

## JUSTIFICACIÓ

SI MAURICI SERRAHIMA, com a «grafòman empedreït», omplí milers de pàgines que van veure la llum amb la publicació dels sis volums del seu dietari, *Del pas-sat quan era present*, a més d'altra producció en els camps de la novel·la, de la biografia, dels assaigs de crítica literària i filosòfica, dels treballs periodístics, etc., no fou menys prolífic en la correspondència. Home extravertit i comunicatiu, va relacionar-se amb un amplí ventall d'homes de la cultura, de la política i de la societat civil.

Narcís Comadira, en un estudi encarregat per la Fundació Jaume Bofill (juny de 1990), *Llegat de Maurici Serrahima*, va comptabilitzar prop de 700 cartes emeses i més de 2.000 de rebudes, a més de 600 destinataris, entre els quals cal fer esment de personalitats catalanes (Xavier Benguerel, Josep Maria Capdevila, Osvald Cardona, Aureli M. Escarré, J.V. Foix, Joan Fuster, Marià Manent, Joaquim Molas, Joan Oliver, Manuel de Pedrolo, Josep Pla, Vicenç Riera Llorca, Mercè Rodoreda, Octavi Saltor, Ramon Sugranyes de Franch, Rafael Tasis, i un llarg etcètera), espanyoles (Vicente Aleixandre, José Luis L. Aranguren, Carlos Bousoño, José Luis Cano, Santiago de Cruylles, José Jiménez Lozano, Carmen Martín Gaité, Florentino Pérez Embid, Joaquín Ruiz Giménez...) i europees (Emmanuel Mounier, Georges Simenon, Christiane Mislin-Muhr).

Algunes de les correspondències són prou extenses i valuoses com per merèixer la seva publicació (per exemple, amb Josep Maria Capdevila, Josep Pla, Ramon Sugranyes de Franch, i altres). Ja va sortir publicada la que va mantenir amb Joaquim Molas (*De Maragall a Mounier. Cartes a Joaquim Molas*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008).

Ara, seguint l'esquema de crítica literària i inquietud religiosa, m'ha semblat oportú oferir el diàleg que van mantenir en aquests dos camps Maurici Serrahima i Manuel de Pedrolo. I dic «diàleg» ja que, en l'epistolari publicat, Molas es limita a fer d'esquer i deixa la paraula a Serrahima. En canvi, en aquest, hi ha un constant intercanvi d'opinions i de judicis, de gran vàlua i profunditat, entre els dos personatges.

El text ofert conté 74 cartes de Serrahima i 37 de Pedrolo, que abasten des de l'any 1953 fins al 1978, si bé el gruix del contingut es troba entre 1954 i 1968, essent els anys posteriors més esporàdiques les de Pedrolo.

Les cartes escrites per Pedrolo figuren en l'edició a cura de Xavier García: *Epistolari de Manuel de Pedrolo (1930-1990)*, vols. I-II, Edicions de la Universitat

de Lleida (Biblioteca Literària de Ponent), 1997. Com diu en el «Prefaci: Contingut, recerca i edició», les ha extretes de l'Arxiu Nacional de Catalunya, acarant-les amb les versions originals, conservades al Fons Pedrolo de l'Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga. I afegeix: «El text que reproduïxo com a paradigma és el primer perquè és el rebut per Serrahima, però, a partir de la variant anomenada en segon lloc, i si és possible, reproduïxo en nota les variants i els fragments il·legibles de les primeres. Altrament, també anoto les edicions anteriors d'algunes d'aquestes cartes, però no assenyalo variants perquè es tracta d'edicions facsímils o bé perquè he pogut consultar l'original. Sempre des d'un criteri rigorosament conservador, s'ha optat per les solucions més òbvies per a no mutilar els més característics valors del gènere. Així, s'han corregit les incorreccions més flagrants i les errates més evidents» (p. 14). Per part meua, doncs, m'he limitat a transcriure el text que ell ha donat com a definitiu, atès que la finalitat d'aquesta edició es concentra en el contingut del pensament dels autors, no pas en l'estudi de les fonts. D'altra banda, amb permís de Xavier García, he inclòs bona part de les notes aclaridores del text i que en faciliten la comprensió.

Les cartes escrites per Maurici Serrahima m'han estat facilitades per la seva filla, Adelais, la qual –amb el consentiment de la família de l'autor– s'ha pres la molèstia d'escanejar-les i enviar-me-les. Jo m'he limitat a transcriure-les, corregint-ne algunes petites errates evidents.

Una vegada, doncs, recopilats els textos i ordenats cronològicament, he inclòs la totalitat de les cartes que ens han arribat, fins i tot les més simples o protocol·làries.

Atès, però, el contingut de les mateixes, he cregut del tot imprescindible trobar les persones adients que ens oferissin un estudi previ que valorés l'intercanvi d'opinions en el camp de la crítica literària i en les reflexions sobre el pensament ideològic (filosòfic-teològic) de cadascun d'ells.

Es tracta de dos personatges que es mouen en el camp literari: un i altre són escriptors, i Serrahima, ja des de les pàgines d'*El Matí*, exercí de crític literari, fet que el va encaminar a posar-se en contacte amb Pedrolo per a fer-li conèixer el seu parer sobre el seva obra literària.

La seva correspondència, però, es decanta, de mica en mica, cap a un altre camp, en el qual ben poc coincidien, almenys aparentment. Serrahima, home de creences religioses arrelades, proposa dialogar amb Manuel de Pedrolo sobre els valors transcendents de l'existència. I aquest, malgrat sentir-se'n ben allunyat, accepta complagut el diàleg i la confrontació d'idees.

Per a l'estudi d'aquests dos camps de pensament, he cercat dues persones, competents en aquestes matèries: Carles Lluch, crític literari que s'ha dedicat a l'estudi de la figura de Serrahima, i mossèn Josep Gil, teòleg de prestigi.

El primer, en el seu pròleg «El novel·lista i el crític. El debat literari entre

Serrahima i Pedrolo», ens mostra les afinitats i divergències de valoració literària entre els dos escriptors.

El segon, en el seu pròleg «Diàleg filosòfico-religiós entre Serrahima i Pedrolo», després de manifestar-nos la semblança entre el que tingueren Jean Cocteau i Jacques Maritain («m'ha produït l'efecte de quelcom *déjà vu*»), ens mostra els esforços de comprensió i respecte mutu, malgrat la diferent posició que tingueren sobre els valors transcendents de la existència.

Per acabar, agraeixo a la família Serrahima i Adelais Pedrolo les facilitats que m'han ofert per a la publicació de la correspondència dels seus respectius pares. Agraïment que faig extensiu als dos prologuistes, Carles Lluch i Josep Gil, així com també a Xavier Garcia, que tal gentilment m'ha permès incloure part de les notes de la seva edició de l'epistolari de Manuel de Pedrolo.

JOSEP POCA I GAYA  
*Bonastre, maig de 2012*

EL NOVEL·LISTA I EL CRÍTIC.  
EL DEBAT LITERARI ENTRE SERRAHIMA I PEDROLO

QUAN, ELS DARRERS DIES de 1953, Maurici Serrahima i Manuel de Pedrolo iniciaven una fructífera relació epistolar, la situació de la literatura i en concret de la novel·la catalana era encara molt precària, i tot just començaven a manifestar-se els primers símptomes d'una recuperació que seria lenta. El món editorial català vivia una migrada existència, molt condicionada per una censura fèrria, que afectava de manera especial la novel·la: en tant que gènere fonamental per al restabliment de la relació amb el públic, que el franquisme havia truncat, la represa era tan necessària com difícil. Calia afegir-hi la inviabilitat de la crítica literària, indispensable per al contacte entre autors i públic, a causa de la prohibició de la premsa en català i la manca d'atenció cap a la cultura catalana, quan no l'hostilitat, de les publicacions oficials. Amb prou feines es reeditaven algunes novel·les anteriors a la guerra (tasca duta a terme sobretot per l'editorial Selecta), apareixien tímids intents de represa d'autors que ja havien publicat abans de 1936 –com el mateix Serrahima, o Benguerel– i havien aparegut molt pocs novel·listes de la generació posterior a la guerra. Aquell mateix desembre de 1953 obtenia el premi Joanot Martorell de novel·la Josep M. Espinàs, un dels nous autors que marcarien una recuperació més decidida del gènere novel·lístic. El Joanot Martorell començava a ser un factor decisiu per a donar a conèixer noves veus narratives, com la d'Espinàs, la de Maria Aurèlia Capmany i la del mateix Manuel de Pedrolo, que havia quedat finalista aquell 1953 amb *Un de nosaltres* (titulada anys després *Balanç fins a la matinada*), tal i com Serrahima comenta a la primera carta de l'epistolari. La correspondència entre Serrahima i Pedrolo, doncs, s'estableix en un punt d'inflexió de la novel·la catalana cap a una major normalitat, tot i que encara llunyana, marcada per la presència creixent d'aquests nous autors.

Serrahima i Pedrolo s'havien conegut personalment només uns mesos abans, concretament, l'1 de maig de 1953, com deixà escrit el primer en el seu dietari, en un passatge que resulta curiós rellegir:

Avui, a la Casa del Libro, he conegut un escriptor, Manuel de Pedrolo, de qui he llegit, com a membre de jurats, alguns llibres mecanografiats. El tinc per un dels de més pos-

sibilitats entre els nous, i m'ha agradat conèixer-lo; una cara fosca, dura –gairebé diria volgutament dura–, i, alhora, de tant en tant, un somriure molt agradable. El seu pare, que es deia com ell, havia estudiat amb en Sagarra, que, en tenir notícia de l'escriptor, em deia: «Com s'ha decidit, ja gran, a escriure?». Però jo li vaig dir que l'escriptor era jove i que, per tant, devia ser el fill. I ho és.<sup>1</sup>

No deixa de cridar l'atenció l'incertada visió de les possibilitats del jove novel·lista per part de Serrahima. Tots dos ocupaven en aquell moment situacions molt diverses en el conjunt de la cultura catalana i en llur pròpia trajectòria. Serrahima, després d'haver fet els primers passos durant els anys trenta com a crític literari –al diari *El Matí*, sobretot, i en l'obra *Assaigs sobre novel·la* (1934)– i com a novel·lista –*El principi de Felip Lafont* (1934)–, portava anys duent a terme una destacada tasca per la recuperació de la cultura catalana. Durant la dècada de 1940 es trobava relacionat amb bona part de les iniciatives literàries catalanes, clandestines o semipúbliques: el grup Estudi, Miramar, el Joanot Martorell. Per edat, trajectòria i voluntat personal, esdevingué una de les peces clau en la continuïtat cultural, una figura dialogant i conciliadora que, com diu Samsó, «va exercir conscientment la funció d'home pont entre les generacions d'abans i de després de la guerra».<sup>2</sup> Aquest mateix epistolari n'és una mostra. Era, per tant, el 1953, una figura reconeguda, almenys tant com se'n podia ser en aquelles circumstàncies en l'àmbit de la cultura catalana, i en plena maduresa. En canvi, Manuel de Pedrolo, setze anys més jove, tot just començava a ser conegut per la seua participació en diversos premis literaris, però era encara pràcticament inèdit: només havia publicat, en l'àmbit de la narrativa, *El premi literari i més coses* (1953). És a dir, es començava a fer un nom entre els sectors més implicats de la cultura catalana, però es trobava lluny d'arribar al públic general. Amb tot, escrivia amb abundància, i comptava amb una creixent producció novel·lística que no trobava vies de publicació. De fet, el món editorial català no tindria la capacitat per a donar sortida a una producció com la de Pedrolo fins avançats els anys seixanta.

Malgrat les diferències, el contacte epistolar entre Pedrolo i Serrahima prendrà tot just iniciat una extensió i densitat poc habituals: el lector d'aquest volum podrà comprovar que la major part de la correspondència –unes dues tercers parts– correspon al primer any i mig, és a dir, aproximadament fins a l'abril de 1955. Es tracta des del punt de vista literari d'un epistolari de primer ordre, molt

1. Maurici Serrahima, *Del passat quan era present*, II (1948-1958), ed. a cura de Josep Poca i Gaya, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 305.

2. Joan Samsó, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, vol. I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 253. Pel que fa al seu caràcter obert i comprensiu, ell mateix en feia una descripció encertada en una de les cartes a Pedrolo que segueixen: «potser us podeu haver adonat que no sóc home de visions closes ni de prejudicis absoluts; potser precisament perquè tinc una manera clara de pensar, crec que no m'és difícil entendre la dels altres i fins posar-me en el lloc d'ells, i jo sé, per exemple, que en cada carta vostra jo veig el vostre punt de vista d'una manera tan viva, quan l'examino, com si en aquell moment fos el meu» (15-IX-1954).

interessant per a conèixer i entendre el pensament i l'obra de tots dos autors. El primer que s'hi comprova és que tant Serrahima com Pedrolo hi apareixen com uns autèntics «grafòmans», com anys després es retrauran amicalment (cartes de 10-XII-1974 i 2-II-1975), uns escriptors compulsius que aboquen en l'escriptura el seu afany d'entendre o fixar la realitat. Tots dos ho van demostrar en altres àmbits: Pedrolo, amb la publicació d'un conjunt novel·lístic d'una ambició i amplitud poc freqüents; Serrahima, amb els llibres de memòries, dietaris i records. Produccions de llarg recorregut que ja estaven desenvolupant mentre s'escriuien aquestes cartes.

La llargària i profunditat de la correspondència d'aquests primers anys s'ha de relacionar per tant amb la pulsio escriptora dels dos autors, però també amb altres fets. En primer lloc, l'estímul que respectivament suposen l'un per a l'altre, tal com escriu Pedrolo: «Em fa l'efecte que exerceixo una acció catalitzadora sobre vós, com vós l'exerciu positivament en mi, perquè tantes i tantes coses que us he anat dient al llarg d'aquesta correspondència, probablement no les hauria escrit mai sense l'estímul que suposa trobar un contradictor intel·ligent» (15-IV-1954). En segon lloc, la manca de plataformes per a la reflexió i la crítica literàries feia que les cartes assoliren la categoria de tribuna substitutòria on abocar les inquietuds sobre el fet literari, els comentaris sobre les obres i les teoritzacions crítiques: els epistolaris, i aquest n'és un exemple, podien suplir almenys en part les revistes, si es donava prou receptivitat mútua entre els interlocutors. Serrahima confessava a Pedrolo que «una ocasió com la correspondència amb vós fa com de sobreexistir», a causa de «la tremenda fretura que sento per escriure, i per escriure sobre coses serioses». I afegia:

¿Sabeu el que és, passar trenta anys mirant de formar criteri sobre moltes coses, i quan un hom arriba a tenir la sensació que en podrà parlar útilment, veure's privat de totes les ocasions per a fer-ho? Més o menys bons, crec que estaria en condicions d'escriure assaigs sobre molts temes, però l'expressió de l'article del diari, de l'assaig per una revista, ens són negades. I ni es pot dir que quedi el llibre, perquè ja sabeu les poquíssimes probabilitats que hi ha de veure publicat, en català, un llibre d'assaig (6-V-1954).

Aquests mots expressen de manera viva la situació en què es trobava aleshores tot escriptor català amb coses a dir i cap mitjà per a difondre-les.

D'altra banda, tant l'un com l'altre veien en les cartes la possibilitat de fixar idees i conceptes: «una correspondència així aclareix les idees, o potser obliga a aclarir-les», deia Serrahima (27-II-1954). Tots dos es trobaven en un punt de les respectives trajectòries en què aquest aclariment de les pròpies idees sobre la literatura tenien una gran importància. Pedrolo, encara en la seua etapa inicial, fixava l'ideari novel·lístic bàsic que en sustentaria la producció novel·lística coetània i posterior. En els arguments que empra per a defensar les seues novel·les de les crítiques de Serrahima, s'hi mostra un Pedrolo que es referma en una postura molt

concreta sobre el gènere i els productes que vol realitzar. Serrahima estava a punt de fer el tomb i abandonar definitivament la novel·la per a centrar-se en l'assaig, la crítica i la teoria literàries, dels quals serien exponents *La crisi de la ficció* (1965) i *Sobre llegir escriure* (1966). De fet, algunes idees sobre el fet literari i estètic que exposaria en aquestes obres, les havia assajat i perfilat prèviament en la correspondència amb Pedrolo, com veurem. Ho confessava ell mateix: «tota aquesta teoria m'acaba de sortir tot escrivint, i no sé fins on pot arribar. En tot cas, no és una improvisació, sinó una resposta, que ara m'apareix, a unes preguntes que em vinc fent fa molt de temps. Ara hi hauré de pensar, i si –com em va semblant– realment les contesto, caldrà donar-li forma i convertir-la en un article o en un capítol del meu llibre en curs de fabricació sobre estètica i teoria literària» (10-XII-1954) Aquest llibre serà una “teoria de la novel·la” que poques setmanes després anunciarà a Pedrolo que està redactant, admetent que les cartes creuades entre tots dos l’han esperonat (20-I-1955). Aquest projecte esdevindrà en la versió definitiva *La crisi de la ficció*. És a dir, la teoria literària de Serrahima es forjà, almenys en part, en la correspondència amb Pedrolo.

El lector de les cartes que segueixen podrà comprovar com els dos corresponents hi detallaven les seues concepcions sobre el fet novel·lístic, s'adonà de les diferències i les coincidències, i reconeixerà algunes de les constants que marcarien el seu pensament posterior i global a l'entorn de la qüestió. Així, per exemple, ja en els primers intercanvis d'opinió Serrahima formula algunes crítiques a la novel·la *Un de nosaltres*, en la qual declara apreciar «un excés en la forma» (30-I-1954). Pedrolo respon afirmant que cada novel·la ha de tenir l'estil i la tècnica més adequats al tema i a la realitat que tracta de descriure i investigar: «No sols cada llibre exigeix la seva forma –perquè aquesta que ens ocupa possiblement no aniria bé a cap altra novel·la–, sinó que aquesta pot ésser, ha d'ésser de vegades, volgudament ingrata» (13-II-1954). Aquesta qüestió de la importància dels aspectes tècnics per a Pedrolo reapareixerà quan Serrahima li comente altres novel·les, de les quals no nega mai, tanmateix, el valor i la importància. És el cas de *Cendra per Martina*, en la qual el crític creu que hi hauria la possibilitat de «reduir o suprimir coses», tot afirmant que això «no afecta per a res a la tècnica ni a la vitalitat de la novel·la i és una qüestió d'estil» (2-VI-1954). En la resposta, en canvi, Pedrolo en discrepa i torna a valorar les qüestions tècniques: traïr-les, per a ell, és traïr «la meua concepció novel·lística» (13-VI-1954). És a dir, l'opció tècnica determina el caràcter i l'estil de la novel·la. En les contraargumentacions de Pedrolo veiem com aquest exposava ja, en aquesta fase inicial de la seua producció, un tret i una preocupació que hi esdevindria bàsica: la investigació tècnica constant i la voluntat renovadora del gènere. Com ha estat dit, en efecte, Pedrolo «concep la funció literària com a investigació», ja que té una voluntat de totalitat i «la totalitat només pot ser assolida a través d'una diversitat tècnica».<sup>3</sup>

3. Maria Campillo–Jordi Castellanos, «La novel·la», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona: Ariel, 1988, p. 87.

Pedrolo, que fa de la renovació tècnica de la novel·la un dels eixos centrals del seu treball literari, es mostra molt crític amb la novel·la catalana, excessivament tradicional i molt allunyada dels nous camins narratius que s'havien obert en el segle xx. Ho escriu en una de les primeres cartes:

Ací ens hem entossudit en fer un tipus de novel·la «normal», tant pel fons com per la forma. Per què? Gairebé no hem incorporat res del que ens han ensenyat o haurien d'haver-nos ensenyat un Svevo, un Proust, un Joyce. Sempre la mateixa novel·la de tipus tradicional, i això encara quan no confonem la tècnica novel·lística amb la de la *nouvelle*, cosa molt freqüent. I, no obstant, bé ho sabem que existeixen altres coses, altres procediments. El que passa és que no sentim la necessitat de renovar-nos. Ens hem estancat (13-II-1954).

La novel·la catalana, segons Pedrolo, i malgrat alguns intents que considera reeixits, com *Fanny* (1929) de Carles Soldevila, no havia estat capaç encara d'assemblar les tendències que havien renovat el gènere. Una apreciació, cal afegir-ho, força exacta: malgrat excepcions puntuals, el 1954 el corrent predominant en la nostra novel·la era la novel·la tradicional de tall psicològic, dins de la qual s'inseria el mateix Serrahima. En aquest panorama, l'aportació de Pedrolo destacava per la novetat i l'adopció desacomplexada de les noves tècniques. I per això es mostrava contundent en una altra carta: «no puc creure en la novel·la catalana com s'ha practicat fins ara» (9-XII-1954).

Aquest refús de la tradició novel·lística catalana per part de Pedrolo feia que Serrahima reaccionés: «no ens creguem que la tradició no compta, perquè, almenys en l'aspecte de l'ofici, és evident que fa servei», li recriminava suaument (15-II-1954). Hi reconeixem fàcilment el Serrahima constructor de ponts entre generacions, entre la postguerra i l'obra cultural anterior a la guerra, i un dels temes centrals del debat cultural català de la postguerra: la necessitat de no trencar la continuïtat amb la tradició anterior a 1936. Però Pedrolo hi insisteix: la tradició ha d'existir per a poder-la trencar, però fins i tot una tradició digna d'aquest trencament manca a la novel·la catalana. La tradició catalana li sembla inútil: «no hi hem d'anar a cercar res. [...] I aquí manquen massa coses perquè ens puguem entretenir amb el passat. Massa complaença que hi mostrem» (6-III-1954). És una idea que Pedrolo va reprendre en diverses ocasions. Així, el 1962, escrivia a *Pont Blau*:

Literàriament, socialment i tot, l'home aferrat a la lletra de la tradició mostra una gran tendència a copiar, a repetir [...]. Però aleshores, naturalment, cal renunciar al progrés [...]. La cultura s'aboca aleshores al passat, menysprea el present, ignora l'esdevenidor i es concreta en una rutina que acaba per convertir-nos en autèntics fòssils vivents, en un anacronisme, en una curiositat folklòrica.

Només l'home en ruptura de tradició es permet defugir aquest perill i, paradoxalment en aparença, s'erigeix en defensor, en fidel intèrpret d'aquells aspectes que l'estructura cultural possibilita [...]. L'escriptor que s'asfixia fàcilment en una societat tancada, és un explo-



rador, l'encarregat de cercar i descobrir, de crear si cal, aquelles fisures que després prova d'engrandir per tal de fer possible la transformació, en un sentit progressiu, de la cultura pròpia [...].<sup>4</sup>

És només trencant amb la tradició, opinava Pedrolo, que la cultura pròpia es transforma i progressa en un sentit positiu. Serrahima acabava donant-li la raó pel que fa a la cultura catalana, demostrant una vegada més una gran capacitat per a trobar els punts de coincidència més que els d'allunyament: «en la nostra tradició hi poden anar a cercar, avui, ben poca cosa» (15-III-1954). Tot seguit, Serrahima aprofitava per a fer un balanç breu i interessant de la trajectòria de la novel·la catalana des d'Oller i del moment coetani: un repàs que, en circumstàncies normals, s'hauria d'haver produït de manera pública i no en una correspondència privada, i que indica el paper que hauria pogut tenir Serrahima en la cultura de postguerra si hagués comptat amb una infraestructura cultural normalitzada.

En el fons, malgrat que Pedrolo i Serrahima, i especialment el segon, fan referència en diverses ocasions als punts de contacte entre les respectives idees sobre literatura, el fet cert és que parteixen de concepcions novel·lístiques diferents, com Pedrolo diu en diverses ocasions: «es la vostra manera de concebre i comprendre la funció novel·lística allò que us duu a fer-me unes observacions que, en darrer terme, posat que jo parteixo d'un concepte novel·lístic una mica diferent, no s'adiuen del tot amb el caràcter de la meva obra, ni amb allò que jo hi intentava» (13-VI-1954). No oblidem que, en tant que novel·listes, Pedrolo i Serrahima presenten diferències molt importants. Així, el narrador Maurici Serrahima no dóna en les obres tanta importància a l'acció com a l'anàlisi interna dels estats anímics, pensaments i reaccions dels personatges, i ho fa posant en primer pla una expressió precisa i minuciosa de la interioritat i la psicologia d'aquests.<sup>5</sup> En novel·les com *Després* (1951) o en els contes recollits a *Contes d'aquest temps* (1955) (obres cronològicament properes a la correspondència amb Pedrolo), l'anècdota resta en un segon pla d'interès, i en alguns contes és pràcticament inexistent. És, en canvi, l'anàlisi i l'expressió de la consciència dels personatges allò que pren un indiscutible relleu, d'acord amb el realisme psicològic en el qual cal situar Serrahima.

Ben altrament, Pedrolo dóna prioritat a la narrativitat, a l'acció, al dinamisme, com expressava en un article, coetani a la correspondència, dedicat a Hemingway.<sup>6</sup> Les seues novel·les no es basen en la descripció de processos psicològics, sinó que han après la lliçó de l'objectivisme i tracten d'explicar els personatges i llurs conflictes a través dels actes, dels fets que els passen i les reaccions que tenen. La crítica ha remarcat que Pedrolo, en efecte, prefereix «l'observació imparcial des de fora, per sobre de l'anàlisi interna del psicologisme».<sup>7</sup> Aquesta concepció era adop-

4. Manuel de Pedrolo, «L'escriptor i la seva cultura», *Pont Blau*, núm. 116 (setembre 1962), p. 227 (article complet: pp. 226-230).

5. En vaig parlar amb deteniment a Carles Lluç, «Serrahima, narrador», dins AA.DD., *Centenari Maurici Serrahima (1902-2002)*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2007, pp. 39-53, esp. pp. 39-40.

6. Manuel de Pedrolo, «El novel·lista Hemingway», *Quart Creixent*, núm. 2 (juliol 1957), pp. 39-47.

7. Maria Campillo-Jordi Castellanos, «La novel·la», ob. cit., p. 88.

tada de manera plenament conscient per Pedrolo des de l'inici de la seua carrera, com ho demostra que ja aparega en la correspondència amb Serrahima. Així, escriu: «jo crec que fins i tot quan la narració és menada en primera persona, sempre és millor narrar que reflexionar» (13-VI-1954). Pedrolo sabia que estava adreçant-se a l'autor de *Després*, i per tant hem d'entendre aquesta afirmació com una clara presa de posició enfront del psicologisme que practicava aquest i que, d'altra banda, predominava en aquells anys. Uns mesos més tard, Pedrolo reblava el clau: «Si la novel·la és narració, cosa que essencialment crec que és, tot el material no narratiu que s'hi encabeixi constituirà un error. I això fins a l'extrem que em sembla fora de dubte que àdhuc la descripció és poc novel·lística» (9-XII-1954).

La contraposició entre una visió més tradicional de la novel·la i una altra de més renovadora és constant, i es fa palesa en els mateixos referents esgrimits, encara que siga a tall d'exemples, pels corresponents. Així, Serrahima esmenta sovint autors com Tolstoi o Flaubert. En canvi, l'horitzó de Pedrolo és molt més contemporani, ja que es refereix a Joyce, Faulkner, Hemingway, autors que de vegades Serrahima admet conèixer poc: «No conec res de Gertrude Stein –vaig molt endarrerit de notícies– i no gaires coses de Hemingway» (27-II-1954); «No conec gaire Faulkner» (20-I-1955). No obstant això, cal destacar en Serrahima una postura comprensiva i una gran capacitat per assimilar els arguments de Pedrolo, fet que facilita el diàleg entre tots dos. La postura del crític no és tant la de voler convèncer a tota ultrança el seu contraopinant, sinó d'aconseguir un enriquiment mutu.

Cal dir que es parla més, en la correspondència, de les novel·les de Pedrolo que de les de Serrahima. I això no només en les cartes dels anys seixanta i setanta, en què la publicació constant, en ocasions abassegadora, d'obres de Pedrolo ho justificava de manera evident, sinó també en les dels primers anys, durant els quals Serrahima era encara un novel·lista actiu. De fet, només en una ocasió Pedrolo comenta una novel·la de Serrahima, *Estimat senyor fiscal* (1955), amb la qual es mostra molt crític i no s'està d'exposar francament a l'autor els defectes que hi troba (8-IV-1955). Per això aquestes cartes ens forneixen més arguments per a entendre el novel·lista Pedrolo que el novel·lista Serrahima. Algunes de les novel·les que són més objecte de comentari i debat són *Balanç fins a la matinada* (*Un de nosaltres*), *Cendra per Martina* i *Es vessa una sang fàcil*, i moltes altres a partir de l'increment del ritme d'edició d'obres de Pedrolo, si bé amb menor insistència. A més de les lectures i valoracions que en fa Serrahima, hi podem llegir diverses opinions de Pedrolo sobre la seua pròpia obra. Així, s'autoqualifica, primer, de «naturalista»: «No oblideu que, en el fons, literàriament sóc un naturalista –més a prop de Zola que de cap altre». Si bé reconeix que «aquesta professió de fe només és relativa» ja que «[n]o hi ha res més estèril, al meu entendre, que roman-dre presoner d'un credo artístic o literari» (6-III-1954). El comentari de Serrahima, que accepta que siga «naturalista» però «del nostre temps i més per coincidència de temperament que per adopció d'uns cànons» (15-III-1954), el fa matisar: es considera més aviat «realista», si bé també amb algunes precisions:

En efecte, qui es preocupa ara dels cànons del naturalisme? Tots aquells que, més o menys, ho som, ho som una mica a despit nostre. I en realitat, posat que aquells cànons no ens diuen pas gran cosa, més que naturalistes, som realistes. Però, qui no ho és? De fet, no existeix altra novel·la que la novel·la realista, se li doni el nom que se li doni. Ara bé, jo crec que cal entendre aquest mot en el seu sentit més ampli. Hi ha un realisme de via estreta que s'atura a la superfície de les coses. Esgota, o pretén esgotar una realitat exterior, menyspreant aquella altra realitat interior tan o més digna de la nostra atenció. És tan real un estat d'ànim, per imprecisa que sigui la seva manifestació, com un fet objectiu, visible a simple vista. L'error de la novel·la realista ha estat, al meu entendre, de menysprear tot allò que posava en joc un íntim moviment de la personalitat (22-III-1954).

Aquí Pedrolo mostra una altra de les claus de la seua concepció novel·lística. El seu no és un realisme documental, de tipus vuitcentista. Uns mesos després afirmava, com de passada: «És clar que jo en el terme realista hi faig entrar moltes més coses que els realistes de la vella escola. El realisme no queda limitat per l'aparença, sinó que abraça allò que hi ha darrera d'aquesta aparença. Un realisme total de via ampla, que diríem» (8-IV-1955). Malgrat l'ús freqüent de tècniques objectivistes, en part apreses de la novel·la americana d'entreguerres, que el du a practicar un detallisme minuciós, l'objectiu final de Pedrolo és «captar personatges i situacions de l'home d'ací i d'ara per recrear-los tot aprofundint-los i donar-ne les seves dimensions morals universals». <sup>8</sup> Perquè, al capdavant, Pedrolo és un autor que s'apropa a la realitat en tant que en aquesta es produeixen les «situacions» dels homes, segons la terminologia de l'existencialisme al qual s'adscriu. <sup>9</sup> És a dir, que l'objectiu del seu interès és especialment la condició humana. Afirmava Pedrolo en una altra carta: «la novel·la tracta precisament d'una substància que, en general, és ben antiestètica: la vida, la condició humana» (22-II-1955). En això Pedrolo demostra ser ben bé fill del seu temps: l'apel·lació a la recerca de la condició humana com a línia de força de la creació novel·lística era freqüent en aquells anys que autors com Camus, Malraux, Bernanos i d'altres gaudien d'una difusió i un prestigi considerables.

La novel·lística «de la condició humana» es caracteritzava, entre d'altres coses, per una certa, aparent, descurança de l'estil en benefici de l'acció i l'anàlisi existencial. Per això Pedrolo, també, rebutja l'estil i la perfecció de llenguatge com a valors estètics literaris: «Perquè escriure bé no és un valor estètic. Escriure bé vol dir escriure correctament. Després d'això, sempre sobre aquesta correcció, o de vegades a despit d'ella, hi ha l'estil. L'estil de l'estilista, vull dir ara. Però l'estil de l'estilista no serveix per a fer bones novel·les en general. Azorín no significa res, com a novel·lista, al costat d'un Baroja; Flaubert és poca cosa al costat d'un Balzac»

8. Maria Campillo-Jordi Castellanos, «La novel·la», ob. cit., p. 86. El mateix Pedrolo en parla a Manuel de Pedrolo, *Si em pregunten, responc*, Barcelona: Proa, 1974, p. 22.

9. Pedrolo es defineix, «filosòficament», com «un existencialista, qualificació que tampoc no accepto sense certes reserves encara que em convé, o convé a una gran part de la meua obra» (6-III-1954).

(22-II-1955). La distinció entre escriptors estilistes i creadors és una constant del pensament literari pedrolià, com ja ha estat remarcat,<sup>10</sup> i també el fet que ell mateix s'inclogués en el segon grup. Ho fa també en aquesta correspondència: «Per a mi l'escriptor –també el pintor, etc.– es divideix entre l'artista i el creador. Ja enteneu la diferència. Jo, evidentment, he d'ésser inclòs en la segona espècie. L'artista està condemnat a elaborar i reelaborar repetidament les mateixes obres, fins a assolir-ne la perfecció, o el màxim de perfecció possible. El creador és esclau del caos interior que l'urgeix a donar vida, sigui com sigui» (18-XII-1955). I en un altre lloc, més radicalment, conclou que la novel·la és un gènere poc relacionat amb la preocupació estilística i en el qual, en canvi, cal posar l'accent en l'eficàcia narrativa: «L'estilista rarament fa novel·la. Els novel·listes empleen [sic] generalment –hi ha força excepcions, ja ho sé– llengua com un mitjà i no com un fi. Aleshores, el que interessa, és precisament allò que reconeixeu al meu 'estil': eficàcia» (25-II-1954). No cal dir que això es relaciona amb la idea que abans exposàvem de la novel·la com a gènere predominantment narratiu. S'hi intueix, a més, de nou, una velada crítica o almenys un distanciament respecte a la tradició novel·lística que el mateix Serrahima representava. El novell Pedrolo marcava posicions respecte a les generacions precedents, representades en el seu corresponçal.

La reflexió sobre el gènere novel·lístic dóna pas en moltes ocasions, al llarg de la correspondència, a la qüestió de la valoració de les obres literàries i, en conseqüència, a l'objectivitat o no de la crítica literària. En aquests aspectes, el diàleg entre Serrahima i Pedrolo resulta molt enriquidor perquè cap dels dos parteix d'opinions formades, sinó que hi reflexionen l'un amb l'altre, i van matisant les postures. Així, el debat a l'entorn de la valoració de l'obra literària s'estén al llarg de bona part de l'epistolari, fins al punt que el podem considerar un dels temes centrals quant a l'aspecte literari, més enllà del debat a l'entorn de novel·les concretes de Pedrolo. És a partir, precisament, dels judicis de Serrahima sobre aquestes, en els quals no s'està d'indicar aspectes que no li semblen prou rodons (una actitud, però, que desapareixerà anys després), i de la resposta de Pedrolo defensant determinades opcions narratives, que s'introdueix la qüestió de quins són els trets objectius que indiquen la vàlua d'una obra literària. Si n'hi ha.

En aquesta qüestió, els dos autors divergeixen. Per a Pedrolo, el judici de valor literari és sempre relatiu, i depèn dels interessos i sensibilitats particulars. Tot i que pugua haver-hi coincidència de molts lectors sobre el valor d'una obra, cadascú la pot valorar per una raó diferent, i per tant la coincidència no és tal (22-III-1954). Serrahima, en canvi, creu que és possible una certa objectivitat: que «la valoració s'hauria de poder establir i que consisteix en alguna cosa. Jo crec que sí, i que en literatura hi ha, potser no valors absoluts, però una gradació jeràrquica que en el límit és determinable. El que passa és que no sabem com determinar-la» (24-III-1954). Pedrolo insisteix: «La meua experiència, per bé que molt petita,

10. Jordi Coca, *Pedrolo perillós?*, Barcelona: Dopesa, 1973, p. 48; Maria Campillo–Jordi Castellanos, «La novel·la», ob. cit., p. 88.

m'ha demostrat que és molt difícil saber fins a quin punt pot comprendre's una obra. [...] He descobert, a més, que el desacord és també freqüent entre els mateixos crítics en actiu a propòsit d'una mateixa obra. Llavors, què? És que cadascú hi troba el que hi anava a cercar?» (1-VII-1954). Per això creu que s'haurien de tenir en compte els propòsits de l'autor a l'hora d'emetre un judici crític, i fins i tot es refereix a la possibilitat d'incloure pròlegs explicatius per part de l'autor, tot i que ell mateix reconeix que l'obra ha de saber explicar-se per ella mateixa. I encara més endavant reiterarà el seu escepticisme a l'entorn d'una crítica literària realment objectiva, i es refereix sovint al «difícil, el condicionat que es sempre tot judici sobre una obra artística» (9-XII-1954): «La relativitat de tot judici literari i de tota emoció estètica queda una vegada més assegurada i destruïda, en canvi, tota possibilitat crítica basada en valors més o menys absoluts, ja que aquesta valors els neguem en part quan només som capaços de judicar o sentir per comparació» (16-I-1955).

Aquest era un problema que preocupava vivament Serrahima, com ho demostra el fet que, en la mateixa època que creuava aquestes cartes amb Pedrolo, publicà un article a *Pont Blau* al voltant de la qüestió.<sup>11</sup> I maldava per trobar-hi una resposta, per indicar algunes de les qualitats que són comunes a les grans obres, i les trobava en elements de caire ètic i humà:

[...] una d'elles és el clima filosòfic i ètic que, crec jo, és pràcticament el mateix en gairebé totes o totes les obres que han suportat sense envellir el pas dels segles. Enteneu-me: no les conclusions o afirmacions que l'obra pot contenir, sinó la visió de la realitat que hi ha implícitament. Un clima que conté la convicció d'una divinitat que pot ésser invocada eficaçment, i la idea de la llibertat i la responsabilitat humanes, limitades o no, i la de la reparació del mal pel sofriment, i una ètica que ve a coincidir amb la cristiana en allò que té d'humà, crec que el trobaríem, si ho analitzàvem, a Homer, als tràgics grecs, en el Dant i l'èpica medieval vàlida, a Shakespeare, al teatre francès i espanyol del XVII, a Cervantes, etc.: és a dir, a tota la literatura que ha quedat de debò (24-III-1954).

La dificultat, però, afegia Serrahima en l'article esmentat –molt clarament vinculat a les reflexions de l'epistolari amb Pedrolo– era que el crític fos capaç, sobretot quan es referia a obres noves i per tant mancat de perspectiva, de destriar-hi «allò que és permanentment humà, allò que en el present i en el futur –com en el passat– depèn de la naturalesa de l'home més que de la manera d'ésser de l'home d'una època».<sup>12</sup> Es tracta d'una idea molt present en la crítica literària de Serrahima: la valoració d'allò «humà», de l'humanisme, en l'obra.<sup>13</sup>

11. Maurici Serrahima, «El problema del crític», *Pont Blau*, núm. 18 (abril 1954), pp. 112-114.

12. *Ibid.*, p. 114.

13. Vegeu Jordi Malé, «Serrahima, crític i teòric de la literatura», dins AA.DD., *Centenari Maurici Serrahima (1902-2002)*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2007, pp. 55-65, esp. pp. 60-61.

En l'epistolari, Serrahima i Pedrolo debaten, doncs, sobre els elements que permeten jutjar la vàlua d'una obra literària: el consens entre els crítics, l'acord de la majoria de lectors, l'estil, el contingut. Hi ha un element que els ocupa al llarg de diverses cartes: si el fet que una obra siga «ella mateixa» (empro l'expressió que ells mateixos fan servir repetidament) pot ser considerat necessàriament un criteri de qualitat. La discussió neix quan Serrahima considera que la novel·la de Pedrolo *Es vessa una sang fàcil* (1954) és «molt més cenyida, molt més ajustada al propòsit que les altres vostres [...] crec que, en relació al seu valor, és de les vostres la que heu aconseguit que fos més perfectament “ella mateixa” [...], cosa que no vol dir que sigui la millor» (3-VII-1954). Pedrolo, per contra, considera aquesta una obra menor, i opina que si és la més cenyida al seu propòsit essencial, hauria de ser considerada la millor de les seues obres, valoració amb la qual cap dels dos està d'acord. I conclou que «les novel·les que no són, o no ens semblen elles mateixes, són les que com a novel·les resulten deficientes o les que en definitiva no són ni novel·les» (30-IX-1954).

Serrahima discrepa d'aquesta opinió, amb un aclariment de tipus gairebé filosòfic: «Una cosa pot ésser més perfectament realitzada dintre del que és sense que aquest ésser sigui més perfecte» (19-X-1954). Ja que ell entén que es tracta de criteris diferents: d'una banda, el fet que una obra siga «ella mateixa» és un valor de realització o execució, d'ordenació dels materials narratius; de l'altra, hi ha el valor estètic, que pot coincidir o no amb la qualitat anterior. Pedrolo replica que per a «parlar d'obra superior», «en el pla purament artístic allò que compta de veres sembla que hauria d'ésser el resultat assolit [...] estrictament des del punt de vista del reeiximent formal» (9-XII-1954). Simplifico les denses exposicions, de diverses pàgines a cada carta, que duen a terme els dos autors, i que el lector d'aquest volum podrà resseguir fil per randa. Però ho faig per tal de clarificar la postura de tots dos: Pedrolo creu que el valor d'una novel·la pertany més aviat a l'ordre tècnic, formal, en coherència amb la importància que concedia a les tècniques narratives i de què hem parlat; mentre que Serrahima és més essencialista o ideològic, i reflexiona sobre la literatura des d'un punt de vista més general, de teoria de l'estètica.

Efectivament, seguint el fil del debat, el to de les cartes deriva, més enllà de la literatura, cap a qüestions d'ordre estètic, cada cop més teòriques. En aquest vessant, les cartes de Serrahima, sobretot, esdevenen una font de primer ordre per a conèixer l'evolució del seu pensament estètic. Així, en la carta del 10 de desembre de 1954 teoritza sobre com aconsegueix un autor l'emoció estètica, tot esmentant el concepte del «modificant» de Carlos Bousoño,<sup>14</sup> i diferencia entre obres amb moltes emocions estètiques enfront d'altres que en contenen menys però més «pures»; introdueix així una idea tan abstracta com la «puresa» de l'emoció estètica.

14. Bousoño havia publicat feia poc la seua *Teoría de la expresión poética* (1952), de gran incidència en el panorama de la teoria literària espanyola. Serrahima explica a la perfecció en la carta esmentada en què consisteix el «modificant».

En cartes successives, Pedrolo dubta de la validesa o funcionalitat del mateix concepte de goig estètic, almenys com a element de qualitat en una obra literària: opina que «el resultat estètic s'aconsegueix de més a més i que és l'únic que salva les obres insignificants. Les grans obres, grans de veritat, poden passar-se'n perfectament. Novel·les, vull dir». Pedrolo creu que allò que tenen en comú les grans obres literàries no és l'emoció estètica, sinó la recerca en la condició humana, d'acord amb una idea que ja hem vist que defineix el seu concepte de novel·la:

I, arribats ací, gairebé afirmaria més i tot: que cap obra novel·lística –i potser caldria dir-se el mateix del teatre– verament gran no ha suscitat mai una emoció estètica pura en ningú. En les obres grans s'hi reflecteix la condició humana en tota la pregonesa del seus problemes, de les seves angoixes, dels seus conflictes permanents. I això no deixa marge per al joc estètic. Al costat d'això, el joc estètic no és res: una distracció d'infants (16-I-1955).

En realitat, com Serrahima li intenta de fer veure, cadascú parteix d'una concepció diferent del «goig estètic». Pedrolo, en la dicotomia que ell estableix entre estilistes i creadors, sembla entendre l'emoció estètica com un tret propi dels autors del primer grup, del qual es distancia. En canvi, Serrahima en té una visió més pròpia del teòric de la literatura, i fins i tot del teòric de l'art en general: «Per mi, és allò que fa que una novel·la sigui bona». I afegeix, per a clarificar-ho: «anomenem “valor estètic” allò que –sigui el que sigui– fa que el conjunt de valors de realitat humana *es transformi* en obra d'art, en una bona novel·la, capaç de produir aquell efecte *diferent* –també sigui el que sigui– del que ens produïrien aquells valors humans fora d'una bona novel·la» (11-IV-1955). És a dir, l'element difícil de definir que permet transformar la realitat i les idees de què parteix un autor en una obra artística. Per a Serrahima, es tractava d'un element fonamental i definitori en la creació artística i literària; com escrigué en *Sobre llegir i escriure*, «el propòsit estètic és la raó fonamental que condueix a la creació».<sup>15</sup> Era un tema que apassionava Serrahima, molt interessat per la filosofia de l'art (i en general per la filosofia),<sup>16</sup> i de fet motiva una de les seues cartes més elaborades, un veritable assaig d'estètica i segurament una de les peces més destacades d'aquest epistolari: la carta del 24 de febrer de 1955. Serrahima hi introdueix idees que reapareixeran en els seus assaigs. Per exemple, el concepte de la ficció com a convenció implícita entre autor i lectors, que té la funció de «permetre que contemplem la realitat en un món fictici en el qual ens podem “desinteressar” –d'aquella manera que dèiem– del cas concret que tenim al davant». És a dir, crear un món autònom

15. Maurici Serrahima, *Sobre llegir i escriure*, Barcelona: Selecta, 1966, p. 105.

16. Pocs mesos després apareixia a *Pont Blau*, on Serrahima col·laborava assíduament, un article centrat en aquesta temàtica, a partir de l'assaig de Joan Fuster *El descrèdit de la realitat* (1955): Maurici Serrahima, «Sobre el descrèdit de la realitat», *Pont Blau*, núm. 35 (setembre 1955), pp. 306-308. Pel que fa a l'interès de Serrahima per la filosofia, vegeu Jordi Giró i París, *Els homes són i les coses passen. Maurici Serrahima i Bofill (1902-1979), un filòsof-literat del segle XX*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, especialment pp. 248-295.

acceptat pel lector des del qual siga possible una emoció estètica que la contemplació directa de la realitat deixa en un lloc secundari. I això es pot produir perquè la ficció situa la realitat en un pla independent del temps real, i d'aquí es deriva l'experiència estètica: «Jo crec que la *visió estètica* de les coses i l'*emoció* que produeix –i que són allò que l'*obra d'art* ens transmet– s'originen en el fet de veure les coses que en són objecte *com si fossin fora del temps: com si existissin en un món on no hi hagués la limitació que és en el nostre el pas i la fugacitat del temps*». Cal dir que ací treu el cap una preocupació constant de Maurici Serrahima: la temporalitat, el pas del temps.<sup>17</sup>

Pedrolo respon de manera escèptica: «Em sembla que tot el que es pugui dir sobre l'estètica de la novel·la, vull dir tot allò que no sigui estètica purament formal, serà sempre fals» (8-IV-1955). Amb tot, és innegable que Serrahima estava exposant qüestions sobre les quals portava temps reflexionant-hi (ell mateix ho diu) i que acabaran de concretar-se en els dos llibres de teoria literària més importants que escrigué, *La crisi de la ficció* i *Sobre llegir i escriure*. Resulta força evident que la correspondència amb Pedrolo actua de catalitzador d'aquestes reflexions en Serrahima o, almenys, contribuï a desenvolupar-les. Fins al punt que fa l'efecte que si bé en iniciar aquest contacte epistolar el diàleg era entre dos novel·listes en actiu, un en plena maduresa i l'altre en els inicis de la carrera, a mesura que avançaven en llurs reflexions Serrahima adoptà cada cop més el discurs i la postura de crític i teòric de la literatura. Un camí que resumeix la seua evolució al llarg de la postguerra.

Ens trobem, en conclusió, davant d'un epistolari d'un interès primordial per diversos aspectes. El primer, el caràcter simbòlic que pren com a representació del diàleg entre dues generacions literàries en un moment, el de la difícil represa de postguerra, que aquest contacte era tan difícil d'establir, i tan necessari. En segon lloc, perquè mostra un debat interessantíssim sobre el fet literari des del punt de vista d'un novel·lista pur i d'un crític que també havia exercit de novel·lista. I, finalment, són cartes d'una gran importància per a conèixer el caràcter, l'evolució i el pensament literari de dos autors fonamentals de la literatura catalana de postguerra.

CARLES LLUCH

17. Jordi Giró i París, *Els homes són i les coses passen*, ob. cit., pp. 259-270; Carles Lluch, «Serrahima, narrador», ob. cit., pp. 45-46, 49.