir i pensar. Paral·lelament va adquirint interès en una feina que, en un principi, només feia pels diners. El capítol viii és, en aquest sentit, molt significatiu: el món dels correctors, dels articulistes (tan pròxim a Jordana), hi és molt ben descrit. Al llarg d'aquests capítols, el protagonista se sent temptat per la creació literària i compon un poema que no és, paradoxalment, inspirat en Ramona, sinó en el treball d'elaboració de les linotips. Al capítol ix, aquest procés apareix ja molt avançat: Arnau descobreix el món a través del comunista Miquel i posa en joc, intensament, les seves tres regles: «Observa, pensa, expressa't.» Al mateix temps, la manca de comunicació entre la parella es fa més palesa. El protagonista arriba a inventar excuses per justificar les seves activitats filosòfiques i literàries, que conrea al marge de la noia i amb una voluntat

molt explícita de mantenir-la fora d'aquest món. La justificació és que «la veritat li semblaria tan inversemblant que era molt millor dir-li una mentida» (p. 153). En un moment donat, Arnau es veu obligat a «fingir gelosia», ja que ella espera que en senti. L'últim estadi d'aquest desinterès queda remarcat en l'esforç que el noi ha de fer per anar a buscar Ramona: «Sospirant, el minyó va fer passes, va empènyer la vidriera entelada del Coq d'Or» (p. 154).

Els capítols x, xi i xii marquen ja una clara davallada en les relacions d'Arnau i Ramona. La tasca del protagonista a l'editorial, les seves aficions literàries i filosòfiques predominen, i Ramona li representa, clarament, un destorb. Al mateix temps, el rebuig físic va progressant: el rostre de la noia, que abans li semblava bell, ara el veu «amarat d'una estúpidesa perfecta» (p. 199). La descripció del fàstic del protagonista és expressada molt subtilment per consideracions al marge (la flaire de la noia li desagrada, defuig els contactes bucal, etc.) i per una progressiva desgradació de l'amor físic: al capítol x, el protagonista efectua la còpula per «deure» («va situar-se entre les cuixes àvides amb la resignació heroica de qui compleix un deure sagrat», p. 177); al capítol xi, Arnau rebutja clarament les insinuacions de Ramona; al capítol xii, s'afirma que davant de l'espectacle de Ramona a l'escenari «una austera fredor emancipadora domina va el cos del minyó» (p. 211).

Es fa patent, doncs, una oposició entre el desig inicial i l'estat d'ànim actual del protagonista, així com entre les brillants descripcions del cos de Ramona de les primeres pàgines i les d'ara: «Li oferia, de quina manera més humil, la seva pobra carn freda» (p. 214). Finalment, quan el protagonista intenta d'estimar la noia «per compassió», no ho aconsegueix, malgrat els seus esforços, i Ramona, indignada, l'abandona. Després d'això, Arnau no sent cap reanca, cap tristor; únicament una sensació absorbent de llibertat, que el domina.

#### *Els personatges*

Veiem, doncs, que aquest procés de desig/plenitud/descens és unilateral: no pertany a la parella, sinó a un dels seus components, i és marcat per les reaccions psicològiques successives d'aquest davant dels esdeveniments. És a través d'ell que el lector segueix la relació. De la protagonista, només en sabem les reaccions més externes, objectives. No vol dir això que Arnau estigui, com a personatge, més ben configurat. Tots dos, dintre del seu esquematisme, tenen prou de típics i prou d'individus, malgrat que la situació espiritual de la noia quedi sempre més boiro-

sa. Això fa que l'obra es senti de certs mancaments temàtics. Per exemple, sembla ésser que la noia està realment enamorada del seu *partenaire*, però això no acaba d' aclarir-se. El fet que Arnau pensi que «si aquella noia l'estimava d'una certa manera limitada, dins aquella manera l'estimava intensament» (p. 214), no ajuda a aclarir massa les coses, perquè el lector no sap on resideix aquesta limitació i el narrador no l'explica. Intentar deduir-la de la condició professional de la noia obliga a fer la lectura del llibre amb uns pressupòsits morals determinats.

Hi ha també una galeria discreta de personatges secundaris: «Giraldira», «Trianera», que són les primeres figures en les descripcions del *music-hall* i, en general, del tipus de vida i professió que connecta l'obra amb les novel·les de districte cinquè. Hi ha Salvador Rumbell (el qual, com el seu nom denota, és el que proporciona la feina a Arnau), burgès paradoxal, descregut i mig bohemí. Hi ha el comunista Miquel, personatge d'una sola corda (el comunisme), però que, en tot cas, té una funció molt concreta com a pont entre l'Arnau tancat de les primeres relacions amb Ramona i l'Arnau descobridor de la feina feta amb sentit i amb gust. Miquel revela, també, un tipus de vida completament diferent de la del protagonista. Per exemple, l'austeritat, excessivament simplificada, de Miquel queda demostrada en el fet, que ell mateix confessa, que dedica poc temps a les qüestions amoroses amb la seva companya, per tal que els quedi temps per estudiar marxisme (p. 135). Això representa, no únicament una contraposició amb Arnau i Ramona (i, per tant, el suggeriment, dins la pedagogia amorosa de l'autor, d'«altres menes d'amors»), sinó una filosofia vital completament oposada.

### Llengua: la poètica de l'amor

La preocupació per la llengua no és únicament un dels trets significatius de Jordana, sinó la raó d'ésser de moltes de les seves obres. *Una mena d'amor*, contràriament a algunes de les novel·les de l'autor i a quasi tots els contes —on els jocs d'enginy i d'humor són el més rellevants— és essencialment una novel·la descriptiva; fins al punt que algun crític ha assenyalat que el que més interessa Jordana de l'amor és descriure'l.<sup>17</sup> No diríem potser tant, però sí que, al marge de les descripcions amoroses, tota l'obra és una descripció de la Barcelona de l'època en dos dels seus aspectes fonamentals: el món del *music-hall*, del cabaret de l'època, de la gent que hi treballava i de la que hi concorria, i, per

extensió, dels carrers, dels cafès, de tot el món variat i bigarrat de Paralel. En aquest sentit, Jordana descriu, amb una funcionalitat diferent, els ambients propis de la «novel·la sobre districte cinquè».

L'altre aspecte que s'hi reflecteix és el món de les editorials: els negres (correctors, traductors), els treballadors manuals, les hores extraordinàries i les edicions especials, etcètera. Tot aquest món del qual els lectors sovint no saben res, i que constitueix la professió del protagonista, apareix descrit amb la seguretat de qui està avesat a viure'l, però sense l'amargor d'obres com *Servitud* de Joan Puig i Ferrer o *L'impenitent* de Prudenci Bertrana.<sup>18</sup>

Tant un aspecte com l'altre hi són tractats amb molta cura. Això es fa patent en l'ús adequat dels termes, en un cas i l'altre. Així, l'«argot» del Paralel es reflecteix en el to general de les converses de les noies i en mots concrets com «planxar», «fer el préssec», «pasta», «picar-se la xicotota», etcètera. El vocabulari editorial s'utilitza, principalment, al llarg del capítol VIII.

Entorn de la qualitat «poètica» d'*Una mena d'amor*, que la crítica havia remarcat des de l'aparició de l'obra, cal assenyalar dues qüestions fonamentals: la primera fa referència a una certa idealització en el to general de l'obra. Aquest tractament no afecta tant l'evolució amorosa (més aviat amb regust d'escepticisme i d'«inevitabilitat») com a les descripcions dels cossos (joves, bells, sans, agradables) i de l'ambient en general que envolta els personatges. Això fa que la visió del lector quedi darrera una certa boira blava que certament impedeix tota possible interpretació moralista «per contra». És obvi, també, que aquest tractament poetitza la relació dels dos personatges en la mesura en què la idealitza.

Al marge d'aquesta interpretació estèticomoral del terme «poètic», i pel que fa a la seva significació real, retòrica, *Una mena d'amor* és poètica perquè segueix les regles pròpies del gènere poètic. El propòsit d'aquest ús és l'adequació de la llengua i de l'estructura dels capítols bàsicament èrotics a un ritme precís, reiteratiu, corresponent al ritme amorós.

És evident que aquesta adequació s'aconsegueix per l'ús de formes que facin la sensació de repetició, des de l'alliteració (a nivell de frase: «L'avinença amorosa és un tema de matisacions infinites») a la reiteració de la mateixa frase en dos paràgrafs consecutius («Ramona a l'escenari, en camisa // Ramona, en camisa, a l'escenari» —ací, a més, l'alteració de l'ordre subratlla la impressió en

18. Un estudi d'aquesta temàtica es troba a Joan Lluís MARFANY, «Els greuges de Prudenci Bertrana», dins *Aspectes del modernisme* (Barcelona 1975), ps. 231-252.

17. Domènec GUANSÉ, *Notícia sobre C. A. Jordana*.

el protagonista i, també, l'ordre d'importància dels termes) i la reiteració d'un paràgraf al llarg d'un capítol. Un exemple d'aquest darrer recurs és la frase del capítol v «L'avinença...» i, sobretot, el paràgraf que, en el capítol iv, és repetit fins a quatre cops, que coincideixen amb els quatre actes sexuals, i que, en la seva estructura i puntuació, produeix, per ell mateix, l'efecte del ritme amorós: «Les boques àvides doblaren la còpula i els alens es barrejaren intensament en l'acceleració del respir i el batzegar que mena a l'atur on tota la dolçor es concentra en un punt i s'adolla, i després s'allarga en panteix de fatiga tranquil·la.»

A un nivell d'estructura, la distribució del tema i dels capítols (ascensió, clima, descens, en una organització trípica) té una mateixa intenció cíclica i totalitzadora.

### *La novella eròtica catalana i Una mena d'amor*

J. M. Benet i Jornet afirmava, a propòsit d'*Una mena d'amor*: «El tema de la novella [...] és tractat amb una notable absència d'angoixes i de traumes [...]. És una altra concepció del món, una altra tradició que entre nosaltres vindria representada també per la *Fanny* de Carles Soldevila.»<sup>19</sup> Per la seva banda, Domènec Guansé, en una nota a «La Publicitat»,<sup>20</sup> assenyalava que la crítica havia tractat *Fanny* de novella pornogràfica. Qualsevol lector mínimament informat ha d'admetre que la novella de Carles Soldevila no pot considerar-se, i no podia considerar-se en el moment que va aparèixer (1929), com a pornografia; i que, a tot estirar, s'hi pot veure un punt d'obscenitat escadussera en algun moment triat. Ni tan sols l'escena amorosa (abans d'arribar a la qual, l'autor ha necessitat dues-centes dues pàgines) és descrita d'una manera directa, sinó com un record diluït, on s'eviten els termes reals, en profit de les condicions psicològiques i morals. *Fanny* no descriu l'amor físic, sinó un procés personal cap a l'amor físic. I, encara, la condició de «físic» com a característica única és notòriament limitada. L'important no és tant l'amor en ell mateix com la «decisió» de l'amor, a la qual va encaminada tota la novella.

*Fanny* és, doncs, una novella psicològica, amb totes les implicacions del gènere. Aquesta característica és afavorida notablement per l'ús del monòleg interior, el qual converteix la narració en una successió d'estats d'ànim, de records, d'implicacions personals en els fets externs. Contràriament a *Una mena d'amor*, la consecució de la relació eròtica no es dó-

na sense una bona dosi d'angoixes i de traumes previs i posteriors. Fins al punt que, un cop passada una única nit d'amor, la protagonista és conscient de la seva falta i, conseqüentment, del seu desplaçament dins la societat: «Ah, boig! Casar-nos...! Mai. Encara que el teu heroic propòsit fos durador i no un llampec entre dues besades, jo no tindria coratge per tornar a afegir-me a una societat que ja m'ha suprimit de les seves llistes i que de debò mai tornaria a admetre-m'hi.»<sup>21</sup>

Aquest tipus de novella psicològica sobre «estats morals» (preferentment femenins) entorn de l'amor i de les seves conseqüències, fa pensar indefectiblement en Artur Schnitzler, escriptor austríac molt llegit en aquells moments, que havia estat traduït al català. Encara que per la temàtica sobre les conseqüències de l'amor, *Fanny* s'aproxima més a *La senyora Berta Garland*,<sup>22</sup> que la crítica havia definit com a «estudi psicològic»,<sup>23</sup> per la forma (monòleg interior amb intercalació de diàleg en cursiva) segueix completament *La senyoreta Elsa*,<sup>24</sup> que havia aparegut, en traducció de Joan Alavedra, a la «Biblioteca Univers» (dirigida pel mateix Soldevila) de la Llibreria Catalònia, editora que publicà també *Fanny*. Les conclusions dels «estudis psicològics» de Schnitzler són sempre sobre problemes entorn de l'amor i, sovint, prenen el to d'una sentència. Veiem, per exemple, les reflexions de la protagonista de *La senyora Berta Garland*, a l'últim capítol, davant la tragèdia de la seva amiga morta: «I mentre esguardava el front pàl·lid de la morta, pensà en el desconegut pel qual s'havia llevat la vida i que ara es passejaria impune i sense escrúpols de consciència per la gran ciutat [...]. I Berta sospità l'enorme injustícia que existia en la Naturalesa pel fet que el desig sexual era sentit igualment per la dona que per l'home, i que aquest desig en la dona esdevé pecat i exigeix càstig, si no va acompanyat de la intenció de tenir fills.» Decididament, aquesta línia introspectiva, psicològica, no és la que segueix Jordana. Ni el propòsit moral —que no vol dir forçosament moralització, sinó, diguem-ne, «preocupació» contra «despreocupació» pels conceptes morals entorn del fet amorós—, ni el punt de vista —intern contra extern—, ni el tractament, no possibiliten d'adscriure *Una mena d'amor* en la línia de *Fanny* i de Schnitzler.

Dos elements, però, apropen la novella de

21. Carles SOLDEVILA, *Fanny* (Barcelona 1929), p. 206.

22. Artur SCHNITZLER, *La senyora Berta Garland*. Trad. d'E. Martínez Ferrando (Badalona 1930).

23. D[omènec] G[UANSE], *Traduccions i altres llibres*, «Revista de Catalunya», VIII, núm. 66 (febrer 1931), p. 181.

24. Artur SCHNITZLER, *La senyoreta Elsa*. Traducció de Joan Alavedra (Barcelona [s/d.]).

19. J. M. BENET I JORNET, C. A. Jordana, *més enllà...*

20. Domènec GUANSÉ, «*Fanny*» de Carles Soldevila, «La Publicitat» (5-VII-1930).

Soldevila a la de Jordana, i les diferencien, ahora, de les de Schnitzler. El primer és l'ús de l'escenografia local i pintoresca pròpia del cas (el que hem anomenat més amunt «interès pel districte cinquè») i, principalment, pel món del *music-hall*, amb els detalls característics i la mena de filosofia de la vida que en deriva. Aquest element és conseqüència d'un altre, qualitativament més important: les protagonistes de Soldevila i de Jornada no són, com les de Schnitzler, senyores o senyorettes més o menys cultes i més o menys liberals, sinó el que a l'època s'anomenaven «mitges virtuts». El concepte de la vida (i de la moral) que això implica constitueix, al meu entendre, una de les diferències fonamentals entre els intents de novella eròtica a Catalunya i la novella eròtica europea. Tornarem més endavant sobre aquest aspecte.

### C. A. Jordana i D. H. Lawrence: els límits d'una comparació

Gairebé tota la crítica existent sobre *Una mena d'amor* ha assenyalat les possibles influències de Lawrence sobre aquesta obra. Si hem de creure l'autor, aquesta afirmació és falsa. En un article intitulat *Les influències*, publicat a «L'Opinió»,<sup>25</sup> diu: «No fa pas molt temps, també un crític veia en el meu llibre *Una mena d'amor* la influència de *L'amant de Lady Chatterley*, la novella de Lawrence, un llibre que jo no havia llegit quan vaig publicar el meu i que no he llegit a hores d'ara, si en descomptem la mitja dotzena de pàgines que vaig traduir per a la col·lecció antològica que va publicar "L'Opinió" temps enrera. Aquesta mena de crítics semblen no admetre la possibilitat, tan evident, que una idea pugui presentar-se ahora a un escriptor del país i un de l'estranger; semblen no haver-se donat que no en totes les èpoques hi ha idees i sentiments que impregnen l'aire i que són propietat de tot el que sap expressar-les.» Tanmateix, el fet que un escriptor tan interessat en la cultura anglesa no hagués llegit Lawrence és curiós. Malgrat tot, el que hagués traduït unes pàgines sense llegir la resta de l'obra és probable, donada la seva feina periodística al diari.

Al marge d'això, les afinitats entre *Una mena d'amor* i *Lady Chatterley's lover*<sup>26</sup> (que s'adscriu dins el subgrup que Tasis i Marca anomena «novelles fàl·liques»)<sup>27</sup> són evidents en un punt concret: la intenció, podríem dir,

higiènica, que domina molt conscientment en Lawrence i, de manera latent, en Jordana. M'explicaré: segons F. R. Leavis,<sup>28</sup> que intenta la justificació moral de la novella partint de l'assaig *Apropos of Lady Chatterley's lover*, del propi Lawrence, «*What may be called the hygienic undertaking to which it is devoted commands one's sympathy —the undertaking to cleanse the obscene words and to redeem from the smirch of obscenity the corresponding physical facts*». El crític creu que, malgrat tot, l'excessiva insistència en les paraules i els fets de l'amor «*have something unacceptable, something offensive*». El mateix parer sobre la funcionalitat de l'obra de l'escriptor anglès domina la crítica, menys moralista, de Lluís Montanya: «Lawrence no és altra cosa que un purità que ha cercat deliberadament aquesta brutalitat de les paraules, com si se les tirés pel cap per aprendre a no escandalitzar-se, per aprendre a escoltar-les amb aquella innocència animal que fou el seu somni i que no pogué aconseguir mai [...] Lawrence aspira a la vida perfecta dels sentits, com un místic a l'espiritualitat perfecta, o sigui, greument, tràgicament.»<sup>29</sup>

D'aquestes crítiques, se'n poden extreure les consideracions següents: la tasca «higiènica» de Lawrence és un propòsit conscient, programat i sostingut teòricament per un assaig sobre la novella. Aquesta tasca no es fa sense cap esforç per part de l'autor, el qual és lluny encara de la «innocència animal» que pretenia d'aconseguir («*He felt that here was something so urgent to be done that it must be done, whatever the cost. But that there is a cost —that, I think, needs to be said*»). Aquest esforç prové d'una filosofia concreta, plantejada en uns termes greus/tràgics, de dificultat evident. La filosofia amorosa de Lawrence, extensiva a totes les seves obres i no únicament a *Lady Chatterley's lover* (Leavis estudia principalment *The Rainbow* i *Women in love*) és, segons es desprèn del conjunt del llibre de Leavis, una filosofia moral encaminada a establir els conceptes estètics, artístics, «naturals» (en el sentit d'innocència animal), i àdhuc religiosos de les relacions intersexuals. Hi ha, en aquest escriptor, una insistència sobre la «realització» de l'individu a través de les relacions sexuals i una filosofia vitalista, d'equiparació de l'art a la vida, en termes d'equivalència; és a dir, que tot el que és vital és estèticament digne.

És més, els personatges de Lawrence són essencialment «dialogants». No es limiten a fer l'amor, sinó a fer constar, a través de les seves converses, les consideracions morals i filosòfiques entorn de l'amor. Des d'aquest

25. C. A. JORDANA, *Les influències*, «L'Opinió» (15-VI-1934).

26. D. H. LAWRENCE, *Lady Chatterley's lover* (Hardmondsworth 1976).

27. R. TASIS I MARCA, *Aldous Huxley*, «Revisita de Catalunya», x, núm. 83 (feb. 1938), ps. 181-211.

28. F. R. LEAVIS, *D. H. Lawrence: novelist* (Hardmondsworth 1976), p. 82.

29. LLUÍS MONTANYÀ, «*Amor, inconeguda terra*».

punt de vista, intentarem d'establir les línies entre un autor i l'altre.

En primer lloc, Jordana no és «moralista»: no predica, no extreu cap conclusió, ni tan sols filosòfica, dels fets que «exposa», que «descriu» d'una manera objectiva. Ara bé, aquesta manca d'actitud moral explícita és ja una moral. És obvi, i la crítica ho ha reconegut, que el to de la novella no es presta a consideracions tètriques de «pecaminositat» i que, per tant, els fets explicats no poden considerar-se defugibles per moralment insatisfactoris. En segon lloc, a través del desenvolupament i del final de la novella, l'autor no ens presenta cap model d'actuació. En aquest sentit, no hi ha ni el to de complicitat amb el lector propi de moltes *artes amandi*, ni cap motiu sobre l'aprofitament de la joventut que pugui vagament relacionar-se amb la temàtica del *carpe diem*. A més, l'experiència del protagonista no és vital pel seu desenvolupament moral ni tan sols físic, ja que queda clar que el nombre d'experiències acumulades anteriorment és més que suficient i que, per tant, no hi aprèn res de nou. Al contrari, la manca de transcendència dels fets queda amplament reflectida al llarg de l'evolució del protagonista i, sobretot, al final de la novella, on queda ben clar fins a quin punt la història s'ha de considerar una aventura sense conseqüències. És obvi, també, que el protagonista no es «realitza» ni poc ni molt en l'amor. Si comparem això amb la importància vital que les relacions amoroses tenen per als personatges de Lawrence, veiem la gran distància de plantejaments entre l'un i l'altre.

Ara bé, Jordana no és pas «frívol» en la seva descripció sinó rigorós. Cal pensar, ja que no s'apunta a cap dels dos extrems damunt dits, que persegueix un propòsit higiènic: la presentació d'uns fets com a «naturals», i la pedagogia sobre aquests mateixos fets, ja que l'obra no només abraça la descripció d'una mena d'amor (l'amor físic), sinó la seva pedagogia (la manera com s'ha de dur a terme l'amor físic). Això es fa més patent a la llum d'opinions exposades per l'autor a la mateixa època, a solts de diari, on domina una idea tolerant-profilàctica de les relacions sexuals.

Aquesta característica d'higiene es pot entendre, indubtablement, a la llengua. Segons l'autor, tot es pot dir; això sí, ben dit. El tractament de la llengua, la tria del mot, la qualitat poètica que hem assenyalat més amunt, contribueixen a la creació d'allò que havia proposat Esclasans: la transformació de l'anàlisi sexual en matèria de literatura normal.

D'altra banda, i pel que fa a l'aspecte filosòfic de la qüestió, és a dir, a la realització de l'individu a través de les relacions sexuals, s'ha de remarcar que aquesta faceta queda, de

bell antuvi, avortada en *Una mena d'amor*, de manera que la «realització» del personatge va molt més per altres vies (les culturals). L'amorosa aviat s'exhaureix i pren les característiques d'entrebanc. Em sembla molt que aquest avortament (com la manca d'entesa i de diàleg entre la parella en les relacions extraamoreses) ve donat per la condició professional de la noia. Per a Jordana, en aquesta novella, l'amor físic plenament realitzat (i com a única alternativa al matrimoni) només pot esdevenir-se amb personatges femenins dedicats a l'amor de manera professional i, com es diu en algun moment de la novella, del «ram». Els afers monetaris (malgrat que la noia rebutgi posteriorment els cèntims, en una certa recerca de puresa en la relació), el fet que el noi cregui que és un disbarat pretendre l'exclusivitat de la noia i sentir gelosia, etc., no fan sinó confirmar això. L'autor es va atrevir a descriure l'amor, però sense sortir dels cànons tradicionals pel que fa a la tria de la protagonista. Amb això queda respectada, fins a cert punt, la moralitat burgesa i, per tant, a diferència de Lawrence, l'obra no pressuposa uns conceptes socialment trencadors.

Jordana, doncs, lluny de les protagonistes de Lawrence i Schnitzler, manté, implícitament, la tradicional distinció entre dones «normals» i dones «amb les quals es pot gaudir de l'amor» (i que saben gaudir-ne). Aquesta distinció, present en la major part de la literatura galant, ha estat explicitada per molts escriptors. Una mostra, en termes de denúncia, pot trobar-se, per exemple, en l'excel·lent conte de J. Roure-Torrent, *Present de nocés*, publicat dos anys més tard, on el protagonista afirma: «La dona més degenerada manté un vel de pietat; ¿per què, doncs, no pot sentir l'amor? És un amor especial, és clar, un amor tot sensualitat, millor, tot sexualitat, un amor ben diferent del de les dones honestes. Amb aquestes, tanmateix, hom s'hi casa. Però les altres ens són necessàries, com l'aigua per a la set.»<sup>30</sup> En la mesura en què Jordana respecta aquesta distinció, no es pot afirmar que contingui els propòsits d'alliberament i de regeneracionisme sexual presents en Lawrence.<sup>31</sup>

Un altre aspecte a remarcar en Lawrence és el de la vitalitat com a element essencial. Això, en Jordana, més que una mancança en els propòsits, sembla ésser una falla de realització. Hom ha remarcat (i Leavis cita, en aquest sentit, una llarga llista de greuges)

30. J. ROURE-TORRENT, *Present de nocés* (Barcelona 1933), p. 60.

31. La remarca de Tasis i Marca, que considera *Una mena d'amor* com «la novella de la parella moderna», és, en aquest sentit, desencaiminada. Vegeu RAFAEL TASIS I MARCA, *La literatura catalana moderna* (Barcelona 1937).

que Lawrence era un mal escriptor en el sentit de mal estilista. Jordana era, indubtablement, un bon escriptor en aquest sentit; però el que entenem per «vida» no és la característica que considerariem rellevant en la seva obra. La perfecció d'estil és, en ell, la seva més gran virtut i el seu més gran defecte. No

voldria generalitzar en contraposar «estil» a «vitalitat» (ningú no pot negar que *Ulisses* és una obra vital i, a més, molt ben escrita), però Jordana, com a escriptor, no és «vital» en la mesura en què és «literari».

MARIA CAMPILLO

## Notes sobre l'obra poètica de Sebastià Sánchez-Juan, per Albert Manent

Des de l'*Antologia general de la poesia catalana*, publicada el 1936 per Martí de Riquer, J. M. Miquel i Vergés i Joan Teixidor, només dues tries de caràcter històric l'han acollit dins llurs planes.<sup>1</sup> El buit que, en general, ha acompanyat Sebastià Sánchez-Juan des del 1939<sup>2</sup> —ningú no nega que el 1940 publicà l'obra *Régimen* i esdevingué funcionari de la censura franquista— ha fet cristallitzar un clixé sobre la seva obra i ha dut a crítics i historiadors a arraconar-lo en un purgatori o una mena de llimbs literaris.

Aquestes planes, a més d'una lectura crítica, tenen un cert propòsit de vindicació i d'alerta contra un oblit injust.<sup>3</sup>

### Un avantguardista mimètic

El 1922, un desconegut David Cristià de divuit anys provocà un cert escàndol amb un full volander: «Segon manifest futurista català (contra l'extensió del tifisme en literatura)» El text, acompanyat de la fotografia de l'autor —un esperitat, quasi amb el pèl moixí de la primera comunió—, respon a l'actitud d'uns quants picapedrers literaris —renovadors o nostàlgics vuicentistes— que es revoltaren contra el Noucentisme instal·lat. Ataca el «neoclassicisme encarnat» dels «rimadors panxacontents» i defensa la llibertat creadora, sense enganyaments formals: «A la poesia no li cal el vers», s'exclama. I s'embrava amb una sentència, tan pomposament

grollera com infantil i inofensiva: «obrim la boca per a gítar un gargall en aquest tifisme tan pudent de poetes amb minúscula i per a cridar uns mots subversius.»

Dòcil al vers salvatià «fem l'escamot dels soldats d'avantguarda», l'adolescent David Cristià, que aviat deixarà el pseudònim, ve a ésser una emanació de Joan Salvat-Papasseit. Aquest havia publicat el 1920 el primer manifest *Contra els poetes en minúscula*, crit de llibertat creadora i repudi del *stablishment* líric de l'època. Algunes circumstàncies personals expliquen la mútua devoció i unes «afinitats electives». Tots dos duen un cognom d'origen no català. Sánchez-Juan és mestís, de pare murcià i mare balear: «David Cristià» era el desig d'una puresa catalanesca. Tots dos són homes de suburbi: Salvat, de la Barceloneta; Sánchez-Juan, de Sants. El pare del primer feia de fogoner de vaixell, el del segon de guardaagulles. Ben aviat aprenqueren a jugar i a treballar alhora. La implacable *struggle for life* els dugué a la primera a convertir-se en «home de molts oficis»: Salvat, aprenent, guardaria fusta al moll... Sánchez-Juan va fer de barber, de taverner i de dependent d'una fàbrica de botons. També els emparenta una sensibilitat un punt malaltissa. En un, el mal fat d'una tuberculosi que va abatent el seu vitalisme fogós. En Sánchez-Juan predomina el róssec d'una adolescència no gaire madura que ben tost es mourà per una pruija frenètica d'afany cultural, al capdavall per integrar-se al món intel·lectual que havia blasmat.<sup>4</sup>

Amb el temps, Salvat, que no rebutja l'influx de Maragall, esdevé simplement cristià i Sánchez-Juan —com Junoy o Roig i Llop—, sempre més formal, s'acull al catolicisme i la

1. Fernando GUTIÉRREZ, *La poesia catalana. Contemporanis* (Barcelona 1947) i Jaume BOFILL i FERRO i Antoni COMAS, *Un segle de poesia catalana* (Barcelona 1968).

2. A l'antologia *L'amor* (Santiago de Xile 1942), l'anònim antologista (Joan Oliver) dona un poema de Sánchez-Juan, tot «matant-lo» amb una nota faceciosa, però expressiva d'una bel·ligerància: «Esperits superficials, recolzats en míseres raons d'ordre físic, neguen la mort d'aquest poeta.»

3. Amb motiu de la seva mort, vaig intentar una primera vindicació a *Sebastià Sánchez-Juan, poeta marginat*, «Serra d'Or» XVII (1975), p. 325.

4. Octavi SALTOR, *De l'epistolari de Salvat-Papasseit*, «Revista de Poesia», núms. 5-6 (1925), p. 216, escriu: «Ara Sánchez-Juan, esdevingut civillíssim, conviu literàriament amb Josep Carner a la pàgina central de "La Veu de Catalunya" i hi publica magnífics sonets, on supera el seu *Fluïd*. Dissortadament, però, Salvat ja no hi és, i no pot meravellar-se'n.»