



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Quaderns Kodak, d'E.-C. Ricart: edició i estudi

Enric Blanco Piñol

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Quaderns Kodak, d'E.-C. Ricart:
edició i estudi

VOLUM I

Estudi

Enric Blanco Piñol

Tesi doctoral

dirigida pel Dr. Josep Murgades Barceló

Programa d'Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals
Estudis Avançats en Lingüística i Literatura Catalanes

Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona

2018

Índex

RESUM	3
ABSTRACT	4
AGRAÏMENTS	5
INTRODUCCIÓ. OBJECTIUS I METODOLOGIA	6
PRÈVIA	6
OBJECTIUS I METODOLOGIA	7
ESTUDI DELS <i>QUADERNS KODAK</i>	10
1. EL GÈNERE DIARI	10
1.1. APROXIMACIÓ	10
1.2. UNA (NO-)POÈTICA	12
1.3. LA PRÀCTICA DEL DIARI	14
1.4. EL DIARI I LA DESTINACIÓ DE L'ESCRITURA	17
1.5. EL GÈNERE DIARI I LA LITERATURA.....	19
1.5.1. <i>Diari i veritat</i>	25
1.5.2. <i>La intimitat</i>	28
1.6. L'EMERGÈNCIA DEL GÈNERE.....	30
2. EL DIARISME CATALÀ	34
2.1. UNA BREU GENEALOGIA	34
2.1.1. <i>Els orígens</i>	34
2.1.2. <i>Diaris catalans contemporanis</i>	35
3. ARTISTES I ESCRITORS	51
4. E.-C. RICART, ESCRITOR	57
4.1. UN ESTAT DE LA QÜESTIÓ	60
4.2. LES <i>MEMÒRIES</i>	63
4.3. ANNEX: ESCRITS DE RICART PUBLICATS EN VIDA	67
5. ELS <i>QUADERNS KODAK</i>	71
5.1. LA "LLIBRETA DE PARÍS"	72
5.1.1. <i>París i el viatge, un primer motor</i>	72
5.1.2. <i>Un primer tempteig</i>	75
5.2. "UN «LLIBRE DE LA SINCERITAT» NO ÉS PAS UN «DIARI»": UNA POÈTICA EXPLÍCITA	77
5.2.1. <i>La sinceritat dels Quaderns Kodak</i>	86
5.3. LES LLIBRETES KODAK: UN DIARI.....	88
5.4. UNA POÈTICA IMPLÍCITA	90
5.4.1. <i>La instància del jo</i>	96
5.4.2. <i>La relectura</i>	99
5.4.3. <i>El gènere diari: textos i seqüències</i>	101
5.4.4. <i>La dixi</i>	110
5.5. LA CENSURA I L'AUTOCENSURA.....	114
5.6. ELS QK I ALGUNS <i>TOPOI</i> DEL GÈNERE DIARI	116
5.7. ELS QK I LA LITERATURA	123
5.7.1. <i>Els QK i els models del gènere</i>	126

6. EDICIÓ DELS <i>QUADERNS KODAK</i>	130
6.1. DESCRIPCIÓ MATERIAL	130
6.2. CRITERIS D'EDICIÓ	135
7. CONCLUSIONS	148
BIBLIOGRAFIA	151
BIBLIOGRAFIA CITADA EN L'ESTUDI.....	151

RESUM¹

Quaderns Kodak és el nom amb què es coneix el diari íntim del pintor i gravador Enric-Cristòfol Ricart (Vilanova i la Geltrú, 1893-1960), redactat entre el 1920 i el 1956, el qual, fins ara, ha vist la llum només molt fragmentàriament. Aquesta tesi doctoral n'és una edició anotada, precedida de l'estudi corresponent, on s'assaja una lectura global i literària del text —no només historicoartística, doncs—, atenta als mecanismes de representació del jo i als pactes de lectura i d'escriptura que s'hi segellen. Efectivament, els *Quaderns Kodak* es poden entendre com una crònica de l'art català coetani de Ricart, d'una banda, i com a acte performatiu, de l'altra, susceptible de ser llegit des de la literatura. A banda d'un document més o menys històric, doncs, es tracta de l'espai de la figuració d'un jo complex, canviant, que es rellegeix, amb una mirada penetrant i irònica sobre les coses, en una posició fronterera quant als gèneres i quant a la mateixa literatura. El diari s'alimenta d'una poètica explícita que molts cops nega la possibilitat de servir-se'n, segons una idea de la literatura com a artifici i segons un projecte d'escriptura —una màscara— “natural” i autodirigida. En qualsevol cas, aquesta poètica explícita és el revers d'una altra poètica, implícita, que emana de la mateixa textualitat; com es provarà de demostrar, ambdues són inalienablement literàries. L'estudi vol explotar, justament, aquesta lectura literària dels *Quaderns Kodak*, tot estudiant-ne les relacions arxitektuals i inserint-los en el panorama del diarisme català, cosa que la poca bibliografia que se n'ocupa no ha fet, o només molt parcialment.

L'edició, ortografiada, materialitzada segons uns criteris filològics ad hoc, s'acompanya d'una anotació profusa, que explora la dimensió documental, referencial, del diari. Se n'ofereix una edició íntegra, completada amb un índex onomàstic. L'anotació dialoga amb la lectura de la dimensió performativa esbossada a l'estudi; junts, l'edició —amb l'anotació— i l'estudi aspiren a oferir una anàlisi global dels *Quaderns Kodak*, deutora de les propostes d'una bibliografia àmplia, que il·lumini, alhora, la prototipicitat i la singularitat de la pràctica diarística de Ricart.

PARAULES CLAU: E.-C. Ricart, diari íntim, dietari, literatura del jo, art i literatura, gravat

¹ Aquesta tesi s'ha beneficiat d'una beca FI-DGR, de la Generalitat de Catalunya, i d'un ajut econòmic concedit per l'OAP Víctor Balaguer.

ABSTRACT

Quaderns Kodak is the name given to the intimate diary of Enric-Cristòfol Ricart (Vilanova i la Geltrú, 1893-1960), painter and engraver, written between 1920 and 1956, which has been published only partially. This doctoral thesis offers an edition of the diary, preceded by its corresponding study, where a global, literary reading is outlined —therefore not only a historical and artistic reading. The study pays attention to the mechanisms of representation of the self, and it also pays attention to its reading and writing pacts. Certainly, the *Quaderns Kodak* can be read as a chronicle of Catalan contemporary art and as a writing practice which can be read from literature. Thus, apart from a historical document, they are the space for the figuration of a changing, complex self, who rereads himself, with an ironic, penetrating look on things, in a border position regarding genres and literature itself. The diary is nourished by explicit poetics which quite often deny the possibility of using them, according to an idea that considers literature an artifice, and according to a “natural” and self-addressed writing project. Simultaneously, the implicit poetics, just as the textuality itself, are inherently literary. The study aims to exploit this literary interpretation of the *Quaderns Kodak*, incorporating them to the Catalan diary scene, something often neglected by the bibliography on this diary.

The edition, which transcribes the original manuscript with a standard orthography, follows explicit, philological criteria. The text is completed with an abundant annotation; it explores the documental dimension of the diary. The manuscript is transcribed in its integrity, and it is completed with an index of proper names. The annotation echoes the performative dimension of the diary outlined in the study; as a whole, the edition, the annotation and the study share the aim of offering a global analysis of the *Quaderns Kodak*, also by studying its connection with the architext and with the Catalan diary practice. The study is in debt to a broad bibliography, which should light up, at the same time, the prototypicality and the singularity of Ricart’s diary.

KEYWORDS: E.-C. Ricart, diary, self writing, Arts and Literature, engraving

Agraïments

Són moltes les persones que m'han facilitat informacions diverses, o que m'han ofert el seu consell en el procés d'editar els *Quaderns Kodak*: Fina Anglès, Ricard Benimeli, Josep Besa, Glòria Casals, Jaume Casañas, Jaume Coll, Margarida Cortadella, Josep M. Domingo, Lluïsa Faxedas, Anna Jorba Ricart, Elena Llorens, el personal del Museu de Belles Arts de València, Núria Rovira Costas i Joan Solé Bordes. Vull fer una menció especial, en aquest primer grup d'ajudadors, de Francesc X. Puig Rovira i de Francesca Roig Galceran, que m'han fet a mans moltes dades de l'àmbit vilanoví a un forà com jo. També mereixen una menció ben especial Montserrat Comas, per la paciència i per haver-me fet topar amb els diaris de Ricart, i Teresa M. Sala, que m'ha fet observacions més que pertinents sobre el contingut de les notes referides a aspectes artístics.

Vull expressar el meu agraïment, d'una manera singular, al director de la tesi, Josep Murgades, per la finor amb què ha llegit els diferents estadis d'aquestes pàgines, així com pels suggeriments sobre la forma i sobre la substància, sempre apuntant una lectura més per fer o facilitant una referència concreta, difícil d'aconseguir. El meu agraïment, de fet, transcendeix l'àmbit concret de la tesi, i vol reconèixer-ne un mestratge més general.

Last but not least, hi ha totes les persones del meu entorn familiar i d'amistats que, o bé llegint, de tant en tant, notes i paràgrafs cantelluts, o bé, simplement, sent-hi, m'han animat a tirar endavant en els moments en què perdía corda: els meus pares i germanes, el Pedro, l'Artur, el Jordi, la Maria, la Marina, el Max. Quan més ho necessitava em van convèncer que “res no viu altrament que combatut”.

Totes aquestes persones han contribuït a fer que aquestes pàgines siguin millors; tots els errors que hi ha, com és natural, són únicament i exclusivament cosa meva.

Introducció. Objectius i metodologia

Prèvia

Aquesta tesi doctoral s'articula en dues parts, les típiques d'una edició d'un text en el marc d'una facultat de filologia. La primera, l'estudi, progressa del general al particular: s'hi esbossa una aproximació al gènere diarístic, necessàriament succinta, amb algunes remissions que connecten aquests aspectes globals amb aspectes concrets dels *Quaderns Kodak* (a partir d'ara QK), molts dels quals són tractats específicament més endavant. A continuació es fa una breu història del diarisme, seguida d'una mirada més detinguda a les manifestacions del gènere en la tradició catalana. Es dedica una atenció especial als orígens contemporanis del diari i a aquells que són coetanis de la redacció dels QK, sobretot els que coincideixen amb l'embranchida de l'escriptura dels anys vint i trenta. Un cop fets tots aquests precedents, l'estudi se centra en els QK: el tempteig de la “Llibreta de París”, els pactes de lectura i d'escriptura, la poètica explícita i implícita, l'anàlisi d'alguns *topoi*, etc. S'ha evitat un discurs de glossa argumental dels QK, ja que ha semblat que no aportava ni més informació del manuscrit ni feia gaire llegidor el discurs. Tanquen aquesta primera meitat, la de l'estudi, els criteris d'edició, les conclusions i la bibliografia.

La segona part d'aquesta tesi és l'edició dels QK. Els QK són un diari remarcable, com a document i com a representació d'un jo, escrits per algú poc conegut com a escriptor, tot i que és autor d'una obra escrita relativament extensa i d'un interès notable. Es tracta, d'una banda, d'un document de primer ordre per conèixer des de dins l'art català dels anys vint i trenta, amb un èmfasi especial pel que fa a les relacions dels catalans amb París —ras i curt: amb les darreres formes de la modernitat. És un relat, també, sobre unes tries estètiques representatives d'un individu, però també d'una manera més genèrica i compartida d'entendre l'art, amb una posició que polemitzar amb algunes avantguardes, especialment amb el dadaisme i amb el surrealisme; que incorpora algunes propostes del cubisme i del fauvisme, sobretot aquelles que emanen en última instància del mestratge de Courbet. És a dir: els QK són, en aquest sentit, fets des d'una posició que se sent hereva de la tradició pictòrica occidental, que accepta, i en la qual es vol projectar.

Sobre l'oportunitat d'editar els QK, em sembla que hi ha poc debat possible: és evident, per totes les raons adduïdes, que calia que se'n fes una edició, tan curosa com fos possible, i anotada. En conjunt, els QK són un diari remarcable, digne de tenir un lloc —més o menys

rellevant; el temps ho dirà— en el panorama català del gènere previ a *El quadern gris*, per posar una fita convencional i fàcilment recognoscible. Com hi haurà ocasió de veure, els QK són una font citada amb una certa freqüència en obres especialitzades, de la qual, però, només hi havia edicions parcials, no gaire solvents. Si fos necessari justificar que s’hagin editat de manera íntegra —*concessio*: hi ha qui podria dir que els QK poden ser d’un interès irregular; que els darrers anys són més aviat una agenda, sense la prestància de les entrades dels anys vint i trenta—, caldria dir que haver-ne prescindit hauria estat, a banda d’una mutilació, una desnaturalització d’un tot orgànic. Es tracta d’un projecte sostingut encara que divers, i que com a tal va ser dut a terme, sempre sota el rètol de “Quaderns Kodak”, que dóna compte ja no només dels “diàlegs d’un solitari de Ricart” —i, per tant, de les figuracions textuais d’un jo—, sinó de la mutabilitat, porositat, riquesa i dispersió d’un gènere, el gènere diari.

Objectius i metodologia

L’objectiu principal d’aquesta tesi doctoral és, com ja s’ha avançat, oferir una edició dels QK, fins ara només transcrits fragmentàriament i de manera dispersa. Per a tal fi s’han establert uns criteris filològics, opinables com tots, però que volen ser, almenys, tan coherents com sigui possible (v. § 6.2). Tota edició és una “ipotesi di lavoro” (Contini 1990: 74), i la proposada n’és una de les moltes possibles. La voluntat és fer els QK accessibles, d’una banda, i llegidors, de l’altra, per a un públic eclèctic: oferir-los als interessats per l’art i per la literatura del jo, es tracti d’especialistes (historiadors de l’art, de la literatura) o d’uns receptors més generals. Al mateix temps, un altre objectiu és estudiar els QK, tont inserint-los en la tradició diarística catalana i fent explícits els lligams que poden tenir amb la literatura. Per dur-ho a terme s’ha esbossat una panoràmica del diari, la corresponent història del gènere —amb atenció als orígens del diari contemporani en català, i a les mostres coetànies dels QK— i un estat de la qüestió de la consideració de l’E.-C. Ricart escriptor.² A continuació, i ja en l’àmbit del text que s’edita, s’ofereix una lectura de la poètica, explícita i implícita, dels QK. El fil del discurs s’atura en els aspectes següents: la “Libreta de París”, París i el viatge, els primers tempteigs d’escriptura diarística, els pactes de lectura i d’escriptura, la sinceritat i la poètica implícita (el jo, les seqüències textuais, la dixi), la censura i l’autocensura, l’anàlisi d’alguns *topoi* i les relacions que es poden establir entre els QK i la literatura i els possibles

² En aquestes pàgines em referiré a Ricart amb la forma E.-C. Ricart, que és com solia signar. Economia a banda, aquesta forma de l’antropònim té l’avantatge que “neutralitza” la dispersió detectada a l’hora de referir-s’hi de la bibliografia: Cristòfol/Cristòfor, amb guionet en el nom compost o sense, etc.

models. Pel que fa a l'estudi, la hipòtesi principal és que els QK també es poden llegir des de la literatura: ultra la més que evident com a document, els QK tenen una naturalesa susceptible de ser literatura, alimentada fonamentalment per la construcció d'un jo, però també per aspectes intrínsecament verbals.

La metodologia a què s'ha acollit la tesi és la pròpia de la filologia. La fixació dels criteris d'edició s'ha fet després de nombroses temptatives, d'assaigs de diferents maneres de materialitzar el text: s'ha descartat l'edició diplomàtica, que va ser la primera opció —la “Llibreta de París”, de fet, es va començar a transcriure segons aquest sistema—, en favor d'una edició ortografiada o normalitzada (Martínez-Gil 2013). Cada text i cada públic —i la conjunció de l'un i de l'altre— demanen un tipus d'edició, i no és sinó després d'una tasca intensa d'estudi del manuscrit i del públic que el voldria llegir que es pot determinar què és el més convenient. S'han consultat moltes edicions de diaris, epistolaris i documents diversos, tant per a la fixació dels criteris com per a l'anotació, que vol ser una de les aportacions principals de la tesi. Si, com afirma Anna Esteve, “cada dietari selecciona el seu lector ideal” (Esteve 2010: 78), la voluntat és que aquest lector ideal sigui ampli en potència, i que tingui a l'abast un text net, fiable, amb uns materials afegits: una anotació profusa i un índex onomàstic.

Quant al marc teòric de l'estudi, s'ha partit de llibres i d'articles que en la diversitat de lectures en el procés de documentació es van singularitzar per l'operativitat de les propostes. La tria de la bibliografia s'ha guiat per dos paràmetres: el primer, el de la representativitat i la canonicitat: Philippe Lejeune (1996), Béatrice Didier (2002) i els estudis de referència del diari d'àmbit català, com a punts de partida i com a estat de la qüestió. El segon paràmetre té a veure amb la voluntat de combinar fonts, dintre d'una coherència metodològica, que ajudin a oferir una visió àmplia del diarisme, si cal acudint a disciplines germanes de la teoria literària. Això explica que s'acudeixi a models propis de la lingüística textual, com ara l'anàlisi d'una seqüència narrativa dels QK seguint el model d'Adam i Lorda 1999, o a l'aplicació dels actes de parla a la literatura (per a una panoràmica sobre aquesta qüestió, v. Mayoral 1987 i Rabinowitz 2010). El gruix de la base teòrica d'aquestes pàgines, però, prové de Pozuelo Yvancos 2006, que supera la dicotomia Lejeune/De Man en l'escriptura autobiogràfica, sense aplicar-la específicament al gènere diari, cosa que sí que fa, seguint també Pozuelo Yvancos, la proposta de Luque Amo 2016. Aquests autors tenen en comú una mirada conciliadora del fet autobiogràfic: sense negar la dimensió referencial d'aquesta escriptura, defensen la performativitat del text —en el sentit dels actes de parla d'Austin i

Searle—: aliè a categories absolutes com veritat/mentida, és l'espai de la ficcionalització d'un jo, i, per això mateix, literatura. El diari es construeix amb materials que coincideixen amb els del que, sense reserves, se'n diria ficció, amb un horitzó pragmàtic afegit, però, que, sense demanar la verificació de les coses, contempla una actitud de veritat de l'autor, la illusió d'una certa correspondència del narrat amb els fets.

Estudi dels *Quaderns Kodak*

1. El gènere diari

1.1. Aproximació

Scrivere significa trasformare la vita in passato, cioè invecchiare.

Claudio MAGRIS (1999: 199)

Gènere de gèneres, text de textos, el diari és de naturalesa liminar; arrela als intersticis, als replans dels altres gèneres (Lejeune i Bogaert 2006: 112; Esteve 2010: 82; Luque Amo 2016: 292-293). A semblança de l'assaig, el diari és un gènere literari històric, no pas natural, que no assoleix una certa projecció fins al segle XIX (v. § 1.6). Si Philippe Lejeune, en el seu estudi clàssic *Le pacte autobiographique*, defineix l'autobiografia com a “récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (Lejeune 1996: 14), el diari íntim se'n diferencia pel fet que no té la dimensió temporal retrospectiva implícita en la “histoire de sa personnalité”. O, per dir-ho en altres mots, habituals en la bibliografia, l'autobiografia parteix d'una “retrospecció forta” —és a dir, d'una mirada a uns fets anteriors o molt anteriors—, mentre que el diari parteix d'una “retrospecció feble”, generalment d'uns fets del mateix dia —per bé que en tots dos gèneres hi pot haver transgressions puntuals (Rousset 1983: 435). Per fer un símil amb la gramàtica, l'autobiografia és d'aspecte perfectiu —l'aorist de Benveniste—, mentre que el diari és d'aspecte imperfectiu. Els “diaris-dietaris” fan una “ficcio de present, amb seqüència temporal datada”, mentre que les “memòries-autobiografies seran una ficció de passat, també amb seqüència temporal, però molt més laxa, i fins i tot sovint invertida o capiculada” (Espinet 1993: 29). En el diari, que comparteix amb les altres escriptures autobiogràfiques la centralitat de l'individu, pesa més, però, l'eix temporal (Caballé 1996: 102). El diari pertany al món del discontinu; la memòria no hi té un paper tan orgànic com en les autobiografies (Didier 2002: 9).³ El material del diari és el fragment. Alhora, les memòries i les autobiografies seleccionen intensament el “memorable” en pro d'una coherència i d'un relat (Lejeune 1996: 170); els diaris, tot i que òbviament garbellen, hi tendeixen menys. És, aquest darrer, un gènere més “exhaustiu”. Escriure un

³ “Sembla que el dietari substitueix l'extensió de la novel·la [també l'autobiografia?] per la intensitat del fragment” (Pla 1997: 390).

diari, efectivament, implica organitzar, jerarquitzar el viscut, acollir-se a uns eixos; atorgar-li una “identité narrative” (Lejeune i Bogaert 2006: 28) que convertirà la “vida” en matèria recordable, en relat, però sempre d’una manera menys profunda que en l’autobiografia (Caballé 1987).

Per operativitat, i recollint bona part del que s’acaba d’exposar, es pot partir de la definició sintètica de Corrado 2000: 6-7, segons la qual un diari és una relació dia a dia, regular i d’una extensió indeterminada. La datació pot aparèixer factualment o ser escrita textualment. El diari es dirigeix a la primera persona, que remet a l’enunciador real; com en l’autobiografia, el diari exigeix que hi hagi identitat entre el narrador i el personatge. La retrospecció és d’una amplitud feble, i no pot excedir els dos o tres dies; de fet, és el reflex de l’actualitat immediata del redactor. En contrapartida, el diari acull sense restriccions tots els continguts; en general, els pensaments consignats fan referència, tanmateix, al jo ordenador del discurs.⁴

Malgrat la florida diarística, especialment en les darreres dècades, el gènere és, en les modalitats autobiogràfiques, el que menys atenció teòrica ha rebut, i que n’ha rebut més tard (Luque Amo 2016: 273). És cert que compta amb bibliografia canònica, sobretot francesa (Didier 2002, Lejeune i Bogaert 2006), i que en l’àmbit català hi ha nombrosos articles i monografies solvents (Borja, Espinós, Esteve i Francés 2007; Esteve 2010); tanmateix, encara són poques les aproximacions al gènere des d’una perspectiva teòrica intrínsecament literària. La lectura dels clàssics de la teoria autobiogràfica (Gusdorf, Lejeune, De Man, etc.) sembla demanar a qui s’hi interessa que, per analogia, “transporti” amb totes les adaptacions del cas la teoria general de l’escriptura del jo, sovint centrada en l’autobiografia, al diarisme. Una de les excepcions és Luque Amo 2016, article al qual faré referència a § 1.5.

Abans d’entrar pròpiament en matèria, però, cal aturar-se en una qüestió terminològica. És indistint dir-ne dietari o diari —o diari íntim, per influència del francès—, del gènere? Són el mateix? D’entrada no. El diari sol ser més “íntim” que el dietari. Segons Caballé (1996: 105-106), el diari té com a trets la repetició i el fragmentarisme, l’homogeneïtat, la centralitat del jo i de la intimitat, les referències internes i la sinceritat. El dietari, en canvi, és una invenció literària, un artifici, un discurs; és heterogeni; hi ha reflexions estètiques i culturals; hi ha referències externes; manipula les idees, els fets, les lectures. Girard oposa el diari intern a l’extern —que es corresponen al diari i al dietari, respectivament (Bou 1996: 129). En l’intern

⁴ Hi ha una definició del gènere igualment operativa a Bou 1993: 93-94.

hi té importància la vida de qui escriu (vida personal, íntima); l'extern és la crònica dels fets exteriors, sobretot. Per tant, el dietari seria el correlat de les memòries, i el diari de l'autobiografia (Espineta 1993: 43). Fent una mena de joc de paraules, es podria dir que si la retrospecció forta o feble és el que diferencia el dietari-diari de les memòries-autobiografies, la “introspecció forta” aplega el diari-autobiografia, mentre que la “introspecció feble” agermana el dietari-memòries (Rousset 1983: 435).⁵ Moltes vegades, però, aquest esquema, un xic maniqueu, no funciona del tot: en un autor tan cabdal com Josep Pla, per exemple, no resol res. Els QK són alhora l'una cosa i l'altra. De discerniment un xic envitricollat, es fa difícil d'oposar de manera clara diari a dietari.⁶ Tampoc no es deu perdre gaire en coneixement profund del text si no s'encabeix en una categoria o en l'altra. Didier, per exemple, és partidària de no fer-ho (Didier 2002: 30); Caballé 1996: 105 admet la dificultat per aïllar els gèneres. Al seu torn, Balaguer 1997: 41 defensa que, per bé que hi ha una base per discriminar els termes i que “[responen] a una pràctica d'escriptura real”, la tendència general és un hibridisme entre els dos pols (v. també Pla 1997: 391-392). A més, la tradició catalana ha emprat l'un terme i l'altre. Anna Esteve opta per no fer la distinció (Esteve 2010: 82-83); tampoc n'és partidari Luque Amo 2018: 756. Així doncs, en aquest estudi em referiré tant al que filant prim es podria anomenar diari com al que s'entén per dietari amb l'únic terme de *diari*.

1.2. Una (no-)poètica

A diferència del que ocorre amb la majoria dels gèneres —conte, novel·la, poesia—, no hi ha una poètica com a tal del diari (Esteve 2010: 23). D'acord amb Didier 2002: 140, el fet que el diari esdevingués en un moment determinat un gènere no implica, en aquest cas particular, que hi hagi —ni quan “apareix” el gènere ni posteriorment— una poètica definida; ni tan sols la definició de “texte en prose à la première personne” no rutlla del tot, ja que no inclou totes les formes possibles del diari —quina ho fa, però?. Es tracta d'un gènere “indisciplinat”. Cada diari té una poètica (Anna Caballé citada per Luque Amo 2016: 293). Més enllà d'uns pocs trets formals, és un gènere que es defineix per l'absència total d'una estructura més o menys predeterminada. Un d'aquests pocs trets, el principal, és l'anomenada llei Blanchot,

⁵ El diari és un “laboratoire d'introspection” (Lejeune i Bogaert 2006: 29).

⁶ J. M. Castellet, per exemple, parlava del de Pere Gimferrer com a “dietari íntim” (Freixas 1996: 12), la qual cosa és prou contradictòria. També és el títol del diari d'Eudald Duran i Reynals.

segons la qual l'única premissa del diari és que “il doit respecter le calendrier. C'est là le pacte qu'il signe” (Rousset 1983: 435); que estigui, doncs, explícitament sotmès a un calendari regular, a una “clause de régularité” (Rousset 1986: 162). Són també característiques del diari el fragmentarisme, la incoherència textual, la referència a una situació vital concreta i la informació presentada de manera abreviada (Picard 1981: 116). Els QK en donen compte (v. § 5.4). Més que altres gèneres, el diari és temàtic en l'enunciador i en l'estructura, datada, i remàtic en la resta.

El diarístic és un gènere sotmès a dues forces oposades: d'una banda, a un constrenyiment previ que, alhora que dóna forma al discurs, l'amenaça amb la monotonia i amb la repetició: la dependència del calendari (v., per exemple, l'entrada del 21-X-1853 d'Amiel 1996: 82). De l'altra, hi ha la manca de regles i de límits en un diari, que ho pot acollir tot. És en aquest sentit que Didier parla del diari com a forma oberta (Didier 2002: 187). Com a gènere proteic i porós, el diari n'acull molts i de molt diversos: els diaris admeten tot de gèneres en el seu si, i textos i segments textuais de tota mena (v. § 5.4.3). És, doncs, “fort liberal sur le fond comme sur la forme” (Corrado 2000: 265). Per això té sentit parlar, com he fet al principi d'aquesta secció, de gènere de gèneres i de text de textos. D'aquesta manera, s'hi poden trobar, per exemple, petits relats i narracions “autònoms” —segments narratius (Adam i Lorda 1999)—, però sempre supeditats als límits de l'entrada. En principi aquests relats no poden abastar entrades successives, i no poden passar de l'estatus de fragment. Al seu torn, en aquestes narracions hi pot haver altres tipologies textuais, particularment diàlegs. Per il·lustrar aquesta possibilitat es pot pensar en *El quadern gris* —sense perdre de vista, això sí, que s'hi porta al límit l'organicitat de l'entrada. En els QK hi ha una gran riquesa textual: fragments d'introspecció, reportatges, citacions d'altri, petits poemes, notícies enganxades, receptes mèdiques... El diari funciona aleshores, en certa mesura, com a “rebot” del que és més volàtil: converses, impressions, pensaments, associacions; o, encartats, una entrada de cinema o d'exposició, un gravat, una fotografia, una postal, un croquis. Al mateix temps que admet tota aquesta diversitat de gèneres, el diari —inclosos els QK— també pot recórrer a representacions altres, no verbals: dibuixos, retalls, gràfics... Coses més o menys accidentals que tenen un profund valor memorialístic, i que manifesten l'objectiu mnemònic, pragmàticament parlant, del diari: *verba volant, scripta (et memorabilia) manent*. En els diaris sembla força important la idea de contingència, d'atzar: el que s'hi anota podria no haver-s'hi anotat, o d'una manera molt diferent (Esteve 2010: 51). També pesa què es diu i què no —l'autocensura—, potser més que en altres gèneres (v. § 5.5).

Els diaris, a diferència del que és preceptiu en novel·la o en poesia,⁷ i també en l'autobiografia, solen tenir sentit en tant que obra inacabada, en construcció. En el diari cristallitza l'interès característic del segle XX pel text, i no tant per l'autor, a diferència del que havien prioritzat el romanticisme i el biografisme al segle XIX. Com a text, i encara que sigui redundant, el diari és un gènere que n'és molt, de textual, ja que no és resolutiu sinó evolutiu; no és el text acabat sinó el text en procés de fer-se (Didier 2002: 46). El diari, doncs, és un *work in progress* per excel·lència (Lejeune 2011: 30). Encara més: no és sinó amb una eventual publicació que un diari, fins aleshores un ens informe, pot esdevenir una obra; el jo, incert, es fa figura, pren consistència als ulls d'un públic, i esdevé el jo d'un escriptor (Didier 2002: 139).⁸ Tornant a la textualitat —ara en un sentit més ecdòtic—: segons Philippe Lejeune, un diari, per definició, no té avanttext; només en tindrien els diaris molt reelaborats i publicats (com el cas d'*El quadern gris*). Els diaris es complauen en l'“esthétique du brouillon” (Lejeune i Bogaert 2006: 31). Per al diari com a avanttext, v. especialment Simonet-Tenant 2011.

1.3. La pràctica del diari

“Avant d'être un text, le journal est une *pratique*. Son texte n'est qu'un sous-produit, un résidu. Tenir un journal, c'est d'abord une manière de vivre” (Lejeune 1997: 361). Text, pràctica i activitat, doncs; la finalitat és la vida de l'autor (Lejeune 2011; Muñoz Millares 1988: 29). Per què fer un diari, però? Didier 2002: 18-20 agrupa els supòsits en quatre. En primer lloc, pot interessar per deixar-hi per escrit el pas i el contingut dels dies. En segon lloc, es pot entendre com a exercici moral —relacionat amb l'examen de consciència del cristianisme. En tercer lloc, pot anar a la cerca d'un confident; és una cosa una mica desueta, molt freqüent en diaris d'adolescents. I, en darrer lloc, per la simple pulsio d'escriure. Citant Julien Green, “écrire se confond avec être” (Green 1975: 1182).

L'operació de portar un diari té punts de contacte amb el γνωθι σεαυτόν socràtic, i amb l'acte de fer, en el cristianisme, examen de consciència —Gusdorf va insistir en la importància del món cristià per als gèneres autobiogràfics; el cas més obvi és el de les *Confessiones* d'Agustí

⁷ O ni tan sols en poesia; com deia Gabriel Ferrater parafrasejant Paul Valéry: “un poema mai no queda acabat”, només s'abandona (citada per Macià i Perpinyà 1986: 69).

⁸ Per fer pinça amb la citació de Ferrater i de Valéry: “Une œuvre se construit, un journal s'accumule” (Lejeune i Bogaert 2006: 212).

d'Hipona (Gusdorf 1991: 10-11). Ràpidament es pot pensar en el protestantisme i en l'anàlisi interior; el món catòlic, però, també n'ha generat un nombre gens menyspreable (Didier 2002: 59): espirituals (Teresa d'Àvila, Ignasi de Loiola, Miguel de Unamuno), de conversió (Charles du Bos, Juan Larrea), etc. Hi ha també paral·lelismes del diari amb l'operació de crear, en el marc d'un poema líric, un jo poètic, o un monòleg teatral (Lejeune i Bogaert 2006: 83). Com es veurà més endavant (v. § 5.2), en tots els casos es tracta de recórrer als recursos ficticials per crear una *persona*, una veu. Es pot pensar, encara, en certes semblances amb l'intercanvi epistolar, o fins i tot en certes converses, inclosa la psicoanàlisi.

Són moltes les metàfores a les quals es pot recórrer per il·lustrar el funcionament del diari: com a acte de “passar en net” el dia; com a mirall retrovisor; com a lupa; com a exutori (Amiel 1996: 98); com a “diamonds of the dustheap” (Woolf 1979: 234); com a talaia des d'on mirar i com a cruïlla (Esteve 2010: 54 i 84). El diari, seguint una metàfora molt productiva, per exemple, en Gil de Biedma, consisteix a convertir el temps en espai: “le journal est le signe de sa volonté d'immersion dans le seul présent d'où il pourra, à défaut de fixer le temps, le transformer en espace, en page écrite” (Corrado 2000: 262). També s'ha comparat el diari, ja s'ha dit, a un residu (Lejeune 1997: 361), i se l'ha qualificat d'escriptura de l'excedent (Caballé 1996: 100). S'hi pot afegir encara la idea del bricolatge de Lévi-Strauss, que el pensador aplica a la crítica, però que és igualment productiva per al diari: “élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements” (Lévi-Strauss citat per Genette 2003: 136).

Seguint amb les metàfores, els diaris poden arribar a assemblar-se a una mena de galàxia, en què els cossos esdevenen interdependents per la força de la gravetat. Hi ha casos de diaris creuats, com el d'André Gide amb la seva amiga Maria van Rysselberghe, amb Charles du Bos o amb Roger Martin du Gard (Lejeune i Bogaert 2006: 135), o corals —amb la família, amics; Didier 2002: 42 parla, justament, de “constellations de journaux”—, i casos de diaris a quatre mans, com el dels germans Goncourt, o el de Jaume Pla i la seva esposa, Norma Bacin, que feien diaris conjugals (Ortí 2007: 499). Es poden tenir en compte, també, aquells diaris que graviten al voltant d'uns mateixos esdeveniments socioculturals, i que des d'un punt de vista temàtic, “argumental”, són diaris creuats, gairebé col·lectius. En el cas català un dels eixos inexcusables i molt productius és l'experiència de la guerra, de l'exili i de la repressió franquista (v. § 2.1.2). O es pot parlar de les galàxies “creades” pels models de determinats autors. En el cas català, sens dubte un dels promotors d'aquestes galàxies

—potser fóra més apropiat parlar de “satèl·lits”— és Josep Pla, sobretot amb *El quadern gris* o *Notes disperses*, o Joan Fuster, o Marià Manent, que esdevenen un model d’escriptura per a molts autors catalans.

Hi ha dues menes d’escriptors de diaris: el primer tipus són els que els consideren un document, un testimoni de la seva vida (i el mateix deia Eliade 2000: 13) (Didier 2002: 143). D’alguna manera, no es preocupen de retocar-los o corregir-los. Conreen una escriptura sense cap censura (almenys conscient). L’altre grup d’escriptors és el dels que treballen el seu diari, que el milloren, l’amplien o el mutilen, com ara Josep Pla. Pot ser que l’autor l’escriu pensant a publicar-lo, o que ho decideixi més endavant, molts cops després d’una relectura (per a la relectura, v. § 5.4.2). Moltes vegades s’hi insereixen retrats, cartes, etc. També poden ser pseudodiaris i esdevenir novel·les en forma de diari íntim. Luis Antonio de Villena, en la mateixa línia, distingeix entre “diarios directos” i “diarios elaborados”: en els primers no hi ha, pràcticament, reescriptura, mentre que en els segons l’horitzó és la impremta (citada per Romera Castillo 2004: 103). Ara bé: per a Lejeune, el diari és com l’aquarel·la: no aguanta els retocs. Els diaris reelaborats, per a ell, són falsos diaris. El diari és, en aquest sentit, l’enemic de l’autobiografia (Lejeune 2011: 30). Si se segueix Picard 1981, el diari “autèntic” és el que no es dona a conèixer. Luque Amo, tanmateix, és del parer que el diari que no està pensat per ser publicat, un cop es publica, no es diferencia en res del que sí que estava pensat per publicar-se (Luque Amo 2016: 276). Així mateix, la lectura de diaris demostra com poden ser de diversos els graus d’elaboració: telegràfics, molt elaborats, reelaborats, etc. (Lejeune i Bogaert 2006: 120-124).

El diari es pot analitzar des de múltiples punts de vista. A *Le journal intime* (Didier 2002), Béatrice Didier aplica la psicoanàlisi al gènere —psicoanàlisi del text, no de l’autor (en la línia de Derrida). La idea principal és que el diari és un refugi maternal (Didier 2002: 86). D’aquesta manera, el diari representa l’interior. Com a gènere, té una doble “utilitat”: d’una banda, ajuda a no fer una obra i a no accedir a l’edat adulta (procrastinació); de l’altra, permet servir-se’n com un refugi, com un mirall, i recobrar un estat de felicitat i irresponsabilitat. Coses, aquestes, pròpies de la vida prenatal o dels primers anys de la vida (Didier 2002: 115). També és possible una anàlisi sociològica, o històrica, com també fa l’autora. O, tal com fa Esteve 2010, recórrer a un discurs de temes i motius, de *topoi*, que es demostra molt productiu (v. § 5.6).

1.4. El diari i la destinació de l'escriptura

¿Per a qui escric? Si és per a mi mateix, ¿per què l'envio a la impremta? I si és per al lector, ¿per què ho faig com si parlés amb mi mateix? ¿Et parles a tu mateix de tal manera que et sentin els altres?

(Gombrowicz 1999: 65)

Si partim d'una noció comunicativa —negada, però, per Picard 1981—, en l'acte d'enunciació d'un diari hi haurà un emissor i un receptor. El receptor pot no tenir una manifestació fora del text mateix o, al revés, ser milers de lectors, però hi és. La situació peculiar del diari, eventualment un fals monòleg, impostat, que Gombrowicz defineix amb precisió, esdevé, per a molts crítics, una mascarada. També en això el diarista es qüestiona regularment quin és el sentit de l'escriptura.

A banda d'implicacions literàries estrictament ontològiques, la qüestió de l'estatus de qui parla i a qui parla en un diari —si és que parla a algú concret—, i com ho fa, té ressons igualment importants; també, com exposaré a § 5.4, en la mateixa literarietat del gènere. Rousset sosté que sempre hi ha un lector íntim; que l'autodestinació és un “*trait spécifique du genre*” (Rousset 1983: 438). Rousset presenta, a banda, diversos graus de destinataris, de menor a major amplitud: en un primer grup hi ha els diaris d'accés tancat, amb l'autodestinatari inalienable —el cas dels QK— i la possibilitat de pseudodestinació (narrataris interns o externs). En un segon grup hi ha l'obertura del diari a altres lectors: a destinataris privats que són lectors potencials, a lectors privats que no són destinataris, com a diaris conjugals o com a diaris per ser publicats (Rousset 1983: 441).

I aquest subjecte que parla, que en última instància sempre es parla a ell mateix, com és? Pozuelo Yvancos, que s'inspira en Bakhtín i en Foucault, el descriu així:

Una concepción del yo solamente puede realizarse en diálogo con los otros, a quienes el texto autobiográfico se dirige y que convierte esa construcción discursiva en un acto ético.

[...] La autobiografía dialoga siempre con un tú en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia. En toda autobiografía hay un principio de autojustificación ante los demás.

(Pozuelo Yvancos 2006: 57; 60)

Emissor i receptor tenen també marques textuais. A cada entrada, en tant que un nou dia, una nova situació, hi ha un canvi en la dixi, i es crea una nova situació comunicativa, una nova enunciació (v. una anàlisi de la dixi dels QK a § 5.4.4). La dixi, sens dubte, anirà molt lligada

a la concepció de quina és la situació comunicativa d'un diari en concret. Un dels casos més clars i famosos d'un diari amb un destinatari explícit és el diari d'Anne Frank, al qual es refereix com a Kitty; un destinatari —més aviat un interlocutor, un psuedodestinatari— que és el mateix diari. O els escrits de Rosa Leveroni, dirigits a Ferran Soldevila i supervisats per ell (Francés 2008: 68). També és el cas de l'artista i escriptor Jaume Pla, que sovint s'adreça a l'esposa. Tots aquests casos són molt propers al gènere epistolar. Certament, el diari, que pot semblar el refugi de l'individu, s'obre molts cops a la presència dels altres. Aquesta presència pot condicionar-lo, ja que hi ha la possibilitat que aquests altres algun dia llegeixin el diari. I encara hi ha una altra forma de mediació de l'altre: és el cas dels diaris dictats (Didier 2002: 24).

Segons Didier 2002: 116, la imatge del jo en un diari és una imatge falsificada; el diarista no és un jo únic i coherent sinó, sempre, dos o més. En aquest sentit coincideix amb Valerie Raoul (citada per Bou 1993: 95-96), que defensa que el jo del narrador-protagonista conviu amb el jo de l'autor, que es desdobla en un jo-ell(a). Hi ha, doncs, un joc especular, un *Doppelgänger* (per a la qüestió del doble, v. Vilella 2007). Per a Didier 2002: 117, el desdoblament, de fet, és el fenomen més recurrent en els diaristes. La primera manera de desdoblar-se —la més elemental— consisteix a escindir el diarista en qui actua i en qui es veu actuar i escriu. El diarista és sempre subjecte i objecte del seu discurs. Qui escriu, però, no s'ha de confondre amb la persona "real". El personatge doble que es crea és com a escriptor i com a matèria d'escriptura.

La segona manera de desdoblar-se és més complexa: es produeix quan el diarista explica que s'ha rellegit. En aquesta situació intervenen el jo que escriu, el jo present que llegeix, el jo passat que va escriure i el jo passat que va ser objecte d'aquest diari perfet. Per tant, per a Didier és inadequada la qüestió de la sinceritat del diari; el diari és insincer com tota escriptura. De fet, pot ser doblement insincera per la coincidència de subjecte i objecte (Didier 2002: 118). El jo "superior", que sovint és el jo que escriu i és més distant, s'arroga un dret de mirada, sovint intel·lectual, sobre l'altre; és el dret del *voyeur*. El desdoblament reserva al diarista el dret de veure i de ser vist. Aquesta "altre" sol ser el jo objecte, que es complau en la sensibilitat i la passió (Didier 2002: 120-121).

1.5. El gènere diari i la literatura

Com reprendré a § 1.6, el diari és un gènere històric que es forja en un procés llarg i que té com a gran *momentum* el segle XIX. Cal, ara, doncs, escatir-ne els lligams amb la teoria de la literatura, i exposar-ne, resumidament, una teoria literària general sobre la qual pot recolzar. El diari és una peça de l'anomenada literatura autobiogràfica o literatura del jo, que d'ençà dels anys setanta s'explica des de dues grans posicions hegemòniques: una de desconstructiva, que aplega noms com Derrida, Paul de Man o Roland Barthes, i una de pragmàtica, que té com a teòric central Philippe Lejeune. No insistiré gaire en aquesta qüestió, que compta amb una nombrosa bibliografia; remeto, només, i com a síntesi, a Pozuelo Yvancos 2006.

En tot cas, és convenient recordar que el primer grup entén que tot jo és una forma de ficcionalització; la identitat té un estatut teòric, i el subjecte és una esfera del discurs. Per la qual cosa tota manifestació literària tendirà a l'autobiografia, i tota autobiografia serà una literaturització (Pozuelo Yvancos 2006: 24). De Man, en un cèlebre article, "Autobiography as De-facement" (De Man 1979), conceptualitza el text autobiogràfic com a figura retòrica, no pas com a gènere literari. Segons l'autor, en el moment autobiogràfic autoreflexiu hi ha dos subjectes: un jo que omple el lloc del buit i un jo que ocupa el lloc de la màscara que desfigura (Catelli 1991: 17-18). Aquest joc especular De Man l'ha recollit sota el paraigua de la figura de la prosopopeia (De Man 1979: 926-927), és a dir, de la figura que atribueix veu a allò que no en té —l'un jo i l'altre. No s'han de buscar les possibles correspondències amb la "realitat"; el jo textual no és el jo de l'enunciació.

A *Le pacte autobiographique* (Lejeune 1996), en canvi, es proposa una especificitat pragmàtica de l'autobiografia en forma de pacte, de contracte de lectura i d'escriptura, segons el qual s'assumeix que el jo del text i el jo de l'autor es corresponen en identitat: autor, narrador i personatge són una mateixa *persona*. La signatura de l'obra és un contracte; una firma, però, especial, ja que és la d'un autor i no pas la d'un ciutadà corrent —un text que en termonoloiga de Foucault està marcat per la funció d'autor (Foucault 1969). D'alguna manera, s'espera que el lector confii en la veracitat del que aquest autor escriu; altrament, si els fets exposats no respecten la univocitat referencial autor-narrador-personatge, no pertanyeran al domini de l'autobiografia sinó al dels diversos gèneres fictivals o

autoficcional (Pozuelo Yvancos 2006: 25-31). El pacte de Lejeune, doncs, es basa en la identitat i la veracitat.

Aquestes dues tendències discrepen, sobretot, en la vinculació del text autobiogràfic amb el món extratextual, amb la referencialitat. Es polaritzen, doncs, quant a la possibilitat de “veritat” en un text autobiogràfic: les propostes de Lejeune a favor que n’hi pugui haver —sense afirmar, però, que hi hagi d’haver una correspondència total—, i la desconstrucció per negar-les. José María Pozuelo Yvancos, a *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Pozuelo Yvancos 2006), prova de superar l’atzucac teòric i fa confluïr molts dels arguments de l’òrbita de Philippe Lejeune amb molts dels arguments de l’òrbita de la desconstrucció, fonamentalment de Paul de Man. En una proposta integradora,⁹ del primer n’agafa la idea de contracte —més aviat de pacte, com el mateix Lejeune ha rebatejat l’operació—, havent incorporat abans el factor de l’horitzó “social” de l’autobiografia; amb el segon admet que el jo de l’escriptura és una figuració, una màscara. L’escriptura autobiogràfica, doncs, pot tenir una naturalesa doble: com a text —i, per tant, com a construcció discursiva, amb recursos eminentment narratius— que pot ser proposat i llegit com un discurs amb atributs de veritat (Pozuelo Yvancos 2006: 43). En una posició fronterera quant a la ficció, però amb perfil propi: l’autobiografia participa alhora de la mimesi i de la poiesi (Pozuelo Yvancos 2006: 33). Per tant:

no discuto que en su sentido último toda autobiografía pueda postularse como un[a] máscara. Pero ello no puede hacernos olvidar que el *pacto de lectura* la propone como discurso de verdad para ser leído con tal valor. No hay incompatibilidad entre una tesis y otra.

(Pozuelo Yvancos 2006: 49; la cursiva és de l’autor)

Una de les idees de Paul de Man que han estat més productives per a la crítica, la de l’autobiografia, justament, com a màscara, com a trop, com a prosopopeia —i que Pozuelo Yvancos afirma que només és, això no obstant, parcialment representativa del que pensava del gènere De Man (Pozuelo Yvancos 2006: 91-101)—, té una fissura teòrica, advertida pel mateix pensador en altres textos, i que pot contribuir a superar la dicotomia contracte/desconstrucció. A banda d’una naturalesa referencial, l’autobiografia té, com a acte de parla que és, un estatut performatiu, que en el cas paradigmàtic de les *Les Confessions* de

⁹ “[...] hemos visto los debates que han caminado en el sentido de primar la ficcionalidad del género, contra la que allí argumenté, defendiendo más que una posición sincrética, una separación de niveles de descripción y la necesidad de que cuando tratamos cuestiones de género, tengamos en cuenta el horizonte pragmático en que se desenvuelve su circulación, el modo de leer los lectores, los *contratos de lectura* a los que había apelado Ph. Lejeune en un inicial ensayo” (Pozuelo Yvancos 2006: 81-82).

Rousseau —per posar l'exemple del text que analitza De Man— consisteix en una petició d'excusa, una confessió. Pozuelo Yvancos, doncs, incorpora conceptes de la pragmàtica i de la filosofia del llenguatge, en part inspirats, a banda d'Austin i Searle —amb bona part de les objeccions a la tal teoria de Derrida (v. Pozuelo Yvancos 2006: 79-80)—, en l'obra d'Elizabeth W. Bruss, d'Ángel G. Loureiro i d'Emmanuel Lévinas (Pozuelo Yvancos 2006: 57-59; 67-69). La tesi defensada per Pozuelo Yvancos és que tot text autobiogràfic té un estatut referencial (o cognitiu) i un de performatiu, i que són inseparables:

Mi propuesta es que ese doble estatuto, el referencial, que De Man llama cognitivo, y el performativo son inseparables en todos los textos autobiográficos [...] Por tanto, la retoricidad de la autobiografía no tendría que resolverse solamente (ni principalmente) en el estatuto textual (que la habría podido llevar a ser tropológica), sino que tiene que resolverse también en el estatuto del “acto de lenguaje” frente al destinatario y, por consiguiente, como acto ilocutivo (petición de excusa) con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a los otros).

(Pozuelo Yvancos 2006: 96)

El text autobiogràfic és una entitat formada per una dimensió —la referencial— amb elements que poden ser veritat o mentida, i una altra dimensió que, com a acte performatiu, no pot ser ni veritat ni mentida. Aquests dos actes, el performatiu i el cognoscitiu (o referencial), són simultanis i inseparables. La valoració del segon afecta el primer, i es produeix en el seu si. En els textos autobiogràfics, a més, l'autor-narrador i el personatge coincideixen: qüestionar el personatge equival a qüestionar l'autor-narrador, cosa que no es produiria en els gèneres fictivals. Així mateix, tant els textos autobiogràfics com els que es presenten com a ficció recorren al model narratiu: si parteixen dels mateixos materials, resultarà erroni demanar-los coses diferents. Per fer més entenedora l'analogia pragmàtica, tot i que Pozuelo Yvancos no ho planteja en aquests termes, em sembla que es pot reformular la idea de la següent manera: si, com s'ha dit més amunt, el text autobiogràfic es basa en la identitat d'autor, narrador i personatge, com a acte performatiu, els dos primers “assumeixen” l'enunciat illocutiü —per seguir amb l'exemple de Paul de Man referit a Rousseau— de demanar excuses; el personatge, al seu torn, encarna l'enunciat perlocutiü de crear l'efecte de la petició d'excuses. Per connectar-ho amb el gènere diarístic, proposo, basant-me en aquesta seqüència, que en el diari l'acte illocutiü és la creació d'un text amb elements fictivals (literaris) que engendren una intimitat, el fet de comunicar-la, i que l'acte perlocutiü és la consecució d'aquest text ficcional i íntim, l'efecte que té com a representació, com a il·lusió o simulació d'un espai íntim per definició intransferible en el lector; experimentar, en la lectura, aquesta intimitat —ja sigui el mateix autor, en cas de diaris inèdits, o el lector i el

conjunt dels lectors en diaris publicats.¹⁰ Com preveu la teoria dels actes de parla, hi ha, justament, entre d'altres, unes condicions de sinceritat (Ohmann 1987: 24-25), que, si bé no són empíricament comprovables, són en l'horitzó del lector, formen part d'una convenció. L'acte que es *performa*, és clar, pot ser reeixit o no; és a dir, pot ser un diari que agunti una lectura literària o no (*infra*).¹¹

Com a síntesi de totes aquestes idees, remeto a aquest paràgraf del llibre:

Las autobiografías son específicas desde el momento en el que sólo en una dimensión de ellas la referencialidad se constituye en y desde la palabra de quien hace la declaración, la percepción, la valoración o reproduce la sensación. *La referencialidad autobiográfica es verbal en su origen y en su término* para buena parte de los acontecimientos narrados (las excusas, pero también los episodios de naturaleza íntima, que, en rigor, no son verificables, nadie ha asistido a ellos y sólo nos queda creer en la palabra de quien los vierte). Pero también ocurre que las autobiografías se llenan de otros episodios que sí son constatables, los que el individuo dice haber ocurrido en su historia y que pueden ser verificados (si una revuelta estudiantil tuvo o no lugar, si hubo una inundación en una fecha, si se detuvo a alguien en un momento, etc.). Únicamente en ese caso los hechos están literalmente disponibles fuera de su verbalidad.

(Pozuelo Yvancos 2006: 98)

Esbossats aquests precedents, val a dir que ni les propostes sobre el text autobiogràfic de Lejeune, ni les de De Man ni les de Pozuelo Yvancos no es refereixen explícitament al gènere diarístic; si de cas, ho fan de manera tangencial. Álvaro Luque Amo, autor de l'article "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario" (Luque Amo 2016), és un dels pocs casos de què tinc constància que prova d'establir una base teòrica aplicada específicament a la literarietat del diari —sobretot estirant el fil de Pozuelo Yvancos 2006. L'estudi es proposa de definir el diari —més concretament el que ell en diu el diari literari— i d'explorar les

¹⁰ La qüestió, tot i que no aplicada al diari, és plantejada en uns termes vagament semblants —des de la pragmàtica— a Levin 1987 i a Adam i Lorda 1999: 89-92. Hi faig referència perquè fan un raonament anàleg al que acabo d'exposar però aplicat a altres gèneres, i perquè contenen elements valuosos quant a l'efecte perlocutiu. El primer autor, Samuel R. Levin, que se centra en la poesia, compara un poema amb un relat d'un viatger que ve de fora de l'espai. Per al lector, que no ha acompanyat el cosmonauta, les descripcions són metàfores. Les metàfores són mitjans temporals, i mentre són sentides com a tals, i no com a descripcions veritables, no se suspèn la incredulitat, que és el darrer objectiu de la poesia. Adam i Lorda 1999, pel seu compte, es refereixen al fet que el text narratiu, considerat com a acte de llenguatge global, pertany a l'àmbit de la interpretació, per a la qual és fonamental entendre els propòsits i la funció del relat —la funció més evident és la lúdica. A banda, el narrador té una intenció que s'ha de descodificar. En el cas de les novel·les d'idees, la intenció última de l'autor és oferir una representació metafòrica del seu pensament; o, per la universalitat dels personatges, fer que els lectors aprenguin alguna cosa sobre ells mateixos en veure-s'hi reflectits —propòsit aquest que segons Adam i Lorda seria el de *La Regenta*.

¹¹ En paraules de Pozuelo Yvancos, els textos autobiogràfics són "ficciones semánticas", però la relació pragmàtica amb el lector inscriu aquests gèneres en un "horizonte parcialmente no ficcional", perquè es demana que hi hagi veracitat (citada per Romera Castillo 2004: 103).

possibilitats de llegir el gènere des de la literatura. És per això que a continuació exposaré amb un cert detall les seves idees.

L'argumentació de Luque Amo parteix d'un altre d'aquests pocs estudis que s'ocupen de qüestions intrínsecament literàries del gènere per construir, tot polemitzant-hi, una argumentació alternativa. L'article en qüestió és "El diario como género entre lo íntimo y lo público", de Hans Rudolf Picard (Picard 1981), en el qual es defensa que l'autèntic diari és aquell que s'ha redactat exclusivament per a qui l'escriu, que roman inèdit. El diari "genuí", per tant, ha de ser necessàriament aliterari, en el sentit que, segons Picard, tota literatura participa de l'àmbit públic de la comunicació, i aquest no ho fa, ja que no transcendeix l'individu.¹² Més encara: a primera vista, el diari és incompatible amb la literatura en el sentit que aquesta, encara que aspiri a ser mimètica, mai no representa el món —cosa que sí que faria el diari—; inversament, projecta imatges d'un "anti-mundo imaginario" en un marc de ficció (Picard 1981: 115). Malgrat tot, segueix, el diari pot arribar a ser literatura, per raons ontològiques i històriques. Pel que fa a les ontològiques —que Picard no acaba d'explorar i que supedita en tot cas a la publicació—, el diari comparteix amb els textos altres indubtablement un origen ficcional, en el sentit que hi ha un jo que crea amb el text una realitat simbòlica. El jo del diari és fonamentalment ficcional, com el d'una obra que no sigui autobiogràfica. Pel que fa a les raons històriques, el diari emergeix alhora que l'interès per l'individu i pel document biogràfic. És un procés —v. § 1.6— que culmina al segle XIX amb la publicació dels diaris, operació amb la qual el diari es dota de l'element comunicatiu fins aleshores escamotejat i s'installa en la lògica dels gèneres literaris.

Un cop resumit l'article de Picard, tornem al de Luque Amo 2016. En primer lloc, s'hi qüestiona la idea tot just exposada de la suposada manca d'horitzó comunicatiu del diari. Segons l'autor, el diari conserva sempre una intenció comunicativa; no s'ha de confondre l'aparent destinatari únic del diari amb la naturalesa del text. Contràriament, l'escriptura del diari no va dirigida de manera exclusiva a qui escriu: "en el horizonte textual siempre hay un tercero, un otro" (Luque Amo 2016: 275). La mirada sobre un mateix és una reflexió sobre la mirada dels altres: "mentre el «jo» observa l'«altre», la imatge de l'«altre» acaba també creant o transmetent una imatge del «jo»" (Pla 1997: 135). Pel mateix fet de transformar un pensament en paraules, l'autor d'un diari signa un contracte pel qual qualsevol persona que

¹² Hi ha, però, diaris que preveuen un destinatari, un narratori, sigui intern —el mateix diari, com fa Anne Frank— o extern —penso, per exemple, en els diaris a quatre mans, o en el de Rosa Leveroni, que era llegit i comentat per Ferran Soldevila.

entengui aquella llengua podrà llegir-lo. Encara més: Luque Amo defensa que el diari que no està pensat per ser publicat, un cop es fa públic, no es diferencia en res del que sí que estava pensat per publicar-se (Luque Amo 2016: 276). La literarietat o no d'un diari no depèn d'un factor extratextual com és la publicació, sinó que emergeix del text mateix.¹³ Un diari serà literari o no en la mesura que pugui suportar una lectura ficcional (Luque Amo 2016: 277).¹⁴ Tampoc un poema, en principi, s'escriu pensant a publicar-lo, ni tan sols en un destinatari concret, i a pesar d'això no se'n qüestiona l'estatus literari.

Formula Picard: “el diario es un género documental y descriptivo, mientras que la Literatura [...] no reproduce el mundo, sino que, por vía ficcional, proyecta imágenes de un anti-mundo imaginario” (Picard 1981: 116). Ara bé: “en las dos formas de escritura [el diari i l'escriptura ficcional] hay un yo que produce un texto a partir de sí mismo, un yo que crea con el texto una realidad simbólica —una realidad estética, por tanto—” (Picard 1981: 116). Conseqüentment, també el diari, encara que sigui, tal com ell l'entén, essencialment un document, té un jo parcialment ficcional. Luque Amo 2016: 282 qüestiona la coherència de l'article de Picard, que tot i haver reconegut una possible lectura ficcional del jo del diari acaba fent prevaler la suposada manca d'horitzó comunicatiu en la literarietat del diari. Picard, doncs, que es mostra més proper a Lejeune que a la desconstrucció, recorre, no obstant això, a idees —la més pragmàtica de la publicació i la més desconstructiva de la ficcionalitat del jo— d'ambdues posicions. El següent punt a què Luque Amo 2016 presta atenció és a la mateixa noció de Picard de la literatura, segons la qual “tiene lugar en el ámbito de lo imaginario y ficcional” (Picard 1981: 282). Per a Luque Amo 2016, aquesta idea és incoherent amb la defensada per Picard 1981 al final de l'article, on es considera que el diari es pot incloure en la literatura, encara que no és ficció; la tesi de Picard 1981, segons Luque Amo 2016: 282, és “fallida”.

Un cop descartat Picard 1981 com a punt sòlid de partida, Luque Amo 2016 remet a la perspectiva integradora de Pozuelo Yvancos 2006 abans esmentada, segons la qual el diari té un doble estatut: un de referencial i un de performatiu. Afegeix a la seva argumentació la idea

¹³ Luque Amo, en el seu article, es refereix al diari literari —que, per definició, no presentarà problemes de literarietat—, no pas al diari com a pràctica (Luque Amo 2018: 751 i 755). Altres diaris com a pràctica podran ser al marge. Tot plegat indica que la condició literària del diari molts cops és fràgil, ambigua.

¹⁴ Luque Amo 2016: 286, basant-se en Pozuelo Yvancos i Richard Ohmann, adscriu la literatura al caràcter ficcional del text. Lejeune s'expressa amb aquesta paradoxa: “Que le journal soit « antifiction » ne veut pas dire qu'il soit antisubjectivité. [...] rien n'est plus subjectif, rien n'est moins fictif” (Lejeune i Bogaert 2006: 15). | Genette, en canvi, parla de l'autobiografia com a només condicionalment literatura (Esteve 2010: 75).

de Darío Villanueva que l'escriptura autobiogràfica és més propera a la poesia que a la mimesi, tot i que participa de l'una i de l'altra (Luque Amo 2016: 285). En la mateixa línia s'expressa Pozuelo Yvancos 2006: el diari és ambdues coses, encara que la dimensió mimètica sigui inferior a la de la poesia (Pozuelo Yvancos 2006: 33). L'article que ens ocupa vol matisar aquesta idea a partir d'una noció de Paul Ricœur menys excloent de mimesi i de poesia. Per no allargar-me —per a una exposició completa remeto a l'article—, en reproduïxo aquest fragment conclusiu:¹⁵

se puede entender que dentro de un texto construido mediante la mimesis también existe un lugar para la *poiesis*, dando lugar a un espacio que justificaría la autoconstrucción del Yo acometida en la escritura del diario personal. De este modo, y como se ha mantenido a lo largo de estas páginas, la escritura diarística admitiría al mismo tiempo una lectura referencial y una lectura ficcional.

(Luque Amo 2016: 290)

1.5.1. Diari i veritat

Ja s'ha avançat que la mateixa noció de text ha mediatitzat la teoria dels gèneres autobiogràfics. Si amb Pozuelo Yvancos s'ha convingut que el diari té dos nivells, un de performatiu i un de referencial, es pot assumir que hi pot haver una relació biunívoca amb el que amb totes les precaucions, i amb molta laxitud, se'n sol dir “la veritat”:

el espacio ficcional es inabordable desde la contraposición verdad/mentira; sin embargo, el espacio autobiográfico, en la medida en que actúa en un marco convencionalmente verdadero, sí admite nociones como las de impostura o mentira, en un orden por tanto diferente al ficcional. Tales calificativos confirman el presupuesto del estatuto pragmático de autenticidad que posee el discurso autobiográfico: aquél que permite esperar por parte del narrador una actitud de compromiso con la verdad que no sea susceptible de ser calificado como una “impostura” o “máscara”.

(Pozuelo Yvancos 2006: 44)

¹⁵ Poden completar les observacions de Luque Amo aquestes altres paraules del mateix Paul Ricœur reportades per Alonso García 2015:

cuando hablamos de *mimesis*, hablamos al menos de dos cosas: por una parte, de la “fábula” de la acción (se trata de una de las posibles traducciones de *mythos*, junto a la “elaboración de la trama”, que se desarrolla en el espacio de la ficción, y, por otra parte, del modo en que el relato, al imitar de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la reinterpreta, la redescubre o [...] la *refigura*.

(Ricœur citat per Alonso García 2015: 82)

Reprement part del que s'ha dit, el diari és, alhora, reflex i mirall, document i ficció, mimesi i poiesi.¹⁶ En escriure un diari, l'autor no es proposa —tampoc E.-C. Ricart— que els fets que s'hi narren resultin verificables; no s'hi vol contenir una veritat universal sinó subjectiva, que no persegueix ser comprovable, que es presenta com a tal i que només té la garantia de l'autor i la confiança del receptor (Luque Amo 2016: 287). L'actitud perquè la narració i els fets externs casin —el “compromís” amb la veritat— és, en principi, la sinceritat. Com la veritat, són entitats equívokes i escàpoles, menys importants, en aquest tipus de textos, com a fets comprovables, empírics, que com a “il·lusió”, “miratge”. És una condició prèvia de l'horitzó pragmàtic del gènere, la de la sinceritat del diarista, que pertany, però, a l'acte performatiu; no cal provar de desmentir-lo o confirmar-lo, perquè, altrament, no es pot. La literatura engendra una veritat que no es pot comprovar (Grasset 2010: 13).

Sense que entri en contradicció amb això, és rellevant incidir en el fet que encara que l'autor segueixi un plantejament “sincer” —en el sentit de l'efecte i en el sentit del propòsit, que ja pot ser— que consisteix a construir un diari com una superposició de *tranches de vie*, és evident que, en tant que text, les coordenades que han de guiar l'acte de lectura i de valoració crítica no poden ser únicament —ni tan sols primordialment— les de l'èxit com a còpia carbó d'una experiència viscuda (*Erlebnis*), o del record d'una experiència empírica (*Erfahrung*), sinó que, en tant que pròpies de la literatura, han de ser relativitzades. Més enllà de si hom s'ho “creu” o no, la crítica literària parteix d'un text i en depèn; el text és el seu objecte d'anàlisi. En aquesta línia, per a Didier 2002: 21 el diari és un text, essencialment, més que no pas un testimoni biogràfic. I encara es podria afegir que

¹⁶ Un altre “parell mínim” íntimament relacionat amb l'oposició veritat/mentida alludida és el de realitat/ficció. En una línia igualment integradora s'expressa Pedro Alonso García en la seva monografia sobre *La vida secreta de Salvador Dalí*, algunes observacions de la qual poden ser rellevants en aquest punt. Vegem-ho:

A nuestro juicio, no conviene oponer de forma excluyente *realidad* a *ficción*. La modelización autobiográfica es real aunque no tenga realidad empírica *como/en su* totalidad; es relacional aunque no tenga referente. Es real en cuatro sentidos: la autobiografía es real como texto (recordemos las palabras de Sontag: la obra es “una cosa *en* el mundo, y no sólo un texto o un comentario *sobre* el mundo”), las historias pasan a formar parte de nuestra vida, de nuestra forma de observar, pensar, sentir (también de percibir al autor). Además, es real como experiencia, como universo durante la lectura, en nuestra entrega e implicación imaginativa y emocional. En tercer lugar, es real en la medida en que nos aporta un tipo especial de conocimiento sobre el mundo (no solo sobre el particular del escritor). Por último, es real como identidad —dejando a un lado casos extremos como los de falseamiento del enunciador—. Un ejemplo radical de lo que decimos es el sujeto delirante —tema capital en el universo daliniano—.

(Alonso García 2015: 87)

el text no és transcripció d'experiència o de consciència, sinó un objecte (anava a dir, autònom) de llenguatge: un objecte que, més que desprendre's de la consciència, va en cerca d'ella —o l'objectiva.

(Cassany 2007: 51)¹⁷

La sinceritat, aleshores, seria una actitud ètica (*infra*), però que en un estudi com aquest interessa sobretot com a estètica. Hi ha, certament, una estètica de la sinceritat; ara bé, la veritat i la sinceritat no són entitats absolutes, ni per elles mateixes categories estètiques —no és el mateix que una “estètica de”. Potser, fins i tot, és una qüestió vana:

On voit à quel point est vaine et inadéquate la querelle sur la « sincérité » du journal. Le journal est insincère, comme toute écriture ; il a le privilège sur d'autres types d'écriture de pouvoir être doublement insincère, puisque, encore une fois, le « moi » est en même temps sujet et objet.

(Didier 2002: 117)

La sinceritat és, en última instància, una qüestió de fe, en l'òrbita de la performativitat. No és el lloc per resseguir les relacions entre veritat, sinceritat i literatura, tot i que és inevitable no remetre al New Criticism (Wellek i Warren 2009: 45-46; 97)¹⁸ i a la desconstrucció, que incomunica els conceptes. La qüestió de la veritat literària es pot completar amb les observacions de Caballé 2015: 48-51, que en fa un comentari més en l'àmbit de l'ètica i la moral.¹⁹ Segons l'autora, la insistència habitual a justificar la legitimitat de la mentida i la ficció enfront de la veritat, sobretot en l'art, retrata en última instància una societat d'individus instal·lats en l'aparença i en la hipocresia. A banda, l'autobiografia en general i el diari en particular poden tenir conseqüències reals, i causar algun problema —bàsicament, ferir sentiments d'altri. Té, doncs, unes repercussions eticomorals. La veritat, insisteix, no és absoluta. Així doncs:

¹⁷ V. una idea semblant a Picard 1981: 116, i a Pozuelo Yvancos 2006: 57: “el sujeto ha llegado a ser ya una categoría cambiante, movidiza, interdependiente de su construcción discursiva, y por tanto mucho más un *efecto de la escritura* que un origen”.

¹⁸ “El criterio de «sinceridad» que a menudo se aduce es radicalmente falso si juzga a la literatura en función de la veracidad biográfica, de la correspondencia con la vivencia o sentimiento de un autor tal como vienen atestiguados por testimonios externos. No existe relación alguna entre la «sinceridad» y el valor artístico, cosa que prueban hasta la saciedad los volúmenes de poesías de amor, amor sentido hasta morir, compuestas por adolescentes y el lúgubre verbo religioso (por muy ferviente que sea) con que pueden llenarse bibliotecas enteras” (Wellek i Warren 2009: 97). Ara bé, segons els mateixos autors, la literatura té també una pretensió de veritat com a concepció del món (*Weltanschauung*); la veritat, en literatura, només pot ser la filosofia que aquella enclou, i que existeix a l'exterior: en el Dant, per exemple, la veritat continguda és la teologia catòlica i la filosofia escolàstica (Wellek i Warren 2009: 45-46).

¹⁹ Alguns dels seus punts de vista s'assemblen als de Loureiro a partir d'Emmanuel Lévinas (detallats a Pozuelo Yvancos 2006: 57-59).

De modo que no cabe hablar de la verdad de los diarios, sino de un texto en concreto y de si nos puede parecer que responde a cuanto cabía esperar de él, o no. [...] Para apreciar la verdad de un diario no existen reglas absolutas [...].

(Caballé 2015: 50)

1.5.2. La intimitat

En un terreny no gaire llunyà de la qüestió de la veritat i de la sinceritat hi ha la intimitat, fenomen lligat intrínsecament al diari. Vegem una entrada d'*El quadern gris* (5-IX-1918):

Em demano sovint si aquest dietari és sincer, és dir, si és un document absolutament íntim.

La primera qüestió que es planteja és aquesta: ¿és possible l'expressió de la intimitat? Vull dir l'expressió clara, coherent, intel·ligible, de la intimitat. La intimitat pura, ben garbellat, deu ésser l'espontaneïtat pura, o sigui una segregació visceral i inconnexa. Si hom disposés d'un llenguatge i d'un lèxic eficaços per representar aquesta segregació, no hi hauria problema. Però el cert és que no existeix ni un estil adequat a la sinceritat ni un lèxic eficient. Però, àdhuc suposant un moment que la intimitat fos expressable, ¿qui l'entendria, qui la podria comprendre? Si no fos única, particularista, personalíssima, absolutament primigènia, ¿quin aspecte tindria, ¿com es podria imaginar la seva presència? Quan no podem aclarir la nebulosa interna, diem habitualment: "Jo ja m'entenc..." Els embriacs diuen el mateix. Sospito que les criatures, quan no arriben a fer-se entendre, pensen el mateix. La meua idea, doncs, és que la intimitat és inexpressable per falta d'instrument d'expressió, que la seva projecció exterior és pràcticament informulable. Penseu, només, l'enorme força de deformació i de falsificació que té l'estil tradicional, l'ortografia i la sintaxi habituals, en tota temptativa de voler expressar el pensament d'aparença més senzilla, en la pretensió de descriure el més insignificant objecte.

(Pla 2012: 234-236)²⁰

La intimitat, doncs, segons Pla, és indicible. Coincideix absolutament amb l'opinió del psiquiatre Carlos Castilla del Pino: "toda pretendida expresión/comunicación de la intimidad es un fracaso, porque se trata de informar de un territorio para el que no hay palabras" (citada per Caballé 2015: 22-23; v. també Castilla del Pino 1996). També hi estaria d'acord Amiel; v. l'entrada del 16-VI-1866 (Amiel 1996: 83-84). L'etimologia apunta en un sentit similar: en llatí, *intimus* 'el que és més interior' és el superlatiu d'*intra* (Corrado 2000: 297). Didier desestima la qüestió alegant que la intimitat és un concepte poc científic i allunyat de la sensibilitat moderna (Didier 2002: 8). Sigui comunicable o no, desuet o no, el caràcter central de la noció d'intimitat en el diari és evident, i ha estat exposat amb molta claredat a Luque Amo 2018: 747-764, article que funciona com a estat de la qüestió i com a suport teòric per a aquest apartat. Passo a glossar-lo.

²⁰ Aquesta és una reflexió que es pot completar amb Simó 2016: 236.

El que és considerat el primer diari literari publicat, el d'Amiel, invocava la intimitat des del mateix títol: *journal intime* (v. § 1.6). L'adjectiu ha generat diverses confusions; el que és clar, però, és que *intim* s'oposa a *públic*, que la intimitat contrasta amb la dimensió pública, professional, de la persona.²¹ Aleshores: *intim* i *privat* són sinònims? No pas, tot i que sovint s'usen indistintament: la intimitat no és observable, a diferència de la privacitat, que pot ser revelada per accident o per *voyeurisme* d'un tercer. La intimitat, malgrat que no es pot mostrar, es pot dir —tot i que al mateix temps que es diu és destruïda—; mitjançant la codificació verbal o extraverbal —i el diari n'és un dels vehicles per excel·lència— pot esdevenir privada o pública; per això es parla, sobretot en la tradició francesa, de diari íntim, encara que el terme és paradoxal. La inefabilitat de la intimitat —com defensen Pla o Castilla de Pino— seria, segons això, una fallàcia. La intimitat, que és una forma lingüística, és una construcció textual, un artefacte —potencialment literatura. La intimitat, doncs, no és comprovable, per la qual cosa no és ni veritat ni mentida. Com a construcció literària que és, la condició d'intimitat no es perd amb la publicació; si de cas, per mitjà de la impremta (o de la xarxa) esdevé un text públic. De fet, la sensació mateixa d'intimitat contribueix profundament a crear la literarietat del diari; la intimitat configura un jo que està construït, bàsicament, amb els materials de la ficció. Pot tenir, per ella mateixa, força diegètica. La intimitat, de fet, no és el revers de la literatura, sinó que afavoreix una lectura literària del diari. Reprodueixo les conclusions de l'article d'Álvaro Luque Amo:

Lo íntimo del diario literario, en fin, es una construcción textual que se sustenta en elementos autobiográficos y que desarrolla el aspecto privado del Yo diarístico, culminando el proceso de reconstrucción de su identidad. [...] Lo íntimo del diario literario, en este sentido, trasciende la mera subjetividad del autor del texto para convertirse en un elemento universal, y en la medida en que es universal puede interpretarse, recordando aquella distinción aristotélica entre lo histórico y lo poético, como elemento literario. Lo íntimo no es solo lo autobiográfico pasado, sino también, en tanto que parte esencial de la construcción de un personaje modelado a partir de materiales narrativos, lo literario posible; por ello, se puede decir que ejerce como elemento fundamental de la interpretación del diario literario.

(Luque Amo 2018: 764)

No s'ha de perdre de vista, encara, que intimitat no necessàriament ha de ser sinònim de secret —si més no en l'accepció més morbosa del terme. Els diaris d'Amiel, per exemple, “performen” una intimitat molt remarcable, encara que, i per posar un altre exemple prou entenedor, sigui una intimitat molt diferent de la dels diaris d'Anaïs Nin (Cassany 2007).

²¹ La qual cosa podria explicar, històricament, per què les dones han conreat amb tanta freqüència el gènere: en estar excloses de l'esfera pública, s'han hagut de refugiar en la intimitat.

1.6. L'emergència del gènere

Per bé que les arrels del diari són molt profundes —Lejeune i Bogaert 2006: 43 han vist en les *Cartes a Lucili*, de Sèneca, el “programme d’un journal intime”, i en les *Meditacions* de Marc Aureli gairebé un diari—,²² no va ser fins que a la darrerria de l’edat mitjana es va forjar la idea d’intimitat que el gènere es va començar a encaminar en el procés que el va codificar com a tal (Lejeune i Bogaert 2006: 48-49; el llibre, de fet, ofereix una gènesi completa del gènere). És cert, però, que a l’edat mitjana, amb el cristianisme i la confessió, es contribuirà a aportar una de les condicions preparatòries essencials per fer introspecció: l’examen de consciència.²³ Alhora, durant aquest període, els llibres de comptes, freqüents a partir del segle XIII, acolliran esporàdicament textos altres, marginals, on es registraran continguts més propis de l’àmbit domèstic i privat —naixements, casaments, morts, fets històrics rellevants—, que esdevindran progressivament més o menys autònoms del fi inicial d’aquests llibres, que era portar una comptabilitat. Anna Caballé, de manera molt gràfica, compara aquestes anotacions amb les glosses marginals en llengua romànica fetes sobre el text llatí pels monjos a l’edat mitjana (Caballé 2015: 51-56 i 64).

En el món hispànic dels segles XV i XVI hi ha valuosos testimonis protodiarístics: d’una banda, els quaderns de navegació de Cristòfol Colom; de l’altra, els diaris espirituals de Teresa d’Àvila i d’Ignasi de Loiola (Caballé 2015: 45-46; 57) —que són els primers, històricament, íntims (Lejeune i Bogaert 2006: 87). Amb tot, el catolicisme de la Contrareforma desconfia del narcisisme potencial del diari. És en el protestantisme que immediatament s’explota el gènere; la mostra més interessant és la del britànic Samuel Pepys, un diari encriptat. El diari, com a pràctica privada d’escriptura, arrenca —primer en països no catòlics, després arreu d’Europa—, i es desenvolupa als segles XVII, XVIII i XIX, coincidint amb l’auge de la burgesia (Luque Amo 2018: 755). Didier afegeix als requisits perquè hi hagi diaris que en el territori on aflora s’hi hagi estès la lectura silenciosa, atesa la naturalesa íntima del gènere (Didier 2002: 140-141).

²² Amb algunes reserves, potser s’hi podria afegir —entre molts altres, segurament— l’*Itinerarium*, d’Egèria (segle IV).

²³ Lejeune i Bogaert 2006 argumenten que alguns avenços tècnics —la majoria, però, introduïts després de l’edat mitjana; els més importants són el paper, el rellotge, el calendari i els almanacs— han ajudat també a crear aquestes condicions en les quals es pot escriure un diari. Luque Amo 2018: 750-751 també esmenta, més endavant, la importància del mirall.

Al segle XIX es configuren els diversos factors econòmics, polítics i culturals sobre els quals es construeix el gènere diari de la contemporaneïtat. Dit altrament: és un gènere que floreix a partir de la civilització burgesa i capitalista predominant a Europa a partir del 1800 (Didier 2002).²⁴ Aquesta civilització té una nova concepció de l'individu —un ésser singular que se sent com a tal, alhora que és amenaçat per la massa, per la ciutat, i que és, per tant, intercanviable— i una nova estètica: el romanticisme. L'individualisme romàntic reposa en una creença en el subjecte que és fonamental en la codificació del gènere. De manera coherent amb això, el moviment prioritza una lectura literària en clau d'autor i no tant d'obra, i fa una valoració molt positiva del discontinu, del fragment, elements consubstancials del gènere diarístic (Didier 2002: 33). Per tot plegat, perquè encara no s'havia dotat d'una "presència" sòlida, en bona mesura perquè en no tenir ni models ni mercat no s'havia pogut propagar o construir del tot aquesta poètica,²⁵ té sentit que el diari fos aliè al món de l'edició fins al segle XIX (Caballé 2015: 41). Com a antecedent d'una certa socialització del diari, però, Picard 1981: 117-118 esmenta el cas dels pietistes, que al segle XVIII tenien el costum de llegir fragments de notes espirituals anotades en els seus diaris davant d'un auditori no gaire nombrós. A la base d'aquest plaer creixent per explicar-se hi ha subjacents, entre altres factors, algunes pràctiques del protestantisme —fonamentalment l'anàlisi interior i l'absència de la confessió— i el pes que té el jo, com a espai privilegiat per a l'experiència, en el romanticisme (Bou 1993: 40). En aquest moviment tot el que està relacionat amb la biografia adquireix molta importància; el diari, més que cap altre gènere, és receptacle de tot el que és quotidià (Didier 2002: 76).

Els primers diaris que es van publicar eren molts cops de viatges i de personatges cèlebres no estrictament contemporanis: a Anglaterra, el de Pepys (1825), el d'Evelyn (1827) i de Lord Byron (1830); a França, el de Constant (1852), de Maine de Biran (1857), de Vigny (1867), etc. La circulació d'aquests diaris va contribuir a "normalitzar" el gènere, que serà progressivament acceptat per crítica i públic i esdevindrà autònom —cada cop es percebia menys com a complement d'una "altra" obra. En aquest recorregut és central l'any 1887, quan es publiquen els diaris de Marie Bashkirtseff i dels germans Goncourt (Lejeune i Bogaert 2006: 206). Es tracta, a diferència dels casos esmentats més amunt, de personatges aleshores vius o morts poc abans (Bashkirtseff va morir el 1884). Seguint l'èxit de totes

²⁴ Sembla que el diari apareix fora d'Europa (als EUA i al Japó) un xic més tard, i sota la influència europea (Didier 2002: 30).

²⁵ El mot *presència* s'ha d'entendre en aquest context, en part, com a sinònim genèric de *poètica*; v. § 1.2.

aquestes obres, cap a finals de segle es van editar els diaris de Stendhal, de Jules Michelet, de Rétif de la Bretonne, d'Eugène Delacroix, de Walter Scott... Una altra fita important en aquest camí és la publicació del diari del ginebrí Henri-Frédéric Amiel, el diari per antonomàsia. Segons recorda Picard 1981: 118, la denominació més comuna per referir-se al gènere en francès (*journal intime*), de fet, prové del d'Amiel. No pas, però, d'ell mateix —el diari és pòstum—, sinó de l'editor de l'obra, Edmond Scherer, que en va publicar una part amb el nom —i l'adjectiu que el complementa— que va acabar esdevenint corrent al món francòfon: *Fragments d'un journal intime* (en diversos volums, apareguts a partir de la dècada del 1880). A partir del d'Amiel, i pensats des d'un bon començament per ser publicats, el 1892 va aparèixer el primer volum dels diaris de Léon Bloy, que “inventa” el *journal feuilleton* (Lejeune i Bogaert 2006: 207), pensat d'entrada per ser publicat i de manera seriada, com també van fer més endavant André Gide o Julien Green.²⁶

Segons Picard 1981: 117-118, és justament en la mesura que el diari adquireix lectors, a partir de mitjan segle XIX, a través de la publicació, que s'apropa a la literatura. Ja s'ha vist que el diari, com a pràctica privada d'escriptura, ja existia des del segle XVII. No va ser fins a finals del segle XIX, amb la consolidació d'uns models i la freqüentació del gènere, que el diari es va literaturitzar —en un sentit ampli— i molts cops va transcendir el clos de la privacitat per inscriure's en dinàmiques deliberadament literàries i de socialització. Béatrice Didier sosté que la publicació dels diaris acaba coincidint amb un canvi en la noció d'intimitat: abans una cosa era íntima en la mesura que s'escapava del domini dels altres. Amb Freud i la psicoanàlisi l'íntim té més a veure amb l'inconscient i amb els diferents nivells del jo (Didier 2002: 45).

Segons Béatrice Didier, a la segona meitat del segle XX el diari va anar perdent, cada cop més, la “innocència”; l'escriptor sap que el jo és també l'inconscient, és a dir, el que no és al diari però que el sosté. A mesura que la psicoanàlisi ha esdevingut un lloc comú, l'inconscient s'ha transparentat —ara volgudament— entre les línies del diari, i sovint una de les funcions del diari és permetre que aflori; que el diarista, per l'escriptura, faci autoanàlisi (Didier 2002: 126). Segons això, el diari corre el risc de ser sobretot dels “tècnics” de l'escriptura, dels professionals. La jerarquia de gèneres ha desaparegut; el diari és publicat, de la mateixa manera que la novel·la i la poesia. Encara existeix, però, diferència entre el que és

²⁶ Luis Antonio de Villena distingeix entre “diarios directos” i “diarios elaborados”: en els primers no hi ha, pràcticament, reescriptura, mentre que en els segons l'horitzó és la impremta (Romera Castillo: 2004: 103).

presentat com a novel·la i el que és presentat com a diari? Segons la teòrica francesa, a la nostra època, en què l'individu està en crisi, el diari íntim, en la forma pròpia del segle XIX i de la primera meitat del XX, no sembla gaire possible. Hi ha, malgrat això, la possibilitat que el diari aculli un gran desenvolupament, com una forma que pot acollir totes les formes dissidents, fragments de poemes, petites novel·les, i ser alhora un magnífic exercici d'escriptura, i la matriu d'una obra en gestació (Didier 2002: 191-193).

Segons aquesta idea, el diari hauria perdut la intimitat. Si se segueix Luque Amo 2018, aquesta afirmació no té gaire sentit, ja que, paradoxalment, la intimitat pot ser dita —feta pública—, però en ser dita és destruïda. En tot cas, i com escrivia als anys setanta Didier, el diari ha viscut un gran desenvolupament. S'ha diversificat, també, en els suports: gravacions, vídeos... Hi ha qui fa projectes de fotografiar-se cada dia, o fins i tot de gravar-se de manera seriada. En l'època d'Internet, no hi ha només diaris en línia —blogs—, sinó també diaris en format vídeo a YouTube o a les xarxes socials. Les xarxes socials poden ser, comptat i debatut, una nova forma de diari obert. Tot plegat, però, s'escapa de l'objectiu d'aquestes pàgines.

2. El diarisme català

2.1. Una breu genealogia

2.1.1. Els orígens

“Els especialistes han vist que Catalunya és, possiblement després d’Itàlia, un dels territoris més rics en aquest tipus de documentació” (citació extreta de <http://www.memoriapersonal.eu/sobre-el-projecte> [consultat el 16-V-2018]); v. també Freixas 1996a: 6). Al mateix temps que a Europa despertava el gènere diarístic, encara a les beceroles, als països de llengua catalana s’hi contribuïa amb un corpus nombrós. De fet, la majoria dels diaris baixmedievals d’àmbit hispànic són catalans o valencians (Caballé 2015: 56). No sempre, però, és fàcil d’escatir-ne el gènere concret (notes, diaris, llibres de memòria). Algunes d’aquestes primeres mostres són les de Joan Safont, Melcior Miralles i Pere Joan Porcar (Soldevila 1993), o les de Pere Suriol i Jaume Parets (Caballé 2015), dels segles XV-XVI. Ara bé: la intimitat, ni tan sols una consciència d’individualitat, no són gaire remarcables en cap d’aquests textos.²⁷

Per a la literatura memorialística catalana de l’edat moderna, coetània de la florida espanyola de la literatura autobiogràfica espiritual de la Contrareforma (Teresa d’Àvila, Ignasi de Loiola),²⁸ és de referència obligada la monografia Rossich i Valsalobre 2007, on s’afirma que la literatura catalana de l’edat moderna (també) és molt rica en textos memorialístics (Rossich i Valsalobre 2007: 110). Igualment és rellevant el volum Jané i Poujade 2015: *Memòria personal. Construcció i projecció en primera persona a l’època moderna*. Jeroni Pujades, del segle XVII, és una d’aquestes figures destacades del moment, autor d’un *Diari* molt extens; també ho és Miquel Parets, artesà barceloní, el diari-crònica del qual és en curs de publicació a Barçino, o el del valencià Joaquim Aierdi. Tanmateix, el diarista més cèlebre de l’edat moderna catalana és, sens dubte, Rafael d’Amat i Cortada, el baró de Maldà, que va escriure entre el 1769 i el 1816 el seu monumental *Calaix de sastre*. L’obra, editada només parcialment —n’han aparegut onze volums, a càrrec de Ramon Boixareu, que representen, només, el vint-i-cinc per cent del total (Caballé 2015: 96); n’hi ha altres edicions,

²⁷ Escartí 2010 fa una panoràmica aplicada als País Valencià (segles XIV a XIX); inclou els documents de l’època sota el paraigua general de “literatura memorialística”.

²⁸ Es poden resseguir uns “jalons et influences” del diarisme a Espanya a Corrado 2000: 11-73.

antològiques, a Barcino i a Barcanova—, és molt probablement el diari més extens escrit en català.

Prenguem el *Calaix de sastre* com a mostra i com a símptoma per avançar en aquest recorregut. Quin pes pot haver tingut un document com aquest en la configuració del gènere en català? Cap o pràcticament cap. Hi ha diferents raons per les quals un document com el *Calaix de sastre* no ha influït en la tradició diarística catalana —i probablement no ho hauria fet en cap altra. La més evident, ja s’ha vist, s’explica perquè encara ara és majoritàriament inèdit. No va ser fins al 1987 que se’n va emprendre una edició —en el fons una antologia— més o menys ambiciosa, però estroncada el 2005.²⁹ Més que no pas un text que s’hagi llegit primordialment com a diari, com a text susceptible de ser literatura, ha estat molts cops un mite o un document arqueològic, un arcà de les lletres catalanes en els segles de l’anomenada, amb desídia, “Decadència”, brandat de tant en tant per aquells qui han provat de combatre l’ominosa etiqueta historiogràfica —molts cops en detriment d’autors molt més rellevants del període, com ara Francesc Vicent Garcia. És cert, malgrat tot, que aquesta mateixa historiografia literària, al marge que sigui més o menys entusiasta de la literatura catalana de l’edat moderna, té un pes limitat en la proposta d’uns models percebuts com a tals pels conreadors del gènere en la contemporaneïtat —i en això coincideix, és obvi, amb moltes altres tradicions. Aquests fets a banda, n’hi ha d’intrínsecs que poden explicar que el *Calaix de sastre* sigui un precedent il·lustre però no pas productiu *per se*. El text resulta d’interès irregular, repetitiu, i no s’hi pot emmirallar qui busqui una llengua apta per a l’expressió de la individualitat. A més a més, i això és més important per a la seqüència general d’aquestes pàgines, no hi ha pràcticament models diarístics vigents, ni aquí ni arreu, anteriors al segle XIX.

2.1.2. Diaris catalans contemporanis

Per bé que Llorenç Soldevila ha inventariat d’una manera gairebé exhaustiva la literatura memorialística catalana publicada d’ençà de la dècada dels vuitanta del segle XIX (v. Soldevila 1993, Soldevila 2001 i Soldevila i Balart 2004; també Espinet 1991), no s’ha localitzat cap estudi de conjunt del diarisme català d’abans de la Guerra Civil. No és

²⁹ El recorregut editorial del *Calaix de sastre* té molts punts de contacte amb el diari de Joaquim Renart, esmentat més endavant. Molts cops els egodocuments han estat, per la magnitud, mutilats o estroncats (Amiel, Baró de Maldà, Joaquim Renart), antologats (Marià Manent) o han estat censurats: els escrits autobiogràfics de Maragall van ser purgats per la família; la primera edició de les *Meditacions en el desert*, de Gaziel, o *Del passat quan era present*, de Serrahima, estaven força retallades.

l'objectiu d'aquestes pàgines fer-lo, per a la qual cosa caldria conèixer a fons el corpus, de vegades escàpol, i fer encara alguna prospecció en arxius públics i privats a la cerca de diaris inèdits de valor intrínsec —i la imatge seria incompleta: mai no emergirien tots. La proliferació del gènere en les darreres dècades, es podria dir, també és amb efectes retroactius: és constant l'exhumació i publicació de diaris escrits durant la primera meitat del segle XX o anteriors —i aquesta tesi n'és un exemple—, per la qual cosa és difícil construir un cànon estable o, com a mínim, tenir una certa perspectiva (Esteve i Escandell 2008: 41-42; Esteve 2010: 263-264). Sigui com sigui, a continuació provaré d'esbossar un panorama necessàriament sumari de les primeres dècades del diarisme català contemporani —per a la producció més recent la bibliografia és molt completa; remeto, per exemple, a Esteve 2010—, amb un cert detall d'alguns dels diaris publicats o endegats en els anys deu, vint i trenta del segle XX, i que són, per tant, coetanis de la redacció dels QK.

A Espanya, el diarisme contemporani comença a la perifèria (sobretot en català), amb autors que havien viscut a l'estranger i/o que coneixien a fons les literatures francesa i anglesa. La tradició hispànica, a més, s'ha caracteritzat fins a les darreres dècades per participar molt relativament de la idea d'intimitat comunament associada al diari personal (Freixas 1996a). Abans d'establir algunes coordenades del gènere en català durant els segles XIX i XX convé parlar d'uns diaris en potència —o directament d'uns falsos diaris— encara menys íntims que els que esmenta Laura Freixas. Si la singularitat com a gènere del diari s'agafa, únicament, per la fragmentació, per la no-ficcionalitat, per la regularitat (l'esmentada llei Blanchot) i per un cert compromís amb un mateix (o amb una autorepresentació del subjecte), sota aquest paraigua s'hi podria acollir bona part de l'assaig, sobretot una certa columna de diari.³⁰ Es tracta de textos que barregen els gèneres assagístics —en la seva forma larvada, que és la columna de periòdic (Fuster 1972: 284)— amb el periodisme i el memorialisme (Espineta 1993: 37), i que tenen un substrat de periodicitat, molts cops diària. Els autors que han conreat aquesta modalitat en el nostre àmbit cultural van des de Maragall a Monzó, passant per Ors, Junoy, Carner, Soldevila, Sagarra, Gimferrer, Porcel o Espinàs —potser el més prolífic dels columnistes en català.³¹ D'aquests productes Enric Bou, seguint Gusdorf, en diu

³⁰ Evidentment, però, l'assaig i el diari no són un mateix gènere. El diari es distingeix de l'assaig tant en la forma com en el contingut —si és que es poden separar—: en l'assaig no hi sol haver gaires traces temporals, per la qual cosa les entrades no solen anar datades. Alhora, l'assaig conté moltes traces de reconstrucció, i se sol centrar en un tema, encara que hi hagi moltes digressions. L'elaboració sistemàtica del primer els separa (Didier 2002: 14, 32).

³¹ Si aquestes col·laboracions periodístiques comparteixen la “retrospecció feble”, com a mostra de columna de “retrospecció forta” es podria adduir la secció de J. M. Junoy a *Destino* “Entre la vida y el recuerdo”.

“dietaris externs” (Bou 1993: 90-91); Cassany 2007: 49 en diu “assaig d’idees” (v. també Pla 2014: XII).³² Aquests diaris —si se segueix la distinció diari/dietari més aviat s’haurà de parlar de dietari— són concebuts des d’un bon començament per ser publicats de manera immediata. A vegades el mateix peritext —en aquest cas el títol fix de la columna— fa la connexió amb el gènere: un primer cas és el dels “Fulls de dietari” amb què Carles Soldevila col·laborava a *La Publicitat*;³³ un altre, el “Dietari del mar de Barcelona”, de Josep Pla, publicat a *El Camí, Vila-Nova i Alt Empordà* (Gustà 1995: 82-88), o el “Dietari espiritual”, de López-Picó, a *La Revista* (publicat també en llibre). Hi ha el cas curiós de Joan Draper, *Blai*, que va publicar a *La Veu de Catalunya*, durant l’estiu del 1921, una columna anomenada “Del dietari d’un nedador”, petites proses sobre la natació reunides en llibre el 1924, ara amb el títol *Dietari d’un nedador. Anotacions*. Més modernament —a finals dels setanta, ara ja considerat un clàssic contemporani— hi ha el “Dietari” de Pere Gimferrer a *El Correo Catalán*, publicat més tard en llibre (Grasset 2007; Esteve 2007; Esteve 2010: 109-133). En castellà, clarament, i encara en l’àmbit (català) d’aquestes manifestacions relacionades amb els diaris pel peritext, hi ha el que després es va recopilar com a *Diario de un estudiante. París 1914*, de Gaziell, originalment columnes de *La Vanguardia* (v., però, *infra*). També en castellà, però ara amb un títol més al·lusiú, hi ha el “Calendario sin fechas” de Pla a *Destino* —un homenatge, suggerit per Ignasi Agustí (Badosa 1996: 244), al “Journal sans date” de Chateaubriand o al “Journal sans dates” de Gide? En aquests diaris externs s’acomodava el dietarisme privat al columnisme amb projecció cívica, filtrant nivells de domesticitat i intimitat que avui es veuen com a contrallum d’un *jo* històricament dubitatiu i, malgrat no incórrer en l’actual *privacitat*, projectaven el perfil intel·lectual dels seus autors”

³² Hi ha una reflexió sobre aquesta qüestió d’Alfons Maseras que paga la pena de reproduir *in extenso*:

És ben cert que el periodisme, que tants alts esperits absorbeix, substitueix en certa manera l’obra individual de l’autobiografia, donant lloc al comentari polític, crític o mundà; però també és cert que el periodisme limita aquest comentari, quan no el falsifica. Malgrat del periodisme, la literatura autobiogràfica continua tenint la seva raó d’ésser. [...] Encoratgem els nostres escriptors a escriure memòries i a redactar dietaris; servem curosament les lletres que els homes de valer escriuen sense pretensió literària; recollim tot l’anecdòtic que esclata al nostre entorn. D’aquesta anècdota en pot sortir una norma. I, si per atzar l’anècdota ens sortís una faula, tant se valdrà: potser aquesta faula tindrà més valor, per sa beutat mateixa, que tota la nostra obra d’imaginació.

(Maseras 1919: 41-43)

³³ Primer com a “Hojas de dietario” a *La Publicidad*, a partir del 1917; quan el diari es va catalanitzar el 1922 perquè el va comprar Acció Catalana la columna també va canviar de llengua. El 1934 va tornar al castellà, a *La Vanguardia*. V., sobretot, Soldevila 2004 i Santamaria 2004. Soldevila, a més a més, és important com a model de llengua periodística; v. Pla 1970b: 253 i 255 i l’article: Francesc Trabal. “Una lliçó d’estil”. *Diari de Sabadell*, 2-VI-1928.

(Madrenas Tinoco i Ribera Llopis 2007: 479-480). Casos aquests, doncs, i fent un joc de paraules, que més que de *diari íntim* es tracta de *diari* i prou.³⁴

Passem, però, a manifestacions més prototípiques del diari —l’anomenat “diari intern”. Josep Pla (1970b: 7) es planyia de la poca tirada de la literatura catalana coetània “als documents personals: memòries, records, reminiscències”.³⁵ Abans, com s’acaba de veure, també se n’havia plangut Alfons Maseras (1919: 39-43). L’afirmació de Pla, que és exagerada en general —v. Soldevila i Balart 2004—, és prou justa pel que fa al cas concret del diari en català d’abans dels anys setanta —almenys pel que fa als publicats.³⁶ Segons Anna Esteve, “en les primeres dècades del segle XX, la mostra de memòries, autobiografies i dietaris [en català] és prou modesta” (Esteve 2010: 2010). Modesta, sí, però no pas inexistent. En tot cas, i encara respecte al text esmentat de Pla, sembla que els textos autobiogràfics han estat, fins fa no gaire, més abundants, encara, en la tradició catalana que en l’espanyola (Bou 1996: 121; Balaguer, Borja, Espinós, Francés 2001: 11; Caballé 2004: 147).³⁷

Al mateix temps que Ricart va començar els QK, altres diaristes, alguns dels quals són considerats avui dia clàssics del gènere en català —Marià Manent i Josep Pla, els models del diari “literari”; Joaquim Renart o Ferran Soldevila, representants d’una escriptura que no ho és tant—, escrivien també els seus diaris. No es tracta de fer en aquestes pàgines una panoràmica exhaustiva del diarisme d’aquests anys, entre altres raons perquè és una tasca que

³⁴ En aquest estudi obvio els usos del diari com a estructura o forma d’obres en altres gèneres —bàsicament novel·les que imiten el diari. Això no obstant, no em puc estar de comentar-ne alguns, en poesia, que em semblen ressenyables, sobretot pel moment reulat en què es materialitzen —abans que hi hagi, pròpiament, diaris catalans publicats. Així, hi ha usos de la forma diari a *Roser de tot l’any. Dietari de pensaments religiosos*, de Jacint Verdager; a *Cants íntims*, d’Apeles Mestres (Molas 1986: 476), i a *Del meu àlbum i Al fer-se nit*, d’Àngel Guimerà. Penso també en un poema de Maragall: “Els ametllers”, subtítulat “Fulls de dietari 1901”, d’*Enllà* (1906), en què els poemes —el poema?— són datats i apellen directament a la fragmentarietat. No és del tot descartable que el procediment no sigui un hàpax, en Maragall, si bé mai no torna a aparèixer d’una manera tan explícita —penso, sobretot, en la secció “Claror” del llibre *Poesies* (1895). Aquesta manera de fer, Mestres, Guimerà i Maragall podrien haver-la pres de l’*Intermezzo* de Heine. | En un procediment contrari podríem esmentar el diari que Rafael Argullol va escriure en vers entre el 2012 i el 2015, *Poema*.

³⁵ També a Pla 1969: 195 i a Pla 1971: 513.

³⁶ No ho seria tant, potser, respecte de les autobiografies i memòries (v. el cens de literatura del jo de Soldevila i Balart 2004). Darrerament, a més a més, i pel que fa a escriptors del segle XIX —en general menys prolífics en aquests gèneres—, s’han recuperat escrits memorialístics de Pompeu Gener, Josep Yxart, Pere Aldavert, Francesc Pelai Briz, etc., que completen, d’alguna manera, el panorama vuitcentista, fins no fa gaire representat de manera gairebé exclusiva —sempre pel que fa a aquests gèneres— per *En defensa pròpia* o *Dietari d’un pelegrí a Terra Santa*, de Verdager, pel *Dietari* de Francesc Rierola i per les *Memòries literàries*, de Narcís Oller.

³⁷ Manuel Alberca és el del parer que la pràctica del diari, a Espanya, i contràriament al que sempre s’ha pensat, és molt comuna (Caballé 2015: 42). Cf. Freixas 1996b: 21-22, però.

s'escapa dels límits d'aquesta tesi; pot ser útil, tanmateix, esmentar alguns casos paradigmàtics, i insistir en algunes de les primeres manifestacions del gènere en les lletres catalanes (v. també Manent 1987).

Els “primers” diaristes catalans contemporanis de què tinc constància són Víctor Balaguer, Apelles Mestres i Josep Yxart. El cas de Balaguer, però, és poc significatiu, ja que es tracta de notes disperses, llunyanes del diari, inèdites, en castellà (conservades a la BMVB). Pel que fa a Mestres, sembla lògic que algú en qui conviuen l'art i la literatura havia de generar per força quaderns, agendes, etc., a mig camí d'un mitjà i de l'altre. En aquest sentit, el seu *Llibre verd* (1874-1895) és un producte híbrid, més àlbum de dibuixos que diari stricto sensu, tot i que també hi ha textos diversos (Domingo i Llovera Juncà 2017). Sense gaires més dades concretes sobre la pràctica diarística de Mestres, s'ha parlat d'algun dels seus llibres com a “dietaris informals” (Molas 1985: 80), en els quals hi ha procediments poètics molt propers al diari. Yxart va escriure un diari de la seva estada, juntament amb Narcís Oller, a l'Exposició Universal de París del 1878 (Yxart 1995; editat a cura de Rosa Cabré).

En la nostra tradició, una baula significativa —i primerenca— és Jacint Verdaguer. Consta que tenia el costum de fer anotacions íntimes, no pensades per ser publicades, algunes de les quals han estat editades, i d'altres han estat perdudes.³⁸ Va publicar *Excursions i viatges* (1887) i *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa* (1889), llibre de viatges en forma de dietari,³⁹ de característiques similars. Sembla que Verdaguer, que es documentava durant tot el procés, escrivia les notes in situ —no, però, les referides a Jerusalem—, i les sotmetia més endavant a una profunda reelaboració; abans d'aparèixer en llibre solien divulgar-se a la premsa. Narcís Garolera, editor d'*Excursions i viatges*, distingeix en l'obra “impressions de viatges” —que devien ser més apropades a la idea de diari— de “ressenyes excursionistes” (Garolera 1991: 210). Garolera també parla d'algunes d'aquestes llibretes com a “dietari excursionista” (ib.). Un altre clàssic del XIX, també poeta i sacerdot, Miquel Costa i Llobera, va escriure un diari entre el 1887 i el 1922, que ha estat publicat fragmentàriament, transcrit per Bartomeu Torres

³⁸ Sembla que hi ha un anomenat *Diari íntim* de Verdaguer del qual s'ha perdut el rastre. Hi ha fragments d'unes altres llibretes d'un diari a Garolera 2016. Es pot pensar també en els quaderns d'exorcismes, publicats el 2014.

³⁹ En aquest estudi no es tenen en compte els llibres de viatges que no tenen forma de diari, per bé que entre ambdós gèneres són freqüents els “préstamos intragenéricos” (Bou 1996: 122). Perquè unes notes de viatge siguin considerades un diari cal que es prenguin cada dia; que hi hagi traces de la quotidianitat i de la immediatesa de la sensació (Didier 2002: 12). Per tant, obvio les proses de viatges que no tenen forma diarística d'Aurora Bertrana (*Paradisos oceànics*), de Carner (*De l'Extrem Orient*), de Sagarra (*La ruta blava*), de Pla (força volums de les obres completes), etc. Per a la literatura de viatges en català en general, v. Domènech 1995; v. també Esteve 2012b.

Gost. És un diari amb “anotacions en clau, pràcticament jeroglífics, que només podien ser enteses per ell mateix” (Bou 1993: 91-92).

Amiel, autor d'un diari de gairebé 17.000 pàgines, és el far del gènere per als diaristes hispànics —i, de fet, d'arreu—: en són exemples Miguel de Unamuno, César González-Ruano (Corrado 2000: 85 i 168) i Gregorio Marañón —que va dedicar un llibre sencer a estudiar el cas Amiel. Pla, a *Notes disperses*, no en parla gaire elogiosament, però:

Amiel no m'agrada gaire. La paraula exacta és: em molesta. Em produeix una nerviositat que no puc desviar de cap manera. L'egoisme raonat d'Amiel —l'egoisme transcendentalitzat—, embolicat en una presentació de difusa tímidesa, és de les coses més insuportables que es poden presenciar. I encara si aquest egoisme el satisfés. En realitat, però, sempre està trist. Prefereixo molt més una bèstia, que almenys frueix quan clava la dent.

(Pla 1969: 141)

S'escapa dels propòsits d'aquestes pàgines resseguir la recepció d'Amiel en les literatures castellana i catalana; a falta d'un estudi general a què remetre, m'aturaré en un cas concret.⁴⁰ Del fet que el diari d'Amiel era el terme obligat de comparació, també en la literatura catalana, en pot donar compte, *pars pro toto*, una glosa d'Eugeni d'Ors en què, malèvolament, anomena Francesc Rierola “un Amiel vigatà” (*La Veu de Catalunya*, 3-V-1913, vespre, p. 3-4).⁴¹ El *Dietari* de Rierola abasta de 1893 a 1898; publicat pòstumament el 1908, Xènius el menysprea sobretot com a representant de la sensibilitat decadentista de fi de segle. És, tanmateix, el diari publicat en català més destacat de principis del segle XX (v. Casacuberta 2008); així ho sentia J. M. López-Picó, i és, de fet, tal com va confessar, l'estímul que el va esperonar a començar el seu (López-Picó 1999: 15). També l'esmenta Pla a *El quadern gris* (Pla 2012: 180-181).⁴²

⁴⁰ De tota manera, hi ha algunes dades que es poden tenir en compte. La primera traducció d'Amiel al castellà és del 1912; en dos volums el 1915; una selecció anomenada *El tesoro de Amiel* del 1918, etc. Al final de l'antologia del diari d'Amiel a cura de Roland Jaccard (Amiel 1996: 139-178) hi ha uns judicis sobre el ginebrí, alguns dels quals són d'escriptors en llengua castellana (Rosa Chacel, Gregorio Marañón, Julio Ramón Ribeyro, Miguel de Unamuno). Maragall en parla en el seu epistolari —pel qual se sap que Carles Rahola li va dedicar un article, no localitzat. Salvador Albert va publicar un estudi sobre Amiel el 1919.

⁴¹ La glosa “Amiel a Vic” és la que encapçala l'aplec *Glosari 1906-1910*, publicat el 1950 per l'editorial Selecta (Ors 1950: 3-17). Del fet que es tracta d'una glosa important també en dóna compte la breu nota introductòria: “es fa aquí precedir el conjunt de 1906 per aquest «*Amiel a Vic*», a títol de significatiu resum del sentit espiritual del període de vida catalana immediatament anterior a la publicació del *Glosari*”. Sembla que qui va parlar de Rierola a Ors va ser Josep Maria Capdevila (Carreres i Péra 2003: 244).

⁴² Malgrat tot, Pla no va mostrar cap objecció a la reedició del *Dietari* de Rierola que va dur a terme Cruzet a la Selecta als anys cinquanta (Pla i Cruzet 2003). N'hi ha una altra reedició d'Eumo del 1983. | V. també els comentaris de Ferran Canyameres al seu diari (Canyameres 1994: 99-101).

Quin tipus, aquest Rierola! Vigatà. Romàntic i reaccionari fins al moll de l'os. La combinació és — guardant les proporcions— la mateixa que la de Chateaubriand. Però els resultats són oposats, considerablement diferents. [...] El vigatà, en lloc d'escriure, vocifera, crida, llença anatemes. És més còmode. Per cridar no es necessita fer cap esforç. Cridar no és res.

Potser hauríem anat molt millor si en lloc d'opinar hagués descrit. Si hagués aprofitat el seu dietari per descriure el seu temps, ara tindríem un document de primer ordre. Però Rierola volgué opinar sense tenir present que les seves opinions no significaven res. Per opinar com ell ja n'hi havia prou amb el senyor bisbe i el governador de l'època. Això fa que les seves opinions siguin una repetició inútil i sobrera.

Per tot plegat, per la fortalesa dels estrangers —bàsicament francòfons: Amiel, Marie Bashkirtseff, Jules Renard, Charles du Bos, etc. (Caballé 1996: 107)—, i per la migradesa dels autòctons, els diaristes catalans de les primeres dècades del segle XX —almenys els que tenien certes pretensions literàries— havien de buscar models nord enllà. Carles Soldevila, en el seu deliciós *Què cal llegir?* (Soldevila 1928: 113-114), recomana la lectura dels diaris de Stendhal, de René Boylesve i de Jules Renard. Entre els models no francòfons, sembla que el *Zibaldone di pensieri* de Leopardi va ser un referent, sobretot per a Josep Pla i per a Joan Puig i Ferrer (v. Edo Julià 2016 i Arqués 1991).

Entre els conreadors del gènere com a “pràctica” hi ha el músic vilanoví Eduard Toldrà, que a catorze anys va començar un diari que portava per títol *Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona (Total, res!)*, escrit entre el 1909 i el 1911, publicat a Quaderns Crema el 2014. Aquestes “impressions” tenen un interès especial, justament, com un dels primers diaris d'algú que, en principi, és allunyat del món de les lletres —Toldrà va ser un importantíssim violinista i compositor—; com a diari, doncs, com a pràctica, per oposició al diari “literari” (Luque Amo 2018: 751). D'aquell mateix 1909 és *Calendari de bagatelles* (1909), diari del polític i escriptor Pere Coromines; els seus diaris es van recopilar en els volums de *Diaris i records de Pere Coromines*, que també recullen el *Diari de l'any 1931* —text intermitent; bona part del tercer volum dels *Diaris i records...* són diaris dels anys trenta— i el *Diari de la diàspora (infra)*.

Després del de Rierola, *Sota'l cel de París*, d'Alfons Maseras, és el següent diari literari publicat de què tinc notícia. Aparegut el 1910, abraça un període molt curt: està datat entre el 17-II-1910 i el 24-II-1910 (v. nota 32 i Corretger 1995: 57-59). A mig camí del diari, del llibre de viatges i de la crítica artística hi ha els textos que Joaquim Folch i Torres va redactar durant una estada de mig any (1913-1914) per Europa (França, Anglaterra, Bèlgica, Holanda, Alemanya, Àustria, Hongria, Suïssa i Itàlia) (Vidal i Jansà 2013: 21). Es van publicar a la “Pàgina Artística” de *La Veu de Catalunya*; Folch els enviava i hi eren publicats pocs dies

després d'escrits. Més endavant se'n va publicar una part, formant sèries agrupades en un plec solt i acompanyant la revista *Themis*, de la qual Ricart era membre fundador. Les entregues, que portaven el títol general de *Llibre de viatge*, es van acabar amb la fi de *Themis*, el març del 1916. La historiadora de l'art Mercè Vidal i Jansà ha reunit aquests escrits en llibre (Folch i Torres 2013).

L'artista Josep Aragay va escriure un diari durant el seu viatge a Itàlia, entre abril del 1916 i gener del 1917. Aragay hi havia anat becat per l'Ajuntament de Barcelona; el document, intítulat *L'arquitectura, l'escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*, ha restat inèdit fins al 2013 (Castanyer i Angelet 2013). Són nombrosos els punts de contacte amb els QK: coincideixen en algunes consideracions estètiques, en l'admiració pels pintors primitius italians; tenen un to similar, reflecteixen una mirada del món alhora greu, irònica i desmenjada...⁴³ Respecte dels QK, però, el *Diari del meu viatge per Itàlia* és més unitari, més sistemàtic en les entrades, ja que es tracta d'un diari redactat amb una regularitat i exhaustivitat absolutes. Els QK són més dispersos, més miscel·lanis; cal tenir en compte, amb tot, que només són en part un diari de viatge, i que, enfront de la intensitat de redacció del d'Aragay —menys d'un any—, Ricart va fer-hi anotacions —amb molta irregularitat— durant més de trenta anys, i més centrades en un “jo en el món” que en un “món en el jo”. Del diari d'Aragay, a més, se'n van publicar unes entrades el 1920 a *La Revista*, mentre que dels QK Ricart no en va publicar mai res. Folch i Torres i Aragay, figures importants del noucentisme, com a la seva manera Ricart, senten fascinació per Itàlia —fascinació, aquesta, que havia estat literaturitzada per Montaigne, Goethe, Stendhal o Ruskin.

Folch i Torres i Ricart van a Itàlia a les portes de la guerra; Aragay hi va en ple conflicte. La Gran Guerra, de fet, va contribuir a fer que el diari —o un cert tipus de diari— suscités un interès creixent entre el públic lector (Dasca 2007: 307). El cas paradigmàtic d'aquest fenomen és el *Diario de un estudiante en París*, de Gaziél, publicat primerament com a columna a *La Vanguardia* —amb molt èxit— i en llibre poc després, el 1915, amb una rebuda igualment entusiasta.⁴⁴ Es tracta d'un cas de “diari extern” sobrevingut. Gaziél, en esclatar la guerra l'agost del 1914, vivia a París; mentre hi va ser —va tornar a Barcelona al setembre— va anar omplint “una mena de dietari de butxaca, amb les notes que havia anat

⁴³ V., per exemple, l'entrada de les dotze de la nit de l'11-VII-1916 (Castanyer i Angelet 2013:176-177), en què Aragay redacta una escena que ben bé es podria llegir als QK.

⁴⁴ I encara traduït al català pel mateix autor: *París 1914. Diari d'un estudiant* (1964). Gaziél, però, va morir mentre hi treballava; va culminar la traducció Bartomeu Bardagí.

prenent, gairebé d'esma, cada vespre, abans de ficar-me al llit [...] era només un quadern íntim, purament personal, ple de coses que tan sols m'afectaven a mi, sense el menor interès per als altres [...] el quadern era farcit de notes reservades, que no es podien, que no es devien llegir” (Gaziel 2014: 615-616). A partir d'aquest diari, i per iniciativa de Miquel dels Sants Oliver —com explica a *Tots els camins duen a Roma*—, Gaziel va esporgar-ne les entrades, les va seriar i les va traduir al castellà per publicar-les a *La Vanguardia*. Es tracta, doncs, d'un text híbrid, entre el diari intern i l'extern.⁴⁵

Fins ara s'ha pogut veure com el viatge —o l'estada a l'estranger en general— és el principal motor per a l'escriptura d'un diari en aquests anys.⁴⁶ Encara caldria esmentar els diaris de viatges amb finalitat filològica d'Antoni M. Alcover, publicats el 1908, reeditats el 1996 (Arnau i Segarra 2007). Sembla que no era el primer diari de viatge que escrivia. En una línia similar hi ha el de Joaquim Miret i Sans (1900-1918), el de Maria Antònia Salvà a Palestina (Domènech 1995: 18) o el d'Eduard Toda en els seus múltiples viatges; tots publicats o reeditats entre deu i vint anys enrere.

Aquell mateix 1914 dels articles de Gaziel el poeta Marià Manent va començar un diari mantingut fins al 1986, no relacionat directament amb el viatge, i que és majoritàriament inèdit.⁴⁷ Els passatges que l'autor en va extreure, aplegats a *El vel de maia*, *L'aroma d'arç* i *A flor d'oblit*, representen un vint per cent del diari original, que conserva la família. Aquests tres llibres són cims de la diarística en llengua catalana, i han estat objecte de diversos estudis (per exemple Muñoz Millares [sic] 1988 i Muñoz Millanes 1996), per la qual cosa m'excuso de donar-ne més detalls. També el 1914 és l'any de les primeres entrades del diari de Joan Estelrich, del qual es conserven entrades fins al 1949, que ha estat publicat a cura de Manuel Jorba el 2012. En les *Proses completes* (1952) d'Eudald Duran Reynals hi ha un “Dietari íntim”, força breu, escrit entre els anys 1915 i 1917, l'última entrada del qual és del 16-XI-1917, datada a París. Duran va morir-hi un mes després.

⁴⁵ V. també l'advertiment que precedia el primer lliurament de la sèrie (*La Vanguardia*, 9-IX-1914, p. 7): “Al escribir este *Diario* jamás hubiera imaginado su autor que llegara a publicarse. Renuncie por lo tanto el lector a encontrar aquí ninguno de los delicados artificios con que los cronistas acostumbran a despertar el interés excitable de los públicos ávidos de emociones”.

⁴⁶ Tal com argumenta Anna Esteve, el viatge també és molt habitual en el diari català de finals del segle XX (Esteve 2010: 67).

⁴⁷ La data d'inici d'escriptura aportada per Albert Manent, 1914 (Manent 1995: 10), també validada a Abrams 2000: XIX, corregeix la més habitual segons la qual el poeta va endegar el dietari el 1918. Els primers fragments publicats d'aquest extens diari, això sí, són de l'any 1918 (*A flor d'oblit*, 1968).

El 1918 l'artista Joaquim Renart va endegar el seu monumental diari, mantingut fins a la seva mort, l'any 1961.⁴⁸ El diari de Renart, paral·lel en molts punts al de Ricart, és en bona part inèdit; després d'una antologia a Destino el 1975, i de diferents iniciatives de les editorials Curial, Proa i Enciclopèdia Catalana, el projecte d'editar-lo íntegrament es va estroncar —l'últim volum publicat, el sisè (2003), arriba fins a l'any 1939. Val a dir, però, que des del punt de vista material aquests sis volums són exemplars —i potser per això mateix l'empresa va naufragar.

Aquell mateix 1918 Josep Pla va començar a escriure un diari en un “quadern gris”, a la base, entre molts altres materials, i després d'un procés molt complex de reescriptura, del que el 1966 va publicar amb aquest mateix nom, com a primer volum de les *Obres completes* de Destino. El 2004 es van publicar en edició facsimilar i transcripció diplomàtica —modèlica— els quaderns del 1918 i 1919 (Pla 2004; v. també Garolera 2008). Josep Pla és, segons Xavier Pla, “la figura central del dietarisme català contemporani” (Pla 2014: XI). La qual cosa inclou dietaris de gran ambició literària, molt reescrits (l'esmentat *El quadern gris*), dietaris narrativitzats (*Madrid, 1921. Un dietari*), dietaris de bord o de viatge, sovint amb base periodística (*Cabotatge mediterrani*), dietaris no datats amb tirada a les reflexions i als aforismes (*Notes disperses, Notes per a Sílvia*), i “centenars d'articles publicats en diaris i revistes en què, d'una manera o altra, Pla adoptava la forma del dietari per organitzar o estructurar els seus escrits” (Pla 2014: XII).⁴⁹ Hi ha, també, els diaris amb molt poca o nul·la ambició literària, publicats tardanament (*El viatge s'acaba*) o pòstumament (*La vida lenta, Fer-se totes les il·lusions possibles*). Ara bé:

els dietaris de Josep Pla (tant els diaris íntims com els diaris de viatge), igual que la resta de la seva obra de *forma* autobiogràfica, no són res més que, per dir-ho així, arquitectures textuales que permetien a l'escriptor l'expansió i la construcció d'un Jo a través de l'escriptura.

(Pla 2001: 129)

L'any 1918 és, de fet, un any mític en l'escriptura de diaris a Catalunya, ja que, a banda de ser l'any en què arrenca *El quadern gris*, és l'any suposat de *Diari 1918*, de J. V. Foix. Aquesta obra, però, “ni té aparença de dietari ni va ser escrit, estrictament, l'any 1918 [...] el substantiu del títol (*Diari*) no designa un resultat sinó que al·ludeix a un origen i a un procés comú dels seus constituents —el de la transcripció de les experiències diàries— i [mena] a

⁴⁸ Tot i que la data del primer volum és 1918, a la Biblioteca de Catalunya, on es conserva el llegat Renart, hi ha llibretes del diari anteriors a aquesta data.

⁴⁹ Per a les operacions de literaturització d'aquests diaris, v. Pla 1997.

interpretar l'any (1918) no com a datació exacta d'aquell procés sinó com la seva representació simbòlica” (Veny-Mesquida 2018: 9). Més aparença de diari té *Catalans de 1918* —les entrades hi són datades—, tot i que no es correspon del tot, tampoc, amb el gènere: es tracta de retrats de Pompeu Fabra, Josep Carner, Joaquim Folguera, Joan Salvat-Papasseit i Carles Riba, cadascun amb entrades extretes dels diaris de Foix. Com en el cas de *Diari 1918*, en aquest recull la concreció cronològica és més simbòlica que operativa: es tractaria, si de cas, d'un diari “de sensacions” i no pas d'un diari “de dies” (Bou 1993: 99-104).

Quant als diaris d'artistes, ultra els esmentats, entre el 1919 i el 1920 un jove Salvador Dalí, lluny encara del personatge que va explotar més tard, va escriure un diari que va ser publicat el 1994 (Bou 1996: 130). Una altra artista, Lola Anglada, que va viatjar a París en els mateixos anys que Ricart, aproximadament, també té un diari parisenc, utilitzat només en part en l'edició de les seves *Memòries* (Anglada 2015), a cura de Núria Rius Vernet i de Teresa Sanz Coll. El 1928 comença un diari el pintor i gravador Jaume Pla —tot i que hi ha poques entrades tan reculades; el manuscrit s'ha publicat recentment, de manera pòstuma, amb el títol *La vida continua: diaris de Jaume Pla (1928-1948)*. En vida, Jaume Pla va veure publicat *De l'art i de l'artista. Dietari (1982-1991)*.⁵⁰

En català, el gènere, durant les tres primeres dècades del segle XX, fora d'alguns casos més o menys cèlebres (Rierola, Verdaguer, etc.) o d'alguna “rarsa” editorial, no tenia una dinàmica de mercat consolidada —en part, potser, perquè el públic lector no ho “demanava” perquè no hi estava del tot acostumat. Després de la Guerra Civil, evidentment, la prohibició de publicar en català i la censura i l'autocensura van acabar d'obstaculitzar que els diaris circulessin amb una normalitat comparable a la d'altres països. En tot cas, el 1928 apareix una obra important, *Vida interior d'un escriptor*, de Puig i Ferrer, que és el diari d'un tal Martí Reclòs —en part àlter ego de Puig—; un “dietari encabit en una novel·la”, a mig camí de la novel·la, el diari i l'assaig (v. Escandell 2007). El 1929 es va publicar *Madrid 1921. Un dietari*, un diari novel·lat de Pla (Pla 1997: 401-403). En aquest moment es publiquen, sobretot, com es pot veure, diaris que són pretextos formals i temàtics en ficció (per a aquest ús en la narrativa dels anys trenta, v. Dasca 2007); són rars els diaris “autèntics” que van a la impremta. Una mostra d'això darrer és *Hores angleses (1926-1928)*, de Ferran Soldevila, publicat el 1938 (Iribarren i Donadeu 2007).

⁵⁰ Se n'han publicat també algunes cartes (Caballé i Puig Rovira 2014).

Durant la Guerra Civil van proliferar els diaris de combatents i de la rereguarda, fossin literats o no.⁵¹ Hi va haver, en paral·lel, iniciatives institucionals i de la premsa perquè els combatents fessin diaris de guerra i els donessin a conèixer. Interessaven, sobretot, com a documents: com a fonts històriques i com a materials perquè s'hi pogués fer novel·la més endavant (Campillo 2011). Com a exemples d'aquestes pràctiques es poden esmentar diversos casos: de “purs” quant al gènere diari, com el *Dietari de l'Ebre* (publicat pòstumament a *Un de tants*), de Lluís Ferran de Pol; *El meu diari de guerra*, de Pere Tarrés; els diaris de guerra —i d'exili— de Raimon d'Abadal; un diari de Màrius Torres del 1936-1937; el *Llibre blau*, de Josep M. Folch i Torres, o els diaris inèdits de Maria Aurèlia Capmany. Lluís Capdevila, amb *Diari de guerra* (1937), i Pere Calders, amb *Unitats de xoc* (1938), són dos testimonis més allunyats del gènere: el primer són cròniques publicades a *La Humanitat*; el segon és un recull més homogeni, aparegut directament en forma de llibre. Tots dos devien emergir de diaris; *Unitats de xoc* es caracteritza per la “indeterminació genèrica”—crònica, diari, narració?— en l'àmbit de la “prosa no imaginativa”, i és model per a l'escriptura “sobre la guerra durant la guerra” (Campillo 1990: 11).⁵²

Després de la guerra, l'experiència de l'exili i de la repressió interna va propiciar o condicionar l'escriptura de diaris.⁵³ A continuació n'esmento alguns dels més representatius. Un dels testimonis més colpidors —i més reculats a aparèixer— és el d'*Els darrers dies de la Catalunya republicana. Memòries sobre l'èxode català*, d'Antoni Rovira i Virgili, publicat a Buenos Aires el 1940. Tal com confessa l'autor en el pròleg, però, no es tracta d'“una sèrie d'anotacions preses quotidianament sinó un text escrit amb posterioritat. L'he escrit, però, al cap de poques setmanes dels fets, [...] i ensems hi apareixen destriats i aclarits segons la perspectiva del temps” (Rovira i Virgili 1976: 5). És al llindar, doncs, del gènere diarístic:

⁵¹ Tot i que no hi entraré, l'experiència de la guerra també va estimular la redacció d'autobiografies i de memòries —i de novel·les—; les mateixes *Memòries* de Ricart, de fet, en són conseqüència. Algunes d'aquestes autobiografies (o falses autobiografies), sovint, com s'ha vist, en una cruïlla de gèneres, s'apropen a alguns mecanismes diarístics, com *556 Brigada Mixta*, d'Avellí Artís-Gener (des de la no-ficció), o *Diari d'un soldat*, de Joaquim Casas Busquets (des de la ficció).

⁵² Campillo 2011: 266 es demana com és que pràcticament no hi ha mostres de literatura del jo, en català, relacionades amb la guerra del Marroc. Hi ha un llibre del reusenc Josep Maria Prous i Vila, *Quatre gotes de sang: dietari d'un català al Marroc* —publicat el 1936, reeditat el 2003 pel Centre de Lectura de Reus, amb pròleg de Montserrat Corretger—, que és un diari novel·lat. Si més no, és una recreació de notes preses in situ i de cartes enviades, sense la datació, etc. V. també el diari, igualment de la guerra del Marroc, de Jaume Tusall i Solé (Valls i Alecha 2005). Fora de l'àmbit català, es pot recordar que el mateix Franco va publicar una mena de diari marroquí: *Marruecos. Diario de una bandera* (1922).

⁵³ Per a un cens de la literatura memorialística que hi està relacionada, v. Soldevila i Balart 2004 i Díaz Esculies 2003; a Camps i Arbós 2007 hi ha un estudi de conjunt dels diaris de l'exili francès.

recorre a la datació temporal i geogràfica i a una narració de present, però es distribueix en capítols i emprà molts recursos propis de l'autobiografia (Camps i Arbós 2007: 100). Francesc Cambó, que s'havia exiliat ja el 1936, inicia les *Meditacions. Dietari (1936-1940)* i *Meditacions. Dietari (1941-1946)* (Eberenz-Greoles 2007). Força reelaborat, i com a mostra de diari de qui es queda —l'autor tenia només setze anys—, es pot esmentar *Dies de memòria (1938-1940)*. *Diari d'un mestre adolescent*, de Joan Triadú, publicat el 2001. Pere Coromines, que havia escrit diaris intermitentment —el 1909, als anys trenta (recopilats a *Diaris i records de Pere Coromines*)— enceta el 1938 el *Diari de la diàspora*, primer a França, on es recupera d'una hemiplegia, després a Catalunya, i continuat a l'exili a Buenos Aires, el 1939, on moria a finals d'any. Aquell 1939, l'anomenat any zero de la cultura catalana, marca l'inici de tants altres diaris:⁵⁴ Ferran Soldevila: *Dietaris de l'exili i del retorn i Els dietaris retrobats* (Eberenz-Greoles 2007); Artur Bladé i Desumvila: *L'exiliada. Dietari de l'exili 1939-1940*, que són una recreació d'un diari d'aquells anys; Roc d'Almenara (pseudònim d'Emili Sabater i Casals): *Diari d'un refugiat català*; Sebastià Gasch: *Etapas d'una nova vida. Diari d'un exili*, que té continuació en *París 1940*; Magí Murià: *Memòries d'un exiliat*; Agustí Centelles: *Diari d'un fotògraf*; Joan Baptista Xuriguera: *Diari del primer any d'exili a França*; Josep Pous i Pagès: diaris integrats a *Memòries d'exili*; Domènec Guansé: *Dietari frustrat de la guerra* (ficcionalitzat; Corretger 2007) i *Ruta d'Amèrica (del carnet d'un exiliat)* (llibre de viatges sense entrades datades, molt líric; 1944). Passat estrictament el moment de la derrota, però encara dintre de la més cruenta postguerra i, molt sovint, exili, hi ha mostres com: Maurici Serrahima: *Del passat quan era present*, que es nodreix d'una selecció de notes preses des del 1936, però publicades a partir de les del 1940 i fins al 1974; Ferran Canyameres: *Diari íntim* (1972), escrit a partir del 1942, fins al 1958; el diari de Puig i Ferrer, distribuït en dos llibres: *Ressonàncies, 1942-1952. Diari d'un escriptor*, i *Memòries polítiques* (Balaguer 2007). Un xic més tardà però fruit igualment del dolor i d'una profunda sensació de derrota és *Meditacions en el desert (1946-1953)*, de Gaziel, un dels millors del gènere en català (Llanas 2008). Aquell mateix 1946 Alexandre Cirici Pellicer pren l'hàbit de fer un diari, una selecció del qual ha estat publicat amb el nom *Diari d'un funàmbul*. O encara es podria esmentar el de Jaume Bru i Vidal, escrit entre el 1948 i el 1952. La majoria d'aquests diaris —no, però, *Els darrers dies de la Catalunya republicana*, una antologia del diari de Pere Coromines, *Ruta d'Amèrica (del carnet d'un*

⁵⁴ Els títols dels diaris que consigno són els de les edicions que se n'han fet —que molts cops són triats per l'editor—; es presenten més o menys ordenats per ordre cronològic d'escriptura, no de publicació.

exiliat) ni *Diari d'un refugiat català*, donats a conèixer als anys quaranta—, no es van publicar fins ben entrada la segona meitat del segle XX, o encara més ençà.⁵⁵

Joan Fuster, un dels grans referents de la diarística en català, va donar a conèixer el 1969 *Diari 1952-1960*, part del qual s'havia publicat abans a *Figures de temps* (1957) i a *Indagacions possibles* (Ferré Trill 2015: 96). Sobre l'obra, v. Ferré i Trill 2007: 69: “En tant que requereixen d'una «aventura lectora», un diàleg entre escriptor i lector i una anàlisi racional, crítica de les propostes proposades, el caràcter públic del dietari de no-ficció (com el que ens ocupa) és versemblant”. *Causar-se d'esperar* (1965) és en part continuació d'aquest diari; se'n van censurar un parell d'entrades, i encara hi ha diaris del 1954 i 1955 publicats pòstumament.

A partir dels anys setanta, amb l'agonia de la dictadura, s'intensifica la publicació de textos autobiogràfics en general, també diarístics: l'esmentat *Meditacions en el desert* en el volum d'obres completes de Gaziell (1970) i en una edició del 1974, o el primer lliurament de *Del passat quan era present* (1972); tots dos, però, molt censurats. Abans s'havien publicat alguns dels puntals de la tradició diarística catalana: *El quadern gris* (1966), la tríada *El vel de maia*, *L'aroma d'arç* i *A flor d'oblit*, de Manent, i el *Diari 1952-1960*, de Joan Fuster (1969). Amb la presència d'aquests textos a les llibreries la crítica articula algunes aproximacions teòriques i ordenadores de l'àmbit català pel que fa als diaris; una de les primeres és Murgades 1974.

Poc abans i, sobretot, després de la mort de Franco hi ha un boom del gènere: es publiquen una gran quantitat de diaris, tant d'autors actius des d'abans de la guerra —per exemple *El temps que fuig* (1984), de Tomàs Garcés, escrit sobretot als anys setanta— com, diguem-ne, de les noves generacions, entre les quals cal destacar Blai Bonet, Feliu Formosa, Josep Piera, Pere Gimferrer, Manuel de Pedrolo o Enric Sòria, autors amarats del model nostrat de Pla, Manent i Fuster.⁵⁶ M'aturo aquí perquè aquesta eclosió queda molt lluny dels QK i perquè ha

⁵⁵ Es podria afegir, com a mostra de diari que consta que s'ha destruït, el de Gabriel Ferrater, del qual només s'han conservat algunes entrades referides a March, Maragall, Oller i Vayreda (Cornudella 2018: 252).

⁵⁶ Bou 1993: 91: “En una altra dimensió, entre el dietari i les memòries, es poden llegir fragments de molts articles del *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* de Joan Coromines”.

estat estudiada a bastament; remeto, fonamentalment, a Borja, Espinós, Esteve i Francés 2007 i a Esteve 2010.⁵⁷ No sense abans observar alguns fenòmens, però:

a) Alhora que s'han donat a conèixer molts diaris autòctons, en les darreres dècades hi ha hagut traduccions de diaris d'altres literatures: Franz Kafka, Witold Gombrowicz, André Gide, Ernst Jünger, Anne Frank, Katherine Mansfield, Cesare Pavese, etc. No s'han traduït, però, encara, ni els d'Anaïs Nin, ni els de Virginia Woolf, ni els de Miguel Torga (v. Esteve 2010: 18-19).

b) És curiós com el *journal feuilleton*, el pensat directament per ser publicat, és un subgènere especialment conreat a les lletres catalanes, principalment per alguns intel·lectuals més o menys orgànics i més o menys mediàtics, com Valentí Puig, Vicenç Villatoro, Àlex Susanna, etc. —que paral·lelament poden tenir una columna d'opinió fixa en un mitjà de comunicació (en paper, electrònic o audiovisual, o en més d'un alhora).

c) Una qüestió capital, que clama al cel, és que, com es pot veure, la majoria de diaris publicats a Catalunya són fets per homes. El diari català femení més antic que conec és el d'Irene Rocas (1861-1947): *Esplais de la meva llarga vida*. Hi ha poques dones, en català, de les quals se n'hagin publicat, i sempre molt recentment: Maria Aurèlia Capmany: *Dietari de prudències* (1981); Olga Xirinacs: *Música de cambra* (1982) i *El viatge. Dietari 1986-1990* (2004); Montserrat Roig: *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991* (1992); Rosa Leveroni: *Confessions i quaderns íntims* (1997); Carme Riera: *Temps d'una espera* (1998); Maria-Mercè Marçal: *El senyal de la pèrdua* (2014). Hi ha uns diaris inèdits d'Anna Murià de l'exili (Camps i Arbós 2007: 99-100). Encara s'ha d'advertir que els de Capmany i Roig són reculls d'articles de premsa, no pas diaris en un sentit estricte —o, si de cas, diaris “externs”. El de Riera és un diari d'embaràs, i el segon de Xirinacs i el de Marçal són de malaltia. El de Marçal, el de Leveroni i el de Picas són pòstums. Malgrat la limitada circulació, el diarisme és una pràctica molt estesa entre les dones (Lejeune 1993), que han

⁵⁷ Les panoràmiques catalanes del diari solen abastar de la dècada dels anys setanta a l'actualitat, no pas abans. Per a la producció un xic anterior, v. Murgades 1974, Soldevila 2001 i Soldevila i Balart 2004. Altres contribucions remarcables són el número especial de la revista *L'Aiguadolç* dedicat als diaris, dietaris i memòries del 1997; Balaguer 1997; Balaguer, Borja, Espinós i Francés 2001; el número 30 de *L'Espill* (Esteve i Escandell 2008, Madrenas i Ribera 2008, Francés 2008, Balaguer 2008, Garolera 2008, Llanas 2008, Espinós 2008); Cassany 2007. Pel que fa als diaris de dramaturgs catalans, v. Esteve 2012a; sobre els diaris de viatge catalans (recents), v. Esteve 2012b. Com es pot veure, doncs, a partir dels anys noranta es fan més freqüents les iniciatives relacionades amb la literatura del jo: monografies, congressos, grups de recerca, etc. Cal esmentar, pel que fa als darrers, la Unidad de Estudios Biográficos (UB) i el Grup de Recerca de Literatura Contemporània (Universitat d'Alacant). També és destacable la presència del gènere autobiogràfic en la crítica literària.

estat fins fa no gaire forçades a no tenir una imatge pública. Han conreat, doncs, sobretot la intimitat; és per això que hi ha moltes més escriptores de diaris que no pas de novel·les (Didier 2002: 67; v. també Francés 2008).

d) Caldria resseguir quina fortuna crítica tenen els diaris actualment. Per exemple, els de l'època de Ricart. Se'n parla des de la història? Des de la literatura? N'hi ha reedicions, o contràriament només hi ha la pruija de “tapar forats”? Hi ha mercat, o és, el d'aquest gènere, especialment efímer? La “pluja de dietaris” de què parla Abrams 2005 fa saó?⁵⁸

⁵⁸ No m'hi puc allargar, però un dels diaris més anòmals, pel que fa a aquestes dinàmiques efímeres de mercat, és el diari *En aquesta part del món*, de Guillem Simó, del qual, en només deu anys, se n'han fet dues edicions: una el 2005, a El Gall Editor, i una altra el 2016, ampliada, a Acontravent. També és inhabitual en termes de recepció —més exactament, en l'eco quantitatiu i qualitatiu que se n'ha fet la crítica—: el volum *Contra tots els mals. Recepció de l'obra de Guillem Simó* (2007), a cura de Gabriel Janer Manila, aplega fins a quaranta-cinc articles apareguts en diversos mitjans que giren al voltant del diari de Simó.

3. Artistes i escriptors

Les complexes relacions literatura-art,⁵⁹ multiformes, canviants i susceptibles de ser interpretades des de diferents posicionaments teòrics, depassen, de molt, els límits i els objectius d'aquesta tesi. De la complexitat de fer-ne, si és que és possible, una anàlisi comuna, en dona compte Monegal 2000, llibre a què remeto per a un estat de la qüestió.⁶⁰ Les relacions es podrien classificar des d'un punt de vista de més a menys macroestructural, d'un àmbit més general —el propi de la història de la cultura— fins a un de més concret, que és la cohabitació dels dos llenguatges en un individu o a la presència simultània de paraula i d'imatge —com per exemple en el jeroglífic, en el filacteri, en l'emblema, en el còmic, en el calligrama, etc.⁶¹ La primera es pot resseguir, per exemple, a partir de la fortuna de l'*ut pictura poesis*, una idea més complexa que no sembla i que ha estat manipulada per la tradició (v. Markiewicz 2000). O a partir de les fluctuacions de l'ècfrasi (Krieger 2000). La il·lustració i l'ècfrasi són dos productes possibles de la interacció de lletra i imatge. Són maneres d'interpretar l'obra artística; en la primera el text precedeix la imatge, al contrari del que ocorre en la segona, en què la imatge precedeix el text (Kibédi Varga 2000: 125-126). Els comentaris crítics d'una obra plàstica en són un altre, com també els comentaris sobre les interpretacions icòniques d'un text; en aquests dos casos, es tracta de fenòmens verbals.

Tot i les dificultats per confluïr en un mateix discurs o instruments d'anàlisi, el tàndem pintura i escriptura ha tendit més aviat a la conjunció que no pas a la disjunció (Neefs 1996: 15). Totes dues dialoguen amb la idea de mimesi, ja sigui com a punt de partida o com a idea a abolir. És cert, però, com apunta Jean Laude, que la poesia i la pintura remetent a dominis diferents; se separen pels agents materials, però en especial pel pensament que els converteix en obres. El pensament figuratiu —el terme és de Pierre Francastel— funciona de manera diferent del literari o matemàtic (Laude 2000: 100). Laude posa l'exemple de Picasso, que a banda de la pintura va conrear la poesia; es podria deduir que Picasso volia dir el mateix en pintura i en poesia, encara que tal cosa resultaria falsa. En l'escriptura, Picasso no

⁵⁹ Dic *art* però em refereixo, sobretot, a les arts plàstiques, que són les més freqüentment literaturitzades —*ut pictura poesis*— i les que tenen relació amb els diaris de Ricart.

⁶⁰ La bibliografia que se n'ocupa és molt àmplia; v. especialment Neefs 1996, Guillén 2005: 124-132 i Godeau 2006. Pel que fa a la tradició catalana, v. Comadira 1998 i Julià i Ballart 2007.

⁶¹ O en productes tan curiosos com el quadre *Milà atacant un galliner* (Museo del Prado), del pintor barroco Miquel March, en el qual hi ha, a l'extrem inferior esquerre, uns versos del mateix March que qüestionen què és real i què és pintat.

substitueix un mitjà per l'altre: canvia d'objectiu (Laude 2000: 98). Per la qual cosa Laude insisteix en la necessitat que els instruments d'anàlisi de la pintura i de la poesia siguin específics (i també Guillén 2005: 130).

Al marge de l'especialització acadèmica i de les dificultats i obstruccions per fer un discurs interartístic, tal com palesa el volum de Monegal 2000, l'estètica i la teoria de l'art, i també la semiologia —que no són exactament un discurs interartístic—, són el punt de trobada tradicional de l'art i la literatura. No tant, però, en l'especificitat respectiva d'art i de literatura, sinó com a discurs fonamentalment teòric. Les propostes més tradicionals, no estrictament estètiques, sobre la confluència d'art i de literatura solen menar a l'erudició pura: a la cerca de fonts i influències, a la temàtica, com ara l'operació de voler esbrinar quins són els referents artístics, per exemple, de la *Tentation de Saint Antoine*, de Flaubert (Guillén 2005: 127-128). El que resulta del tot obvi és que hi ha crítics i escriptors —i artistes-escriptors— que s'han manifestat a favor de la indissolubilitat de les arts. El celebèrrim *Story of Art* d'E. H. Gombrich s'obre amb la següent citació: “There really is no such thing as art. There are only artists” (Gombrich 1997: 15). En una mirada molt oberta i, certament, no gaire concreta, l'operació d'escriure i de pintar (o dibuixar, o gravar) forma part, en definitiva, d'un mateix concepte: l'expressió creativa de l'individu. Com un músic que toca el piano o el clarinet segons la inclinació del moment o l'apetència. Hi hauria, doncs, intermitència, oscil·lació, entre la paraula i la imatge en funció d'unes variables difícils de concretar. Octavio Paz va escriure:

Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros —plásticos o musicales— son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo. Pintores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta. Son lenguajes diferentes, pero son lenguaje. Y es más fácil traducir los poemas aztecas a sus equivalentes arquitectónicos y escultóricos que a la lengua española. Los textos tántricos o la poesía erótica Kavya hablan el mismo idioma de las esculturas de Konarak. El lenguaje del *Primero sueño* de Sor Juana no es muy distinto al del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México. La pintura surrealista está más cerca de la poesía de ese movimiento que de la pintura cubista.

(Paz 1972: 20)

En una línia semblat s'expressava J. V. Foix: “Poetes i pintors anem a la mateixa barca” (Foix 2000: 530). O Miró: “No faig cap diferència entre pintura i poesia” (citat per Devésa 2009: 37; v. també Miró 1980). O Joan Brossa, que afegeix alguns matisos a la tal unió:⁶²

⁶² Cal tenir en compte, en tot cas, que els sentits que Miró i Foix atorguen als mots *artista* o *poeta* són militantment laxos, vagues.

[...] la il·lustració d'un text enclou pleonasme; ahora que l'escarneix el limita. [...] La col·laboració dels pintors i els poetes només té sentit entre persones d'un mateix voltatge que actuïn amb independència. Han de coincidir, més que no pas amb el coc, amb la flama del foc. Aquesta exercitació no em ve de nou perquè ha estat sempre el cop d'ala de les meves col·laboracions amb pintors.

(Brossa, citat per Domènech i Panyella 1990: 321)⁶³

Mètodes de la crítica i la història literària i de l'art a banda, és evident que l'artista-escriptor, o l'escriptor-artista, és d'allò més freqüent. La majoria dels artistes han escrit (Fauchereau 2008: 11-12). El fenomen pel qual un individu conrea simultàniament la literatura i les arts és conegut en alemany com a *Doppelbegabung* 'talent doble', o *Künstlerische Doppelbegabungen* 'talents artístics dobles', que és ahora el títol d'un llibre de Herbert Günther (Guillén 2005: 129). Les relacions entre la pintura i la poesia —i la literatura en general— estan motivades des de l'antigor grecolatina. En grec antic el verb γράφειν designava ahora escriure i dibuixar (Fauchereau 2008: 9). Al segle VI aC Plutarc, citant Simònides de Ceos, va escriure que la pintura és la poesia muda, i la poesia és la pintura que parla. Plató les relaciona al *Fedre* (275d-e); Aristòtil, a la *Poètica* (1448a; Aristòtil 2017: 126). És Horaci, però, qui encunya l'asserció que va esdevenir tòpic a l'*Epístola als Pisons: ut pictura poesis* 'com la pintura, així és la poesia' (Markiewicz 2000: 51-52). En aquest sentit, el renaixement és un període especialment fèrtil per a la codificació d'un artista que aspira a ser-ho de manera total; els casos més paradigmàtics són els de Leon Battista Alberti, Donato d'Angelo Bramante, Giorgio Vasari, Leonardo da Vinci o Miquel Àngel. Benvenuto Cellini escriu una autobiografia i Jacopo da Pontormo fa un diari (Wild 2014: 257). En l'àmbit català, i en la mateixa època, Pere Serafi també pintava i componia poesia. Jean Laude ha observat, però, que són molt pocs els poetes de l'Europa Occidental que han pintat o dibuixat abans del romanticisme (Laude 2000: 95-96). D'alguns d'aquests autors, és cert, se'n conserven fins els gargots més insignificants. En el romanticisme hi ha una influència mútua entre literatura i pintura molt intensa: Goethe, Fuseli, Koch o Delacroix en són casos molt clars (Argullol 1994: 114-115; Abrams 1962: 78).⁶⁴ William Blake, per exemple, és abans poeta o gravador? I no són igualment importants els dibuixos en tinta de Victor Hugo, que són extensions dels seus poemes?

⁶³ V. l'opinió de Ricart sobre la il·lustració a l'entrada del 16-XII-1938.

⁶⁴ "The problem of the *Journal's* [de Delacroix] aesthetic is posed specifically in the context on one of its most recurrent topics, and one of the major challenges of Romantic art theory: the relation between painting and literature" (Hannoosh 1995: 7).

Al mateix temps que els poetes agafen els pinzells, Baudelaire fa confluïr com ningú no ho havia fet abans la poesia i la pintura en els seus escrits. Els contactes entre pintors i escriptors es fan més estrets; els poetes demostren un gran interès pel moviment pictòric de la seva època i el comenten o l'expliquen, i, per la seva part, els pintors s'apropen més als poetes per explorar plegats la funció de la poesia. Alhora, però, els pintors i els poetes proclamen l'autonomia i l'especificitat dels seus productes (Laude 2000: 93-94). Fins aleshores, la pintura havia seguit una lògica argumental: molt sovint imitava una acció humana. El cas més clar —i extrem— d'això és la pintura d'història, que és fonamentalment narrativa. El color és pura matèria, no té poder expressiu per ell mateix; és la línia i el dibuix que aporta la intel·ligibilitat desitjada. Els romàntics, amb la pintura de paisatge, abandonen a poc a poc la necessitat del missatge, i cerquen ara provocar una sensació, un pensament. Turner en seria l'exemple més obvi (Honour 1981; Argullol 1994). A partir de la segona meitat del segle XIX, de fet, la pintura s'emancipa lentament de la literatura, de la història i de la mitologia; ja no fa referència a disciplines que li són alienes, ni recolza en els textos ni en els escrits. Al mateix temps, la poesia, que aspira a constituir-se en un llenguatge no funcional, es converteix, des de Mallarmé, en un llenguatge especial amb autonomia pròpia (Laude 2000: 90; Guillén 2005: 126). La literatura es literaturitza i la pintura es fa pictòrica.

Malgrat tot, i al marge que la pintura feia ja un camí propi, el parnassianisme privilegia les referències a les arts plàstiques (Marchal 1993: 13). També el preraphaelisme, que s'inspirava en els escrits de John Ruskin sobre la comunitat de les arts, o el modernisme, seguint la *Gesamtkunstwerk* wagneriana i les idees de Maeterlinck, propicien l'abolició de les fronteres artístiques i dels mitjans expressius, per la qual cosa molts artistes esdevenen polifacètics (Wild 2014: 257). Relacionats de més lluny o de més prop amb el modernisme, de seguida es poden portar a col·lació Apelles Mestres, dibuixant, poeta, dramaturg, músic i jardiner; Adrià Gual, que va ser cartellista, autor —per exemple— d'un retaule-poema (*La rosada*, MNAC), dramaturg, director de cinema, i que va escriure unes memòries (*Mitja vida de teatre*); Santiago Rusiñol, dramaturg, pintor i narrador, o Alexandre de Riquer, amb un perfil igualment multidisciplinari.

Al segle XX el fenomen s'amplia, en bona part com a conseqüència de les avantguardes. Imatge i lletra es fonen: penso en els calligrames d'Apollinaire, en les paraules en llibertat de Marinetti⁶⁵ o en les natures mortes de Juan Gris. En la mateixa línia, i d'una manera més

⁶⁵ V. la nota de l'entrada del 22-IV-1932 dels QK

general, cal tenir en compte el fenomen dels manifestos, tan freqüents a les avantguardes, textos que esborren la frontera entre l'artista, el teòric, l'agitador... És igualment remarcable que bona part dels artistes avantguardistes no francòfons fan obres literàries en francès: és el cas de Joan Miró,⁶⁶ Max Ernst, Salvador Dalí, António Pedro, Hans Bellmer, Alberto Giacometti, Hans Arp, Oscar Domínguez, Leonora Carrington, Leonor Fini o Man Ray. Això s'explica per la preeminència del francès en l'avantguarda i per l'origen de molts d'ells de territoris bilingües (Wild 2014: 260). Un altre tret que uneix aquests artistes és el concepte integral de l'art pel qual, ja sigui d'una manera espontània o militant, s'eforcen per esfondrar els límits entre les disciplines expressives.⁶⁷ És possible que els mitjans literaris i els plàstics s'aliïn per explorar nous dominis que, d'una altra manera, podrien resultar inaccessibles. L'artista avantgardista ho és —o ho vol ser— en termes absoluts: no renuncia a cap mitjà expressiu; ser artista és ser alhora tots els artistes, sense parcel·lacions empobridores.

La cultura catalana ha estat fructífera en artistes-escriptors.⁶⁸ També hi ha casos d'escriptors consolidats com a tals que, per afició, pinten o dibuixen: Cristòfor de Domènech, Romà Jori, Eugeni d'Ors, Josep Maria Junoy, Mercè Rodoreda, Felícia Fuster o Jesús Moncada —que s'assemblen, en aquest sentit, a Goethe, Victor Hugo, T. S. Eliot, Hermann Hesse o Ernesto Sabato. Alguns d'ells potser haurien pogut ser artistes plàstics professionals, i alguns, de fet,

⁶⁶ Per a la relació de Miró amb la poesia, v. Minguet 2009 i Altaió 2016.

⁶⁷ “Après tout, se plaisait-il à dire, les arts ne font qu'un; on peut écrire une peinture en mots tous comme on peut peindre des sensations dans un poème” (Picasso, citat per Rafart Planas 2016: 217).

⁶⁸ Sense aspirar a l'exhaustivitat, n'ofereixo un llistat, ordenat per ordre cronològic —en cas que siguin autors d'escrits autobiogràfics n'esmento el títol entre parèntesis—: Gabriel Mòger, Pere Serafí, Jaume d'Olesa i Calbó, Joan Collado, Pau Milà i Fontanals, Joan O'Neill i Rossinyol, Josep Berga i Boix, Modest Urgell, Marià Vayreda, Apelles Mestres, Alexandre de Riquer, Enric Clarasó (*Notes viscudes*), Aristides Maillol (*Notes d'un voyage en Grèce*), Santiago Rusiñol, Ricard Clausells, Ernest Soler i de les Cases, Enric Galwey, Prudenci Bertrana, Joan Fabrè i Oliver, Caterina Albert, Adrià Gual (*Mitja vida de teatre*), Manolo Hugué, Lluís Masriera, Juli Vallmitjana, Joaquim Torres-Garcia (*Historia de mi vida*), Feliu Elias (potser el més “polièdric”), Joaquim Renart (diaris), Josep Nogué Massó, Xavier Monsalvatje, Jaume Sabartés, Pere Ynglada (*Records i opinions de Pere Ynglada*), Enric Casanovas, Damià Torrents, Tomás Gutiérrez-Larrraya y Díaz de la Campa, Josep Maria de Sucre (*Memorias*), Ismael Smith (*Cuaderno de París* i diaris inèdits), Domènec Carles (*Memorias de un pintor*), Josep Aragay (diaris), Rafael Benet, J. F. Ràfols, Jaume Passarell, Joan Duch i Agulló, Manuel Rocamora, Lola Anglada (diaris i *Memòries*), Pere Prat i Ubach (autor d'una biografia de Junceda i d'una monografia), Francesc Domingo (escrits inèdits), Frederic Marès (*El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*), Gustavo Cochet (*Diario de un pintor*), Antoni Roca i Maristany (*Tot fent memòria*), Valentí Castanys (*La Memòria es diverteix, mig segle de records*), Salvador Dalí (*Un diari: 1919-1920, The secret life of Salvador Dalí, Journal d'un génie*), Iu Pons, Maria Teresa Bedós, Antoni Gelabert i Casas, Jaume Pla (*Memòria escrita, De l'art i de l'artista, La vida continua*), Miquel Cabanas, Carles Fontserè (*Memòries d'un cartellista català*), Albert Ràfols-Casamada (*L'escorça dels dies: fulls de dietari (1975-1977); D'un mateix traç: fulls de dietari (1978/1982)*), Antoni Tàpies (*Memòria personal*), Joan Ponç, Fidel Bofill, Guillem Simó (*En aquesta part del món*), Iago Pericot, Narcís Comadira, Perejaume.

havien volgut ser-ho: Caterina Albert, Eugeni d'Ors o Gabriel Ferrater en són tres exemples possibles. En alguns casos costa, de fet, de destriar què són abans, artistes plàstics o escriptors: Feliu Elias, Joan Brossa, Albert Ràfols-Casamada, Pere Jaume o Narcís Comadira —aquest darrer es declara en “l’espai d’entremig (Comadira 1998). Pere Calders i Avel·lí Artís-Gener es van guanyar la vida dibuixant. És molt difícil, i en part absurd, sospesar quina activitat és la principal en tots aquests casos. Si hi he fet referència és per incidir en la freqüència del fenomen i en les moltes formes que pot adoptar. Grafòman, escriptor, artista total... Diferents noms, segons el cas o el punt de vista, i que en última instància pengen d’una idea concreta de què és un artista: algú que practica una disciplina artística (o un ofici) i en té l’autoconcepte, per exemple? En qualsevol cas, és ben possible que els QK i les *Memòries* fossin vistos per Ricart com un “complement” de la seva obra “principal”, la plàstica —de la mateixa manera que el gravat podria ser jeràrquicament inferior al conreu de la pintura (v. § 5.6).

En principi, res no fa pensar que l’escriptura d’un artista plàstic hagi de contrastar més amb la d’un escriptor “professional” que si es comparen textos de dos escriptors “professionals” —o dos artistes-escriptors. Molt menys encara si es tracta d’obres diarístiques, les quals són molt diverses en la individualitat (Bou 1993: 31-32). L’especificitat de l’escriptura dels artistes i grafòmans, si de cas, deu provenir de certes inclinacions temàtiques, potser també del llenguatge emprat o d’un estil concret condicionat per uns estímuls més visuals, propis de les arts plàstiques, i d’altres elements més subtils des del punt de vista de la psicologia. S’ha insistit, això no obstant, en la tendència dels artistes a fer una escriptura fragmentada, la qual cosa s’adiu amb el cas d’E.-C. Ricart.⁶⁹ Sobre el diari i els artistes, Béatrice Didier s’hi refereix amb aquests mots:

Pour beaucoup d’artistes, il [el diari] constitue un mode d’expression parallèle, un lieu où rendre compte de son expérience, de ses projets, où tenter de formuler une théorie de l’art. Plusieurs peintres ont laissé des journaux du plus vif intérêt. On se reportera à celui d’Odilon Redon, *A soi-même, journal 1867-1915. Notes sur la vie, l’art et les artistes*. Mais le journal de Delacroix demeure des plus passionnants, point de rencontre de la réfection du peintre et des dons de l’écrivain.

(Didier 2002 : 17-18)

⁶⁹ “De Léonard de Vinci à Picabia et Picasso en passant par Delacroix, ce fragmentarisme revendiqué deviendra caractéristique des activités scripturales des artistes plasticiens; il convient en outre de le mettre en relation avec la triade composée par la diversité extérieure, la perception de soi et le passage au média d’expression qu’est le langage” (Wild 2014: 259).

4. E.-C. Ricart, escriptor

Molt probablement, la faceta d'E.-C. Ricart que ha transcendit més, si més no quantitativament i de portes de Catalunya enfora, és la d'escriptor. És paradoxal, o com a mínim curiós, que la projecció més sovintejada de Ricart —almenys, com deia, pel que fa a la bibliografia d'àmbit internacional— no hagi estat com a artista, com a pintor o, sobretot, com a gravador, sinó com a escriptor, i quasi sempre a l'ombra d'uns escrits d'una tercera persona: Joan Miró. Efectivament, bona part dels esments de Ricart en els llibres especialitzats són per la seva condició de corresponsal de joventut de Miró. Sigui com sigui, i al marge del concepte que Ricart es feia de si mateix o que, si més no, projectava, el cert és que va produir una obra escrita relativament extensa. Les *opera omnia* de Ricart, si tal cosa pogués existir, es compondrien de les memòries que va redactar (Ricart 1995), dels diaris que s'editen ací, d'algun esbós biogràfic —les necrològiques de Josep Font i Gumà i de Rafael Sala, una biografia inacabada de Llorens Artigas—, dels diversos articles que va escriure —breus notes o ressenyes; d'altres sobre l'art de gravar, més o menys divulgatives—, d'algunes traduccions, d'unes notes sobre el circ, dels rodolins de les auques, d'alguns versos humorístics i d'uns pocs poemes en francès (v. Ràfols 1981: 18-19).⁷⁰ Vegem-ho amb un cert ordre cronològic i amb més detall.

L'obra escrita de Ricart, a banda dels egodocuments, que són els que fins ara han rebut més atenció, és força variada. Els testimonis més antics que es conserven són les seves cartes de primera joventut, que han estat parcialment publicades (Miró 1993, per exemple). L'interès dels historiadors s'ha centrat, sobretot, com s'acaba de dir, en Ricart com a integrant de l'Agrupació Courbet i com a confident de Joan Miró. El gran corresponsal de Ricart, el seu lector elegit i la influència definitiva, és, amb tot, J. F. Ràfols (*infra*).

Cronològicament, els següents testimonis escrits són els articles de la revista vilanovina *Themis*, cofundada per Ricart. Ricart hi escriu sis articles i un parell de crítiques d'exposicions. A banda, és segur que hi va contribuir com a articulista anònim. En aquests primers anys vint escriu algun article sobre el gravat a la *Revista del Centre de Lectura de*

⁷⁰ A banda d'autor d'obres de literatura del jo de la magnitud dels QK, les *Memòries* o l'epistolari, Ricart és "autor" de petites peces autobiogràfiques breus, com ara fitxes per a exposicions o catàlegs, algun article de diari, entrevistes i enquestes. En terminologia d'Espinet (1993: 31) aquests són "textos híbrids", a mig camí de les autobiografies-memòries i dels diaris-dietaris. En terminologia de Genette (1987: 346), es tractaria d'epitextos. | V. a § 4.3 la llista annexada d'escrits de Ricart publicats en vida seva.

Reus i a *Penedès*, dirigida per Mn. Trens. També en l'àmbit local, va enviar petites col·laboracions a *Prisma*, “revista il·lustrada d'art i literatura”, publicada irregularment entre el 1930 i el 1936 —tot i que l'aportació principal a la revista la fa amb gravats i dibuixos.

A *El Vilanoví*, “setmanari d'interessos locals”, d'orientació catòlica, publicat entre el 1919 i el 1923, Ricart hi col·labora amb algunes notes breus i amb petites traduccions: del llibre de Cocteau *Le Coq et l'Arlequin*, de Jules Renard, d'haikus, de poemes xinesos... A banda d'aquestes traduccions publicades, segons els QK (21-VI-1924) Ricart va emprendre'n una de *Le Peintre de la vie moderne (Constantin Guys)*, de Baudelaire, de la qual no es tenen més dades.⁷¹ Algun projecte més de nota o d'article, com una necrològica de l'arquitecte vilanoví Josep Font i Gumà, tampoc no hi va ser publicada (v. l'entrada del 10-VII-1922).

Quant a la poesia, Ricart, que era força afeccionat al gènere —especialment a la poesia oriental, i a l'haiku en particular, en part potser per influència del seu amic i parent J. M. Junoy, un dels introductors del gènere a Catalunya—,⁷² va compondre algun poema i algun verset de circumstàncies; els més ambiciosos són en francès, i havien d'acompanyar els capítols de la biografia que li escrivia Ràfols (Ràfols 1981: 123). Menys ambiciosos, però potser més nombrosos, són els rodolins que va escriure per a les auques que va il·lustrar.

Com a tractadista, Ricart va preparar alguns articles tècnics sobre el gravat. També és autor d'alguna necrologia —per exemple la de Rafael Sala. Als anys quaranta, i de mà de l'editorial Argos, va rebre l'encàrrec de fer la biografia de Llorens Artigas (“ara que li escric la biografia” [6-II-1941]). Se'n conserven també unes notes sobre el circ (BMVB; Ricart 1993), i alguna col·laboració a la premsa i algun pròleg de catàleg durant la postguerra.

De la poligrafia d'E.-C. Ricart en sobresurten, qualitativament i quantitativament, l'epistolari, les *Memòries* i els QK (aquests dos darrers són tractats monogràficament a § 4.2 i 5). Pel que

⁷¹ Del fet que la traducció era una activitat que interessava a Ricart en pot donar compte aquesta entrada dels QK (9-VII-1923):

Seria convenient de fer un periòdic, tot o quasi tot de traduccions. Un periòdic *rural* amb original continuat està vist que no té cap ni peus. Es va encarcarant, afluintant o pedantitzant. Amb uns quants de bona fe, com és ara en Ràfols, en Galceran, en Torrents, en Junoy... podria omplir-se de traduccions un periòdic per a tothom. Traduccions, oportunes o no, sempre tindrien transcendència. A la vegada podria ésser una bona *réclame* editorial perquè s'esmentarien el títol de l'obra, l'editor, l'any i el preu. D'on s'ha tret el tros que s'ha traduït. A més podria haver-hi un curt comentari que posaria la mel a la boca del llegidor i futur comprador del llibre o revista assenyalada. Aquest periòdic, que es podria dir *De parets enllà, Del tancat d'altri, Tornaveu*, etc., etc., podria ésser un mitjà de coneixement d'obres estrangeres pel compte que li tindria a l'editor de fronteres enllà. N'haurem de parlar...

⁷² V. la llarga llista de poemes de l'antologia *Sages et poètes d'Asie* copiats als QK (7-IV-1923).

fa al primer, la relació de corresponsals és molt extensa, i s’hi compten desenes d’artistes, editors i escriptors, catalans i estrangers. Ara bé, les adreçades a Joan Miró, company de taller i de beceroles artístiques de Ricart, s’han divulgat, com ja s’ha avançat, molt més que no pas les dirigides a altres corresponsals (Sanz Lou 1993a: 9).⁷³ En aquestes missives hi ha les traces, explícites i implícites, de l’amistat que els havia unit de joves, de l’assentament de la personalitat i dels interessos artístics de l’un i de l’altre. La fama internacional de Miró i l’interès per la petja que Ricart —com a company i confident— va tenir en la seva primeríssima formació pictòrica expliquen (en part) que s’hagin eclipsat altres destinataris. Traces que, per raons òbvies, donen compte, sobretot, del que se’n podria dir la fase centrípeta o convergent de la seva amistat. La distància personal que a principis de la dècada dels vint es va instal·lar entre Ricart i Miró es manifesta principalment en l’espaiament cada cop més acusat de la correspondència, i en el canvi en el to i en la “profunditat” de les cartes que es van escriure. Sense voler menystenir aquestes cartes, rellevants i sucósíssimes, cal tenir en compte que, en nombre i en rellevància, el gran corresposnal de l’epistolari de Ricart és J. F. Ràfols (1889-1965). Arquitecte, pintor i historiador de l’art, convilatà, Ràfols va ser l’amic fidel de Ricart d’ençà que eren marrecs, el seu lector elegit i la influència definitiva i més duradora. Sembla que les més de set-centes cartes que Ricart conservava de Ràfols —a la Biblioteca de Catalunya hi ha les enviades per Ricart (ms. 3164); a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer (BMVB), les enviades per Ràfols; hi ha un projecte d’edició d’aquest immens epistolari a càrrec de Francesc X. Puig Rovira i de Susanna Portell— són només una part de les que es van arribar a intercanviar entre el 1915 i el 1960. Els QK i l’epistolari amb Ràfols, sobretot els primers anys, flueixen en paral·lel, s’alimenten mútuament —fins i tot amb paràgrafs idèntics— i constitueixen gairebé un mateix espai íntim i escriptural —sobretot abans de la Guerra Civil, quan el diari esdevé circumspecte.

Molt probablement, però, E.-C. Ricart no s’hauria autodefinit mai com a “escriptor”. Per bé que sempre va demostrar interès per l’escriptura i que, com es pot veure, va escriure força, no es té constància que es presentés mai com a escriptor. Ricart es considerava un artista, mig pintor mig gravador (v. l’entrada de l’1-X-1924), però no pas un escriptor. O no, almenys, un escriptor professional. És cert, tanmateix, que Ricart va jugar en més d’una ocasió amb la virtualitat de fer de literat, i que de tant en tant esbossava plans de llibres o de textos

⁷³ Les cartes es poden llegir a mitges a Miró (2009); les cartes de Ricart a Miró només han estat molt parcialment publicades.

diversos.⁷⁴ Ricart fluctua entre l'*écrivain* i l'*écrivant*, com deia Barthes, entre l'*écriture* i l'*écrivance*, entre l'escriptura intransitiva i la transitiva, en una actitud híbrida, que tendeix, potser, a la transitiva, però que no exclou la intransitiva (Genette 2003: 135-136). La figura de Ricart es pot entendre com la d'un artista grafòman que no té, però, pròpiament, una imatge consolidada com a escriptor.

4.1. Un estat de la qüestió

Feta aquesta panoràmica de l'activitat com a escriptor de Ricart, m'aturaré en la fortuna crítica d'aquesta seva faceta.⁷⁵ Gairebé totes les semblances dedicades a Ricart hi incideixen. La *Gran enciclopèdia catalana* (*sub voce*), per exemple, en diu: "Fou un notable escriptor". El també gravador i escriptor Jaume Pla, que va admirar profundament Ricart, va fer una síntesi força completa de la seva poligrafia. Paga la pena de transcriure el que en deia:⁷⁶

A més de pintor i gravador, Ricart era un grafòman empedreït. Va escriure unes memòries que confiem que algun dia seran publicades. Va escriure uns dietaris sobre temes d'actualitat. Vaig intervenir en un dels múltiples intents que s'han fet per aconseguir la seva publicació. [...] Jo he pogut llegir aquests textos, que són una crònica directa i interessant d'una època brillant de l'art català. Hi ha un altre recull d'escrits, potser més difícils de publicar. És la correspondència entre Ricart i el seu gran amic, l'arquitecte Ràfols. Durant molts anys, es varen escriure una carta diària. En acabar la guerra civil, sembla que Ricart va passar molta por i alguna part dels seus escrits van ser destruïts pel seu autor. Però malgrat tot, tota aquesta lletra escrita s'haurà de veure impresa, fatalment, un dia o l'altre. No fer-ho seria simplement una inqualificable bestiesa.

⁷⁴ Per exemple: "Un dia que fullegi aquesta llibreta potser faci alguna cosa pel *Vilanoví*" (21-II-1923). | "Pensava avui fer una petita definició de la *charme* de París que en Ràfols va dir que ho publicués en *El Vilanoví*" (6 de febrer del 1923). | "Per tractar-se d'en Fabián. He procurat recollir tot el que he sapigut d'en Fabián. Un dia aquestes notes escampades podria ésser que les posés en solfa" (3 d'abril del 1923). | "Si Déu em dona vida i salut d'aquí trenta anys escriuré un llibre que se'n dirà *Tortures d'un maniàtic*" (21 d'abril del 1924). | "Mentres la noia de la masia abocava aigua al radiador, jo, amb les ulleres a la gorra, li feia la rata-pinyada. (Això, posat en solfa, no seria un haikai?)" (6 de maig del 1924). | "Si jo hagués fet un «retrat a la ploma» d'en Pla, em fa l'efecte que no m'hauria pogut estar de començar-lo aixís: «L'amic Pla, que és un sinvergüença...»" (juny del 1925). | "El dia 28 del mes passat una ratapinyada que vaig veure a can Mir va suggerir-me una imatge gairebé exacta. Si fos escriptor hauria fet una involuntària pifiada definitiva. El que són les coses!" (6 de juny del 1925). | "Si escrivís per les revistes d'art aprofitaria una idea que de temps em roda i que ahir en sortint d'El Centaure se m'ha acabat de dibuixar" (14-V-1928). | Entre totes aquestes de calentes, una de freda: "20. En Ràfols em demana que li escrigui un article per a la *Gasetta de les Arts* parlant dels seus dibuixos. Què més voldria! Li dic que ni dels meus sabia explicar per què els faig aixís o aixàs i que ni sé escriure pel públic ni m'interessa saber-ne. Em sap greu haver-m'hi de negar" (20-I-1929).

⁷⁵ Els principals llibres dedicats a Ricart són Orriols 1981, Ràfols 1981, Borràs 1993, Pi de Cabanyes 2007 i Sanz Lou 2010.

⁷⁶ Atès que la bibliografia sobre el Ricart escriptor no és gaire extensa, i que és un dels punts que interessa de posar en relleu, citaré *in extenso* part de les aportacions.

Ricart era un gran escriptor de cartes. La seva col·laboració a la Rosa Vera va provocar-ne una bona quantitat. A vegades era una mica obsessiu i una petita ratlleta que volia suprimir, després d'una llarga contemplació, en una de les seves planxes, podia donar lloc a una sèrie de cartes seguides.

(Pla 1989: 210-212)

Una altra fotografia de conjunt, en aquest cas en mots de Francesc X. Puig Rovira:

Ricart [a les cartes] demostra ésser un escriptor àgil i d'estil elegant, que d'acord amb el seu tarannà tracta tots els temes i es refereix a totes les persones amb gran prudència i respecte. La faceta de Ricart com a escriptor és poc coneguda; ha sobresortit més com a artista plàstic, però cal reconèixer la seva capacitat d'expressió en el terreny literari descobert a través d'aquestes cartes (document pertanyent a la seva intimitat), així com a les Memòries que va escriure el 1938 en plena guerra i completà uns quants anys més tard, i també en alguns articles i presentacions quasi sempre sobre el tema del gravat en fusta.

(Puig Rovira 1981: 33)

En diu Enric Jardí:

[...] cal no oblidar que fou un escriptor prolífic i elegant que obsequiava els seus amics amb llargues cartes (amb una part de les quals l'autor del llibre que comento construí la seva monografia) i que entretingué els dies amargs de la guerra civil amb la redacció d'unes memòries que malauradament romanen inèdites.

(Jardí 1981: 25)

La historiadora de l'art Maria Lluïsa Borràs dedica tres pàgines a la labor d'escriptura de Ricart —insisteix en les seves facultats per a l'escriptura— a la monografia del centenari del naixement del gravador (Borràs 1993: 69-72). També Teresa Costa-Gramunt (2003) en un text posterior (la cursiva i els subratllats són de l'autora):

Com a humanista i polifacètic creador, Ricart va extrapol·lar les seves aptituds en diverses disciplines artístiques. Una d'elles va ser el conreu de l'escriptura. Encara que segurament va ser més fruit de la necessitat de comunicar-se i de fixar les seves idees i sentiments per escrit que no pas el desig de convertir-se en un veritable escriptor. Però a la vista de la seva obra escrita, tot fa pensar que si s'ho hagués proposat, potser hauria pogut iniciar-se en una escriptura més literària. És a dir, privilegiant els textos de creació per sobre dels memorialístics.

L'activitat escriptural d'Enric Cristòfol Ricart és deutora de les moltes cartes que va escriure (sobretot al seu amic de l'ànima, J. F. Ràfols) i de la minuciosa anotació dels esdeveniments quotidians (amb les seves corresponents reflexions) en aquesta mena de *diari* ininterromput que són els quaderns *Kodak* (que es conserven en el llegat que els seus hereus van donar a la Biblioteca-Museu Balaguer). Al·ludint, sens dubte, a la idea d'instantànies, molt visuals, com correspon a un artista plàstic.

L'interès dels *Kodak* (que Ricart anomenava *llibre de la sinceritat*) és fonamental, ja que la seva obra més acabada, les seves *Memòries* (les excel·lents pàgines escrites en l'època fosca i tràgica de la guerra civil), beu directament d'aquelles fonts. Molt del que sabem de la seva biografia, de la seva estètica i del seu pensament, procedeix d'aquest cabal descriptiu, impressionista i reflexiu. Tot i que és llegint la seva correspondència amb Ràfols on trobem el Ricart més íntim, el més despul·lat, tot el que el seu pudorós autor es va permetre en honor a l'amistat.

L'estil dels seus escrits és directe i elegant. I mostra un ampli domini del català, que esquitxa amb expressions tant de color local —és a dir, de matriu genuïnament vilanovina— com incorpora al discurs mots francesos o italians, patrimoni en els seus viatges i en les lectures en aquestes llengües romàniques. Les seves idees són expressades amb la mateixa contundència i claredat amb què executava els seus dibuixos. També pot observar-se una gran precisió en la construcció de les frases, així com la voluntat expressa de trobar la paraula justa, que va sempre acompanyada d'una adjectivació adequada, estilitzada, sense enfarfecs. Un toc volgutament distanciat (a vegades una fina ironia d'arrel anglesa que el protegeix) envernissa una dicció equilibrada entre el que sent, el que pensa i el que vol comunicar.

Aquesta activitat de tipus més intel·lectual (ja s'ha dit que era un home de vasta cultura) la va estendre a la redacció d'alguns articles remarcables, publicats sobretot en àmbits locals. I fruit de la seva curiositat estètico-literària, és la traducció del francès d'uns subtilíssims "haikús" (poemes de tres versos, molt sintètics, de signe visual i impressionista i tradicionals en la literatura japonesa), que per paral·lisme amb la seva pròpia sensibilitat per les coses essencials, el devien fascinar. Respecte de la poesia, sembla que Ricart va assajar d'escriure algun poema, que no devia ser gaire reeixit, ja que va provocar un petit desacord amb el seu primer biògraf, l'amic J. F. Ràfols, que per rigor no va voler incloure'n cap en el seu text. *Vols dir que no has donat massa una importància excessiva a aquest petit afer de la diem-ne Poesia? Si em feia una certa gràcia, era precisament perquè la creia imperfecta de cap a peus el que feia, potser, que quedés espontània...* (25-IV-1942).

Va col·laborar també en diverses revistes on expressava les seves opinions, artístiques sobretot. Podria afirmar-se, a la llum del traç precís que presenten els seus escrits (com aprecia l'estudiós Francesc X. Puig Rovira), que hauria estat també un bon crític d'art. Com ho va ser, a la seva particularíssima manera, Eugeni d'Ors. La seva sensibilitat i intel·ligència li hauria permès d'apuntar (més enllà de les agudes reflexions personals que li coneixem), cànons estètics que ara ens serien molt útils a l'hora de valorar la trajectòria entre classicisme i modernitat —a vegades entesa fragmentàriament i de manera confusa— de la primera meitat del segle XX.

Les circumstàncies que han acompanyat els escrits autobiogràfics de Ricart, no sempre favorables, i, al mateix temps, la qualitat i l'interès que els caracteritza, han fet que s'hagi produït una situació peculiar. Efectivament, es tracta d'uns documents citats d'una manera més o menys sovintejada en la bibliografia d'història de l'art català —sobretot en monografies sobre les avantguardes—, molts cops donant-ne notícia i reproduint-ne fragments, i amb l'advertiment obligat que es tractava, en part, d'escrits inèdits (especialment abans de la publicació, el 1995, de les *Memòries*).⁷⁷ Els textos de literatura del jo de Ricart,

⁷⁷ De manera sumària, i en nota per no enfarfegar el discurs, passo a inventariar els esments i les citacions de les *Memòries* que he localitzat, així com també alguns comentaris succints sobre aquesta obra: "uns records amb una certa ordenació cronològica, on Ricart passa revista a les situacions que va viure i als personatges que va tractar. [...] Ricart és un atent observador. Tant l'obra plàstica com els papers escrits en són una mostra" (Ràfols 1981: 179). | "Aquests quaderns [...] han estat un dels manuscrits més consultats pels historiadors del l'art i una font imprescindible per conèixer un determinat ambient artístic en la generació d'artistes joves catalans que esclata a l'entorn de 1917, tot abraçant el moviment artístic que es genera entre 1911 i 1936" (Parcerisas 1995). | "La seva lectura [de les *Memòries*] revela que el gravador i pintor no va ser un escriptor dotat" (Febrés 1996). | "Ho evoca així, en l'estil proper a l'automatisme de l'avantguarda, a les seves *Memòries*, unes pàgines que revelen l'extraordinària talla del personatge: culte i sensible, profund i amatent. I que a més a més demostren fins a quin punt Ricart no solament va ser artista plàstic sinó també un remarcable escriptor" (Pi de Cabanyes 2007: 32). Les *Memòries* —aleshores encara inèdites— són citades a: Pilar Parcerisas 1993 i a Febrés 1990: 57. | D'entre les citacions de les *Memòries* en articles i monografies anteriors al 1995 —el cas especial de Pla 1970a

que circulaven mecanografiats i fotocopiats, publicats tardanament —tot i que els intents de fer-los circular molt abans no han estat precisament pocs; només han sortit a la llum després “d’un llarg silenci” (Aranda 1989)—, eren citats, molts cops de segona o tercera mà, sense que n’hi hagués una edició a les llibreries i biblioteques. Després del 1995, com he dit, la situació es va esmenar pel que fa a les *Memòries*, però no pas als QK.⁷⁸

4.2. Les *Memòries*

Ricart, com a autor de literatura del jo, conrea els dos extrems del temps: el més immediat (en els diaris) i el més allunyat (en les *Memòries*) (Espinet 1993: 29). Aquests dos extrems, però, evidentment, es transgredeixen, i tan aviat hi ha escriptura amb retrospecció forta en els diaris com referències al present en les *Memòries*. Aquesta obra, inèdita fins al 1995, té molts de punts de contacte amb els QK, i alhora n’és molt diferent. Les *Memòries* segueixen un fil més o menys cronològic, des de la infantesa fins a la data d’escriptura, l’hivern del 1937, en plena guerra. Hi ha, encara, un breu apèndix redactat el 1939 sobre els fets més destacables de la guerra i dels primers mesos de victòria franquista —especialment la detenció i la mort de Joaquim Mir. Fins al 1950 hi ha alguna petita ampliació i modificació. El fil cronològic és alhora temàtic, i s’estronca contínuament per fer digressions, prolepsis o analepsis. Són una autobiografia —o, més exactament, unes memòries— en què es fa un repàs dels successos vitals, artístics i contextuals més destacats. És un manuscrit de 164 quartilles, més cinc pàgines numerades afegides més tard (Mas Peinado 1995: 9). Enfront de la dilatada redacció dels QK, les *Memòries* són fetes amb una certa angoixa, segons li ho comunicava a J. F. Ràfols (*infra*), o com el mateix Ricart va escriure:

Començades aquestes notes recordatòries en plena guerra civil (hivern del 37) no hi esmento cap fet relatiu a l’*etapa històrica* que hem hagut de sofrir els que hem estat a mercè dels “rojos” durant dos anys i mig. Vaig escriure aquests records perquè m’era una distracció necessària per alliberar el meu pensament de la feixuga obsessió que era viure uns dies monòtons, feixucs i de color de *catxumbo*. [...]

a banda— en destaquen Febrés 1990, Parcerisas 1993 i Mas 1994, que en fan un ús instrumental —a Orriols 1981; a B. 1985 i a Pla 1993-1994 les *Memòries* interessien com a tals.

⁷⁸ Al seu torn, els QK són esmentats i citats a Orriols 1981, B. 1985, Sanz Lou 1993b, Pla 1997: 190, Sanz Lou 1997, Massot 2018 —sense indicar-ne la procedència—; hi ha un fragment de les *Memòries* i dels QK citats a Mas 1994: 16 i 18. Se cita un passatge relacionat amb l’“Antitradition Futuriste” a Minguet i Batllori 2004: 14; hi ha una reproducció d’un parell de pàgines a Subiràs 1995. A Pi de Cabanyes 2007: 144-145 es reproduïxen les *rapineries*. Hi ha força citacions dels QK en els escrits de Sanz Lou; v. especialment Sanz Lou 2013.

Ara, després de l'alliberament de Vilanova, el goig de viure ha reascut en mi, i no em fa res de recordar l'amarg d'aquests darrers trenta mesos.

(*Memòries* [Ricart 1995]: 233)

Ricart, que veia que el món en què s'havia format s'esvania, va voler immortalitzar-lo en un relat memorialístic que en gran part és deutor —i contrapartida— de les “palpitacions del temps” registrades diligentment als QK. Més que no pas aturar-se en detall en la biografia pròpia, Ricart s'entreté especialment a dibuixar a les *Memòries* els ambients de la Barcelona de la dècada dels deu (el noucentisme, l'Escola d'Art de Francesc Galí, l'Escola de Bells Oficis), de la Florència futurista de Marinetti i dels russos blancs i del París de La Rotonde, dels artistes catalans que bregaven per obrir-s'hi camí i de l'efervescència dadaista. Com he dit, tant als QK com a les *Memòries* l'etapa de París, de formació, el “doctorat artístic”, tenen molt de pes; un altre pol principal de les *Memòries* és l'estada a Itàlia del 1914, que només és tractada de passada als QK. Per amanir la narració reporta moltes anècdotes dels artistes i dels personatges que més el fascinen (Joaquim Mir, Fabián de Castro, Theodor Werner). Llegir les *Memòries* en paral·lel dels QK, amb els quals té molts punts de contacte, ajuda a resseguir millor alguns avatars biogràfics de Ricart i a lligar el relat. Les *Memòries* són, sens dubte, el seu text més treballat i acabat, escrit amb una gran amenitat i amb una idea molt més generosa narrativament parlant que no pas els QK, la qual cosa fa tot el sentit, ja que tenen uns propòsits ben diferents: els QK són més al·lusius, el·líptics, sovint econòmics en els mitjans. És una escriptura que remet cap a dintre, cap a ella mateixa; les *Memòries* es basen més aviat en una idea comunicativa.

Respecte de les *Memòries*, els QK són, de vegades, un banc d'anamnesi, un recurs mnemotècnic, una memòria de present enfront de la memòria de passat. Potser també una mena d’“entrenament” textual. Amb algunes reserves, els QK es podrien entendre com a avanttext, si més no parcial, de les *Memòries*, com a document previ.⁷⁹ Alhora, hi ha ressons en l'àmbit textual: tant als QK com a les *Memòries* es qualifica Rodin de “matusser” i de

⁷⁹ Independentment de si es considera que els QK poden ser, efectivament, un avanttext de les *Memòries* —cosa que no és del tot clara—, Ricart és un dels molts autors amb diaris publicats i memòries, siguin pòstums o no: Ignasi de Loiola, André Gide, Gaziel (*Diario de un estudiante; Meditaciones en el desert i Tots els camins duen a Roma*), Jaume Pla (els diferents diaris i *Memòria escrita*), Alexandre Cirici (*Diari d'un funàmbul i Nen, no t'enfilis, El temps barrat, A cort batent, Les hores clares*), Puig i Ferrer... El cas de Puig i Ferrer és particular: certament, va fer diaris (*Ressonàncies i Memòries polítiques*); es pot entendre, potser, que *Camins de França i Vida interior d'un escriptor* —també *Servitud?*— són “autobiografies” amb una pàtina de ficció (Balaguer 2007, Escandell 2007). Ferran Soldevila va escriure un diari (*Al llarg de la meua vida*) amb la intenció de fer servir aquests materials per a una futura autobiografia (Murgades 1974: 116). Philippe Lejeune diu que, en aquests casos, el diari forma part del dossier genètic d'una obra “autre que lui”; un avanttext (Lejeune 2011: 29).

“truquista”, en una mateixa oració. Moltes anècdotes de Fabián de Castro són represes gairebé al peu de la lletra dels QK. És més que probable que Ricart fullegés i rellegís els QK per redactar les *Memòries*; que en siguin, com deia, un antígraf i un avanttext parcials. També l’epistolari devia servir de base de les *Memòries*: el sintagma “piloteig epistolar”, per exemple, apareix tant en una carta (ms. 3164-III, carta del 23-II-1940), com en les *Memòries*, p. 146. Els QK i les *Memòries* coincideixen en la construcció d’uns fragments de vida, en uns biografemes, com en diria Roland Barthes —records d’infantesa, descobriment de l’ofici, experiències formadores, etc.— (Esteve 2010: 42). En qualsevol cas, els QK no tenen un caràcter subaltern: són un projecte previ, simultani i posterior i al marge de les *Memòries*, amb una orientació diferent.

El títol original del manuscrit és *Memòries íntimes* (Pi de Cabanyes 2004: 106). Un títol, per cert, que els editors del 1995 van canviar, potser perquè devien pensar que despertava unes expectatives que només ho són a mitges —en el sentit del reflex d’una intimitat.⁸⁰ Si el pla inicial de Ricart era publicar les *Memòries*, en dues ocasions, almenys, van ser parcialment emprades per altres, per la qual cosa van deixar de ser en bona mesura inèdites: són els casos del llibre *El pintor Joaquín Mir*, de Josep Pla, publicat primer en castellà (1944) i traduït al català i integrat en el volum *Tres artistes* de l’obra completa (Pla 1970a), i d’*E. C. Ricart*, de J. F. Ràfols (Ràfols 1981) —tot i que convé recordar que el llibre de Ràfols va romandre inèdit a la mort de biògraf i biografat; ho reprendré tot seguit. No hi ha dades positives que indiquin si efectivament la idea original era publicar les *Memòries*, encara que es podrien trobar arguments que ho refutessin i que ho provessin en funció del crèdit que es doni a certes anotacions del mateix autor, o a la revisió i l’ampliació que s’hi detecta. Aquesta indefinició és producte d’anotacions com ara “si ho passés en net, podria *trufar* aquestes notes amb dibuixos i fotografies”, que es pot llegir al revers del primer full del manuscrit de les *Memòries*, i que no aporten gaires dades concretes sobre quins eren els plans de publicació, si n’hi havia (Mas Peinado 1995: 10-11). Cf., però:

Si et convé et trametré aquelles coses tan deslligades i incoherents que vaig escriure *per necessitat* en temps roig. Això sí: com que tu ja saps com va ésser fet, m’abstinc de refermar-te el meu interès de limitada discreció que fora de les teves mans prendria un aire de manca de respecte. [Carta del juny del 1941]

⁸⁰ Quant a la intimitat, pot sorprendre que a les *Memòries* Ricart dediqui tantes pàgines a la seva infantesa —sobretot si tenim en compte que la infantesa és sovint l’existència més privada de totes, entre altres raons perquè les criatures no són encara personatges històrics, i perquè queda sovint al marge de la memòria (Gusdorf 1991: 13).

Hi ha, doncs, una ambigüitat en les intencions, almenys en les traces per escrit —actitud també detectable en Delacroix i el seu diari; v. Didier 2002: 144. Quant als QK, dels quals no hi ha cap indici que faci pensar que havien de ser publicats, una cosa és evident: si Ricart s’hi hagués decidit els hauria esporgat, modificat, revisat amb profunditat. En aquest sentit diu Orriols:

[...] com la correspondència, també tenen algunes mutilacions [els QK] i som plenament convençuts que és per un atzar que van ser trobades entre els papers que va deixar. Si ell per un moment hagués pogut imaginar, a l’anar-se’n a Barcelona per ésser intervingut quirúrgicament, que no tornaria viu a casa seva, amb tota seguretat que les hauria destruït, i per les mateixes raons amb què feia selecció de la correspondència.

(Orriols 1981: 12)

Així doncs, la dimensió pública dels escrits memorialístics i privats de Ricart —exclusos els QK— va ser propiciada, més que per ell directament, pel seu cercle d’amistats proper. En un punt tan reulat com l’any 1918, J. F. Ràfols va publicar una breu selecció de l’epistolari de Rafael Sala, E.-C. Ricart i Joan Miró (“La escola de Vilanova”. *Vila-Nova*, any II, núm. 6 (gener del 1918), p. 4-5)). Més endavant, als anys quaranta, quan preparava la biografia de l’amic, Ràfols va reproduir-hi altres cartes de Ricart, i fins uns poemes seus en francès. A més a més, tot i que no es reproduïen textualment, les *Memòries* de Ricart van servir com a suport per la redacció de la seva biografia (Puig Rovira 1981: 15). Altres autors també se’n van servir per construir textos propis. Nicolau Barquet devia llegir les *Memòries* per fer el seu article “Rememoración anecdótica del pintor Fabián de Castro” (*Destino* 855 (26-XII-1953), p. 43), que segueix, bàsicament, el que explica Ricart de l’artista andalús (Ricart 1995: 133-136). Un altre cas és el de Pla, que va treballar amb les *Memòries* de Ricart per escriure el seu *El pintor Joaquín Mir* (Pla 1970a). Pla, que no havia conegut Mir, recorre a persones que l’havien tractat, entre les quals, i sobretot, E.-C. Ricart i J. F. Ràfols. Pla parla de les *Memòries* com d’uns “apunts inèdits (d’un valor excepcional)” (Pla 1970a: 716); alhora, sembla, també, va poder llegir algunes cartes de Mir a Ricart (Pla 1970a: 640). En el pròleg del llibre diu Pla:

En aquesta simpàtica, amable població [Vilanova i la Geltrú], tractà, fins a la seva mort, que es produí el 1940, acabada de poc la nostra guerra, amb gran assiduitat un grup d’amics que li professaven un gran afecte i que, pel fet de ser més joves, de formar part d’una altra generació i de dissentir, per tant, de Mir respectuosament —no diguem en qüestions relacionades amb l’art en general i en l’art de la pintura especialment—, es trobaven en una envejable posició per a observar-lo amb una cordial lucidesa.⁸¹ Alguna d’aquestes persones, com el pintor i el gravador Enric C. Ricart, com l’arquitecte Ràfols, per exemple, són conegudes meves i tingudes per mi en la més alta estima, des de fa molts anys. Em vaig

⁸¹ La referència a aquestes “dissensions” sembla motivada per les paraules de Ricart (1995: 219).

considerar, així, obligat, peremptòriament, a anar a Vilanova, i vaig passar en aquesta població uns dies molt agradables parlant amb aquests amics. Vull dir parlant de Mir.

(Pla 1970a: 600-601)

Ricart és, juntament amb Carles Capdevila, l'autor més citat per Pla 1970a. Ricart és la font explícita dels fets narrats a les pàgines 640, 682-683, 684 —reportada com a anècdota oral però també a Ricart 1995: 226—, 686, 695 —amb una idea també expressada als QK—, 699-700 —extret, amb algunes manipulacions, de Ricart 1995: 230—, 709 (Ricart 1995: 223), 716-718 (Ricart 1995: 219-220), 721 —s'explica el mateix a Ricart 1995: 227—, 725, 728-730 —es parla de la biblioteca de Mir a Ricart 1995: 224-226—, 730-731 (cf. Ricart 1995: 228-229), 733-734, 739, 743 (Ricart 1995: 227) i 784-785. Sembla, també, que el pla original era que Ricart fes gravats per una edició del llibre sobre Mir de Josep Pla per a l'editorial Argos (ms. 3164-III, carta del 21-IX-1941). No hi ha traces explícites, però, que Pla s'inspirés en els papers de Ricart per fer el “retrat de passaport” de Fabián de Castro (Pla 1970b: 356-361).

Per consegüent, els escrits de Ricart van depassar primerament el domini íntim-privat de manera subalterna, via escrits d'altri. Els seus papers poden ser, de vegades simultàniament, en l'àmbit del palimpsest —gairebé en un sentit més etimològic que en el de Genette— i de l'antígraf. El cas més clar és el de Pla, que fluctua entre la citació textual dels manuscrits de Ricart, la reescriptura i la no-explicitació de la font. Operacions, per exemple, que també havia fet amb Gaziel (Llanas 2018: 25-26). Ricart es mostra generós en deixar el seu manuscrit a persones que treballen en llibres o articles que han de ser publicats. Es pot dir, doncs, que fora d'uns pocs articles, l'obra escrita de Ricart s'ha divulgat indirectament, ja sigui via, en vida, de publicacions de terceres persones —escriptors més o menys professionals— o d'edicions pòstumes —com Ricart 1995 o la que es proposa aquí.

4.3. Annex: escrits de Ricart publicats en vida

- ❖ Enric-Cristòfol Ricart. “Modernisme moderníssim” I. *Themis* 1 (29-VI-1915), p. 4-5.
- ❖ Enric-Cristófol [sic] Ricart. “Modernisme moderníssim” II. *Themis* 2 (15-VII-1915), p. 8-9.
- ❖ Enric-Cristófol [sic] Ricart. “Art decoratiu”. *Themis* 3 (5-VIII-1915), p. 8-9.
- ❖ Enric-Cristófol [sic] Ricart. “Jardins i patis”. *Themis* 4 (20-VIII-1915), p. 9-10.

- ❖ Enric-Cristófol [sic] Ricart. “Una casa bonica a Sitges”. *Themis* 6 (20-IX-1915), p. 4-5 (també reproduït a *Baluart de Sitges*).
- ❖ E. C. R. “Col·lecció Plandiura”. *Themis* 9 (5-XI-1915), p. 4-5.
- ❖ Enric-Cristófol [sic] Ricart. “Divagacions”. *Themis* 12 (20-XII-1915), p. 1-2.
- ❖ E. C. R. “Exposició Aragay-Quer” i “Exposició Pichot”. *Themis* 12 (20-XII-1915), p. 11.
- ❖ Breu necrològica de Francesc Gumà Carreras. Enric C. Ricart. *Vila-Nova* 15 (1-VI-1918), p. 6.
- ❖ Ricart, E.-C. “Els bells oficis. El gravat a la fusta”. *Revista del Centre de Lectura*, 14, 1920, p. 256-257.
- ❖ “D’imatgeria popular” [trad. de Ricart]. *Penedès*, any III, núm. 6 (juliol-agost del 1921), p. 247.
- ❖ Enric Cristófol Ricard [sic]. “D’auques”. *Penedès*, any III, núm. 7 (setembre del 1921), p. 310-312.
- ❖ Enric-C. Ricart. “Pilar i Encarnació Romaní. (Estela doble)”. *Penedès*, número almanac de 1922, p. 37.
- ❖ [Sense títol. Reproducció de “Pilar i Encarnació Romaní. (Estela doble)”, de *Penedès*.] *El Vilanoví* 153 (14-VI-1922), p. 1.
- ❖ Nota necrològica de Josep Font i Gumà no publicada (13-VII-1922).
- ❖ [No signat] “Noves i comentaris”. *El Vilanoví* 179 (15-XII-1922), p. 5. [“Faig una nota pel *Vilanoví* anunciant la primera conferència que dissabte donarà en Miquel Utrillo, «L’obra de l’home», que serà un curset d’història de l’art.”]
- ❖ E.-C. R. – trad. “De Jules Renard. L’agulla de cap”. *El Vilanoví* 182 (12-I-1923), p. 3. [traducció].
- ❖ E.-C. R. – trad. “D’un llibre de Jean Cocteau”. *El Vilanoví* 183 (19-I-1923), p. 1-2 [traducció].
- ❖ “Els amics del Museu”. *El Vilanoví* 183 (19-I-1923), p. 4 [nota no signada].
- ❖ [No signat]. “Amics de la música. Recital de guitarra: Miquel Llobet”. *El Vilanoví* 197 (29-V-1923), p. 3-4
- ❖ E.-C. R., trad. “Algunes imatges de «Histoires Naturelles» de Jules Renard”. *El Vilanoví* 198 (2-VI-1923), p. 1 [traducció].
- ❖ E.-C. R., trad. “Poemes xinesos”. *El Vilanoví* 199 (13-VI-1923), p. 3-4 [traducció].
- ❖ E.-C. R., trad. “Poemes xinesos”. *El Vilanoví* 200 (23-VI-1923), p. 1 [traducció].
- ❖ E. C. R., trad. “Alguns «Hai-Kaï»”. *El Vilanoví* 204 (21-VII-1923), p. 2 [traducció].

- ❖ E.-C. Ricart. “Necrologia. Rafael Sala”. *La Nova Revista* 7 (juliol del 1927), p. 285-286.
- ❖ E. C. R. “II Exposició de Caricatures”. *Butlletí de l’Associació d’Alumnes Obrers de l’Escola Industrial de Vilanova i la Geltrú* 72 (setembre del 1930), p. 20-21.
- ❖ [Signat “X”] *Prisma* 5-6 (gener-febrer del 1931), p. 16.
- ❖ [No signat] “Noticiari”. *Prisma* 13 (octubre del 1931), p. 16.
- ❖ E. C. R. “Poesia japonesa: L’haï-kai”. *Prisma* 25 (1-V-1936), p. 1-2.
- ❖ La BMVB conserva un manuscrit de Ricart de quaranta-dos fulls, datat el 1932, intítulat “Sobre el que en diem gravats al boix”, i que devia ser el que va llegir en una conferència al Taller-Escola de Tarragona (v. també Sanz Lou 1997: 36), i la base dels tres articles que segueixen.
- ❖ Ricart, E.-C. “Sobre el que en diem gravat al boix”. *Claror* 9, 1936, p. 10-11.
- ❖ Enric C. Ricart. “Sobre allò que anomenem gravat al boix”. *Catalunya. Revista d’Informació i Expansió Catalana* 37 (febrer del 1937), p. 4-5.
- ❖ Enric C. Ricart. “Sobre allò que anomenem gravat al boix”. *Mirador* 414 (1-IV-1937), p. 8.
- ❖ Text sobre Vilafranca del Penedès a *Juventud Imperial* (1943) [no localitzat].
- ❖ E.-C. Ricart. “La tarjeta de visita, fuente histórica y espejo del alma”. *Verde y Azul* 4 (febrer del 1945), s. p.
- ❖ “Presentación”. *Colección de 24 grabados originales de Pierrette Gargallo, Alberto Fabra, J. Fin, Javier Vilató*. Barcelona: Gráfica Bobes.
- ❖ “Historia del grabado en madera”. Pròleg del catàleg de l’Exposició de Grabado Español Contemporáneo del 1946, organitzada pel Círculo de Bellas Artes de Mallorca.
- ❖ Segons el ms. 3164-IV, carta del 19-II-1953, Ricart va haver de fer: “un articlet per a una *plaque* d’aquelles que regalen els llibretes el dia del llibre. *Nada menus* que «La xilografia y el Libro» serà el títol”.
- ❖ Pròleg del catàleg de l’exposició del Llegat 56: *Legado 1956. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer*.

Aquests són els escrits de Ricart publicats en vida seva de què tinc constància. Se n’hi ha inclòs algun que no va ser publicat però que va ser redactat amb la intenció que ho fos. Si es volgués completar la llista d’obra escrita de Ricart, descrita sumàriament unes pàgines enrere, s’haurien de tenir en compte diversos documents que Ricart va deixar inèdits (alguns

publicats pòstumament): l'epistolari; els QK; les *Memòries*; els poemes; una biografia de Rafael Sala, pensada per a la III Exposició d'Art del Penedès (Orriols: 20; Puig Rovira 2000: 56); una biografia inacabada de Llorens Artigas; unes breus notes sobre el circ, probablement dels anys cinquanta (BMVB; editades a Ricart 1993).

5. Els *Quaderns Kodak*

Els QK són un diari de gran interès, com a document i com a text potencialment susceptible de ser tractat com a literatura. Fins ara bàsicament inèdits, han estat citats de segona i tercera mà amb força freqüència (v. § 4.1). Els QK són, en un percentatge considerable, coincidint amb l'embranchida de l'escriptura, un diari de joventut, de formació —del gravador i, de retruc, de l'escriptor. Ricart comença a escriure'l als vint-i-sis anys (la “Llibreta de París”; 1920); deixa de fer-ho als seixanta-dos (1956). Trenta-sis anys d'escriptura, tot i que irregular; més de mitja vida, doncs, de Ricart.

A banda de la representació d'un jo, s'hi poden llegir comentaris sucosos sobre l'art, els artistes i els intel·lectuals catalans actius als anys vint i trenta, especialment. Hi desfilen sovint personatges molt més coneguts que el mateix Ricart: Miró, Pla, Junoy, Ors, i tants d'altres, amb menys renom que aquests, i dels quals —de tots, de fet— es poden conèixer força detalls gràcies a aquestes llibretes. Es tracta d'un diari molt divers, que dialoga amb molts gèneres. La voluntat d'estil és notable en molts passatges. S'hi alternen diferents mitjans expressius, i el codi verbal i no verbal: hi ha projectes de gravats, de pintures, dibuixos, retalls diversos. No es tracta, com veurem, d'un carnet de treball de gravador o de pintor. No són llibretes d'esbossos: els projectes hi poden ser verbalitzats però no pas assajats —els dibuixos i decoracions són, habitualment, per decorar els mateixos QK. Es tracta d'un diari que ensenya, entreté i apel·la al lector, sigui historiador, filòleg o, simplement, curios.

A banda del català, els QK tenen passatges en francès, castellà, italià i anglès —i aquest és l'ordre aproximat, de més a menys. En francès es reporten nombrosos fragments, d'articles o llibres, i força diàlegs. També alguna frase aïllada: “*Les affaires ne marchent pas!* (5-III-1923)”, i algun acudit o joc lingüístic. Alguns mots que en època de Ricart eren gallicismes s'han adaptat i han estat recollits al DIEC (v. § 6.2). El cas del castellà és equivalent del castellà. L'italià hi és menys present, i molt sovint en forma de locucions i de frases fetes.⁸² L'anglès, llengua que Ricart no coneixia, només és usada en l'àmbit lèxic.

La llengua dels QK és rica, malleable, variada. S'hi combina un registre culte, amb intencions líriques, amb un registre col·loquial i familiar de gran vivesa. La fraseologia i les

⁸² Així, mentre que molts fragments de notícies, llibres, etc., són reportats en francès, en les ocasions en què cita textos en italià els tradueix; v., per exemple, l'entrada del 28-XI-1922.

parèmies són molt recurrents —alguna, s’ha de dir, en clara recessió, com ara *posar en escabetx*. No són rars els dialectalismes lèxics del Garraf i del Penedès: *renills*, *boi* ‘gairebé’, *calar la bóta* ‘fer volar estels’, *carretillada*, *xup*, *tina...*, així com el ieisme en alguns mots (*vui* per *vull*), etc. Ricart demostra ser una persona molt interessada en els jocs de paraules, els equívocs lingüístics, els acudits,⁸³ les piquiponades (sobretot de Fabián de Castro).

5.1. La “Llibreta de París”

La “Llibreta de París”, l’antecedent immediat dels QK, és una llibreta miscel·lània, una provatura d’escriptura diarística, d’aparença poc premeditada. El títol de la llibreta, del mateix Ricart, exposa bé quin n’és l’element aglutinador. Ricart, en el lapse que abasta el quadern —de febrer del 1920 a maig del 1922—, fa tres estades a la capital francesa. També visita Andalusia —en parla més tard, a QK 1—, i passa l’estiu a Vilanova; ara bé, no fa cap entrada ni en un lloc ni en l’altre. Per posar-ne un exemple: el desembre del 1920 Ricart va fer una exposició individual a les Galeries Dalmau, mentre era a París; a la “Llibreta de París”, però, no n’hi ha cap esment. El “tema” de la llibreta —més pròpiament un carnet de viatge— és, sens dubte, París.

5.1.1. París i el viatge, un primer motor

Fins a quin punt és casual que Ricart “comencés” a escriure quelcom semblant a un diari a França, un país amb molta tradició d’escriptura del jo? La pregunta pot tenir dues respostes complementàries —o, més aviat, un factor contextual i un de més motivat. D’una banda, França va ser un dels primers països, si no el primer, en què hi va haver un circuit editorial i comercial de diaris. Això va propiciar que els primers i grans models del diari literari fossin del món francòfon: Amiel, Du Bos, Gide (v. § 2.1.2). La llengua estrangera que s’estudiava, aleshores, era principalment el francès. Les llibreries de Catalunya devien rebre, de tant en tant, algun diari en francès; no diguem com de ben assortides devien estar les llibreries de París. Tot plegat, és evident, no és una raó concreta, ni insinuo que Ricart, per osmosi, s’imbuís d’aquest interès, sinó que forma part d’un substrat, d’una circumstància cultural. D’un referent, en definitiva.

⁸³ V. l’entrada del 10-VII-1922.

De l'altra, hi ha una motivació més concreta, no del tot deslligada d'aquest factor contextual. El viatge a París, que per a Ricart devia tenir un component personal i iniciàtic remarcable, és l'estímul d'escriptura primerenc.⁸⁴ Es té constància que Ricart mantenia un diari, o com a mínim un carnet de viatge, des d'almenys l'any 1919: "D'un bloc amb anotacions, apunts i llista de gastos de quan era a Castelló... (4-VI-1922)". Aquest bloc, doncs, era un volum miscel·lani que, segons aquesta informació, centralitzava en un sol lloc el que després va distribuir en projectes diferents: els QK d'una banda, els apunts de dibuixos i la "Llibreta de comptes" per una altra. Doncs bé, dels viatges anteriors a París —Itàlia inclosa— no se'n conserva res de semblant a un diari —hi ha, això sí, l'epistolari i les *Memòries*, que hi fan referència. L'experiència, vital i formadora, de la capital francesa és l'element que devia fer néixer l'impuls d'una escriptura més sistemàtica, cada cop més regulada; allò que atorga unitat temàtica a la "Llibreta de París" i a la majoria dels QK fins al 1926, moment en què Ricart deixarà de fer llargues estades fora de la vila nadiua.

A l'època, l'experiència parisenca solia tenir repercussions molt fondes, i era sentida per artistes i intel·lectuals gairebé com una obligació i un anhel. En poso un exemple: tant *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziol, com *El quadern gris*, de Josep Pla, acaben quan els protagonistes-autors es desplacen a la capital francesa. La generació anterior de catalans és la que havia "descobert" París; és la de Ramon Canudas, Enric Clarasó, Miquel Utrillo, Ramon Casas i Santiago Rusiñol —els tres darrers van fer les cròniques parisenesques per a *La Vanguardia* i *Pèl & Ploma* (les de Rusiñol recollides a *Desde el Molino*; les altres, al volum del 2007 *Viatge a París* (Fontbona 2007: 11)). La colònia catalana al París dels anys vint, quan Ricart hi arriba, era força nombrosa. Alguns feia anys que hi vivien, d'altres no; alguns hi van viure molt temps, d'altres només hi van fer una breu estada. Força tenien en comú, això sí, que eren artistes: Joan Miró, Josep de Togores, Pere Ynglada, Marià Andreu, Manuel Humbert, Josep Llorens Artigas, Francesc Domingo... Aquest grup de catalans, amb el qual van conviure Ricart i Pla, és retratat a *Sobre París i França*, volum quart de l'obra completa de Destino (Pla 1967). L'escriptor va arribar a la ciutat poc després de Ricart, i es van fer amics. París, de fet, és, alhora, un desvetllador i un catalitzador de vocacions diverses, molts cops artístiques, però també grafòmanes: penso en les cròniques esmentades de Ramon Casas i Miquel Utrillo, en Ricart, en Pere Ynglada, en Domènec Carles, en Lola Anglada, en Ismael Smith... Artistes plàstics, tots, que escriuen a París o sobre París. París, de fet, és molt present

⁸⁴ "El doctorat artístic per ara i tant s'obté a París..." (1-IX-1922).

en els llibres d'escriptors catalans “professionals” actius a finals del segle XIX i les primeres dècades del XX: Josep Pla, Alfons Maseras, Domènec de Bellmunt, Josep Lleonart, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, Gaziol, Carles Soldevila (*El París que yo he visto*), Maria Teresa Vernet, etc., que en parlen extensament en els seus escrits (Domènech 1995: 13-15).⁸⁵

Quan Ricart hi va, París era encara el centre mundial de l'art. Fins ben entrat el segle XIX ho havia estat Roma, i després de la II Guerra Mundial ho seria Nova York. Ricart hi arriba en el moment en què també hi desembarca Dadà (el 1920), procedent, sobretot, de Suïssa. Faltava poc per a l'apoteosi final: Tzara havia tornat a París, i Breton, Soupault i Aragon preparaven el terreny per desbancar-lo. Dadà es dissol i el surrealisme esdevé l'isme vigent, amb una participació notable de l'antic company de Ricart, Joan Miró. Ricart n'és (crític) testimoni (v. Pla 1970b: 286-287). En paral·lel d'aquesta fixació per París, la generació de Ricart, la dels noucentistes, se segueix sentint profundament atreta per Itàlia. Ricart, però, a diferència d'altres companys de lleva i d'estètica, no fa un diari italià sinó parisenc. Ja s'ha parlat dels diaris de viatge de Joaquim Folch i Torres i d'Ignasi Aragay. Aquests noms —més el de Ricart— se sumen a la corrua de catalans, sobretot en les dues primeres dècades del segle XX, que visiten el país o que hi sojornen una temporada:⁸⁶ Josep Clarà, Francesc Canyellas, Joaquim Torres-Garcia, Joan Bordàs —hi ha un carnet de viatge seu a *Themis*—, Joaquim Sunyer, J. M. Junoy, Santiago Marco, Rafael Sala —amb Ricart, de fet—, Josep Obiols, Carles Riba, Clementina Arderiu, Agustí Casas Vinyas, J. F. Ràfols, Josep Pijoan, Josep Pla o Josep Carner —sobre aquesta qüestió, v. Gavagnin 2005, Cairol Carabí 2007 i Castanyer i Angelet 2013.

El motor inicial de l'escriptura diarística de Ricart és el viatge. En aquest cas, un viatge esperat, al qual s'ha atorgat un component iniciàtic. El viatge és una experiència oberta, seductora; anòmala, efímera, que convida a ser escrita. A ser escrita perquè en tornar-ne pugui ser recordada tot i la fugacitat —o precisament per la fugacitat. I per aquesta raó es fan diaris de viatge, fotografies, vídeos, postals, i es compren records. Un parèntesi que en desnaturalitzar el subjecte de les coordenades que s'ha construït, en escapar-se de la naturalesa sedant de la rutina, aboca l'individu a trobar-se amb ell mateix —o almenys idealment, o si de cas en potència.

⁸⁵ Sobre els artistes estrangers i París, v. http://www.bnf.fr/documents/biblio_artistes_a_paris.pdf (consultat el 3 de març del 2018).

⁸⁶ Entre els antecedents vuitcentistes hi ha Damià Campeny, Antoni Solà, Josep Arrau i Barba, Jaume Batlle (també xilògraf), Marià Fortuny i Santiago Rusiñol —que hi va amb Zuloaga.

De la mateixa manera que el viatge a París és un primer motor per a l'escriptura, la columna vertebral de la "Llibreta de París", igualment és cert que Vilanova i la Geltrú, una de les anomenades segones ciutats del noucentisme, acaba sent el topònim més esmentat dels QK, el referent i el medi habitual de l'escriptura, que conviu amb el conjunt del Garraf i amb Barcelona. Convé recordar que Ricart va estar intensament implicat en les activitats culturals locals des de la primera joventut: la revista *Themis* i l'anomenada Escola de Vilanova (Ricart, Ràfols, Miró, Junoy...) en són un exemple primerenc, com més tard ho seran la seva participació en la revista *Prisma* i en multitud d'entitats culturals de la ciutat, com l'Associació de Pessebristes de Vilanova i la Geltrú (en va ser president) o la BMVB, de la qual va ser membre de la junta a partir del 1956. Ricart i bona part dels seus compatriotes es van proposar de reprendre o fer renéixer la vida cultural vilanovina del segle XIX, val a dir que amb prou èxit (Puig Rovira 2009).

És cert, en tot cas, que als QK hi ha una certa dualitat latent: París-Vilanova —i, més atenuada, Barcelona-Vilanova—;⁸⁷ segons Enric Bou, la ciutat sol despertar experiències intel·lectuals, relacionades amb la història, mentre que la ruralia i la natura predisposen a un contacte més epidèrmic, a descripcions més sensibles (Esteve 2010: 61). En els QK aquesta opinió tendeix a ser certa, tot i que Vilanova no era, en temps de Ricart —ni ara—, rural; el contacte amb la natura sol produir-se més aviat en les estades en masies diverses, especialment la Masia en Cabanyes. Béatrice Didier es va fixar, a més, que hi ha molts diaristes de províncies. Tant hi fa si el diarista emigra a ciutat; la persona de províncies se sent al marge, tant si hi roman com si no (Didier 2002: 68).

5.1.2. Un primer tempteig

Torno, després d'aquest excurs, a la "Llibreta de París". El quadern s'obre amb una llista, feta a Vilanova, en què Ricart havia anotat els noms i les adreces de quasi una quarantena d'editors a qui oferir els seus gravats (Ricart 1995: 81-82; Ràfols 1981: 107). A continuació, ja a París, Ricart comença, el 24-II-1920, l'escriptura datada i seriada —el protodiari, doncs, encara sense batejar—, quatre dies després d'haver-hi arribat per fer-hi la primera estada. Per tant, el diari de Ricart, encara a les beceroles, comença d'una manera especialment "espúria": amb una llista, seguida d'un carnet de notes.

⁸⁷ V. el conjunt de l'entrada esmentada a la nota 84.

Després d'aquesta llista hi ha un fragment més discursiu, que té com a punt de partida la llavor dels QK, el record:

Des d'un pedrís davant per davant de l'Arc del Carrousel recordo aquesta primera, lleugera estada al Louvre. [24-II-1920]

En aquest moment de la redacció, i pel que fa al record, l'escriptura serveix per fixar la frescor de les primeres sensacions. El que no es posi per escrit s'esfumirà (Caballé 2015: 71). Si es té en compte que la llista esmentada no és pròpiament una entrada —no està datada—, i que la primera és la tot just citada, es fa evident que la primera “utilitat” del diari és des d'un bon començament conservar les impressions, tal com més endavant, a l'inici de la primera llibreta dels QK, Ricart argumentarà. A continuació, i com és habitual, sobretot en la “Llibreta de París”, Ricart enumera els autors i quadres que més li han cridat l'atenció; és la trobada de l'aprenent d'artista amb els pintors tan admirats, vistos en reproduccions i en llibres.

La primera estada parisenca, entre febrer i juny del 1920, rep molt poca atenció: només cinc entrades, totes relacionades amb una visita (al Louvre, al museu Guimet, al museu Rodin, a la col·lecció Durand-Ruel). Omple, només, vuit planes i mitja, i sempre a propòsit d'una visita a museus, exposicions o col·leccions privades. L'acció és relatada amb acumulació de substantius i adjectius, sense pràcticament verbs d'acció. No hi ha, gairebé, ocurrències de la primera persona. Es tracta, doncs, d'un carnet de viatge, d'un registre de coses vistes. En aquestes poques entrades es fa més que evident que el diari és una acumulació, no tant una “creació” (Didier 2002: 106).

La segona estada parisenca, la més llarga —entre el novembre del 1920 i el maig del 1921—, afegeix a la primària com a carnet de notes una utilitat com a recull de citacions. Hi abunden les anotacions extretes de lectures: Pierre Reverdy, Bernardin de Saint Pierre, Balzac, etc. Hi ha, també, els primers dibuixos. L'escriptura, doncs, es diversifica, i es fa més freqüent. El diari com a pràctica comença a arrelar. De tota manera, Ricart encara opta per una presència del jo força atenuada. Quan opina sobre alguna cosa, no sempre parla en primera persona del singular. De vegades, també si s'ha de referir a alguna anècdota més o menys privada, empra formes sovint impersonals, amb un jo diluït. D'altres, recorre a la primera persona del plural, ja sigui perquè efectivament parla en nom del grup dels catalans de París —o, si més no, sentint-se'n part— o perquè és un recurs, encara, que li resulta útil per escriure.

El primer fragment d'una certa “introspecció forta” o, si més no, menys condicionat immediatament per un estímul directe, és l'entrada datada el maig del 1921, a Madrid. És cert que Ricart passa ràpidament de parlar del seu desig de pintar a fer una reflexió general sobre els pintors —ràpidament el *jo* és substituït pel *nosaltres*— i el *parti pris*, un tema recurrent en les entrades d'aquests primers anys d'escriptura. La cota d'introspecció del fragment alludit és, malgrat tot, poc freqüent a la “Llibreta de París”, i és per això que m'hi refereixo.

La tercera estada, entre febrer i març del 1922, suposa un canvi destacable en la presència del *jo* en el relat, i incorpora una escriptura més ambiciosa —i més dibuixos. Hi ha els primers casos de diàlegs; Ricart, de fet, per primera vegada, parla més de persones que d'exposicions, o gairebé. També hi ha el primer fragment descriptiu i aforístic alhora, a mig camí d'Ors i d'una *gregueria* de Gómez de la Serna (v. § 5.4.3) —perquè, com deia Ortega y Gasset repetint, justament, una idea de Gómez de la Serna, “lo cursi abriga” (Marías 1998)—:

Les noies de París quan treuen el mirallet i s'endeguen tenen la gràcia dels gatets quan es renten. No sé si fan bonic perquè recorden als gats o si els gats fan bonic perquè recorden les noies de París. [20-II-1922]

La “Llibreta de París” acaba amb dues breus entrades fetes a Vilanova —la primera de les quals, la més llarga, fa referència a fets parisencs. No es pot saber fins a quin punt el fet que s'acabi l'espai disponible en la llibreta —aquestes entrades són les darreres pàgines— té conseqüències palpables en el projecte diarístic —allò de l'escriptura i l'espai en blanc?. El cas és, però, que les últimes entrades de la “Llibreta de París” coincideixen, cronològicament, amb la fi de les tres primeres estades a París i amb les primeres entrades de QK 1; aquesta última, però, com veurem tot seguit, és una escriptura més conscient.

5.2. “Un «llibre de la sinceritat» no és pas un «diari»”: una poètica explícita

Ricart havia començat a anotar a la “Llibreta de París” sense un pla evident —o si més no explícit. Uns mesos més tard, sobre el blanc immaculat d'una llibreta nova i des d'unes circumstàncies diferents —Ricart és a Vilanova, no a París—, torna a escriure. Dibuixa una portada amb la paraula *Kodak* en lletres vermelles, grosses. La primera pàgina s'obre amb una entrada que interroga el sentit mateix de l'escriptura, i l'associa a un gènere: el diari. Aquests elements fan pensar en una estratègia d'escriptura més definida, més autoconscient; la “Llibreta de París” ha estat un experiment estimulants, un precedent important, però que sembla que no era entès exactament com un diari. La reflexió sobre quina és l'orientació de

l'escriptura no arriba fins que, efectivament, apareix la paraula *Kodak*; fins a la primera llibreta, doncs, amb aquest títol. Per tant, no es pot dir que Ricart considerés del tot la “Llibreta de París” un diari; potser sí un carnet de viatge, poc autònom, que gairebé no contempla el factor íntim i introspectiu. Una escriptura encara no del tot deliberada —o no del tot “planificada”.

Començar un text no és un gest innocu. I menys quan es fa *in medias res*. En inaugurar un diari, segons Lejeune i Bogaert 2006: 104, hi ha tres elements clau: la pàgina de títol (v. § 6.1), l'advertiment al lector i les primeres línies de text. Ricart emprèn el seu “diari” — el mot, ara sí, és aquest— amb un proemi, amb una metareflexió arxitektual en forma de pacte d'escriptura i de lectura, que és alhora l'advertiment al lector i les primeres línies de text. Es tracta d'un fragment especialment ric que, com els pocs altres passatges autoreferencials —concentrats tots en el període més prototípicament diarístic—, constitueix la poètica explícita dels QK,⁸⁸ que exposa com Ricart entenia que s'havia d'escriure i llegir el projecte diarístic que tot just encetava. Vegem-ho:

El fullejar de nou unes notes fetes a París (1920-1922) i refrescar-me'n tant el record m'ha fet pensar en seguir anotant algunes impressions i coses deslligades, pel goig del dia que les rellegeixi. Qui no ha intentat, amb més o menys constància, fer un “diari” o cosa que s'hi sembli? Tard o d'hora fa cap a la paperera...

Això no és pas pels altres; és per a mi i únicament per a mi. Qui no té memòria ha de tenir *estilogràfica* i jo, pobre desmemoriat, necessito d'aquest recurs, si és que vull recordar-me pe a pa fins del que més m'interessa.

Les contradiccions no tenen importància ni en la vida, i en unes notes íntimes s'hi recullen forçosament. És per això que un “llibre de la sinceritat” no és pas un “diari”, que es fa sovint en mires als altres evitant el contradir-se i en el fons sempre queda pedant. Pobre del *jove* que no es contradigui!

Aquest fragment, corresponent a l'1-III-1922, condensa, com he dit, els pactes de lectura i d'escriptura dels QK. Ricart no els fa tan explícits enlloc més. D'entrada, Ricart afirma que l'escriptura que l'ocupa és propiciada per la relectura d'unues notes preses anteriorment: la “Llibreta de París”. Aquesta lectura li ha “refrescat” el record de la ciutat —i, per sinèdoque, d'ell mateix— i ha fet que decideixi reprendre l'escriptura seriada i lligada a uns fets. Es tracta d'una lectura a posteriori, tematitzada pel temps, que revela, en primera instància, una discontinuïtat dística i un contrast en les circumstàncies, factors que donen valor a rellegir-se. Escriure, doncs, és reproduir en potència, en el futur, aquestes circumstàncies, ara d'una manera més autoconscient, i “preservar” altres circumstàncies per aconseguir un efecte

⁸⁸ La implícita s'haurà d'espigolar, i en parlo a § 5.4.

similar al que li ha causat haver recuperat les entrades parisenques; obtenir, doncs, un “goig” via el record.⁸⁹ L’entrada de Ricart, en aquest punt, coincideix gairebé mot per mot amb aquesta altra del diari de Tolstoi:

20 DE MARZO [de 1852]. STAROGLADSKÓVSKAIA. Acabo de releer mi diario de 1851 y algo de lo escrito en esta libreta. El placer que me proporcionó la lectura me obliga a seguir escribiendo un diario para procurarme un placer semejante en el futuro.

(Tolstoi 2002: 67)

En diaris com els de Ricart o de Tolstoi s’intueix un cert plaer de rellegir-se —“el fullejar de nou unes notes fetes a París”—, del tipus que Lejeune en diu “à distance” (Lejeune i Bogaert 2006: 148-151; v. § 5.4.2), que consisteix, sobretot, que el subjecte s’autoavaluï en el decurs d’un temps determinat, a fer contrastar un jo present amb un jo passat, uns “destins emmirallats” (el terme és de Vilella 2007: 32).⁹⁰ Aquest fenomen s’assembla a l’anagnòrisi aristotèlica, també en la possibilitat que els individus (el del passat i el del present) no es reconeixin en un primer moment, que hi hagi un distanciament per la tensió entre identitat i diferència: “Com que el reconeixement és reconeixement d’algú, hi ha casos en què només un dels dos reconeix l’altre (quan un ja sap qui és)” (*Poètica* 1452b; Aristòtil 2017: 144).

⁸⁹ V. també l’entrada del del 21-II-1923: “Un dia que fullegi aquesta llibreta potser faci alguna cosa pel *Vilanovi*”. O la del 7-IV-1923: “Em proposo de copiar els haikaïs que estan comentariats en aquest important estudi. Un dia o altre la lectura em farà reviure el goig de quan els he llegit per primera vegada”.

⁹⁰ Són molts els diaristes que es podrien invocar i que han escrit idees similars; a *En aquesta part del món* es pot llegir: “Però l’únic lector que m’interessa som jo mateix” (Simó 2016: 223). Una altra reflexió molt interessant és aquesta de Mircea Eliade:

Pero entonces, ¿qué pasa con todas estas páginas que llevo conmigo? Tendría que prohibir ya mismo su publicación íntegra. Escribo para poder leerme yo mismo más adelante. Me es indiferente que alguien me lea o no; no escribo para él. Escribo para encontrarme conmigo mismo en un futuro, para acordarme de momentos inútilmente perdidos (todos los “momentos” están irremediabilmente perdidos, por mucho que nos empeñemos nosotros en salvarlos). [8-II-1953]

(Eliade 2000: 132)

Un altre punt de vista, diferent, és el que Picon atribueix a Miró:

El temps? El temps no compta. A Miró, li agrada de dir: jo pertanyo al present. La data no hi és per a mesurar distàncies, testimoniar progressos, sinó més aviat per a guardar l’empremta d’aquesta activitat constant: a cada instant hi ha *això*. I —perquè la forma anotada tal dia, en ser retrobada al cap d’un quant temps, provoca una altra forma, perquè sembla que després aquesta idea s’ajusta a la que l’ha precedida en deu o vint anys— la data prova que la imaginació supera el temps, que la creació és l’el·lipse del temps.

(Picon 1980: 12)

El diari, en aquest sentit i en un de més general, funciona a tall d'arxiu, de magatzem de la memòria, alhora que, en sedassar-la i verbalitzar-la, la construeix.⁹¹ El “goig”, doncs, ve tant d'escriure i de llegir com de recordar. Afirmar que s'escriu “pel goig del dia que les rellegeixi [les entrades]” equival a atorgar un paper quasi demiúrgic al temps: el temps —juntament amb el jo— és l'element que dota de sentit aquestes entrades, redundants en el present però significatives en l'avenir. És una motivació i una orientació que apella a la posteritat, a la virtualitat. Aquest és un element que contribueix a fer del diari, dels QK, un text que pot ser tan extens com Ricart desitgi. A diferència de la “Llibreta de París”, que és sobretot un carnet de viatge, i que per això mateix té un horitzó clar —quan s'acaba el viatge s'acaba el carnet—, els QK, ara sota aquests pactes, i encara que s'hi narrin viatges diversos o elements per definició finits, poden allargar-se en tantes llibretes com duri l'impuls de l'escriptura o com es renovin o substitueixin els pactes successius: “Bé em duren prou les ganes d'omplir llibretes d'aquestes!”, escriu a principis d'octubre del 1923, com a primera entrada de QK 3. D'alguna manera, aquesta asseveració suposa un renovellament del “compromís” d'escriptura. L'energia que hi ha en la “inauguració” del diari ha de ser cíclicament revitalitzada (Lejeune i Bogaert 2006: 108). La regularitat de l'escriptura és entesa com un element constitutiu del diari encara que l'escriptura no sigui del tot continuada (Corrado 2000: 258). El pacte, malgrat tot, pot ser amenaçat:

14 – He interromput voluntàriament aquest Kodak. He estat a punt de cremar les quatre o cinc llibretes escrites. Aprofitaré únicament totes les anècdotes no personals que pugui desengrunar. Trobo una tonteria d'anotar les crisis sentimentals i les manietes d'un mateix. [14-VIII-1926]

Al contrari de l'acte de començar el diari, que es formula amb un pacte, amb un contracte, el final dels QK es fa en un silenci total: simplement deixa d'haver-hi entrades. Fa la sensació que Ricart hi hauria pogut seguir fent entrades, però la darrera és la darrera, sense cap raó aparent. El 1956, a quatre anys de morir, Ricart abandona els QK.

Torno, però, a l'entrada proemial. Com he avançat, el vector temporal, juntament amb el pronom *jo*, és l'únic element que forneix una estructura, una pauta, per a l'escriptura: l'entrada és l'element mínim —i alhora màxim— del diari. Cadascuna de les entrades, és evident, pot tenir paràgrafs clarament diferenciats, que tractin temes diversos i clarament detectables, però sempre en el clos de l'entrada d'un dia concret, visiblement consignada i,

⁹¹ “La autobiografía o espacio autobiográfico implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y «necesidad» causal de los hechos” (Pozuelo Yvancos 2006: 34).

doncs, aïllada de la resta: un enfilall de fragments que constitueixen un diari. La fragmentarietat, de fet —en mots de Ricart “impressions i coses deslligades”—, és prevista des d’un bon començament. Amb això ja estan en joc alguns dels trets formals mínims de l’escriptura diarística.

Encara sobre la memòria, i abans d’abordar els altres elements significatius d’aquesta entrada, és curiós d’observar com a la base d’aquesta escriptura hi ha, essencialment, el procediment de l’associació, gairebé de la memòria involuntària: trobar o fer una cosa porta a fer-ne una altra, en aquest cas rellegir la “Llibreta de París” porta a prendre la decisió de fer —o de seguir fent— un diari. De la mateixa manera que, no gaires pàgines més endavant, rellegir les entrades d’una antiga llibreta, escrita a Castelló, porta a recordar, a “passar en net” a aquest “nou” diari el que havia escrit en aquella —la qual cosa, per cert, torna a evidenciar que Ricart es rellegia sovint. Tot plegat, podria dir-se, porta a fer “diaris en diferit”:⁹² així, es parla de Castelló i de València, de Sevilla i de Granada, etc., temps després d’haver-hi estat.

En el segon paràgraf, després de reflexionar sobre quin és el destinatari —una qüestió primordial, que reprendré tot seguit—, es pot llegir que perquè el “goig” ja afludit hi sigui cal o bé tenir memòria o bé tenir una estilogràfica. Ricart, que es defineix com un “pobre desmemoriat”, té estilogràfica, i es preocupa de crear-se una memòria tot escrivint.⁹³ Una memòria altrament volàtil; el que pretén amb l’escriptura d’un diari és poder revivre-ho tot, amb vivor, “pe a pa”. El que no s’escriu corre el risc de ser oblidat.⁹⁴

Com s’ha dit suara, en aquesta reflexió proemial Ricart explicita quin és el destinatari planificat dels seus escrits: “això no és pas pels altres; és per a mi, únicament per a mi”. Ricart es reserva els papers d’actor, d’autor i de lector. Es tracta d’unes “notes íntimes”, que no preveuen altres destinataris que no siguin el mateix diarista —en termes de Rousset 1983

⁹² Cosa que és, amb la teoria a la mà, una contradicció en els termes. Amb més rigor es podria dir que Ricart insereix en el diari segments autobiogràfics de retrospecció més forta que l’habitual.

⁹³ Delacroix, que s’esmentarà de nou tot seguit, era del parer que sempre s’ha de llegir amb un estri a la mà (12-V-1857: “Il faudrait toujours lire la plume à la main. Il n’y a pas de jours que je ne trouve dans le plus mauvais journal quelque chose d’intéressant à noter”; citat per Hannoosh 1995: 18-19). Ricart, de fet, procedia d’una manera similar.

⁹⁴ “Il y a un mot de Bergson qui m’a toujours beaucoup frappé, je veux dire que chaque fois qu’il m’arrive d’y songer, il me paraît neuf par quelque côté et j’y trouve toujours de l’inexploré. « La conscience, c’est la mémoire. » Il est difficile de dire plus en si peu de mots. Nous existons pleinement dans la mesure où nous nous souvenons” (Green 1993 : 1400)

es tracta d'autodestinació; en terminologia narratològica se'n podria dir narratari intradiegètic—;⁹⁵ hi ha, doncs, una “creença” en la privacitat i en la intimitat dels diaris. Escriure un diari és un acte íntim, en principi reservat a qui l'escriu. Ricart es proposa a ell mateix com a lector futur; pressuposant que hagués accedit a deixar-los llegir, sempre hauria conservat una posició privilegiada, com a lector escollit. Quant a la lectura, doncs, hi ha un pacte doble: amb un mateix, en el sentit que s'atorga unes regles del joc, es posa l'individu que escriu al centre i es fa l'interlocutor, i, més feble, caps als altres, en el sentit d'excloure'ls.

La caracterització del destinatari, d'aquest *ego scriptor*, és molt més rica a la llum de dos factors que Ricart anota tot seguit: la fluctuació del subjecte —les contradiccions— i la sinceritat. Més que no pas altres gèneres, el diarístic propicia una lectura ulterior —un dels horitzons, com ja s'ha dit, desitjat. Aquesta lectura —també s'ha dit— pot donar compte del pas del temps en general i en el subjecte en particular, que pot haver mutat en l'endemig. Més encara: les contradiccions són inherents a l'ésser humà, i per aquesta raó quedaran registrades en un escrit que el prengui com a punt de partida i objecte d'estudi. Ricart, que és jove, reclama la importància de contradir-se en diversos passatges:

El que llença una professió de fe i no té el valor de desmentir-la quan no la sent es fa una reixa intraspasable. La volubilitat no té la importància que se li dóna: és, al contrari, signe de vitalitat d'esprit i necessari a la joventut, principalment. [?-V-1921]

La contradicció-volubilitat serveix per autoconstruir-se, i és als antípodes del tan temut per ell *parti pris* i de les capelletes.⁹⁶ El fragment, doncs, reconeix la mutabilitat com a inevitable i fins i tot com a desitjable. La contradicció pot ser, alhora, sincrònica —i existir en un moment concret— i diacrònica —quan procedeix de confrontar el subjecte en dos moments diferents. Indefectiblement, la discontinuïtat (fragmentació) del subjecte tindrà repercussions textuais i formals; les pròpies, per cert, del gènere diari. Quant a la sinceritat esmentada més amunt, i a banda d'una actitud ètica més o menys etèria, en aquesta entrada sembla que s'ha d'entendre, d'una manera més concreta, precisament, com una actitud honesta i d'acceptació de la mutabilitat, la inconstància, la successió d'opinions i d'actuacions no sempre coherents de què s'acaba de parlar. Ricart, de fet, aparella el gènere diari a una escriptura afectada,

⁹⁵ En un altre moment, Ricart parlarà del seu diari com d'uns “«diàlegs d'un solitari» —«jo i l'Enric Ricart»” (*infra*).

⁹⁶ Cf. Delacroix: “Mardi 3 septembre 1822—Je mets à exécution le projet formé tant de fois d'écrire un journal. Ce que je désire le plus vivement, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul ; je serai donc vrai, je l'espère ; j'en deviendrai meilleur. Ce papier me reprochera mes variations” (citat per Hannoosh 1995: 3).

“pedant”, preocupada per la projecció d’una imatge idealitzada i falsejada de qui escriu. Per aquesta raó, d’una manera indirecta i per contrast, s’acull a l’etiqueta vaga de “llibre de la sinceritat”.

No insisteixo, de moment, en la qüestió de la sinceritat, a la qual tornaré més endavant. Només avançaré que Ricart es compromet, en parlar de “sinceritat”, a reflectir, amb molt pocs graus de separació, una identitat entre l’escrit i el viscut; seguint aquests fets al fil dels dies, amb una “retrospecció feble” que distingeix el diari d’altres gèneres de la literatura del jo. Per tant, una escriptura fragmentària (“algunes impressions i coses deslligades”).

Val la pena aturar-se, ara, en la qüestió del gènere a què vol acollir Ricart els seus quaderns. Acabem de veure que rebutja l’etiqueta “diari” —que és la que factualment escau— i que prefereix la més literària de “llibre de la sinceritat”. Si en l’entrada del primer de març del 1922 aquella sembla que no li funciona i prefereix aquesta, més al·lusiva, en altres passatges dels QK torna a emprar-la però connotada positivament. Com a bon previsor de si mateix, i com ja ho havia advertit, Ricart es contradiu en aquest punt, o si més no és inconsistent en l’ús d’aquestes termes, en part, segurament, perquè el de “llibre de la sinceritat” és alludit com a rètol evocador més que no pas com a etiqueta concreta; fa sentit en tant que “rivalitza” amb el més corrent, i per això gastat, de diari. Llegim *in extenso* un d’aquests fragments en què Ricart, lateralment, sembla adscriure la seva escriptura al gènere diari:

9[-I-1923] – Tant hi fa que en un poble es passin setmanes i setmanes sense parlar de pintura o d’art en general. Jo me’n passo molt bé de parlar-ne. Més; ho prefereixo. Fora apassionament i disgustos.

No per això s’ha de fer un “diari” que vingui a omplir aquest buit.

Que la pluma parli amb la mateixa *llibertat* que la boca, això sí.

En un “diari” tot hi cap i fa bonic precisament per això de que sigui la plasmació sinceríssima del moment, la *instantània* que ens permet recordar, reconstruir, amb indiferència, amb “llàgrimes als ulls” o amb “un lleu somriure”. Una “llibreta de despeses i ingressos”. Tot hi té transcendència i res n’hi té.

La contradicció, de fet, i com es pot veure, no només és d’aquesta entrada respecte de l’altra, sinó que també resulta un xic incoherent respecte d’ella mateixa. L’oració “No per això s’ha de fer un «diari» que vingui a omplir aquest buit” fa la sensació que no acaba de casar amb el darrer paràgraf, en el qual es pondera positivament el diari. La “validesa” del gènere, val a dir, hi serà —aparentment— en la mesura que sigui una “plasmació sinceríssima del moment”. Si abans parlava, més que no pas de diari, de “llibre de la sinceritat”, ara, d’una manera no del tot clara, Ricart sembla preferir el rètol de “llibreta de despeses i ingressos”. Com abans, la clau perquè l’acte d’escriure tingui sentit passa per la sinceritat; només serà

reeixit si la ploma té “la mateixa *llibertat* que la boca”. El gènere que vol conrear, doncs, es digui diari o no, és entès no com a acta notarial que registri “tots els apassionaments i disgustos”, sinó com a exercici ètic, de llibertat, on es puguin recollir les experiències, transcendents o no (v. § 5.2.1).

Ricart escriu que “en un «diari» tot hi cap i fa bonic precisament per això de que sigui la plasmació sinceríssima del moment, la *instantània* que ens permet recordar, reconstruir, amb indiferència, amb «llàgrimes als ulls» o amb «un lleu somriure»”. El diari, que Didier 2002: 187 entén com a forma oberta, pot ser receptacle de tota mena de materials; aquests materials actuen com un testimoni d’aquest moment. Com a objectes que són, no podran sinó ser sincers i contribuir a la “plasmació sinceríssima del moment”. En aquesta mateixa oració hi ha una paraula subratllada —en la transcripció en cursiva— fonamental en els QK: *instantània*. El diari són les Kodak: una fotografia, doncs, una instantània. Com la càmera, el diari capta el moment i en fa record (v. § 5.3).

Afegim un fragment que es pot il·luminar amb el que s’acaba d’exposar, del 8-III-1925:

(“Kodak” o bé “Diàlegs d’un solitari” —“jo i l’Enric Ricart”.)

Si en el fragment que obria aquest apartat s’hi afirmava que l’escriptura dels quaderns “és per a mi i únicament per a mi”, dos anys més tard Ricart reforça la idea que el destinatari no és altre sinó ell mateix. En una primera interpretació, el sintagma “jo i l’Enric Ricart” es pot entendre com a paràfrasi, com a *amplificatio* dels “Diàlegs d’un solitari”: en tant que solitari, Ricart només pot dialogar amb ell mateix, de manera solipsista. Fent un xic més d’abstracció, es tracta d’un diàleg amb un jo escindit, sord, en el qual una meitat observa i l’altra és observada —l’una escriu i l’altra llegeix, personatge i narrador, o narrador i narratari—, i és en aquesta lectura que es fa l’aportació a la conversa. Acaba construint-se un *Doppelgänger*. El diarista, lluny d’un tot harmònic, únic i coherent, esdevé dos o més “entitats”: I) qui actua i es veu actuar i II) qui escriu; “le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours” (Didier 2002: 116). A la qual cosa s’hauria d’afegir, encara, un jo com a “entitat” receptora —una de les possibilitats és la relectura (v. § 5.4.2). Ricart sembla ser conscient, també, que no hi pot haver una correspondència total del jo que escriu —el locutor— i del ciutadà E.-C. Ricart —l’objecte (Benveniste 1966; Barthes 2009: 75)—; que el jo dels diaris és una figuració textual independent de la mà que l’escriu (Didier 2002: 116).

El diàleg pot ser encara més polifònic si s’hi afegixen les coordenades que s’han proposat més amunt, fonamentalment la contradicció-volubilitat i el record, entès com a mòbil principal d’escriure. La suma d’aquestes variables, com ja s’ha dit de passada, pot potenciar una relectura del diari interessada a copsar les mutacions dels subjecte i a fer-ne examen. En aquest sentit, tots els diaris, també aquest, tenen un component de diari d’introspecció, d’examen de consciència, gairebé de diari espiritual ignasià, també amb efectes retroactius (en tornar a ser llegits). Aleshores: la multiplicitat de jos, aplegats i renovats díticament a cada entrada rere el pronom personal *jo*, tant els que són producte de les contradiccions que es puguin tenir com els successius que crea el temps, seran interlocutors en aquest “Diàlegs d’un solitari”. Tots dos, narrador i narratari, mòbils, canvians, que en última instància seran una corrua de jos successius: des dels jos coetanis de l’escriptura —un jo “real” que no coincideix amb la figuració de l’escriptura— i uns altres jos futurs, previstos explícitament pel mateix Ricart.⁹⁷ Un diàleg, doncs, que preveu l’eix temporal, el futur. Un jo mòbil, deia, i entre altres raons perquè és en construcció; una construcció d’un jo literari que es construeix amb temps, a còpia d’entrades, entrada a entrada. Un jo que es construeix únicament escrivint(-se). Un diari, doncs, entès com a seguiment, com a crònica d’una grafomania.

En parlar d’un jo, aleshores, es parla, per simplificació, i si se segueix el camí de Derrida i De Man —i sense poder atribuir-lo unívocament a un acte “conscient” del Ricart escriptor—, d’una figuració del jo, d’un jo de paper, que cal ahora aprehendre’l, prendre’l com a objecte a modelar i com a centre de gravetat, com una entitat supraexperiencial, com a emanació supratextual, que, en la multiplicitat heraclitiana, és un tot eleàtic. Se’n pot dir tant una successió de jos, com en el paràgraf anterior, o un jo fragmentat: pel que fa a això caldria recordar, per exemple, la divisió freudiana de l’individu en una part conscient i una altra d’inconscient. El doble i la psicoanàlisi, de fet, tenen molts punts en contacte; n’és un exemple l’esmentada argumentació de Didier 2002: 116, o l’estudi de Freud *Das Unheimliche* (Vilella 2007: 105-109). El miratge d’un jo en un diari no és tan “violent” com el d’una autobiografia (Lejeune 1996: 170), en el sentit que emmotlla un subjecte amb una constricció menys forta; el jo de les memòries i de les autobiografies és un jo coetani de l’escriptura, que vol ser retrospectiu, sota el qual hi ha la desitjable unitat del discurs. Un jo-

⁹⁷ Una successió, també, doncs, de jos en el passat, que es podrien simbolitzar amb l’entrada del 22-VII-1922, en què s’esmenten les variants ortogràfiques del seu nom:

Regirant calaixos i capsas han sortit targetes de visita de moltes menes: unes que diuen Enrich Ricart, altres Enric Ricart, Enric C. R., Enric Cristòfol i les de darrera hora, que diuen E. Cristòfor R. Estava per fer-me-les fer aixís: E-Kristòphor, per veure si avançava les esmenes d’un cop. Ricart o Ricard? Oh, no ho sé! En(ric)art potser seria el més senzill i invariable.

abstracció darrere de la màscara, del pronom personal, que és, juntament amb l'eix cronològic, l'element que atorga unitat al diari.

5.2.1. La sinceritat dels *Quaderns Kodak*

La sinceritat és valorada positivament en els QK perquè són escrits sota una “estètica de la sinceritat” —que també es podria qualificar d'ètica de l'autenticitat. Aquest punt de partida és explícit en el diari amb una certa freqüència i es concreta en la creació d'una màscara autorial que, segons una noció molt aproximativa de la sinceritat, vol seduir i explicar-se precisament per la “identitat” entre el que es pensa o se sent i el que s'escriu. O, com en dirien els rètors clàssics, als QK es recorre a la parresia (Lausberg 1975: 220). L'actitud del jo que Ricart vol prioritzar és la naturalitat. Cal advertir que la sinceritat no equival a la confessió impúdica: Ricart, per exemple, no tracta temes relacionats amb aspectes com ara la vida afectiva (autocensura?). Igualment, bona part dels fragments en què hauria pogut haver-hi un to més descordat o “perillosos” des d'un punt de vista polític van ser cancel·lats o arrencats (censura).

Vegem, mig a l'atzar, una de les ocurrencies del mot *sinceritat*:

Lectura de *Memòries d'un llibreter català* (Antoni Palau Dulcet), de la qual n'he tret notes del que es refereix a targetes. És un llibre dens però gens cansat —tot al contrari— per ésser fet amb una gran sinceritat. S'hi comenten *tots els fets* amb una precisió cronològica exemplar. M'ha servit, també, per a classificar una bona pila de targetes que jeien en un calaix. [1-X-1938]

En aquest fragment, la sinceritat és judicada pels efectes d'amenitat amb què repercuteix en un text. A banda de la base ètica que pugui tenir, i de la qual m'ocuparé tot seguit, el fragment fa evident que té també una dimensió estètica. En una primera accepció, doncs, es veu la sinceritat com una orientació productiva per fer llibres llegidors. Ara bé: què implica, llavors, des d'un punt de vista ètic, ser sincer en un text com els QK? Què és la sinceritat? Es pot comprovar si s'és sincer?

En la seqüència habitual de Ricart, la sinceritat és molts cops oposada al *parti pris* i a l'artifici, i aparellada al tan celebrat “anar fent”: “Cada dia dono més importància an aquestes vulgars paraules ANAR FENT, que vol dir SINCERITAT”. Una sinceritat, segons això, que Ricart diu que li manca a l'Ors crític d'art, que pel “gust de fer una d'aquestes «sentències»

sacrifica la sinceritat”, o a Marie Bashkirtseff, insincera perquè escriu amb “impressions literàries en mirades a la posteritat”. Una sinceritat, doncs, que és cap a un mateix, però també cap a un mateix respecte dels altres i de la història.

En el seu llibre *Sincerity and Authenticity* (Trilling 1972), el crític nord-americà Lionel Trilling argumenta en aquesta mateixa línia que la sinceritat, que emergeix com a tal al renaixement, és un valor que integra l’horitzó moral d’una societat determinada (v. també Gusdorf 2012). L’autenticitat, nascuda al segle XX, per contra, genera

a more strenuous moral experience than ‘sincerity’ does, a more exigent conception of the self and of what being true to it consists in, a wider reference to the universe and man’s place in it, and a less acceptant and genial view of the social circumstances of life.

(Trilling 1972: 11)

O, com va escriure Charles Taylor:

Being true to myself means being true to my own originality, and that is something only I can articulate and discover. In articulating it, I am also defining myself. I am realizing a potentiality that is properly my own. This is the background understanding to the modern ideal of authenticity... it is what gives sense to the idea of “doing your own thing” or “finding your own fulfillment”.

(Taylor 1991: 29)

En l’entrada de l’1-III-1922 s’ha vist una reivindicació del diari com un espai per conrear un diàleg amb un mateix que no vol ser mediatitzat per tercers; una escriptura que “no és pas pels altres; és per a mi i únicament per a mi”. El que Ricart en diu sinceritat en termes d’“anar fent” al marge dels “altres” pot tenir concomitàncies amb la noció d’autenticitat de Lionel Trilling. És cert, però, que seria en tot cas una autenticitat d’algú que no es mostra ni especialment belligerant ni especialment crític amb els valors socials hegemònics que li són coetanis. Si remarco aquest fet no és per menysprear-ne la ideologia ni per ser anacrònic, sinó per advertir que algunes implicacions polèmiques o contestatàries de l’autenticitat, sobretot en cas d’artistes, tal com s’exposen en el text de Trilling són alienes a la textura eticomoral dels QK. Sigui com sigui, la lectura global de la sinceritat, tan reivindicada per Ricart, no pot diferir del que s’ha exposat fins ara. Així, és important com a horitzó pragmàtic, i inextricable com a acte.

5.3. Les llibretes Kodak: un diari

A propòsit de la “Llibreta de París” s’ha vist com el títol, amb l’esment de la ciutat, no era gratuït, atès que feia evident quin n’era l’element cohesionador. Les llibretes Kodak, amb aquesta etiqueta, a què afludeixen, llavors? He dit, mig de passada, que aquest nom ha de tenir relacions evidents amb la noció del diari com “la plasmació sinceríssima del moment, la *instantània*”. La metàfora és prou transparent: de la mateixa manera que una fotografia captura un moment tal com és, l’escriptura del diari, per a Ricart, ha de fer el mateix. Sense ocultacions ni manipulacions.

Eastman Kodak Company és una empresa fotogràfica nord-americana fundada el 1888, que encara ara, i tot i alguns problemes econòmics recents, continua operativa. El nom que es va triar era un mot inventat, pronunciable en totes les llengües (DECLC, *sub voce*). La companyia, que va dominar quotes molt importants del mercat durant dècades, va contribuir a democratitzar la fotografia: venia aparells fàcils d’usar i a preus assequibles —és famós l’eslògan publicitari “You Press the Button, We Do the Rest”. D’alguna manera similar a això, abans que existís Kodak, a França i Alemanya es van popularitzar al segle XIX, i d’allà a la resta d’Europa i als Estats Units, quaderns, molts cops amb coberta jaspiada, de cartró, que eren venuts a preus baixos a les papereries (Lejeune i Bogaert 2006: 102-103), semblants a les llibretes dels QK.⁹⁸ Sens dubte, i en paral·lel dels esdeveniments socioculturals tractats a § 1.6, aquests articles van ajudar a propagar l’escriptura íntima, de la mateixa manera que les càmeres Kodak van popularitzar la fotografia amateur. La Pocket Kodak, per exemple, era una màquina de fotografiar que, com n’indica el nom, cabia a la butxaca —com una d’aquestes llibretes. Tant les càmeres fotogràfiques com els quaderns convidaven a apropar-se a tasques i pràctiques fins feia no gaire reservades a professionals: fer fotografies i, en menor mesura, escriure. Com els aparells Kodak, l’escriptura en els quaderns, com a vehicle per a l’expressió del jo, es vol allunyar de la cosa tècnica —enfocar, revelar, etc.; “ser” escriptor en aquest cas— i oferir, sense complicacions, totes dues coses, la instantània del moment.

Possibilitat “tècnica” a banda, Kodak té en comú amb la pràctica del diari, com deia, que fa possible un producte —una fotografia, un diari— útil perquè els subjectes s’expliquin a ells

⁹⁸ En el món anglosaxó, sobretot nord-americà, aquests quaderns —coneguts com a *marbled composition notebook*— són encara emprats per molts escolars.

mateixos, que es construeixin una narrativa, i que es generin records en un suport que es pugui recuperar quan se'n tingui el desig. Es permet, en última instància, que hi hagi una memòria que transcendeixi els individus:

Kodak taught amateur photographers to apprehend their experiences and memories as objects of nostalgia, for the easy availability of snapshots allowed people for the first time in history to arrange their lives in such a way.

(West 2000: 1)

No són gaires les ocurrencies de la paraula *Kodak* en els QK.⁹⁹ En un cas, *Kodak* és la càmera, no pas la llibreta (8-VIII-1927); en un altre, Ricart comenta, perquè li devia fer una certa gràcia, el títol d'un llibre de Blaise Cendrars, *Kodak: documentaire* (entrada de l'1?-X-1925). No són freqüents, doncs, més enllà d'un cas, les al·lusions a la manera metonímica com tenia d'anomenar les llibretes, *Kodak*. No hi ha cap ocurrencia del sintagma *Quaderns Kodak*; *Quaderns* és un element "afegit" a posteriori pels estudiosos, merament descriptiu, per referir-se al conjunt del diari, però que es pot deduir: "aquest Kodak" devia ser "el carnet o quadern Kodak".

El gènere diari és molt metareferencial, molt autoconscient; el més avesat, potser, a fer referències del mateix acte d'escriure, probablement encara més que el gènere epistolar. Hi ha, sovint, comentaris sobre la regularitat de l'escriptura, i, gairebé, disculpes i retrets de l'autor si hi ha buits. L'explicitació recurrent dels propòsits en l'escriptura no és infreqüent, ni els comentaris sobre el mateix suport i el mateix context d'escriptura. És un gènere que demana un compromís sostingut, que s'ha de renovar. En el conjunt dels QK són poques les entrades metaescripturals —la més rellevant és comentada a § 5.2. La majoria d'ocurrencies del mot *diari*, per posar-ne un exemple, són gairebé sempre en el sentit periodístic. El mot *dietari*, en canvi, no és mai esmentat. *Journal* és referit sempre a diaris en francès (Marie Bashkirtseff, Léon Bloy, Eugène Delacroix). Semblantment, el present *escric* o similars solen aparèixer per referir-se a les cartes. Ricart tampoc no fa quasi mai cap especificació d'on escriu —al taller (2-VIII-1923), a l'habitació, en una taula, al llit? Traginava els quaderns i escrivia fora de casa?—, ni com, ni si ho fa a una hora fixa —per exemple, abans d'anar a dormir—, ni si ho fa a prop d'una finestra, o si fa servir un llum o si prefereix la llum natural, o si això és indiferent. Altres diaristes, en canvi, s'hi entenen, ara i adés, a comentar aquestes qüestions; l'escriptura del gènere té sovint com a *topos* el comentari dels rituals d'escriptura. Podem saber, això sí, que Ricart tenia el costum d'escriure amb ploma, amb

⁹⁹ "He interromput voluntàriament aquest Kodak" (14-VIII-1926).

tinta negra o blava, i no pas perquè ho digui explícitament sinó perquè és obvi en examinar les llibretes. És poca la informació sobre els rituals d'escriptura de Ricart.

El gènere diari té un lligam molt fort amb la materialitat, amb el suport d'escriptura. El suport prototípic, per antonomàsia, és el quadern, la llibreta, autògrafa. És per aquesta mateixa raó que molts cops els diaristes, per a ells mateixos o de cara al públic en cas que els publiquin, intitulen els seus escrits amb un rètol descriptiu d'aquesta materialitat: *Le Cahier vert* i *Le Cahier brun* de Sainte-Beuve, el *Llibre verd* d'Apelles Mestres, els *Cahiers* de Paul Valéry, *El quadern gris* de Pla, el *Cuaderno amarillo* de Salvador Pàniker o el *Llibre blau* de Josep M. Folch i Torres. De tots els possibles, i en comparació amb d'altres, el recurs de la metonímia és, potser, el més clar. Enfront de la dispersió, de la permeabilitat, la referència a la mera escriptura, i encara, la referència a allà on es fa, a la seva dimensió més física, esdevé, potser, la manera més “real”, fixa, perenne, de referir-s'hi. De fet, aquesta dimensió física, a manera de mirall, fins i tot pot esdevenir el destinatari més típic, un xic tronat, del diarista, sobretot l'adolescent: “estimat diari”. També és molt freqüent de buscar un títol merament descriptiu, com ara *diari* més l'abast cronològic, o *diari* acompanyat d'un topònim.

5.4. Una poètica implícita¹⁰⁰

Implícitament i de manera factual, en datar les entrades Ricart segueix la “lleï Blanchot” (Rousset 1983: 435), la lleï del calendari. La datació és l'element formal —l'únic?— que permet identificar d'un cop d'ull el diari; en suposa la *mise en scène* prototípica, i és el gest ritual més repetit. Es tracta d'una estructura donada, basada en la iteració. Si el diari és, per definició, fragmentari, la datació “introduit une continuité idéale” (Corrado 2000: 291). Ara bé: tal com defensa Danielle Corrado, hi ha, al marge d'una datació explícita, quelcom més que lliga el diari al temps de redacció:

Dans tous les cas de figure, la conscience d'écrire un journal, et non une suite de réflexions morales et esthétiques, se fonde sur la présence, au niveau textuel, des paramètres de l'énonciation qui renouvellent à chaque entrée l'ancrage du narrateur dans le présent de la rédaction.
[...] c'est la volonté d'insérer l'écriture dans la trame du présent qui définit le journal.

(Corrado 2000 : 261-262)

¹⁰⁰ En comptes d'oferir un resum o una paràfrasi dels continguts dels QK, s'ha cregut interessant tractar alguns dels recursos narratius que s'hi despleguen. Més endavant s'ofereix (§ 5.6) una lectura en clau de *topoi* dels QK.

La datació, alhora, ajuda a rellegir: ubica una narració en el seu marc temporal —un present perpetu—, i ajuda a localitzar informació. Afirmar tant la regularitat com la quotidianitat, elements fonamentals del gènere —tots dos dependents del temps—, els quals, alhora que activen el ressort del diari, en poden ser el topall. Dependre del calendari implica també que l'escriptura s'ha de focalitzar en l'actualitat de l'enunciador (Corrado 2000: 264). Tot això no exclou que els recursos narratius puguin ser tan rics com en un altre tipus d'escriptura: en els QK se n'usa una gamma molt rica. Així doncs, són molt freqüents els diàlegs, els retrats de personatges, les descripcions, les narracions breus... A banda, es pot observar que en els QK —potser no tant en la “Llibreta de París” i no gaire en els darrers anys—,¹⁰¹ Ricart, per evitar la monotonia excessiva que podria derivar-se d'una escriptura regular, diària o gairebé, prova d'introduir variacions en el plantejament de les entrades, en els temes que s'hi tracten, en el punt de vista. Les entrades són diverses, i no es detecta una estructura predeterminada a què s'acullin. Per tant, per bé que no hi ha una planificació estricta en el que s'ha de dir, perquè és coetani o perquè s'escriu a mesura que es recorda —allò que no ho és tant— i perquè el diari, en principi, és aliè a una planificació tan acusada —v., però, Esteve 2010: 73 i Lejeune 2011: 33—, hi ha una certa intervenció perquè es creï una sensació d'amenitat —segons un criteri més o menys narratiu, doncs.

Els estímuls concrets d'escriptura són diversos. Quan Ricart és a París o visita Barcelona, són molt freqüents les entrades que giren al voltant d'una exposició o d'una visita a un museu. Quan és així, elabora breus crítiques, subjectives, que alternen la descripció de les obres amb el judici. Es tracta d'una ressenya impressionista de les obres. Una part gens menyspreable dels QK són entrades d'aquesta mena. Un altre incitador freqüent són les lectures (d'un llibre, d'una notícia); també una trobada amb algú, un fet polític, una carta, una anècdota, un record... La fórmula per narrar sol ser aquesta: s'indica el moment en què tal cosa s'ha vist, llegit, sentit, etc., freqüentment el mateix dia —és a dir, es fixa el calendari—, se'n donen detalls i se'n fa un comentari. En realitat, qualsevol cosa és, potencialment, un pretext, i ni tan sols cal que estigui especialment connectada amb el dia en què s'escriu. No són poques les entrades que es construeixen a partir d'una reflexió general, d'un pensament, d'una descripció, elements dels quals no es coneix la gènesi (Lejeune 2011: 33).¹⁰² Conviuen,

¹⁰¹ Les entrades de la “Llibreta de París” solen tenir una estructura més recurrent, que és fruit del binomi visita + comentari, mentre que bona part dels QK és, en aquest sentit, més lliure.

¹⁰² Ricart, citant Damià Torrents, parla del “furor dels cinc minuts” (entrada del 13-X-1922): una pintura, una escultura, es pot executar en cinc minuts, justament perquè s'hi ha estat donant forma durant dies, mesos, anys. El mateix es podria dir, molt segurament, de les entrades d'un diari com són els QK: un aforisme plantejat i

doncs, una escriptura de “rememoració”, d’actualitat, amb una escriptura reflexiva, introspectiva i més o menys deslligada de fets concrets.

Si seguim, momentàniament, la distinció entre diari i dietari, els QK són híbrids: en els QK el jo comparteix espai amb el no-jo. Impersonal i personal, com definia Amiel el seu (Amiel 1996: 96). Si es parteix de les categories de Béatrice Didier, els QK són un diari introspectiu i alhora de reportatge: s’hi combina l’autoanàlisi i la intimitat amb la descripció de trobades amb amics, les reflexions sobre la situació política i sobre el món artístic; s’obre a tot de temes si fa no fa conjunturals (Didier 2002: 188-189). Atesa la diversitat, hi ha diferents “estils”: els propis de la introspecció i del diari “du reportage” i “journalistique” (Didier 2002: 188). En funció de les necessitats expressives, es recorrerà a una modalitat informativa, lírica, literària, sapiencial o humorística. En la classificació de Danielle Corrado, els QK serien un “journal mixte” (Corrado 2000: 290-296): són de manera simultània un diari d’obra —només que en comptes de literària és obra plàstica—, de formació i de crònica —l’única etiqueta que no hi encaixa del tot és la de diari espiritual o de conversió. No hi ha una jerarquia de continguts, i en una mateixa entrada poden conuiu totes aquestes tipologies. En un diari de l’extensió dels QK és lògic que hi hagi una “écriture errante” (Corrado 2000: 291), diversa. Aquesta “écriture errante” és també “myope” (ib.), en el sentit que desconeix quin és el final de les coses narrades. Els pactes d’escriptura, ja s’ha vist (v. § 5.2), possibiliten una pràctica sostinguda, i la fi única del diari serà la manca d’interès de l’autor per seguir escrivint o la mort.

Els QK no “comencen” ni “acaben”: s’obren *in medias res* i es tanquen de la mateixa manera. Sorgeixen i s’abandonen. Ricart fa, en començar a escriure a París, un carnet de viatge, que després esdevé un diari, i més endavant un dietari en sentit estricte, quasi una agenda d’estil telegràfic. Els QK, als anys quaranta, es deslitteraturitzen, en el sentit que cada cop hi ha menys construcció del jo i de la intimitat; menys recursos ficcionals, doncs. Els darrers anys ja no hi ha dibuixos, ni títols ornats, ni retalls enganxats. Durant la postguerra la tasca de Ricart esdevé, més que un diari, un registre més o menys metòdic d’encàrrecs i de cartes rebudes o enviades, una agenda, una acta notarial. Amb relació al treball, si els QK, els primers anys, hi dialoguen, fins i tot hi “competeixen”, més endavant els QK estaran supeditats a les contingències de l’ofici de gravador, i en seran només, pràcticament, un eco. O una caixa negra com la dels avions. Les entrades s’apropen, tornen —com a la “Llibreta de

replantejat desenes de vegades, per exemple, que en un moment de lucidesa és anotat en les llibretes en una forma feliç i més o menys definitiva.

París”— al grau zero de l’escriptura. Una gràfica dels QK es podria dibuixar amb una fase d’altiplà dominant, si més no pel que fa a la intensitat i a la sensació d’escriptura travada, orgànica, precedida d’una pujada —la “Llibreta de París”— i seguida d’una baixada —els darrers anys.

Els QK són, certament, molt desiguals. Amb totes les diferències del cas, l’“esperit” íntim (o privat) dels QK, a partir de la guerra, caldria anar-lo a buscar a l’epistolari amb J. F. Ràfols. Els primers anys dels QK les cartes són una extensió del diari, o si més no flueixen en paral·lel; a partir d’un moment difícil de determinar, el diari perd en favor de les cartes amb Ràfols. Els paràgrafs dels QK s’escurcen, es perd intenció literària. S’acaba l’escriptura “enjogassada”. El diari, en part, s’escriu a quatre mans, ara en format de carta setmanal, una mena de crònica d’una amistat. Hi ha, a banda, una interacció total, també en l’àmbit textual: molts cops, Ricart se serveix d’una fórmula que li sembla reeixida per a una carta a Ràfols, i integra la fórmula, el fragment o la carta sencera al diari.

L’epistolari és un gènere de vegades germà del diari; a banda que es podria considerar el diari com una carta escrita per a un mateix. El que diferencia el diari de la correspondència és sobretot la naturalesa de la relació amb l’altre. Pel que fa al mode d’escriptura, però, aquests gèneres tenen en comú l’absència de límits, la fragmentació, la periodicitat, el fet de ser concebuts, si més no d’entrada, al marge de la publicació. No es tracta d’“obres”, pròpiament: no són acabades, ni estan sotmeses a les vicissituds de la publicació, la difusió i l’entrada en el circuit comercial. Si la correspondència i els diaris es publiquen, finalment, queden marcades per aquesta llibertat, aquesta absència de forma que tenien en origen (Didier 2002: 189-190). Si bé en general “la experiència epistolar, de diverso modo que que la autobiografia, es recíproca. El autor de la carta simultáneamente procura influir en su lector y es influido por él” (J. G. Altman, citada per Reis i Lopes 2002: 164), en el cas de Ricart i Ràfols, com s’ha anat veient, aquesta influència recíproca és d’un abast més ampli.

Rellegir-se és el principal fi del diari: per recordar i per poder avaluar el passat i jutjar l’evolució (Lejeune 2011: 38). Pragmàticament parlant, el diari té un objectiu mnemònic, de memòria de present. Els diaris fan, molts cops, de “magatzem” de la memòria —tot i que sembla més profitós parlar de “construcció” de la memòria que no pas de mer receptacle (Cassany 2007). Hi seran quan no hi sigui, o no plenament, la memòria. D’aquí l’interès per conservar les manifestacions efímeres: sensacions, lectures, exposicions, també retalls de diari, etc. Ara bé, pot ser, també, que la memòria “hagi” de ser arrencada. Pot ser que hi hagi

factors, externs o no, que alterin, si més no parcialment, la idea dels diaris com a rebosts de la memòria, com a construcció d'aquesta memòria, i que “calgui” cancel·lar, arrencar o fins i tot destruir. Ja s'ha vist que Ricart no és una excepció en res d'això.

Un altre aspecte remarcable és que encara que Ricart considerés íntim-privat l'acte d'escriure, el fet és que s'inspira en una idea essencialment comunicativa (els “diàlegs d'un solitari”) i aspira a la comunicació, encara que sigui amb un mateix; una comunicació que, pel fet d'haver estat convertida en un signe lingüístic no críptic i per haver estat conservada, serà potencialment oberta a diversos destinataris, i que podrà convertir-se en privada o pública —i superar, doncs, el clos íntim. En aquest sentit, discrepo de Picard 1981 —com, altrament, fa bona part de la bibliografia (Corrado 2000, Luque Amo 2016)—, que afirma que els diaris estan mancats de destinatari i que, per tant, no participen de la idea de comunicació. Com s'ha vist, segons Picard 1981 al diari li falta una de les dimensions de la comunicació: la d'emissió. La dimensió de la recepció, segons aquest autor, queda fora perquè l'hipotètic lector, que es correspon amb l'autor, ja té tota la informació necessària. En aquestes pàgines s'assumeix, tanmateix, que la comunicació és igualment present, en primer lloc perquè l'autorecepció no és sinó un tipus de recepció. En l'horitzó textual sempre hi ha un tercer, un altre (Luque Amo 2016: 275).¹⁰³ A banda que en el cas concret dels QK es tracta d'uns “diàlegs d'un solitari”, el diarista s'escindeix,¹⁰⁴ i en segon lloc perquè des d'un bon començament es preveu que hi hagi relectura; una relectura feta per un subjecte canviant, que en pot alterar els propòsits o les condicions de lectura (Didier 2002: 118).¹⁰⁵ A banda, i si no es volgués tenir en compte el suara dit, el fet que els QK aquí s'editin i hi hagi la intenció que puguin estar a l'abast de qui s'hi interessi crea, potser de manera artificial, un destinatari. Fins i tot les nombroses notes a peu de plana podrien arribar a considerar-se interlocutores del text del diari —unes interlocutores, val a dir-ho, intruses, i en bona part opcionals.

¹⁰³ “Un homme qui écrit: «Je suis seul, et je souffre d'être seul» trouve un écho chez tous les solitaires de ce monde, et je vous assure qu'il y en a. Un journal est comme une lettre adressée à des milliers d'inconnus. Cette lettre n'obtient pas toujours de réponse, mais elle a réconforté plus d'une âme qui plie sous le fardeau de sa tristesse. C'est une consolation de pouvoir se dire: «Tiens, cet homme qui a écrit cela a éprouvé ce que j'éprouvé, a souffert comme moi, a eu les mêmes colères et les mêmes déceptions. Je ne suis donc pas seul»” (Green 1993: 1403-1404). | O encara: “La autobiografía dialoga siempre con un tú en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia. En toda autobiografía hay un principio de autojustificación ante los demás” (Pozuelo Yvancos 2006: 60).

¹⁰⁴ “Le diariste est deux: il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit” (Didier 2002: 116).

¹⁰⁵ Tal com suggereix Corrado 2000: 280, en els diaris de persones creients —com és el cas de Ricart— Déu pot arribar a ser entès com una mena d'interlocutor, de narratari, en casos d'imprecacions, súplices, pregàries, etc

Hi ha, encara, un altre factor. De la mateixa manera que el jo construït en el diari és mòbil i fragmentari, també ho pot ser el destinatari. Pot ser que alguns fragments s'hagin pensat per a un circuit exclusivament íntim, i que d'altres s'hagin fet amb una eventual possibilitat de tenir un destinatari. He detectat un cas de pseudodestinatari extern, un breu passatge en què Ricart s'adreça directament a Marià Espinal: "Recordes, Espinal, que ara fa un any (exposició chez Rosenberg – de la Boétie) varem endevinar això que ha dit?" (18?-II-1922) (Rousset 1983: 441). Pseudodestinatari extern, evidentment, perquè no devia haver-hi intercanvi efectiu. A banda, alguns fragments van passar més o menys *verbatim* a les *Memòries*, o més freqüentment a l'epistolari. És probable que això no canviï intrínsecament la qüestió del destinatari o destinataris dels QK, en gran mesura perquè el diari com a tal és un element únic en la materialitat, "intransferible", un document únic, però que té efectes diguem-ne pragmàtics que no són pas irrellevants. En tot cas, el destinatari és un "agent" que té una incidència en la naturalesa del diari. Es pot considerar que tant l'autocensura com la censura efectiva —cancel·lacions, pàgines retallades i arrencades, etc.— contemplen un lector extern, potser no volgut —per exemple, durant la immediata postguerra, com ja s'ha comentat—; per tant, un hipotètic destinatari extern, no volgut, acaba condicionant de manera profunda el diari.

Independentment de la qüestió de si Ricart escrivia els QK pensant en un receptor altre que no fos ell mateix, val a dir que aquests textos conserven, si més no, part de la concentració centrípeta de l'escriptura; si, tal com sembla plausible, no escrivia pensant en un lector, en abstracte o en concret —fora d'ell mateix, és clar—, no sorprèn que sigui una escriptura que escamoteja informació, que no s'esforça a resultar factualment intel·ligible. Una escriptura, doncs, i des del punt de vista del document, relativament esquerpa, poc generosa en la dada concreta. Així doncs, conserva part de les (no-)convencions del gènere diari íntim no pensat per ser publicat. Per dir-ho d'alguna manera, i malgrat que pugui semblar una *contradictio in terminis*, és una escriptura amb un horitzó de posteritat de curt abast, que un cop desapareix l'autor es torna parcialment crítica. D'acord amb Picard 1981, escriure pensant a publicar el text condiciona l'escriptura; voler integrar en l'acte d'escriptura un receptor que no és només l'autor incideix en els continguts i en la finalitat general del diari.¹⁰⁶

¹⁰⁶ En aquest sentit, i sense sortir de l'àmbit de l'escriptura (almenys teòricament) privada en català, s'ha dit que les cartes que escrivia Riba solien tendir a l'autorepresentació deliberada, conscient i pública. O que Joan Sales, Mercè Rodoreda, etc., feien cartes com a assajos literaris. I, de fet, és remarcable el paper dels epistolaris com a avanttext.

De tota manera, Ricart, que era lector de literatura del jo —diaris inclosos—, devia ser conscient dels eventuals recorreguts pòstums d'aquest tipus de documents. Com un Virgili que demana que es cremi l'*Eneida* però que no ho materialitza, o com un Kafka que confia els escrits a Max Brod perquè els destrueixi, Ricart havia de ser conscient que podia arribar un dia en què aquests documents fossin accessibles als curiosos. Orriols 1981: 12, ja s'ha vist, és del parer que no els va destruir perquè no va poder, ja que va morir per una complicació d'una operació que es preveia senzilla. De tota manera, no va recórrer a cap sistema de xifrat a la manera de Pepys, ni a una llengua inventada, ni tan sols va utilitzar sistemes parcialment obscurs com Moratín. Hi ha mostres, això sí, de cancel·lacions, mutilacions i, evidentment, autocensura, la qual cosa pot fer dubtar que efectivament Ricart hauria destruït els QK. Si no els havia de llegir ningú, per què esporgar-los? La resposta podria ser ben senzilla i prosaica: les cancel·lacions són molt sovint en passatges sobre política; la majoria dels esments de Macià, per posar-ne un exemple, s'evaporen. També algunes cartes van fer-se fonedisses (Puig Rovira 2011: 19). En una primeríssima postguerra en què la repressió va ser molt dura, i en què el seu gran amic Joaquim Mir va tenir problemes seriosos amb el nou règim per presumpta simpatia amb la revolució (Pi de Cabanyes 2004), Ricart devia tenir por de les represàlies si hi havia algun escorcoll a casa seva (Pla 1989: 210-212; v. també Biasi 1996: 20). Encara que els QK no estiguessin pensats per ser llegits per algú que no fos el mateix Ricart, és prou obvi que la presència d'un altre condiciona l'escriptura, també amb efectes retroactius, sobretot en contextos de repressió. No es pot oblidar, verbigràcia, que el correu era inspeccionat per la censura militar: una carta de Ràfols del maig del 1939 li va arribar amb un contundent "Se escribe en español" (Orriols 1981: 54-55).

5.4.1. La instància del jo

Ce qu'on dit de soi est toujours poésie.

Ernest RENAN

La fi i el fi del diari, la seva raó de ser, el punt de partida i el final, és crear o desplegar un jo interior (Didier 2002: 124-125). Per fer un símil musical: un diari és el desenvolupament d'un tema (el jo) amb variacions (tot el que, en aquesta lògica, en penja). Com diu Murgades 1974: 114, una de les vies per construir un jo en les memòries és explicitar quina és la "relació

dialèctica” entre dos pols, “l’individual i el col·lectiu”. Doncs bé, en el diari la dialèctica hi és, els pols hi són, però sempre en un “dintre”, que és el que és el diari per a Dider 2002: 124. Un interior, fruit de la introspecció, que construeix una intimitat —l’espai de la intimitat és el de la solitud. Aquest espai —l’espai autobiogràfic en general, de fet (Catelli 1991)— també és testimonial, i aleshores contribueix també al pol col·lectiu. El jo de Ricart ho és per inclusió i contrast, alhora, respecte d’un temps històric i d’una societat. I, per bé que els dos pols es barregen, en els QK el pol més potent és l’individual; en les *Memòries*, el col·lectiu.

El jo dels QK és un jo que es parla a si mateix —(“Kodak” o bé “Diàlegs d’un solitari” —“jo i l’Enric Ricart”)—; o, més aviat (§ 5.2), diferents jos que es parlen alhora: el que escriu i el que és observat, el del present i el del passat. Hi ha la possibilitat que en la diacronia el jo es vulgui desvincular d’un o de diversos jos precedents. Si es vol, són jos en subjuntiu, sempre en l’àmbit del desig, de la possibilitat, de la prohibició, de la irrealitat epistèmica. Intimitat i interioritat, s’ha dit; s’hi ha d’afegir quotidianitat, que té un efecte fonamental en la construcció d’aquelles, i que és conseqüència de la subjecció al calendari. Els QK conviden a entrar al taller del gravador, a les cavil·lacions d’un pintor que brega per ser, abans que res, pintor; als judicis i prejudicis artístics, als ecos de les tertúlies parisenques i vilanovines. Molt sovint els diaris són un intent per bastir “una identitat, diferenciada i alhora nítida” (Esteve 2010: 43). Per parlar-se a si mateix, com deia, la màscara que Ricart es construeix com a autor —la *persona*— és la de la naturalitat i la de la bonhomia irònica. Se li podrien aplicar aquests mots de Didier 2002: 20: “[partisan] d’un art de la litote”. El mateix jo és molts cops atenuat, partidari sempre de “l’adhesió incompleta”, com definia Ors la ironia (a l’article “Una contribució a la filosofia”. *Cataluña* 175 (11-II-1911), p. 81-82), i com se’n feia ressò Pla (Pla 1969: 83). Sol expressar-se mantenint un distanciament amb les coses; hi sol haver més antièpica que èpica, i l’humor —sempre fi, inocu, compassiu— és pertot.

De la mateixa manera que un diari, molts cops en vida, és “perillós” per ser llegit, i l’autor se’n tem, a la posteritat, aquest mateix autor, més o menys secretament, pot preocupar-se perquè, paradoxalment, no sigui llegit, i es vegi com una andròmina, com uns papers vells, i el seu text s’esvaeixi. O perquè sigui malentès. Un dels “problemes” que engavanyen la figura de Ricart és una mena de fixació d’alguns estudiosos per escatir-ne els trets psicològics, per completar el que ell no va deixar per escrit sobre la seva personalitat, filies i fòbies. Aquestes dinàmiques són molts cops potenciades per alguns erudits locals, que s’han aferrat a la dimensió més confessional dels seus escrits i no s’han estat de posar per escrit una certa decepció perquè “humanament” no revelaven prou detalls concrets. O que en revelaven

almenys un parell que no contribueixen a l'expansió: que era una persona molt reservada i maniàtica. Allà on s'acaba el text, alguns hi han posat imaginació psicoanalítica i especulativa. Hi ha, sovint, la “necessitat” de definir, reconèixer i acceptar la personalitat de l'escriptor de literatura memorialística (Bou 1993: 38-39). I aleshores segueix una confusió entre “intimitat” —que és una construcció textual— i “secret” (Cassany 2007: 48;¹⁰⁷ Alonso García 2015: 20). A la base d'aquest plantejament, a més, hi ha una petita “injustícia”: es demana a aquell que ha tingut el lleure d'escriure sobre si mateix que reveli més coses que aquell que no ho ha fet, per la raó que sigui —i això que, segurament, i de manera més o menys conscient, qui escriu deu haver revelat força coses. El que no se li demanaria a un saludat se li demana, en canvi, a algú que va conrear algun tipus de diari, autobiografia o memòries.

Sense voler caure en aquests excessos, sí que és curiós constatar que Ricart no ha llegat pràcticament cap autoretrat —si més no en pintura; els autoretrats que se n'han conservat solen ser de joventut, com el dibuix de la portada de *L'Instant*, any II, núm. 2 (i encara sense trets facials), o algun petit gravat. Una autocaricatura a Jardí 1981; el retrat de Ricart, Miró, Espinal i Mercadé (*Memòries*, pàgines centrals). El cas dels plafons del Cafè Foment, conservats a la BMVB, és potser especial, perquè hi apareixen més figures humanes —entre les quals Mir— en una composició de grup.¹⁰⁸ En tot cas, el diarista ofereix una imatge de si mateix més propera a l'autoretrat que no pas a una fotografia. En l'autoretrat hi ha un component unificador, producte de l'acció directa del pintor, que no té la fotografia (Didier 2002: 114). O, citant Georges Gusdorf:

El autor de un diario íntimo, anotando día a día sus impresiones y sus estados de ánimo, fija el cuadro de su realidad cotidiana sin preocupación alguna por la continuidad. La autobiografía, al contrario, exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstruirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo.

(Gusdorf 1991: 12)

Segons això, els QK, que s'allarguen durant trenta-sis anys, són una successió d'autoretrats, en molts anys gairebé diaris. En aquest sentit, l'autoretrat dels QK és molt més proteic, mòbil, que el de les *Memòries*. Sigui com sigui, totes aquestes pràctiques (QK, *Memòries*,

¹⁰⁷ “La densitat del món personal no depèn de la revelació del secret, sinó de l'astúcia literària” (Cassany 2007: 48). O, com diu Eloi Grasset: “L'eficàcia literària ha de provenir necessàriament d'una altra cosa, prové d'un to, de la construcció d'una veu, d'un estil, on cada paraula està envoltada de ressonàncies, connotacions i matisos” (Grasset 2010: 17).

¹⁰⁸ Per a la iconografia sobre Ricart, v. Borràs 1993: 235.

autoretrat) tenen en comú que són representació de Ricart. Tal com recorda Anna Esteve, Rafael Argullol ha proposat una tipologia quàdruple de l'autoretrat: el retrat d'autoafirmació, el de camuflatge, el pintor es pinta i el pintor en el temps (Esteve 2010: 44-46). Sembla prou clar que l'etiqueta que s'ajusta millor a les estratègies de representació de Ricart és la del retrat de camuflatge, en què els pintors-diaristes es reflecteixen de manera obliqua, “a través d'altres personatges amb qui s'identifiquen o en els quals es desdoblen” (Esteve 2010: 45). La tipologia el pintor es pinta és poc desenvolupada en Ricart; poc desenvolupada en el sentit que l'autoreferencialitat pel que fa a pintar-se, a escriure's, és més aviat tènue —tot i que es podria considerar que en els QK n'hi ha un subtipus prou recurrent: el gravador s'escriu, o el gravador escriu sobre el gravat. Tornant al principi d'aquest paràgraf, també es poden llegir els QK com a autoretrat en construcció permanent, com a crònica de les variacions del jo (Esteve 2010: 46).

5.4.2. La relectura

Hi ha nombroses mostres que Ricart va rellegir en diverses ocasions els QK. Per la relectura el narrador i el receptor es confonen, i emergeixen les semblances i les diferències, ja que la distància els fa contrastar (Rousset 1983: 438). Ja s'ha vist a § 5.2 que la idea de fer un diari li havia sorgit de fullejar la “Llibreta de París”. Les altres relectures només són detectables en cas que Ricart en deixés traces en les llibretes, que hi fes marques de revisió, les quals poden ser de signe molt divers: addicions, variants, cancel·lacions, canvis d'ordre, etc. Les addicions o interpolacions solen obeir a una actualització, un matís o una *amplificatio* d'un comentari fet prèviament (“és l'escultor Cañas. X-1932”). Per exemple, la delimitació de les dates dels quaderns —com ara a QK 3— és feta un cop s'han acabat, i, possiblement, s'han rellegit. En aquests casos s'altera la linealitat temporal, i s'obre una escletxa d'un present en un passat —que també serà passat. De vegades hi ha variants, lliçons més tardanes que substitueixen un passatge, amb un fi de millora estilística,¹⁰⁹ o una atenuació d'un mot. Que la nova lliçó és posterior —durant una relectura, doncs— es pot veure pel color de la tinta, pel traç, per la posició a la interlínia, etc. L'atenuació pot tenir uns efectes més dràstics quan es produeix en forma d'una cancel·lació, ja sigui d'un passatge breu —unes poques paraules— o de tot un paràgraf, una entrada o pàgines senceres. La cancel·lació pot tenir fins i tot la forma de pàgines retallades.

¹⁰⁹ 16-II-1938.

Lejeune i Bogaert 2006: 148-151 parlen de quatre tipus de relectura:

a) Una lectura “de proximité”: en obrir el diari, l'autor fa una llambregada a l'entrada anterior; metafòricament, “on chauffe le moteur avant de redémarrer”. És, aquesta, una relectura que no deixa rastre.

b) Una lectura “à distance”, que eventualment pot deixar una avaluació per escrit, sobretot com a fruit d'haver fet contrastar el jo lector passat amb el jo lector present.

c) Una relectura també “à distance”, però aquesta vegada sistemàtica i objectiva; “celle que l'on fait pour *indexer* son texte et ouvrir le chemin à des relectures ultérieures, par soi ou par d'autres”. Molts cops consisteix a anotar paratextos: resums temàtics als marges, o títols temàtics, etc., o a fer remissions internes. D'aquesta relectura Lejeune també en diu “à fonction documentaire” (Lejeune 2011: 38).

d) El darrer tipus de relectura és el que “accompagne un projet de publication”. La relectura, de fet, pot esdevenir reescriptura. Rarament es tracta, simplement, de recopiar, i s'hi acaba intervenint d'una manera més o menys substancial: des de la inserció de nous comentaris, la millora de l'estil a la tria antològica. I encara hi hauria casos més profunds de reescriptura, com podrien ser els d'*El quadern gris* o del diari d'Anne Frank, a la frontera de l'autobiografia (un passat recompost i reinterpretat en el present).

En el cas dels QK només es detecten relectures dels dos primers tipus (v. § 5.2). La relectura, de vegades, pot ser induïda, com he avançat, per la necessitat de fer un canvi, una correcció, una actualització. Vegem-ne alguns casos: “1931: le bois Protat” (5-X-1922); “En Junoy ha deixat —em diuen—, tanmateix, d'escriure a *La Veu* «Les idees i les imatges». No és cert (vuit dies més tard)” (1-III-1924); “(El setembre de 1928 vaig saber que s'havia venut per... 40 \$!!!)” (4-III-1927). Si es considera que els QK són un avanttext remot de les *Memòries*, també hi devia haver una relectura “à fonction documentaire”, encara que sense traces visibles. Aquesta és una relectura que tendeix ja a l'autobiografia (Lejeune 2011: 38). La relectura dels QK, respecte de les *Memòries*, de fet, devia ser com a banc d'anamnesi en general.

5.4.3. El gènere diari: textos i seqüències

S'ha insistit que el diari és un gènere acollidor, que pot aplegar una gran multitud de gèneres altres. Quant a això, s'haurien de distingir, com a mínim, dues tendències diferenciades amb relació a la naturalesa d'aquests (sub)gèneres: d'una banda hi ha uns elements més exògens respecte del teixit del diari, reconeixibles perquè són citats habitualment entre cometes, perquè queden aïllats en un nou paràgraf sense gaire connexió amb l'entorn, fent un salt de la linealitat discursiva, o perquè són enganxats o encartats al diari.¹¹⁰ Als QK hi ha cartes, articles periodístics, poemes —d'altri o del mateix Ricart—, *memorabilia* encartada, petits gravats, receptes mèdiques, citacions, que hi són recollits seguint aquest sistema, poc orgànic. Aquests elements funcionen molts cops com a “fragments de vida”, com a relíquies. Ajuden a construir l'element mnemònic del diari, a recordar amb detall. Es podria dir que hi són incrustats. De l'altra, hi ha passatges igualment diversos pel que fa al gènere però que són més “solidaris” respecte del macroteixit del diari; es tracta de seqüències perfectament inserides, orgàniques, supeditades a una construcció textual que es pot qualificar, justament, de més teixida. Com ara petites descripcions en una narració, o un fragment argumentatiu en una crítica artística.

Si es vol estirar aquest fil és inevitable no topar amb el mateix concepte de text. Què és un text? Un diccionari, en part semblant al diari per la fragmentació i per un factor ordenador extern —alfabètic, cronològic—, és un text? Ha de tenir unitat, un text? La pregunta, fonamental però potser massa ambiciosa, la responc provisionalment de la següent manera: un diari és un macrotext, un text de textos —i ara obvio el capteniment concret d'aquesta nina russa—, i com a tal té estrats textuais molt diversos. Perquè un text pugui ser considerat un diari sembla inevitable, però, la presència continuada d'un jo, que serà el pol d'atracció de tota o quasi tota l'escriptura. Hi pot haver, certament, entrades més inorgàniques, properes a les analectes, al collage, a l'assaig, al carnet filosòfic, al *zibaldone* o a altres tècniques o gèneres; en algun moment, però, hi haurà d'haver l'emergència d'una enunciació que remeti al jo que signa el contracte diarístic (Gusdorf 2012: 25). Acollidor, he dit més amunt que era

¹¹⁰ Els usos “sobrats” de l'agenda en passatges més discursius em semblen especialment remarcables com a fet exogen. Són anotacions aïllades, sense context, més utilitàries, que en una revisió de les llibretes per publicar-les haurien, segurament, caigut. Per exemple: “Gran Hotel Rhin. 29 Carrera San Jerónimo —Madrid” (10–XII–1920?).

el diari; doncs bé, si se'm permet tornar a la metàfora, aquests passatges més inorgànics són un hoste, i com a tal, si realment es tracta d'un diari, acabarà cedint el lloc a l'amfitrió.

Més enllà d'aquesta qüestió, un xic capciosa, hi ha un model teòric que pot servir per analitzar les costures d'aquest text, sigui més o menys orgànic. El lingüista Jean-Michel Adam entén el text com una construcció formada per seqüències diverses. Aquestes seqüències, d'extensió variable, contenen diferents elements, que ell anomena proposicions, la presència de les quals farà que la seqüència —i de retruc el text— sigui més o menys prototípic. Les seqüències que Adam preveu són de la següent tipologia: narratives, descriptives, argumentatives, explicatives i dialogals (Adam i Lorda 1999). Si bé, com he dit, bona part de les seqüències dels QK són narratives, són molt nombroses, també, les seqüències descriptives, les dialogals, les argumentatives i les explicatives. És probable que l'ordre, de més a menys recurrència, sigui aquest.

Doncs bé, segons tot això, sembla legítim plantejar-se si els QK, d'una manera global, podrien funcionar com un macrotext format per centenars de seqüències, moltes de les quals són narratives. Les seqüències narratives, de fet, serien les seqüències dominants als QK, amb molta presència, també, de les altres seqüències. Amb el matís, això sí, que moltes d'aquestes seqüències són força allunyades del prototipus. Fent un pas més enllà, més abstracte, els QK, com a conjunt, poden ser un relat? És possible afirmar que són el relat de la interioritat d'un artista? La interioritat, que en principi és una noció estàtica, es pot relatar o, d'acord amb això, només es pot descriure? Si només es pot descriure s'haurà de parlar més aviat d'una seqüència descriptiva o fins i tot explicativa, no pas narrativa. Alhora, seria difícil que fos narrativa, com un tot, perquè la intriga és imprescindible perquè hi hagi relat, i als QK és molt feble —es fa difícil d'escatir fins a quin punt hi ha transformació entre el principi i el final, a banda que el diari és un gènere “previsible” i que és bàsicament acumulatiu—; també hi ha proposicions narratives que o no hi són o són extratextuals —especialment la proposició situació final (Adam i Lorda 1999: 67). Faltaria encara unitat d'acció i causalitat (Calsamiglia i Tusón 2012: 261). Tot plegat demana que es barregin nivells d'anàlisi i objectes discursius i extradiscursius. Es pot arribar a entendre que els QK són un macrotext narratiu que es construeix amb un relat incomplet, de narrativitat diluïda i escapçada. L'única possibilitat d'una lectura narrativa globalitzadora és atorgar entitat narrativa a la biografia de Ricart i superposar-la als QK, cercant la isotopia. Una operació perillosa, perquè el text de què es parteix no és ni una autobiografia ni una biografia. En aquest sentit, els QK contrasten amb *El*

quadern gris, per exemple, en què tota l'acció està orientada a fer una narració de la professionalització de l'escriptor (Pla 1997: 415), amb totes les proposicions narratives del model prototípic. Queda només apuntada, doncs, aquesta possibilitat de lectura global del diari a la llum del model d'Adam; allà on sembla productiva sense matisos és en l'anàlisi individual de cadascuna d'aquestes seqüències més petites.¹¹¹

Vegem-ho amb un exemple:

Més coses. L'Espinal, quan era a París, va mirar de que un metge el fes passar per inútil pel servei militar. Va dir-li que el seu desig era restar a París a estudiar pintura i que l'any vinent li faria conèixer els fruits dels seus estudis... L'Espinal, com jo mateix, devia ésser inútil *temporal* i al metge no li devia convenir gaire que el declaressin inútil total per a no perdre els bitlletots que li donava "en prueba de agradecimiento" i el féu esperar fins a la darrera visita. Vingué que calia la darrera visita al metge (1921) i encara no havia fet el quadre per a oferir al metge. En tres dies va estar enllestit. Al metge espanyol no se li podia oferir qualsevol cosa: calia fer-ho expressament. L'assumpte, suggestiu. Una *Manola* (treta d'una postal soldadesca) amb un gran ventall que representava la bandera espanyola i al fons la Giralda destacant-se en una nit blau ultramar esquitxada d'estrelles i el Guadalquivir i tot, ple de llumets. En aquesta pintura hi cuinàrem tots els habituals del taller d'en Mercadé. L'Espinal va dir que no la signaria i vaig fer-ho jo amb el seu nom i una *rúbrica* innocent. Vaig escriure al revers de la tela el mot "CARMENCITA". Enquadrada tal com es mereixia aquesta pintura i encara molla, va deixar-la humilment a mans del metge, ultra un bitllet de cinc-cents o mil francs. El metge parlà amb elogi del talent de l'Espinal i l'Espinal, amb aquesta mostra d'espanyolisme ridícul, quedà, per fi, lliure de l'espanyolisme tràgic que és fer el soldat un xicot que no ha nascut per a això. [11-IX-1923]

La seqüència, breu i senzilla, és una de les més prototípiques del tipus narratiu. S'obre amb una situació inicial (proposició narrativa (PN) 1), en la qual es presenten els agents personatges (Marià Espinal) i les circumstàncies espaciotemporals (París, 1921). La PN 1, molt breu, de seguida dona pas a la PN 2, el nus, que és presentat com la voluntat d'Espinal d'esquivar el servei militar. L'acció, fins aleshores més o menys estable, es veu amenaçada per la immediatesa de la visita al metge, que actua com a desenllaç (PN 3); el quadre és pintat a correuita i es passa, així, a la situació final (PN 4), en la qual la intriga queda resolta i es veu com, tot i que resultava dubtós, el metge queda satisfet i Espinal queda exempt d'haver de fer la mili. Per acabar hi ha una avaluació final (PN 5), aliena a la història però no a l'acte de narrar, en la qual Ricart —el narrador— fa una valoració dels fets. Aquesta PN podria haver estat prèvia, però en aquest cas és la darrera proposició (Adam i Lorda 1999: 57-62). Per no carregar més el discurs, i per mantenir-lo a una distància prudent dels exercicis escolars, no exploto més l'anàlisi de les seqüències; estiro fins aquí les possibilitats d'aplicar de prop el model d'Adam i Lorda 1999 als QK. La idea no és explotar-lo fins al final sinó obrir una nova possibilitat d'anàlisi, que aprofitaré parcialment en comentar les altres

¹¹¹ Agraïxo a Josep Besa que m'hagi fet observacions sobre l'aplicació del model d'Adam.

seqüències presents als QK. Entre altres coses, aquesta exploració en la lingüística textual fa evident que el diari dialoga amb múltiples gèneres —que al seu torn són, des d'aquest punt de vista, conjunts textuais amb una seqüència dominant d'un tipus determinat. En qualsevol cas, els QK són un diari, no pas una narració canònica; només són prototípiques, respecte del model teòric d'Adam i Lorda 1999, algunes seqüències narratives, com ara l'analitzada.

Quant als diàlegs, un dels gèneres-seqüències més freqüents en els QK, Ricart és, dintre d'una presumpta versemblança —la poètica invocada és la de la naturalitat i de la sinceritat—, creatiu. Les intervencions dels diferents interlocutors tenen, a banda de l'objectiu comunicatiu obvi, un interès per a ell com a reflex de la personalitat del personatge. Ricart subratlla les expressions típiques de cadascun d'ells; recrea les formes d'expressar-se d'alguns interlocutors, malapropismes inclosos. Els dos casos més clars d'això són Fabián de Castro i Joaquim Mir. En aquest sentit, i això ho fa obvi, els QK són a mig camí de la mimesi i de la diegesi —discurs dels personatges i discurs del narrador respectivament. És totalment impossible que algú recordi al peu de la lletra cadascuna de les intervencions —i goso dir que ningú no ho espera, tampoc—; es tracta de ser versemblant, però sempre hi ha un biaix, per dir-ho així, creatiu, ficcional, literari, en aquests diàlegs. En els diàlegs el narrador esdevé també altres personatges. Les seqüències dialogals contribueixen a crear una sensació de present; són una dramatització (Adam i Lorda 1999: 124). De la mateixa manera, el diàleg és una altra manifestació del desdoblament del jo en observador i observat. Això es fa molt evident quan el jo es refereix a ell mateix, habitualment en segona persona.

Entendre d'aquesta manera els diàlegs fa sentit amb la importància que Ricart atorga a l'anècdota. El gust per l'anècdota, pel tipisme, en certa manera pel costumisme, és evident en els QK. En això té punts de contacte amb el Josep Pla dels *Homenots* i de la *Vida de Manolo contada per ell mateix* —i, remotament, amb Vasari. Tant els QK com les *Memòries*, molts cops, són un anecdotari. Ricart mateix fa de reportador d'anècdotes de Fabián de Castro, de Joaquim Mir, de Theodor Werner i d'Eduard Toda. S'hi noten les hores de tertúlia. Els QK són un diari “en osmose avec l'art de la conversation” (Lejeune i Bogaert 2006: 178).

Ricart rebutja els partits presos, el dogmatisme, les capelletes. Sembla desconfiar de la crítica que es basa en preceptes estètics predeterminats; dóna molt més valor a l'anècdota:

Aquestes anècdotes que sap el Sr. Font i les que saben l'altra gent es perdran i és molt sensible. L'anècdota té una força que no té parió per a definir l'individu. Aquest Vasari, que tants hi ha que es dolen de que no sigui amb nosaltres, hauria de recollir-les sense fer-hi massa comentaris ni estudis. L'anècdota s'ho porta tot. L'anècdota i quatre fets insignificants i quatre dates fan una biografia

complerta. El llibre d'en Vollard sobre Cézanne és el que més s'hi acosta i per això veiem la figura més detallada que no pas amb altres llibres massa plens d'ampliacions personals i de teories pedants. El que presenta una personalitat i l'ha de *presentar* amb tota netedat hauria de dir: “Hi ha això d'aquest home; deia això, feia això; era aixís o aixàs —què en creieu vosaltres?”, i no pas estendre's amb apreciacions personals.

Quatre anècdotes d'en Mir, quatre d'en Manolo, quatre d'en Fabián de Castro, ens dibuixen de cap a peus el caràcter de cada un. [28-VI-1922]

Una història gràfica de la pintura a base d'una ordenada nombrosa col·lecció de postals i d'un recull d'anècdotes destrament espigolades entre tanta i tanta revista i voluminosos estudis. [?-V-1921]

L'anècdota, que podria substituir tots els tractats saberuts d'història de l'art —Ricart prefereix *L'Art en anecdotes*, d'Émile Bayard, als manuals a l'ús—, funciona d'acord amb una sensibilitat anàloga de les maneres eufemístiques, parcials, litòtiques, d'anomenar el gènere diari: “llibre de la sinceritat”, “llibreta de despeses i ingressos”. És un procediment irònic, velat, de referir-se a una cosa gastada, pedant, inflada, pretensiosa... amb un nom que es revesteix de bonhomia. Per això mateix, l'anècdota no ha de ser escabrosa ni morbosa. L'anècdota, aproximadament, és com una targeta de visita, que tant li agradava de col·leccionar a Ricart: com a mostra del caràcter, com a petita “epifania”, però mai massa crua. No endebades *simpatia* és un dels mots més repetits en els QK. Així doncs, Ricart rebutja que es creïn llegendes negres al voltant dels pintors que acabin encimbellant-los per raons alienes als seus dots com a artistes. Ricart esmenta els casos de Maurice Utrillo, d'Amedeo Modigliani. De fet, l'anècdota —que s'oposa a la categoria— ha de servir per embastar el personatge, no pas per definir-lo d'una manera definitiva —cosa que sembla recriminar-li a Ors quan parla d'El Greco i de Poussin.¹¹² Ricart sempre sembla mantenir alguna reticència pel que fa a la possibilitat de definir o de judicar algú; hi ha un clos, el més íntim, que no és accessible als altres. “L'anècdota té una força que no té parió per a definir l'individu”. O, en altres mots, el discurs prioritzat és, almenys per als retrats de persones, de *showing* més que no pas de *telling*; de preferir la força narrativa del pintoresc per a l'etopeia.

En qualsevol cas, l'anècdota comparteix amb altres microunitats (seqüències) narratives, com ara amb les notícies comentades o encartades en els QK, o amb els relats més o menys autònoms, la possibilitat de ser llegides sota el prisma de les “formes simples” d'André Jolles (1972).¹¹³ Aquestes “formes simples”, sovint orals —no per això menys literàries—,

¹¹² V. l'entrada del 15-VIII-1923.

¹¹³ “Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles et devenue production du langage peut à la fois vouloir dire et signifier l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une *Forme simple*” (Jolles 1972: 42).

contrasten amb les “formes savantes”. La categoria que resulta més productiva en el diari, de les previstes per Jolles, i que hi té ressons ben evidents, és la categoria de “les mémorables” (Jolles 1972: 159-171). En tots els casos esmentats, tant en el de l’anècdota com en el de les notícies periodístiques o en el dels relats inserits, els detalls podrien ben ser d’una altra manera; podrien ser intercanviables per uns altres de signe contrari, però la funció que fan en el marc d’una unitat més gran és ben rellevant. Si no hi fossin, es perdria en textura, en riquesa, en matís. S’ha insistit en el poder que Ricart veu en l’anècdota; a la llum de les “formes simples”, i com a variant de “les mémorables”, se’n pot dir que “en devenant concret, l’effectif devient crédible” (Jolles 1972: 170). Quant als altres elements, textualment més exògens (*supra*), com ara relats encartats o copiats, en la petita narració extreta d’*Anecdotes*, de Guillaume Apollinaire, que Ricart comenta amb interès (v. l’entrada del 21-VIII-1926), els fets menys rellevants haurien pogut ser molt diferents: fora d’una nota de color impagable, que Pedro Luis de Gálvez ensinistrés rates, verbigràcia, no és determinant per al desenrotllament de l’argument. Ara bé: “on voit bien les détails ordonnés et coordonnés s’interpénètrent de la même manière pour mettre en valeur l’élément d’ordre supérieur” (Jolles 1972: 164). Un ordre superior, el del diari, que ateses les característiques del gènere, s’alimenta, constantment, dels memorables.

En tant que gènere en què coincideixen el narrador, l’autor i el personatge en una sola veu, el diarístic té un narrador que, en les categories de Genette, és homodiegètic i autodiegètic (Bou 1993: 96). Els diaris són un espai on la descripció pot ser molt independent de la narració. Tot i que segons Genette 1969: 57 no hi pot haver narració sense descripció —al cap i a la fi és més indispensable; la narració no pot existir sense descripció—, la descripció és *ancilla narrationis*, i rarament es troba en estat lliure. Això no obstant, com deia, sembla que el diari és un gènere en què la descripció pot no estar subordinada a la narració (Esteve 2010: 87). En un diari, la seqüència és sovint pronom + calendari + narració + descripció ∞: un cop esmentat el pronom *jo*, pot succeir-lo, durant moltes ratlles, pàgines fins i tot, un relat, una descripció. N’hi ha prou que a cada entrada es renovelli, i ja es fa, el compromís del *jo* amb el diari —un compromís, alhora, també, amb el calendari. Un cop fet, es poden combinar tot de modalitats d’escriptura (Corrado 2000: 272).

El pes del temps es fa especialment present en situacions excepcionals, com ara la malaltia del germà o durant la Guerra Civil. Podria ser, almenys en part, que, tal com deia Gide a Green (citada per Genette 1987: 337), o com escrivia Amiel (Amiel 1996: 99-100; 83-84), hi hagi més entrades fruit d’un cert sentiment de frustració que del contrari. El diari de Georges

Duhamel té l'eloqüent títol de *Le livre de l'amertume*. Encara: el lector pot estar sorprès per “ce manque d'indulgence que je reproche si souvent aux autres” (Lejeune i Bogaert 2006: 143). Els diaristes solen entretenir-se més a comentar un treball que no reïx que no pas un que ha resultat fàcil, sobretot en aquells diaris que fan un seguiment de “l'obra” de l'escriptor —o del gravador i pintor en el cas de Ricart. (Això, però, pot ser perillós, perquè d'alguna manera s'assumeix que es pot tenir una imatge completa o almenys quantitativa dels moviments interiors del diarista, i que es pot fer un càlcul de quant “s'ha patit”.)

El temps, doncs, es pot dilatar o escurçar; hi ha entrades d'una hora que ocupen molt més espai que entrades que resumeixen diversos dies. Això es deu al fet que en el diari “les seqüències narratives i les seqüències descriptives s'alternen lliurement” (Muñoz Millares [sic] 1988: 30-31). La descripció és el mecanisme principal per aturar el flux del temps, ja que equival a una pausa: temps del relat (TR) = n, temps de la història (TH) = 0; per tant $TR \infty > TH$ (Genette 1972: 129). Això es pot veure, per exemple, en l'entrada de l'1-III-1923, en què hi ha una llarga descripció-narració. A l'altra banda hi ha l'el·lipsi: TR = 0, TH = n; per tant $TR \infty < TH$ Genette (1972: 129). L'estil el·líptic o telegràfic és més o menys freqüent en els QK. Pot servir per accelerar el plantejament del que es narra, perquè és repetitiu o perquè es pot sobreentendre, i obrir un espai per a una reflexió més subjectiva i detallada. Es passa, aleshores, d'un fragment essencialment impersonal i constituït majoritàriament per substantius i algun adjectiu a un nou espai amb molta presència de pronoms personals de primera persona i de verbs (de percepció, psicològics, etc.). Quan un diari s'apropa a la idea d'agenda —que és bàsicament el·líptica—, es perden moltes ocurrencies dels pronoms de primera persona, i del temps, i hi ha una gran ocurrencia de substantius, adjectius, que minimitzen la veu narrativa (Corrado 2000: 273). A l'entrada “1r. Sopar de primer dijous de mes...” (1-III-1923), per exemple, només hi ha substantius, un adjectiu i una preposició. En els darrers anys dels QK, aquesta manera de fer és molt recurrent.

Amb una certa freqüència les seqüències descriptives fan una anàlisi sociològica impressionista —és ressenyable també aquest “si escrivís per les revistes d'art”—:

Si escrivís per les revistes d'art aprofitaria una idea que de temps em roda i que ahir en sortint d'El Centaure se m'ha acabat de dibuixar. Com el do dels capgirells artístics és un do essencialment llatí i meridional. Les *bizarreries* demanen una actitud graciosa (mescla d'art, ciència i ironia). Aquest sentit agut de la gràcia els nòrdics no la senten com nosaltres. Picasso sí (perquè vàrem quedar amb en Fabián que era català; o, si més no, serà andalús, que ve a ésser allò de si m'embrutes t'emmascaro). Dufy, pels banys de sol a la costa meridional, com el mateix Matisse. Els francesos i nosaltres tenim l'astúcia i agilitat del gat, que si fa una tamborella *sempre* toca a terra de quatre potes i a punt de tornar-hi. L'artista anglès, alemany, suec si prova de fer un punt de malabarista gairebé sempre cau i es fa mal.

Gargallo, per exemple, no faria el que fa si el sol no l'hagués torrat i no portés una mica de sal marina a les narines. En Miró, amb tot i ésser de pasta nòrdica i fred de bona fe i de ciència misteriosa, té sovint unes felices guspies de mediterrani, i llavors la força manifesta dels seus quadros —els d'ahir i els d'avui— es torna aspra i candorosa com en les manifestacions del nostre art popular i especialment com la de la nostra imatgeria i la ceràmica d'ahir. En Miró mescla, amb la severitat d'una línia estricta de compàs o cartabó, una figura, un gall, un conill, una herba, una flor que són essencialment catalanes. [14-V-1928]

A banda de la funció representativa, la descripció té una funció narrativa i una d'expressiva (Adam i Lorda 1999: 152). Una de les descripcions més llargues i aconseguides, i on aquestes funcions es fan més evidents, és la de l'esmentada entrada de l'1-III-1923. És el retrat d'una família, d'uns desconeguts, que esperen entrar en un acte de la Sorbona. L'entrada s'arriba a assemblar a una novel·la realista —novel·la que, pels comentaris sobre escriptors d'aquesta corda, a Ricart no li acabava de fer el pes.¹¹⁴ L'escena és prou penosa, s'allarga i enfila força seqüències d'adjectius, però, tot i la duresa de la descripció, traspua una mirada caritativa, gairebé olleriana. Vegem, com a exemple, la descripció del pare:

Un senyor més aviat vell que de mitja edat, una senyora que deu ésser la seva muller i una xicota d'uns trenta anys que deu ésser la filla. L'home mirava, com hipnotitzat, l'extrem davanter de la filera de gent. El barret fort —que havia sigut fort— marcava un difumat perfecte. L'abric, de passat que era, sols recordava la seva antiga negror en l'esquifit sotacoll. Les butxaques eren rivetejades de vellut i cosit a grans puntades. Uns guants de pell blanca de tan balders no deixaven veure si tapaven les mans o si eren cosits a l'extrem de les mànegues. Brut i pengim-penjam. El bigoti —blanc i roig de passat— s'unia als estufats *favoris*: una mosca abundant i estufada com un petit eriçó.

La literarietat dels QK es construeix, també, amb l'*elocutio*, amb l'*ornatus*. Alguns fragments s'apropen a la prosa poètica. Heus ací uns altres exemples de descripció expressiva, en què el lirisme té una gran presència:

Ara, a la tardor, és quan en el nostre país és més bonic el camp. El canvi és més sobtat que no pas quan ve la primavera. En realitat aquí la primavera comença pel febrer. Admetllers florits, tarongers en fruit... A l'istiu, l'excés de llum no ens deixa veure res. L'octubre és el punt dolç, pel meu temperament. Havent plogut la terra es renta i l'aire és més net. Les vinyes, com cansades de l'esforç que han fet, s'aplanen i es rovellen com si el rogenç de la posta del sol les tenyís d'un to durader. Un vol d'ocells passa a la desbandada xisclant esfereïts perquè un caçador ha fet de les seves. Els pagesos, tranquils i poc enfeïnats perquè ja tenen el vi a les bótes, fan més cigarrets que mai i parlen de caceres. [22-IX-1922]

Tot just som a primers de març i la primavera esclata com un foc de bengala. Decididament això és el rovell de l'ou. Oh, si pogués estar més tranquil!

Si el sol entra paral·lel a la paret, quina ombra tant poca-solta projecta aquest clau de ganxo que tot just surt dos dits!

Si passa rabent un tren xiulant, l'espiguet de la sirena es veu *dibuixat* en l'aire, com l'estela que deixa la canoa.

Hi ha dies que la mar sembla d'aigua.

¹¹⁴ V. l'entrada, no datada (però que s'ha de correspondre al 15-VI-1922), en què es parla de Zola i de la seva novel·la *L'œuvre*.

Un nevat paisatge rural sense una xemeneia que fumegi fa que la neu no sembli prou freda. Un nevat paisatge rural sense una fumerola és com [*canc.*: una amanida sense sal] un plat de natilla sense sucre.

En aquests dies d'octava de Corpus els pianos de manubri llencen les notes en l'aire com grapats de confetti. I s'hi queden clavades, multicolors, com les pinzellades en els cels de Signac... [16-VI-1925]

En la descripció es pot invocar, fins i tot, un autor concret, imitant-ne l'estil, però amb els referents actualitzats:

13. Bucòlica a Virgili.

Què són tants diamants en moviment dins l'absoluta foscor nocturna? Un numerós ramat de xais que omple la carretera de banda a banda i els ulls dels animalons reflecteixen les llums dels fars elèctrics. (Fins avui únicament havia vist un espectacle semblant pels ulls d'un gos, d'un gat o d'un cavall.) [13-V-1929]

Les fonts per a les descripcions són, sovint, plàstiques: pictòriques, cromàtiques, artístiques. A banda dels referents de la història de l'art, es nota que Ricart és pintor per les tècniques de *descriptio quasi pictura* (Pla 1997: 319):

En aquests dies d'octava de Corpus els pianos de manubri llencen les notes en l'aire com grapats de confeti. I s'hi queden clavades, multicolors, com les pinzellades en els cels de Signac...¹¹⁵

En el fragment que fa “Presencio les proves d'un 22 HP...” (18-XII-1923) s'hi pot mig veure un eco del futurisme de Marinetti, que en el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* afirma que el manifest és una “síntesi di una 100 HP lanciata alle più folli velocità terrestri” (Marinetti, citat per Pupino 1984: 379). Ricart havia conegut de primera mà el futurisme en la seva estada a Itàlia el 1914; el seu parent i amic Junoy havia tingut una etapa vagamet futurista (Vallcorba 1984). Escampats aquí i allà n'hi ha algun eco; per exemple —tot i que fora dels QK—, en el text “Pilar i Encarnació Romaní. (Estela doble)”, *Penedès*, número almanac de 1922, p. 37. Es tracta d'un breu text que acompanya un altre text de Junoy; Ricart s'acosta al model de prosa de Junoy, amb imatges de regust futurista i sintaxi entretallada.

Aquesta retòrica lliga amb un cert gust per la forma epigramàtica, per l'apoteigma, per la *gregueria*, imitada explícitament:

A la manera de Gómez de la Serna.

Per què molta gent després de saludar-nos tot passant estossega? Adéu! Ehem... [6-XII-1925]

De vegades la connexió no és tan òbvia, però recorda aquesta manera de fer:

L'home, incapaç de fer una matèria igual a la pell d'elefant, inventà el ciment Portland. [29-I-1924]

L'octubre és morat pesi a qui pesi. [1-X-1924]

¹¹⁵ Un altre exemple possible és el de l'entrada del 5-VI-1923, en què Ricart parla d'un paisatge —el Clot dels Frares, a Sitges— amb lèxic pictòric, filtrat, segurament, pels quadres que Joaquim Sunyer havia fet del paratge.

Les telefonistes de la central amb llurs auriculars la «Dama d'Elx» d'avui. [25-XI-1930]

Corrado 2000: 273 diu a propòsit del diari de Gómez de la Serna, justament, ple de *grietas*, que la literarietat té un paper de pantalla per reduir la presència formal del diarista, però sense arribar a ocultar-la del tot. En Ricart això també hi és. Com una mena de replà, com una pausa de la primera persona, i com a element enriquidor del discurs i dels registres, els QK s'escapen de la linealitat del present acumulatiu i fan prospeccions en gèneres lírics, sapiencials, humorístics, de vegades integrats en una seqüència narrativa més gran, d'altres aïlladament. En definitiva, aquestes seqüències textuais “anarratives”, com una “représentation du débord” (Sabry 1992: 234), són una digressió respecte de les trames imperants en el diari, la qual cosa, a banda de reforçar el caràcter fragmentari del diari, superposa una “turbulence du rectiligne” (Sabry 1992: 123) que enriqueix les estratègies narratives i contribueix a la literarietat del diari.¹¹⁶

5.4.4. La dixi¹¹⁷

Els mecanismes narratius, esbossats en l'epígraf precedent, estan íntimament relacionats amb la dixi. Tal com s'ha insistit anteriorment, la dixi del diari és la d'una situació enunciativa sempre renovada, per definició entretallada; es tracta d'una “actualité énonciative” perpètua però intermitent (Corrado 2000: 2174). En els QK, i pel que fa a la dixi de persona, la més recurrent és la primera persona del singular, que és al centre del gènere diari. Hi ha ocurrencies de la primera personal plural, sobretot a la “Llibreta de París”, amb un ús anàleg al singular. Aquesta persona té implicacions d'identificació i de pertinença: un *nosaltres* és una persona gramatical difusa que inclou un *jo*. És una definició circular: un *jo* que es defineix amb uns altres i uns altres que defineixen el *jo*. És una fórmula, també, d'atenuació, de dissolució; una representació ambigua de l'enunciador: “Si Clavé —pensem— no hagués inventat els coros de Clavé, quin home tan important hauria sigut!” (28-VII-1935). Aquest *nosaltres* és essencialment impersonal, i apel·la a una experiència gnòmica. Aquest ús contrasta amb “M'han dit de formar part d'un jurat per a premiar un segell per a un Pomell de

¹¹⁶ “Se la linea retta è la più breve fra due punti fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno: e se queste digressioni diventeranno così complesse, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce, chissà che la morte non ci trovi più, che il tempo si smarrisca, e che possiamo restare celati nei mutevoli nascondigli” (Carlo Levi, citat per Calvino 1988: 47).

¹¹⁷ En aquest apartat s'analitza la dixi de persona i la de temps —i, d'aquesta darrera, bàsicament la dixi verbal.

Joventut. Ai, que patirem!” (7?-VIII-1923), en què el *nosaltres* del *patirem* està encara més fossilitzat en un gir lingüístic.

El jo dels QK només en molt poques ocasions es desdobra textualment en una segona persona: “Vols estar solitari, estimat Enric-Cristòfol? Vés-te’n a una ciutat de més d’un milió d’ànimes” (5-VI-1939). L’ús de la segona persona no és inèdit en el diari, però és episòdic i té un valor molt particular. En aquest cas s’assembla al monòleg interior, en el qual el subjecte es parla a si mateix per reconfortar-se, per exhortar-se a actuar, per jutjar-se. El diari que es pot considerar una transcripció d’aquest monòleg interior utilitza el *tu* amb els mateixos matisos (Didier 2002: 151). Sovint el *tu* revesteix un valor de “*tu* injonctif”: és impersonal; és un *tu* que emana d’una veu com ara la divina (el *tu* dels manaments, del “no mataràs”) (Corrado 2000: 271). És una segona persona que es veu en Unamuno; en diaris concebuts com a quest del jo. Altres usos del *tu* i del *nosaltres* i de formes impersonals suposen “une sorte de socialisation dans l’écriture solipsiste” (Corrado 2000: 271). Heus-ne ací un exemple, del 21-VI-1926:

Jo continuo amb els meus setze: si no vols protestes no hi vagis, i si hi vas no protestis.
Vols que el jurat canviï el sentit que té de l’art pel sol fet de que tu hi exposes?

Aquesta segona persona del singular s’assembla al que n’he dit un *nosaltres* gnòmic; s’apella a un coneixement general del món, i no es dirigeix, en principi, a ningú en concret. Aquest ús es pot concretar, també, en la segona personal plural (1-IX-1933):

Festa d’art. Danses clàssiques sota l’arc de Berà. DANSES CLÀSSIQUES, ARC DE BERÀ, voleu res més suggestiu i preciós? Penseu, però, el que això comporta. Danses vol dir ballarina i vol dir Àurea de Sarrà.

O, del 8-VIII-1927:

Pel mateix que el propietari d’un auto està content quan li dieu que el seu cotxe és el que té millor suspensió, el petit col·leccionista de pintura també s’estarrufa si li dieu que posseeix el millor tros de pintura de Nonell, Picasso o el que siga. Això convé no fer-ho córrer massa perquè el qui realment posseeix el millor cotxe o el millor Nonell dubtaria de la nostra sinceritat o de la importància de la joia que ha adquirit.

El *vosaltres* crea una sensació d’auditori; aïlla el jo més que el *nosaltres*, però apella igualment a un coneixement general del món. El *tu*, així com el *nosaltres*, poden ser màscares del jo que es vol absentar de la superfície de l’escriptura. Un ús molt sovintejat del *tu* per parlar d’un mateix, però, pot arribar a ser patològic (Didier 2002: 151).

D’acord amb les necessitats de la narració, i, en part, com a diari “journalistique” (Didier 2002: 188), en els QK és molt freqüent la tercera persona del singular i del plural. La tercera

persona, segons Benveniste (1966), és una no-persona; només pot aparèixer com a subjecte de l'enunciat, no de l'enunciació. És la persona de l'objectivitat. En els passatges més propers a la crònica, la introspecció es redueix en benefici de la descripció i del relat (Corrado 2000: 278). Això és molt visible a la "Llibreta de París", que és sobretot un carnet de viatge i, per tant, recorre amb molta freqüència a la descripció exterior, i menys a la introspecció. Segons Didier (2002: 160-161), hi ha diaristes "qui ne sont que diaristes" i autors que tenen tendència a "organiser des éléments de la vie en scènes romanesques", i que solen ser novel·listes ("diaristes-romanciers"). Aquests darrers fan un ús pronominal més ric, amb moltes ocurrencies de la tercera persona. Tot i que Ricart no és novel·lista, té també tirada a presentar les escenes amb un plantejament eminentment narratiu —potser no del tot qualificable de novel·lesc, però.

La retrospecció, amb una tendència clara a ser feble més que no pas forta —però que també pot ser puntualment forta—, és el punt de partida més recurrent en els diaris. És per això que en fer aquesta retrospecció, i segons el moment d'enunciació i la vigència dels esdeveniments, es traduirà en una dixi temporal concreta. La multiplicitat d'aquests elements, les diferents situacions enunciatives i les diverses estratègies discursives en els QK es materialitzen en diferents temps verbals, principalment el perfet, el passat simple o perifràstic i el present d'indicatiu, que apareixen en una proporció similar.

Si els fets reportats han tingut lloc durant el dia de l'escriptura, el més habitual és que s'usi el pretèrit perfet: "Avui he trobat allò que desitjava" (9-III-1923). Quan aquests fets són anteriors al dia d'avui —o al marc temporal que delimita l'enunciador—, és freqüent que el temps triat sigui el passat simple o perifràstic: "Ahir al vespre a Barcelona vaig acceptar l'ofertament d'exposar a Mataró" (12-XI-1926). Com més regular sigui el present més tendència tindrà, potencialment, al perfet i no al passat simple o perifràstic, ja que el perfet està molt lligat al moment de l'enunciació, que se situa en un període no conclòs que inclou el present (Adam i Lorda 1999: 126). Tal com funciona la distribució temporal en català, i encara que els fets reportats siguin passats i de molt, si el temps en què s'insereixen encara és vist com a vigent, o si l'enunciador en sent els efectes, el temps triat serà el perfet i no pas el passat, simple o perifràstic. És possible que el passat simple-perifràstic sigui preferit en parlar d'esdeveniments, i que el perfet sigui el propi d'allò que es comenta (Corrado 2000: 265).

També el present, molts cops, no actua com a tal sinó fent de passat. Aquest present sol anomenar-se present narratiu. El present, imperfectiu, suggereix una temporalitat oberta; la

narració en present resulta més commovedora, és una forma d'hipotiposi (Adam i Lorda 1999: 124): en l'entrada que comença “L'altre dia compareixen a cal retratista un matrimoni amb una criatura a collibè” (18-V-1924), el present narratiu ajuda a crear un efecte més dramàtic, més viu. També s'usa el present com a temps gnòmic per defecte, ja que és el temps de la immutabilitat. S'empra quan s'apella a realitats universals o quan es fan aforismes: “L'octubre és morat pesi a qui pesi” (1-X-1924). Encara es podria detectar un present iteratiu —el terme és de Gerard Genette— en els QK: “une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement” (Genette 1972: 148). Aquest ús verbal subratlla la natura repetitiva de l'experiència. S'usa, per exemple, quan es parla del procés de fer alguns quadres o d'alguns gravats: “gravo”, “pinto”, etc. O en l'entrada, no datada (entre el 8 i el 14-VI-1923), en què es parla d'una cega que toca el piano, els presents tenen un valor iteratiu.

No he esmentat, encara, l'ús recte del present. I no ho he fet perquè és poc freqüent: el present en “coïncidence optimale” (Corrado 2000: 269) només es produirà quan es digui alguna cosa de l'estil “mentre escric això”, o a alguna impressió sensorial, que als QK, poc autoreferencial de l'acte d'escriure, no s'usa pràcticament mai. Curiosament, la forma *escric* té gairebé sempre valor de present narratiu, i relacionat amb la tasca epistolar: “Abans-d'ahir escric an en Prat per a que es posi d'acord amb en Junceda i em digui condicions per l'afer de les auques” (10-IX-1925). El pretèrit imperfecte és present sobretot en les descripcions, ja que expressa més la qualificació que l'acció; es pot dir que és el present del passat (Adam i Lorda 1999: 145).

Moltes vegades s'opta per elidir el verb. Són molts els casos d'estructures nominals, i no verbals, després, per exemple, de “l'altre dia”: “L'altre dia concert i audició de sardanes homenatge an en Juli Garreta” (1?-V-1926). En els darrers anys dels QK, quan s'apropa a l'agenda, l'ús de la primera persona i de verbs en formes personals esdevé molt menys freqüent. Abunden els participis escarits. Molts cops s'elideixen els verbs: “A Bartomeu Ferrà agraint-li la tramesa de targetes mallorquines” (18-III-1941). Es tendeix a la nominalització, a l'estil telegràfic. En cas que hi hagi un fet d'un interès especial, això sí, es torna a la primera persona.

5.5. La censura i l'autocensura

No és senzill analitzar la censura i l'autocensura, i menys encara en un text concret: costa copsar allò que no hi és. No hi és, però molts cops en queden rastres. Cal, de fet, no confondre l'autocensura amb el fenomen exogen de la censura més o menys institucional. La primera opera en l'àmbit estrictament privat o íntim, com a reacció anticipada a la censura com a tal o com a reserva íntima —per exemple, per no ferir terceres persones— o per pudor. L'autocensura és una actitud psicològica que garbella l'indicible; selecciona què es pot escriure i què no. Molts cops coincideix el que s'autocensura amb el que la censura, en cas que n'hi hagi, amb tota probabilitat hauria acabat proscrivint, però no sempre. L'autocensura pot ser a títol aliè o a títol personal. Aquestes dues direccions de l'autocensura —que provisionalment anomeno amb aquests noms— es poden deure a dos grans estímuls, respectivament: d'una banda, hi ha el que és institucionalment reprobable —això és, el que la censura governamental disposa que ho és i l'escriptor ni tan sols gosa escriure, encara que més endavant se'n desdigués o l'en desdiguessin— i el que ho és “èticament” —és a dir, tot passatge que no necessàriament toparia amb el que la llei imperant considera impubliable, però que ho és per a qui ho escriu i, per tant, no es materialitza, o si s'ha materialitzat és esborrat.

En els QK, un text que no va tenir, en vida de Ricart, circuit editorial, no es pot parlar, però, exactament de censura, ja que aquest factor extern no hi és com a tal, tot i que és discutible fins a quin punt qui s'autocensura per mor d'una censura real no és, senzillament, que se censura: ja s'ha insistit en la sensació que tenia Ricart que alguns passatges del diari podien resultar conflictius si els llegia algú inoportú, la qual cosa va portar-lo a ratllar, cancel·lar, retallar i fins i tot arrencar-ne pàgines un cop la victòria franquista va semblar evident.

L'autocensura només és visible quan hi ha cancel·lacions; si no hi ha *pentimento* no és detectable —tot i que moltes vegades pot ser intuïda. En tot allò en què Ricart va estar-se de dir no s'hi pot entrar. En l'ordre de l'autocensura que n'he dit a títol personal, als QK de vegades hi ha cancel·lacions en passatges que no “ataquen” la moral; són guixades perquè estilísticament no plauen a Ricart, o perquè són considerades impúdiques: els (pocs) fragments de contingut amorós s'esvaeixen, així com alguns comentaris sobre l'entorn familiar. El 14-VIII-1926 va anotar: “Aprofitaré únicament totes les anècdotes no personals que pugui desengrunar. Trobo una tonteria d'anotar les crisis sentimentals i les manietes d'un

mateix”. Sense poder saber què es va escriure i què no a partir d’aquesta reorientació dels temes més “sentimentals”, sí que es pot comprovar que abans d’aquesta entrada —que coincideix amb un accident de cotxe— hi ha molts passatges cancel·lats. Aquesta manera de referir-se a l’antisentimentalisme recorda un fragment força reproduït d’*El quadern gris*:

Jo tendeixo en públic, o quan escric, a combatre el sentimentalisme per pornogràfic i antihigiènic, però el cert és que personalment sóc una mena de vedell sentimental evanescent.

(Pla 2012: 235)

Als QK s’hi han comptat fins a 298 fragments cancel·lats (per als tipus de cancel·lacions, v. § 6.1). Hi ha vuit pàgines totalment o parcialment retallades, i set indicis de pàgines arrencades, sense poder determinar el nombre total de pàgines desaparegudes. En l’edició proposada s’han restituit les cancel·lacions en la mesura del possible. Ricart elimina, sobretot, fragments polítics: les referències, sovint mordaces, a la dictadura de Primo de Rivera són pràcticament esvaïdes;¹¹⁸ també alguna ironia sobre la monarquia,¹¹⁹ els elogis de la República o de Francesc Macià, amic seu i de la seva família i admirat com a polític.¹²⁰ Totes les mostres d’activitat política de Ricart, de simpatia per alguna causa —per alguna causa anterior al 1939, vull dir— es fan fonedisses (per a la materialitat de les cancel·lacions, v. § 6.1). Ricart també va censurar l’àlbum de proves: no hi ha la prescriptiva còpia dels gravats de paper moneda de la República que va dissenyar. He localitzat, també, un petit cas d’autocensura en religió: “sabien fil per randa de la [canc.: religió] antiga”? (24-V-1923). Simptomàticament, alguns moments històrics d’especial transcendència van desaparèixer: les pàgines on cronològicament hi havia d’haver la proclamació de la II República o els fets del Sis d’Octubre van ser arrencades. La qual cosa em sembla prou eloqüent. Així doncs, les úniques opinions polítiques que van quedar intactes són les d’exaltació de la victòria del bàndol franquista.

¹¹⁸ “[canc.: 29. Ahir [iil.] havia presentat la dimissió [iil.] Acaba aixís aquella estúpida dictadura de [iil.]” (29-I-1930).

¹¹⁹ “Coincidint amb l’arribada dels [canc.: —anava a posar reis amb inicial majúsculada—] reis d’Espanya” (1-XII-1923).

¹²⁰ 28. [canc.: L’enterrament [iil.] Catalunya [iil.] una inoblidable manifestació patriòtica] (28-XII-1931).

5.6. Els QK i alguns *topoi* del gènere diari

Més que no pas assajar una paràfrasi condensada de “l’argument” dels QK, altrament difícil d’escometre —ja s’ha esmentat la feble tensió narrativa que caracteritza el gènere (v. § 5.4.3)—, sóc del parer que pot resultar més productiu fer una enumeració, amb un petit comentari, d’alguns dels *topoi* dels QK, en bona part inspirat en el discurs d’Esteve 2010. Efectivament, la dispersió de l’escriptura diarística, així com la repetició d’uns (pocs) temes, són elements que semblen demanar una anàlisi que en seleccioni l’essencial, i que en aquest cas es pot conceptualitzar en forma de *topoi*, molts dels quals seran compartits amb el conjunt del gènere diari —universals com el pas del temps, la malaltia, el treball—, i sobretot amb diaris d’artistes. Fóra interessant de llegir en paral·lel els QK i *De l’art i de l’artista* o *La vida continua*, de Jaume Pla, o el *Journal* de Delacroix, per posar exemples ja esmentats. De collacionar-los n’emergiria, probablement, una imatge borrosa, amb un aire de família, alhora que cadascun d’ells es mostraria radicalment diferent: els diaris “es fonamenten en dues virtuts complementàries: la diversitat i la individualitat” (Bou 1993: 31-32).

El *topos* de l’art

El *topos* més recurrent dels QK és, sens dubte, l’art. “La llibreta de París” és consagrada gairebé en exclusiva a fer una crònica de les visites als museus i col·leccions privades de la capital francesa. Amb la primera llibreta dels QK (QK 1) el discurs es fa més proteic, encara que els comentaris suscitats per l’experiència artística en general —ja sigui com a espectador, com a crític o com a pintor i gravador— continua sent el fil més productiu. Els QK són, de fet, també, un exercici de formació artística, en el sentit que són l’espai predilecte per a la reflexió crítica i teòrica, així com per al comentari de l’obra pròpia. Alhora, i tot i que la pintura i el gravat són els temes més constants dels QK, també la música —el jazz, The Revelers, Beethoven, Chopin...—¹²¹ i el cinema hi tenen cabuda.

Els pintors són els artistes més ben representats als QK. Els més elogiats són Paul Cézanne i Gustave Courbet,¹²² cosa que és coherent amb els ideals pictòrics de Ricart. Com es pot llegir als QK, Ricart havia format part de l’efímera Agrupació Courbet, que s’acollia vagament al

¹²¹ V., per exemple, l’entrada del 27-VII-1925.

¹²² “Com més va més l’admiro, l’obra de Courbet” (entrada, sense data concreta, de març del 1921).

mestratge de l'artista (v. la nota 106 de l'edició). Cézanne, s'ha dit, però no pas moltes de les línies pictòriques que tenen Cézanne com a origen.¹²³ No gaire lluny hi ha Henri Matisse, pintor en actiu —i potser per això mateix Ricart s'hi mostra un xic més crític. Pel que fa als pintors que sent tal vegada menys propers, Ricart té una relació ambivalent amb l'impressionisme: a Renoir el valora de manera molt variable, sempre amb alguna reserva,¹²⁴ i Monet i companyia són ara elogiats ara criticats.

Els pintors catalans de la generació anterior (Rusiñol, Casas, Meifrèn, Urgell, Mir) no sempre surten ben parats dels comentaris de Ricart. En aquest sentit, paga la pena de recuperar un passatge més que eloqüent sobre el valor que, segons ell, tenien Santiago Rusiñol i Ramon Casas a la ratlla del 1922:

Per descomptat que ni la pintura d'en Rusiñol ni la d'en Casas tenen *avui* cap valor, però és innegable que la tenen ells personalment dins la debatuda, massa debatuda i lloada *renaixença artística* de Catalunya. Però aquí oblidem massa aviat les coses, tanmateix. [15-VI-1922]

Dels més estrictament contemporanis, Joan Miró, l'antic amic, és protagonista de força fragments. Ricart i Miró, que es van conèixer a l'Escola d'Art de Francesc Galí, havien compartit taller (v. la nota 7 de l'edició); és, però, coincidint cronològicament amb les primeres entrades de la “Llibreta de París” que la seva amistat es va refredar. El distanciament és tant artístic com personal: no hi comparteix el gir surrealista que fa als anys vint, i s'hi mostra molt crític (v. la nota 424 de l'edició i també Pla 1970b: 286-287). Vegem-ne la primera crítica obertament negativa:

Jo no feia en Miró tan feble que pogués arribar a obcecar-se per aquesta mitja ciència de Picabia ni que no sapigués distingir una cosa animada per un fons lògic d'una altra mancada absolutament del que pogués fer-la acceptable. Acceptar el dadaisme és no comprendre el cubisme; ni el futurisme. [...] Dificilment podrà en Miró retrobar el punt de sortida per a refer el camí esperançador. Això és una caiguda de les que deixen trencadissa. Si es confirmés, li enviaria la seva esquila i ja no em faria res de riure'm de la seva pintura. Seria ésser desequilibrat o *pendant*, o les dugues coses alhora, ja que tractant-se d'en Miró hi ha que allunyar tota idea de possible ironia. I amb ironia. I amb ironia i res més que amb això un home pot fer-se del *dadà*. [10-X-1924]

¹²³ “Tots aquests que ara es complauen en que els hi diguin cezannians han vist de Cézanne els defectes i res més que els defectes, tot el que ell no volia fer i s'hi esforçava amb tota la seva gran energia. Cézanne, com artista de gran talent que és, és també un mal mestre, com ho són avui també un Matisse, un Picasso...” (7-III-1920).

¹²⁴ “Com més admiro Renoir, com més admiro Cézanne i Manet, més indiferents me són l'obra de Monet i del mateix Degas i d'altres impressionistes ja reconeguts d'ordre secundari. La pintura que ni de lluny ni de prop arrenqui d'aquests tres puntals generalment serà sense cap valor. Hi enclueixo aquesta colla de *cezannians* (?), aquests *deformistes* amb partit pres que, creient que arrenquen de Cézanne, són dels que hi estan més lluny” (10-XII-1920).

Ricart accepta un pòsit de futurisme i de cubisme, sobre el qual, essencialitzats aquests moviments, “evaporats” que en diu ell, es pot fer una pintura moderna, lluny, però, del darrer crit de l’avantguarda internacional. En la mateixa línia, i si bé en un primer moment es mostra admirat per la pintura del Salvador Dalí de vint-i-un anys, al qual augura un futur més que prometedor (v. l’entrada del 29-XI-1925), més endavant, sobretot a partir de la difusió del *Manifest groc* i de la nova estratègia pública del figuerenc, Ricart hi fa evident la discrepància (v. l’entrada del 17-X-1928, o la del 2-II-1931). També Picasso entra en aquest grup: és un artista que tan aviat és lloat com criticat durament.

No perquè tinguin més punts en comú és més indulgent amb els companys de files, com ara els integrants de Les Arts i els Artistes, o amb artistes ja totalment consagrats, catalans, com Joaquim Sunyer. Sunyer, de fet, és, potser, el més admirat, en els QK, dels artistes catalans vius llavors, encara que no és del tot aliè a alguna petita crítica (v. l’entrada del 26-XI-1922). Semblantment ocorre amb Josep de Togores i, amb menys entusiasme, o almenys no tan explícit, amb Ricard Canals, Joan Colom, Iu Pascual, Xavier Nogués o Josep Obiols. Amb aquests dos darrers, i sobretot amb Francesc Domingo, Josep Llorens Artigas, Rafael Benet i tants altres, va compartir militància —no sempre del tot convençuda— a Les Arts i els Artistes, grup força eclèctic amb què va exposar sovint (entre el 1919 i el 1935). Aquestes exposicions, de fet, solen traduir-se, en els QK, en entrades que adopten la forma de crítiques d’art.

Per tot plegat es pot afirmar que els QK són, almenys en part, una crònica personal d’algunes de les opcions estètiques i artístiques que ja en aquells moments o anys més tard quedarien, molts cops, en un segon terme, sense el llustre i el ressò mediàtic de les avantguardes d’un Miró o d’un Dalí, per posar dos exemples ja esmentats i que el mateix Ricart sent propers, així com de la dialèctica que hi ha entre l’una i l’altra. Són les reflexions d’algú que tot i que ha entès algunes actituds de l’avantguarda —sobretot en la primera joventut— no s’hi sent gaire còmode; algú que conserva un punt refractari respecte d’una idea sempre en metamorfosi, fràgil, contingent, de modernitat. Sense moure’s de la figuració, associat per la bibliografia especialitzada amb el noucentisme, Ricart pot ser una síntesi, sempre singular, d’una generació d’artistes i intel·lectuals que flirteja, en la joventut, amb l’avantguarda —en el seu cas, sobretot amb el fauvisme, amb el futurisme i amb el cubisme (v. Sanz Lou

1997)—,¹²⁵ encara que la seva trajectòria de maduresa no hi té pràcticament cap punt de contacte. Pot ser un cas, salvant moltíssimes distàncies, semblant al de Junoy.

Com a subapartat del *topos* de l'art hi pot haver el *topos* de l'ofici. La “Llibreta de París” ressegueix, amb no gaire detall, val a dir-ho,¹²⁶ els primers encàrrecs que va rebre a París, que a QK 1 passen a tenir més pes. Encàrrecs que a la tornada a Barcelona es multipliquen, i que el duran a col·laborar en moltes de les revistes més rellevants de l'època (*D'Ací i d'Allà*, *L'Amic de les Arts*, *La Nova Revista*) i en empreses editorials i publicitàries de tota mena. Simultàniament, els QK permeten resseguir el procés de creació de bona part dels quadres i dels gravats de Ricart. Donen accés al taller de l'artista, i insisteixen en el valor de la tasca de gravador, que rivalitza, cada cop amb menys ímpetu, amb allò que semblava la vocació inicial, la pintura. Fent un paral·lelisme, l'escriptura dels QK és com la xilografia, meticulosa, i acompanya el treball de gravar i pintar. Com l'escriptura de les cartes, preferentment per a Ràfols, o com la col·lecció de les targetes de visita —Ricart en va arribar a tenir més de 14.000. L'ofici, juntament amb totes aquestes altres ocupacions, són el contorn de la quotidianitat.

El *topos* de l'entorn

La quotidianitat també es dibuixa cedint un espai a les persones de l'entorn: la relació amb amics i familiars ocupa un nombre considerable de pàgines dels QK. El relat de les fluctuacions en aquestes relacions és una de les constants més evidents del diari. Com és lògic, l'entorn descrit en els QK és canviant, i té diferents nuclis: d'una banda, hi ha la família, que aplega la madrastra, el germà i la germana, els germans polítics i els nebots. De l'altra, hi ha els diferents cercles d'amistats, que poden tenir la base a París o a Catalunya —i especialment a Vilanova i la Geltrú i a Barcelona—, i que poden estar relacionats amb el món de l'art o no. Després de la guerra, per exemple, l'entorn canvia: durant els primers anys de postguerra, els QK fan referència sovintejada a la família Iñigo —sembla que el pare era un militar del nou règim—, que tot d'una es fa fonedissa. Si en parlo és perquè aquest nucli és el darrer que és tractat amb una certa recurrència als QK; als anys quaranta i cinquanta es

¹²⁵ L'exemple pictòric més obvi d'això és el quadre *Fantasia cubista*; v. la nota 1389 de l'edició i Sanz Lou 2013.

¹²⁶ Verbigràcia: no es fa esment explícit del moment en què Ricart rep el primer encàrrec important, el de fer els gravats per a una edició frustrada de *Carmen*, de Merimée, del qual hi ha esments a QK 1 i a les *Memòries*, p. 81-82. V. també les notes 1 i 285 de l'edició.

produeix la simplificació total de les entrades. En aquest punt queden molt enrere les narracions detallades de les tertúlies, dels sopars del primer dijous de mes dels catalans de París, de la farmàcia Galceran.

Efectivament, i tot i que també eren pintors —i que per tant se n'hauria pogut parlar en l'apartat anterior—, hi ha dues persones que en els QK s'aborden en la faceta més humana, des d'una distància més curta, i no tant com a artistes —aspecte que no hi és, però, obviat. Es tracta de Joaquim Mir i d'Alexandre de Cabanyes; pintors, certament, per bé que en els QK hi prenen part més aviat com a membres del cercle familiar i d'amistats. Cabanyes i Ricart eren cunyats; Mir i Ricart eren amics molt propers d'ençà que el primer es va instal·lar a Vilanova i la Geltrú, el 1921. Mir és una font més que regular de comentaris; l'afinitat que aflora dels QK és més personal que artística —tenien conceptes de la pintura molt diferents. Mir és vist amb un cert paternalisme, però sempre amb tendresa: en els QK representa el bon salvatge, l'illetrat bondadós, el nou ric. En les *Memòries* és un dels personatges que més atenció rep, i que és descrit amb més afecte.

Eugeni d'Ors és una altra presència habitual. Tractat amb una certa ambivalència, Ors resulta una personalitat magnètica, no sempre per raons positives, però que Ricart s'esforça per tenir controlada —com, en menor mesura, Francesc Pujols. Més endavant la presència d'Ors és més lacònica —també perquè l'estil esdevé telegràfic—, i producte d'una proximitat gairebé física, menys intel·lectualitzada; a finals dels anys quaranta Ricart i el glosador es fan amics, i comparteixen tertúlia a l'ermita vilanovina de sant Cristòfol, últim refugi d'Ors.

J. F. Ràfols és, malgrat tot, la persona més esmentada en els QK. L'índex onomàstic en dona fe: hi ha 388 ocurrences del seu nom en total. El diari és, en certa mesura, una crònica d'aquesta amistat. Ja s'ha comentat, en aquest sentit, la interdependència dels QK i de l'epistolari amb Ràfols (v. § 5.4). La presència de Ràfols plana per sobre de tots els QK; només és interrompuda durant uns mesos, al final de la guerra (v. la nota 1886 de l'edició). Lector escollit, confident, conseller, crític... Els QK en projecten aquestes imatges, i encara d'altres. També J. M. Junoy —casat, per cert, amb una cosina de Ricart— és un habitual dels QK; hi té una funció, molts cops, de valedor de Ricart, el qual en parla sempre amb admiració i un profund respecte.

La família més directa —sobretot el germà i el seu procés de malaltia (sobre la malaltia i el diari, v. Lejeune i Bogaert 2006: 187-189)— i les amistats més íntimes, com Maria Macià (i l'ubic Ràfols), susciten força comentaris i entrades. En aquest aspecte concret, els QK, en

tractar-se d'un diari que abasta un període de temps molt ampli, manté part de l'essència del protodiari, que va néixer com un espai guanyat als llibres de comptes en què es posaven per escrit les efemèrides familiars (v. § 1.6).

El *topos* de la destrucció

14 – He interromput voluntàriament aquest Kodak. He estat a punt de cremar les quatre o cinc llibretes escrites. Aprofitaré únicament totes les anècdotes no personals que pugui desengrunar. Trobo una tonteria d'anotar les crisis sentimentals i les manietes d'un mateix. [14-VIII-1926]

També en això el diarista es qüestiona regularment quin és el sentit de l'escriptura; el fet de justificar-se amb una certa intermitència sembla ocultar alguns dubtes sobre el valor d'omplir quaderns, cosa que pot tenir com a extrem últim la destrucció del diari.¹²⁷ Malgrat tot, la pulsio destructora té més presència, als QK, i d'una manera explícita, referida als quadres; la “destrucció” del diari, per la seva banda, pot tenir formes més tènues que la crema: cancel·lacions, pàgines retallades i arrencades, etc. Quant als quadres que Ricart va fer desaparèixer, hi ha un passatge prou clar: “Destruixo tots els quadres, o gairebé tots els quadres que em vénen a mà, i més en destruiria si els pogués haver tots” (8-XI-1923). V. també l'entrada, no datada, del juny del 1922, que comença: “Què passarà d'aquí a algunes centúries si els literats no es cansen d'editar volums i més volums”.

L'impuls de la *destrudo*, alhora que és una amenaça real per als quaderns, en suposa també, paradoxalment, a petita escala, en forma de purga, la supervivència, o així sembla que ho entenia Ricart. Ja s'ha insistit en la pruija, segurament en els primers mesos de postguerra, per esborrar-ne tot allò que pogués causar-li problemes amb la nova autoritat si hi havia un escorcoll. A partir d'aquest moment —encara que els primers símptomes ja s'intuïen d'abans—, els QK es transformen, i l'estil líric, càustic, juganer, esdevé un estil en gran part telegràfic. Més enllà de les conviccions profundes de Ricart en aquelles dates, que desconec, l'operació fa evident, em sembla, l'interès a conservar els diaris. No es pot saber què hauria disposat Ricart que s'havia de fer amb els QK quan morís, en cas d'haver pogut decidir-ho; Orriols 1981: 12, com ja s'ha comentat, pensava que indubtablement els hauria destruït. Jo no ho tinc tan clar: una lleu vanitat en aquestes coses, o el dolor de destruir els “diàlegs d'un

¹²⁷ Pla 2012: 24: “Si aquestes notes es salven de la crema, potser algun dia hi passarà la vista algun meu parent llunyà o alguna persona curiosa i desenfeinada”.

solitari” de tants anys, s’haurien pogut imposar, qui sap. En tot cas, i si assumim la idea d’Orriols, la mort sobtada de Ricart va permetre que els QK se salvessin de les flames.

El *topos* de l’actualitat

Ricart comenta amb una certa assiduïtat la situació política, sobretot de Catalunya i d’Espanya. Als anys vint, durant la dictadura de Primo de Rivera, fa sovint comentaris sarcàstics, crítics amb el règim. Ricart s’ubica en un catalanisme moderat, de matriu lingüística i cultural. Durant la República, es mostra relativament afí al nou sistema, i fa elogis —molts cops censurats— de la figura de Macià —a qui coneixia molt bé— i molt menys de la de Companys.¹²⁸ Durant la guerra, Ricart fa un tomb i es mostra, cap al final, un entusiasta de la victòria dels *nacionales* —potser més perquè així s’acabava la guerra que per autèntica adhesió franquista. A partir d’aleshores, hi ha un silenci generalitzat pel que fa a les qüestions polítiques. La nova situació política el devia portar a esporgar els QK. Així mateix, com ja s’ha vist, les *Memòries* semblen fetes per osmosi amb l’ambient de guerra.

Quant a la Guerra Civil, no té gaire presència fins al 1938 o 1939, i poca com a fet extern —al capdavant Ricart no va anar al front; als *Kodak* no es ressegueix l’evolució dels bàndols, per exemple. Se’n narren més aviat els efectes: la manca d’aliments, l’especulació amb obres d’art, etc., sobretot retrospectivament, així com els intercanvis epistolars amb els soldats que fan la guerra, familiars i coneguts. Un cop és evident que la guerra s’acaba, Ricart insisteix en els tres anys passats de terror i en l’eufòria per la victòria dels nacionals (v. l’entrada del 29-I-1939). Em sembla remarcable, també, que en els QK no hi ha cap referència a la II Guerra Mundial.

Com a diari “du reportage” i “journalistique” (Didier 2002: 188) que també són, els QK s’entretenen sovint a comentar fets d’actualitat diversa: l’adquisició d’un forn d’un assassí per a un museu (28-I-1923), un atracament a Gijón (1-IX-1923) o la imposició d’un impost de solteria als sacerdots (31-VIII-1928). Pel que fa a temes d’àmbit cultural, Ricart està atent, sobretot als anys vint, als articles de Junoy a la secció “Les idees i les imatges” (*La Veu de Catalunya*), a les polèmiques sobre l’adquisició de la col·lecció Plandiura o sobre l’Ors post-Mancomunitat, a les crítiques d’exposicions, pròpies i d’altri o a les efemèrides (la mort de

¹²⁸ En l’epistolari amb Ràfols la qüestió política és tractada amb més profunditat; v. la nota 1584 de l’edició.

Felip Pedrell, de Gaudí, de Monet, d'Isadora Duncan). De París estant comenta sovint els articles dels diaris que comprava, sobretot *Le Journal* i *L'Intransigeant*; de Vilanova estant, els de *La Veu de Catalunya* i *La Publicitat*, que són els diaris que llegia habitualment. La premsa és sovint el pretext per fer una entrada, que sol generar el comentari més o menys irònic de rigor.

El topos dels llibres

La lectura és un dels temes recurrents dels QK. A l'hora de parlar-ne caldria fer una primera distinció: en un primer grup hi ha aquells llibres que són llegits motu proprio, per gust estètic o per lleure; en segon lloc, aquells de què es parla perquè s'han d'acompanyar de gravats. En aquest segon grup hi ha obres cabdals de la literatura universal: *El Quijote*, *Antony and Cleopatra*, *l'Odissea* —en la traducció de Carles Riba—, *La vida es sueño*, *El diablo cojuelo*, *Cárcel de amor...* El resseguiment de les lectures “lliures” esmentades als QK dona una imatge força eclèctica dels interessos literaris de Ricart: Léon Bloy, Maurice Barrès, Charles Maurras, però també Pierre Reverdy, Jean Cocteau (el Cocteau més heterodox), Valery Larbaud i Louis Codet. Lectures molt diverses, doncs, amb un èmfasi especial, als anys parisencs, per llibres recents: Pierre Reverdy, Léonce Rosenberg, Jean Cocteau (*Le Coq et l'Arlequin*)... Dels clàssics grecolatins, que llegia de la “Bernat Metge” —de la qual es declara admirador—, en destaca sobretot Virgili, que l'inspirava a fer uns gravats que no van arribar a bon port.¹²⁹ Es fa evident la fascinació per la poesia oriental, per la *chinoiserie*, de les quals hi ha una mostra extensa en els QK, copiada de *Sages et poètes d'Asie*, de P. L. Couchoud. Entre els catalans, reivindica especialment els llibres d'art de Feliu Elias, *Joan Sacs*. Aquest topos dona pas a l'epígraf següent, que enllaça els QK amb la literatura; es torna a parlar dels llibres que hi són esmentats a § 5.7.1.

5.7. Els QK i la literatura

pour moi, la littérature d'un texte non-fictionnel ou non-poétique – par exemple, d'un texte critique [o autobiographique] – ne dépend pas essentiellement de l'intention de son auteur, mais bien de l'attention de son lecteur. Ce qui rend l'écriture « transitive » ou « intransitive » n'est rien d'autre de la manière dont la traverse ou s'y arrête le regard d'un lecteur. Ne vous demandez donc pas si vous « êtes » ou « n'êtes

¹²⁹ V. l'entrada de l'11-III-1942 i la nota 1812 de l'edició.

pas » écrivain : à cette question hamlétienne, qui pour le coup n'a rien d' « ontologique », c'est un autre qui répondra, sans vous consulter, et souvent à votre insu.

(Genette 2003: 138; també citat per Caballé 2015: 45)

A l'ombra d'aquests mots de Gérard Genette, que hi defensa que la qüestió de la filiació literària (o no) d'un text com els QK depèn no tant de la intenció de qui els escriu com de l'“attention” de qui els llegeix, cal fer explícit, d'entrada, que I) aquest estudi entén que hi ha una literarietat intrínseca —intencionada o no— en els QK, cosa que II) propicia una “attention de son lecteur” que prioritza, precisament, aquells elements literaturitzants que ho justifiquen. Segons Genette —i l'estructuralisme en general—, doncs, el lector i el crític tenen tota la legitimitat per discenir entre el que és literari i el que no ho és en un text com els QK. La intenció —cosa, per cert, inextricable— que tingués Ricart en escriure'ls és un de tants factors per abordar la qüestió; la literarietat, en qualsevol cas, emanarà del text mateix, no pas de factors externs. Roland Barthes afirmava que “la justification d'un Journal intime (comme œuvre) ne pourrait être que littéraire” (Barthes citat per Balaguer 1997: 46); si obviem tot altre significat d'*œuvre* diferent del de textualitat orgànica i autònoma —en desacord, doncs, del sentit més editorial de Picard 1981 o de Lejeune (Didier 2002: 139), per exemple— podem començar a concretar què permet parlar, alhora, de QK i literatura.

Els QK són un dels diaris més duradors del panorama en llengua catalana, molt rics en informacions de primera mà de l'art català de la primera meitat del segle XX i igualment rics com a construcció d'un jo. Com ja s'ha exposat, l'acte de construir un jo en el context d'un diari és un procediment ficcional, que té com a objectiu aconseguir un simulacre d'intimitat, per ell mateix literari. Una intimitat que, com tota literatura, és feta amb paraules, i que és per tant verbalitzable (Luque Amo 2018). En els diaris conviuen una dimensió referencial —com a document— i una dimensió que la bibliografia en diu performativa (Pozuelo Yvancos 2006 i, sobretot, Luque Amo 2016; § 1.5), que, a diferència de la documental, no es pot encabir en les categories de veritat o mentida, i que té a veure amb la construcció intrínseca del jo. És aquesta perspectiva una primera possibilitat de lectura en clau literària d'un text diarístic: és en la mesura que la intimitat i el jo de què emana estiguin ben travats que la suportarà millor o pitjor. És cert que els QK, quant a la rotunditat d'aquest jo i d'aquesta intimitat, empallidirien molt ràpidament si es feien contrastar amb altres diaris. Tanmateix, el fet que el jo sigui més o menys “pudorós” no és sinó una de les formes d'autorepresentar-se, una de les possibles màscares, cosa que és sempre construcció, i no és mai prediscursiva: en aquest cas de manera litòtica, velada, irònica, amb estratègies de distanciament, sense afectació ni

egotisme. Se segueix una poètica de la naturalitat, de “l’anar fent” tan recurrent als QK. O, com al mateix Ricart li agradava definir-se, “vestit de gris i per l’acera”. Sembla evident que, a banda d’una presència molt continuada d’elements que tenen un valor essencialment documental i referencial, en els QK hi ha ficcionalització d’un jo, performació d’una intimitat, per bé que gairebé mai cruament confessional.¹³⁰ Cal recordar, en tot cas, que l’eficàcia literària d’un diari no prové de l’exactitud històrica, del pes específic de la dada, sinó “de la construcció d’una veu, d’un estil, on cada paraula està envoltada de ressonàncies, connotacions i matisos” (Grasset 2010, 17). No totes les entrades dels QK —especialment els darrers anys— aguanten una lectura literària segons aquest criteri, és cert; el conjunt, però, pot avenir-s’hi. En qualsevol cas, els QK són una unitat orgànica, fluctuant, però que no es pot desmembrar. Globalment s’hi fa una aposta per la literatura —cosa que no implica necessàriament que Ricart fes “literatura” en el sentit més militant; molts cops es podria dir que en fa malgrat ell mateix. Pot ser útil tenir en compte, d’altra banda, que afirmar que es tracta de literatura no és necessàriament un judici qualitatiu, sinó, en aquest cas, la constatació que hi ha una escenificació diegètica de la intimitat.

Alhora, i segons un segon criteri, centrat en la *verba*, la literarietat d’un text es pot fer emergir de la singularitat dels seus mitjans expressius —l’anomenat “llenguatge literari”. Als QK hi ha una indubtable voluntat d’estil, una alta autoexigència en la forma —almenys fins als anys trenta. Poden servir com a exemple d’això els diversos jocs textuais i de gènere que practica Ricart: passatges descriptius i aforístics alhora, a mig camí d’Ors i d’una *gregueria* de Gómez de la Serna (v. l’entrada del 20-II-1922); apotegmes, sentències, acudits; fragments propers a la prosa poètica (v. l’entrada del 22-IX-1922)—; pastitxos de narracions costumistes (v. l’entrada de l’1-III-1923) o d’imatgeria futurista d’un Marinetti o d’un Junoy (v. l’entrada del 18-XII-1923). I encara recursos íntimament relacionats amb el riquíssim *ornatus* del discurs: metàfores, comparacions, catacrexis, *calembours*, analogies, una adjectivació molt acurada. Una lectura estructuralista o estilística donaria compte de la manera com els QK, en molts punts, recorren a la desviació del llenguatge —o, en termes de Hjelmslev, a la connotació—: per exemple, la que fa que hi hagi senyores que parlen “en lloro” (9-IX-1927), o que es comparin els elefants a una catedral nòrdica (28-IX-1924). El formalisme ens recordaria que una lectura dels QK no tindrà només una dimensió referencial, informativa —la pròpiament documental, que pot interessar l’historiador de l’art o el

¹³⁰ “La densitat del món personal no depèn de la revelació del secret, sinó de l’astúcia literària” (Cassany 2007, 48).

biògraf—, sinó que el mateix vehicle d'expressió és insubstituïble i rellevant per si mateix, i no admet la paràfrasi; forma no s'oposa a sentit; hi ha, si de cas, una forma del sentit (Cohen 1982: 124). O, per dir-ho amb Jakobson, en molts passatges dels QK domina la funció poètica del llenguatge, que “projecta el principi d'equivalència de l'eix de la selecció a l'eix de la combinació” (Jakobson 1989: 50). No cal allargar-se en aquestes qüestions propedèutiques: totes les posicions teòriques sobre el llenguatge literari, en definitiva, podrien oferir un discurs de què el crític es podria servir per fer emergir evidències que Ricart en feia un ús intensiu.

Sembla prou clar, doncs, que en els QK hi ha flirteigs conscients amb la literatura. Ricart “fa” coses que s'assemblen a la literatura, també d'una manera intencionada. El mateix pacte que obre la primera llibreta titulada *Kodak* és una poètica explícita, que conviu amb una poètica implícita que he provat de resseguir.

5.7.1. Els QK i els models del gènere

Ricart era lector de literatura del jo d'artistes: a banda del diari de Delacroix (*infra*), en els QK hi ha referències a *Tournant dangereux. Mémoires*, de Maurice de Vlaminck, a les *Lettres* de Paul Gauguin o a les cartes de Cézanne. També als *Pensées* d'Ingres. Pel que fa a la literatura del jo —i a les biografies— en general, s'hi esmenten les *Lettres à sa fiancée*, de Léon Bloy, una biografia de Fortuny, l'autobiografia *Grock raconté par Grock*, etc. Pel que fa al diari, en els QK no es fa evident que hi hagi cap model seguit per dur-los a terme. Només hi ha tímides al·lusions de potencials hipotexts —que no passen, sembla, d'això. D'una banda, Ricart esmenta diverses vegades el *Journal* de Léon Bloy, un dels autors més admirats per ell i per J. F. Ràfols. Més concretament, en llegeix, almenys, *Le mendiant ingrat*, *Au seuil de l'Apocalypse* i *Quatre ans de Captivité à Cochons-sur-Marne*. Un altre diari que Ricart cita, mig de passada, és el *Journal* d'Eugène Delacroix.¹³¹ No hi ha referències explícites d'alguns dels diaris més difosos en l'àmbit francòfon dels anys vint i trenta, coetanis, per tant, dels QK. Per exemple: Jules Renard, autor d'un cèlebre *Journal* —publicat

¹³¹ “22[-IV-1932]. Delacroix diu:

«Je vois dans la peinture des prosateurs et des poètes”. Lavors —ara fa cent anys— no hi havia el cubisme literari ni les paraules en llibertat...».

a partir del 1925 (Green 1993: 1407)—, no hi és considerat com a diarista.¹³² Tampoc Georges Duhamel ni Maurice Barrès, que només apareixen com a narradors. No se sap si Ricart va llegir o coneixia aquests diaris, però en tot cas als QK no hi ha cap comentari que ho avaluï. Tampoc no hi ha cap traça positiva dels diaris d'Amiel, ni dels de Charles du Bos, ni dels d'André Gide, tots tres considerats clàssics del gènere. Dels germans Edmond i Jules de Goncourt, per exemple, autors d'un dels diaris més cèlebre del món francòfon, només n'esmenta algunes obres de tema oriental.

Sembla més fàcil de detectar quins són els models que Ricart rebutja: un diari de què no parla gaire elogiosament és el *Journal* de Marie Bashkirtseff. La raó de tal bescantament prové de l'afectació per passar a la posteritat que hi veu.¹³³ Ricart, doncs, quan esmenta diaris sol fer-ho d'autors no estrictament coetanis; la majoria dels que esmenta són d'autors ja morts quan escriu els QK (Delacroix, Bashkirtseff, Bloy). Tots els hipotètics models o antimodels de diari amb què Ricart interactua, i que podia tenir a mà o fins i tot llegir al mateix temps que escriu els seus, són models francòfons: no pas catalans, ni hispànics en general. Els únics esments de diaris catalans són *Madrid 1921*, de Pla, i el diari de Víctor Balaguer (ms. 3164-IV), que sembla que llegia amb interès.

Els diaris tenen un component, potser per la “facilitat” de portar-ne un, de fer ganes al lector de començar-ne un. Catherine Pozzi, per exemple, va començar el seu admirada per la lectura del de Marie Bashkirtseff. N'hi ha referents tant de l'alta cultura (Amiel, Green, Pla, Fuster) com de la cultura pop, habitualment en forma de ficció (*Bridget Jones's Diary* i tants altres). Quants adolescents no deuen haver començat el seu després d'haver llegit el d'Anne Frank, *Jo també sóc una maniàtica* i la seva continuació *Diari d'un jove maniàtic* i fins i tot els nombrosos lliuraments de *Diari del Greg*, que han estat, totes, lectures prescriptives de secundària a Catalunya? El diari ha tingut un paper important en el modelatge de la personalitat, sobretot de les noies (Lejeune 1993; Lejeune i Bogaert 2006: 158-163).

¹³² No hi és esmentat com a autor del *Journal*, però sí a propòsit de les *Histoires naturelles*. Ricart va traduir petites peces d'aquest llibre per a *El Vilanoví*, tenia el projecte de fer-ne una auca i va arribar a gravar un frontispici per a una edició que no va reeixir.

¹³³ “Acabat —per fi!— aquest *journal* de la pintora (no sé si artista) Marie Bashkirtseff. Aquesta xicota russa vivia a París i era de família aristocràtica i tsarista. Trasmalsador el seguir pas a pas la tisi que la matà als vint-i-quatre anys. Fervent admiradora d'en Bastien-Lepage, el qual també morí en 1884. Impressions literàries en mires a la posteritat” (27-XII-1922). | “D'aquella infeliç Marie Bashkirtseff —de la qual ara se'n parla tant, potser pel centenari— en Cocteau digué que és «la patrona del mal gust». La seva pintura no pot ésser més pobríssima. La seva literatura no va enlloc” (març del 1926).

El diari sembla el gènere òptim d'aquell qui diu que no sap escriure, d'aquell qui, d'entrada, no es veu amb cor de “fer” un llibre. Sobretot, d'aquell qui no té la intenció de fer “literatura”, de qui no és un escriptor “professional” (Didier 2002: 18). El diari és una acumulació, no tant una “creació” (Didier 2002: 106). Potser encara més que les memòries o les autobiografies, “le journal est le livre que peuvent écrire ceux qui ne se croient pas écrivains” (Green 1993: 1403). “On n’a pas la vanité de se croire écrivain, mais la douceur d’exister dans les mots et l’espoir de laisser une trace” (Lejeune i Bogaert 2006: 34). Pla 1970b: 7-8:

La literatura no és més que un esforç contra l’oblit. La literatura personal destrueix la distinció romàntica entre l’home de lletres i un home qualsevol, cultivat, que escriu. Amb una ploma a la mà, tothom és igual. Sobre els resultats, els elements d’atzar són permanents. La idea que, en una llengua formada, només saben escriure els literats és d’una total irrisorietat. Tothom sap escriure —i gairebé tothom sap llegir. El fet dóna, a una literatura, una amplitud prodigiosa —plena de les sorpreses de la vida, magnífica.

Carme Riera diu que el diari és l’espai del “sense estil” (Riera 1988: 14). És, pot semblar, una escriptura que no demana gaire planificació, que es pot servir de dos mecanismes tan “simples” com la descripció i la narració. Todorov, Jameson o Ricœur han formulat la centralitat del relat i de la narració per a l’ésser humà (Esteve 2010: 86); el diari pot ser el gènere òptim per recopilar microunitats narratives, des d’anècdotes a petits relats. El diari podria ser, en aquest sentit, una mena de “punt mort” de l’escriptura; si fos possible escriure sense pensar, a raig, seguint una d’escriptura automàtica —sense cap connotació bretoniana—, és possible, qui sap, que sortís un text similar a un diari. La qual cosa, si se segueix Lejeune, no seria possible, ja que escriure demana sempre abstracció i distanciament (Esteve 2010: 73; Lejeune 2011: 33). Per tant, ateses la laxitud arxitektural i la mateixa natura pretesament amateur d’aquest tipus d’escriptura, no sembla necessari, d’entrada, que el diarista hagi de dominar uns codis estrictes del gènere —que són, hi insisteixo, força escàpols—, a diferència, potser, dels rudiments narratològics o versificatoris que s’ha de procurar, posem per cas, un novel·lista o un poeta amb certes pretensions.

Aquestes són consideracions que incideixen en els QK. Ja s’ha vist que Ricart, al mateix temps que no es representa de manera preferent com a escriptor —i, pel que fa al gènere diarístic, diu rebutjar els models massa literaturitzats—, mai no exclou la possibilitat, per virtual que sigui, de vincular-se a la pràctica de l’escriptura. Aquesta idea pot recordar, ni que sigui vagament, l’oposició pintura-gravat que es pot detectar en algun passatge dels QK i de l’epistolari: Ricart, almenys als vint, deia considerar-se pintor abans que gravador,

segurament perquè el gravat és sovint menystingut respecte de la pintura: és més popular, es pot reproduir, sol dur aparellades servituds editorials, etc. (v. l'entrada de l'1-X-1924 i la nota 947 de l'edició). Doncs bé, pel que fa a l'escriptura, l'estratègia és justament la contrària: Ricart sembla defugir l'etiqueta d'escriptor, de la literatura, i explota la imatge de l'*écrivain*, de l'amateur, de l'artesà. Ser pintor o literat és una professió, una vocació; ser gravador o diarista és un ofici, un passatemps.

6. Edició dels *Quaderns Kodak*

6.1. Descripció material

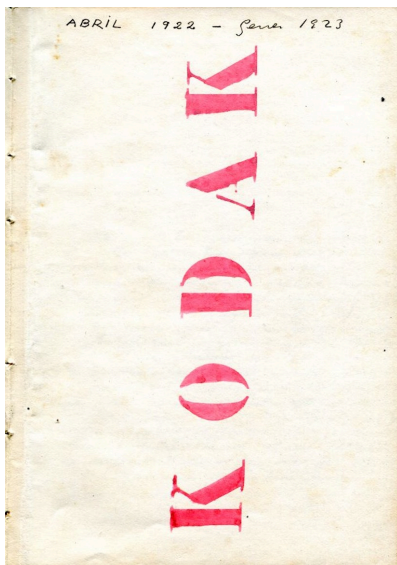
Els materials que s'editen són les llibretes que constitueixen el diari conservat d'E.-C. Ricart, distribuït en un primer quadern, la “Llibreta de París”, i sis llibretes més, que reben el nom genèric de Kodak. El conjunt és conegut habitualment amb el nom de *Quaderns Kodak* (QK). Els volums no van mai signats. L'escriptura s'allarga del 1920 al 1956. Aquests documents estan dipositats a la Biblioteca Museu Balaguer (BMVB), de Vilanova i la Geltrú. Formen part del llegat Ricart de la biblioteca, dipositat pels hereus a la mort de l'artista (v. Aragay 1998). Els QK, però, van ingressar-hi molt més tard (Orriols 1981: 11). Se sap que abans de ser dipositats es van fer còpies dels manuscrits de Ricart, tant de les *Memòries* com dels QK (Orriols 1981: 11; Aranda 1989).

Passo a descriure les set llibretes:

- “Llibreta de París”: llibreta amb coberta de tela de color caqui (140 × 90 mm); guardes amb un estampat d'estrelles, i amb una butxaca. Interior quadriculat. Dos quaderns en un. Abraça de febrer del 1920 a maig del 1922.
- QK 1: llibreta de cartoné pseudojaspiaat groc i negre (150 × 105 mm), llom de tela marró. Peus i caps entintats de blau. Interior quadriculat. Abraça de març del 1922 a desembre del 1922.
- QK 2: llibreta de cartoné pseudojaspiaat de color gris i negre (150 × 105 mm), llom de tela blava. Peus i caps entintats de blau. Interior quadriculat. Abraça de gener del 1923 a setembre del 1923.
- QK 3: llibreta de cartoné pseudojaspiaat de color blanc i negre (150 × 105 mm), llom de tela blava, sobrecorbata de color blanc trencat, malmesa. Peus i caps entintats de blau. Interior quadriculat. Abraça d'octubre del 1923 a febrer del 1925.
- QK 4: llibreta de cartoné pseudojaspiaat d'aigües menys denses que les de les llibretes anteriors, de color negre i vermell (150 × 105 mm), llom de tela vermella. Peus i caps entintats de vermell. Interior quadriculat. Abraça de febrer del 1925 a setembre del 1926.
- QK 5: llibreta de tapa tova, d'hule (150 × 105 mm). Peus i caps entintats de vermell. Interior quadriculat. Abraça d'octubre del 1926 a desembre del 1928.

- QK 6: llibreta de tapa tova (150 × 105 mm), d’hule, més brillant que QK 5. Peus i caps entintats de vermell. Més pàgines que la resta. Pàgines en blanc al final. Interior quadriculat. Abraça de gener del 1929 a juliol del 1956.

La “Llibreta de París” no té un encapçalament especial. Les sis llibretes restants s’obren amb un títol, “Kodak”, més o menys elaborat segons el cas, i molts cops amb la delimitació temporal manuscrita. La primera llibreta dels QK té una portada que és especialment interessant, a banda perquè és la primera, perquè sembla feta amb una cura especial: s’hi veu el mot *Kodak* escrit en vertical, amb lletres que imiten les de motlle, en tinta vermella, i amb la datació concreta de la llibreta: “ABRIL 1922 – Gener 1923”. (La primera entrada de la llibreta, però, és del març.) Aquesta portada, feta, molt probablement, no abans del gener del 1923 —com a termini *post quem*—, “inaugura” la resta de volums, i resulta, doncs, singular. A l’inici de QK 4 hi ha una altra portada amb un títol, que és un disseny tipogràfic fet a mà, però sense la delimitació temporal que abasta —que és, incomplet (“Febrer 1925 a”) a la pàgina següent.



Il·lustració 1. Portada de QK 1

La distribució de l'escriptura segons l'any és la que segueix:¹³⁴

1920: 1-16	1929: 342-356	1938: 434-442	1947: 497-500
1921: 16-18	1930: 356-373	1939: 442-454	1948: 500-502
1922: 19-79	1931: 373-379	1940: 454-463	1949: 503-505
1923: 80-175	1932: 379-391	1941: 463-474	1950: 505-507
1924: 175-216	1933: 391-404	1942: 474-481	1951: 507-508
1925: 215-275	1934: 404-416	1943: 481-485	1952: 508-509
1926: 254-288	1935: 416-426	1944: 485-489	1953: 509-511
1927: 288-322	1936: 426-431	1945: 489-494	1954: 511
1928: 322-342	1937: 431-434	1946: 494-497	1955: 511-512
			1956: 512

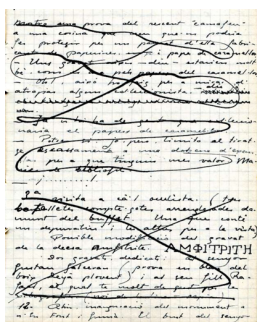
Taula 1. Distribució de l'escriptura per anys

S'observa una concentració de l'escriptura a la dècada dels vint, i especialment als anys 1923 —l'any més extens—, 1922 i 1925. L'escriptura és a una columna, amb pocs marges, al recto i al verso, i l'ample de la ratlla ocupa una sola pàgina. L'escriptura sol “amarrar” a la línia inferior de la quadrícula; l'espai és aprofitat, però amb aire. Pel que fa a la *mise en page*, és majoritàriament *à la française* —és a dir, vertical— i molt rarament apaisada —*à l'italienne*. La lletra és petita, lleugerament cursiva, i només presenta algun problema puntual de lectura. No s'observa una evolució remarcable de la calligrafia. S'escriu amb estilogràfica, amb tinta habitualment negra, però també blava i vermella. El llapis, d'ús esporàdic, sol emprar-se per fer complecions, precisions, etc., i, doncs, sol ser emprat a posteriori. Acompanyen el text nombrosos jocs tipogràfics en els títols, dibuixos i diversos elements retallats i enganxats. També hi ha algun document encartat —entrades, anotacions, retalls. Els dibuixos són fets amb ploma, com el text. No hi ha altres procediments artístics, com podrien ser dibuixos amb llapis, acolorits, aquarelles, etc.; hi ha, això sí, petits gravats enganxats.

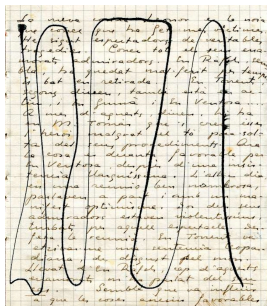
Quant a les cancel·lacions, és possible classificar-les segons la proposta de Pierre-Marc de Biasi al seu article “Qu'est-ce qu'une rature?” (Biasi 1996), en el qual s'estableixen un criteris segons una “typologie fonctionnelle et matérielle” que es concreten en els paràmetres

¹³⁴ La distribució per anys és només orientativa, ja que el recompte és fet sobre l'edició que proposo —les llibretes no estan numerades—, i pot haver quedat afectada per les notes a peu de plana i pels dibuixos de Ricart.

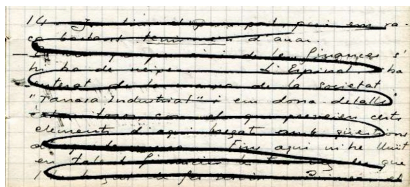
“identité”, “fonction”, “étendue”, “type de tracé”, “support”, “localisation”, “nombre”, “fréquence”, “nature” i “objet”. D’aquests ítems, un dels més interessants d’estirar és el de “fonction”, segons el qual hi hauria, fonamentalment, les cancel·lacions més recurrents “de substitution” i “de suppression”, però també “de transfert ou de déplacement” i “de suspension dilatoire ou provisionnelle” (Biasi 1996: 22-25), presents totes als QK. Quant a l’“étendue”, s’observen cancel·lacions que suprimeixen un mot o una frase, i n’hi ha que ratllen pàgines senceres, que arriben a adoptar, fins i tot, la forma de pàgines retallades o arrencades. Pel que fa al “type de tracé”, i partint de les possibilitats que preveu Biasi,¹³⁵ fóra una possibilitat afegida classificar els traços segons la forma a què poden recordar:



Il·lustració 2. Cancel·lació en forma de llaç

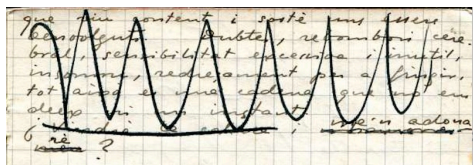


Il·lustració 3. Cancel·lació en forma d’ones

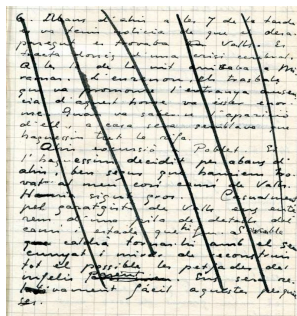


Il·lustració 4. Cancel·lació en forma de bustrofedon

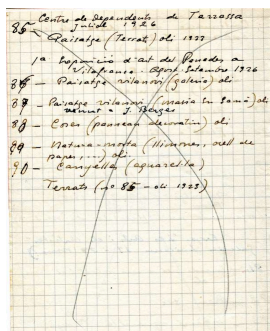
¹³⁵ Són: “biffure”, “barre”, “barres multiples”, “surcharge”, “signes identiques de renvoi”, “lien graphique”, “codage typographique”, “obliteration”, “masquage”, “effaçage”, “découpage”, “surbiffure”, “ratures blanches”, “ratures imprimées”, “rature annulée”.



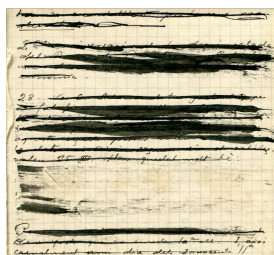
Il·lustració 5. Cancel·lació en forma de serra



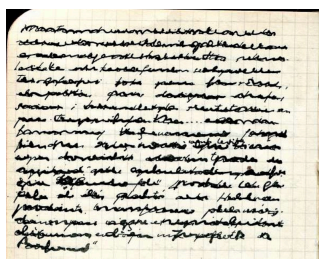
Il·lustració 6. Cancel·lació amb ratlles verticals



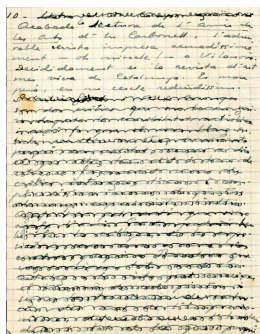
Il·lustració 7. Cancel·lació en forma de creu



Il·lustració 8. Cancel·lació amb taques de tinta



Il·lustració 9. Cancel·lació vermicular



Il·lustració 10. Cancellació en “llacets”, en “garlanda”

Com es pot veure, les cancel·lacions en forma de creu, de llaç, d’ona, etc., deixen llegir sense dificultats el text subjacent. En el cas de les taques de tinta, de forma vermicular o de llacets, la lectura esdevé molt més difícil. És molt freqüent també que hi hagi pàgines arrencades o retallades —del tot o parcialment.

6.2. Criteris d’edició

Els QK han estat citats i publicats parcialment per diversos estudiosos, generalment historiadors de l’art (v. § 4.1). La “Llibreta de París”, per exemple, ha estat editada fragmentàriament a Sanz Lou 2013. En moltes ocasions aquestes transcripcions parcials incorren en errors de lectura del manuscrit, i el reporten seguint criteris no especificats o, directament, incoherents. Dissortadament, també l’edició del 1995 de les *Memòries* presenta males lectures i uns criteris d’edició no del tot afortunats.

En començar aquest projecte, existia una transcripció prèvia dels QK feta a quatre mans que em va fer arribar Montserrat Comas, de la BMVB, perquè n’estudiés la utilitat. Un cop feta una selecció de *loci critici* i de collacionar-la amb el manuscrit, es va fer evident que aquesta transcripció s’havia de descartar com a punt de partida —els criteris eren incoherents si no directament contradictoris, i hi havia força errors—, i que calia començar de nou. Així, es va fer una nova transcripció a partir d’una reproducció digital dels quaderns —i a partir del manuscrit en alguns passatges més complexos—, que es regeix pels criteris detallats més avall.

Tal com sosté Almuth Grésillon (Grésillon 1994: 129), una edició ha de ser útil, en primera instància, per fer llegidor el manuscrit. Tota edició que se’n surti, que redueixi la distància

entre el lector i el document, és profitosa. En la mesura que una reproducció exacta de l'original no és possible ni tan sols en les còpies anastàtiques (les edicions facsimilars), i en la mesura que una imitació programàticament idèntica duta a terme amb mitjans informàtics no és ni possible ni, tal volta, desitjable, s'ha d'entendre que la fidelitat serà tanta com ho permeti el marc de limitacions i de convencions autoimposades. Res, mai, no pot substituir el manuscrit i les seves propietats físiques: “une transcription, pour lisible qu'elle soit, n'est pas assimilable à un *texte*” (Grésillon 1994: 129; v. també Lejeune 2011: 31). Es pot afinar una mica més i convenir que tota transcripció és alhora més rica i més pobre que un manuscrit. Més rica pel que té de treball i d'anàlisi —cal no només copiar sinó comprendre—, però més pobre pel que té d'asèptic respecte de la càrrega afectiva i irrepetible que té l'original (cansament, ràbia, etc., expressats en el traç, entre altres marques) (Jean-Louis Lebrave, citat per Grésillon 1994: 129). Aquestes convencions al·ludides han sacrificat la idea d'una representació icàstica en benefici d'un text que sigui de lectura agradable per a un públic ampli. En difondre els QK, d'alguna manera, s'estan multiplicant, encara que, en sentit estricte, de diari només n'hi ha un, i és irrepetible en la seva materialitat (Lejeune 2011: 31-32). No s'ha pretès, és obvi, oferir els QK *tal com són*, ni tan sols fer-ne un facsimil, per la qual cosa s'ha perdut part del bouquet del manuscrit, reflectit, per exemple, en la cal·ligrafia de Ricart, més o menys fina i precisa segons els factors en el moment d'escriure, però s'ha guanyat, tal volta, en claredat per a un públic general.

L'editor d'un diari que no ha estat “preparat” per ser llegit fa d'intrús. S'ha de constituir com a destinatari privat potencial (Rousset 1983) i reconstruir tot el que hi ha rere els referents, les al·lusions, els buits. S'ha d'aferrar a l'estatut referencial del text per desentranyar-ne realitats, i copsar i judicar l'entitat performativa del diari. No es pot fer una interpretació d'un text si no n'hi ha abans una fixació. L'hermenèutica ha d'anar precedida de la filologia; a mig camí de l'una i de l'altra disciplina hi ha l'anotació: “C'est le travail d'une édition critique sérieuse que de rassembler (en general dans les notes) une information qui renseigne le lecteur sur le référent” (Lejeune 2011: 36). L'escriptor napolità Michele Zezza és ben contundent al final del seu curiós *La metamorfosi di Pulcinella in dottor toscano colle annotazioni di Arlecchino filologo* (1829): “io soggiungo che un'opera senz'annotazioni è come una bestia senza piedi”.

Doncs bé, atès que els QK són, a banda de la performació d'un jo, un document de primer ordre per conèixer des de dins l'art català dels anys vint i trenta, he optat per oferir-ne una anotació exhaustiva a peu de plana, al servei dels QK i del lector. La voluntat ha estat no engavanyar el text, la qual cosa no entra en conflicte, crec, amb una anotació profusa, com és

el cas de les 2157 notes que proposo. Volen ser funcionals i de profit per a qui hi estigui interessat, de lectura sempre opcional: totes les que no resultin rellevants poden ser obviades, per bé que la intenció ha estat anotar tot allò que pugui demanar un mínim aclariment o comentari. L' anotació que es proposa com a acompanyant dels QK se centra sobretot en les qüestions verificables, sense voler interferir gaire en la dimensió performativa del diari. Hi ha alguna nota més o menys hermenèutica, però el discurs crític sobre els QK s'ha concentrat en l'estudi, cosa que afavoreix la mirada global i no només la d'un fragment en concret. Les notes textuais s'han evitat al màxim, raó per la qual s'han integrat alguns signes en el cos del text que les substitueixen.

L' anotació, certament, és força extensa, però s'hi han marcat alguns límits. El topall més freqüent són els coneixements de tipus general. Més concretament, el criteri que ha regit l' anotació és l'habitual de no referenciar les persones que tenen entrada a la *Gran enciclopèdia catalana*.¹³⁶ Això no obsta perquè, en cas que n'hi tinguin i que hi hagi alguna dada rellevant, principalment relacionada amb la trajectòria de Ricart —com ara que se'n parli a les *Memòries*—, s'acompanyin de nota.

L' anotació proposada té dues grans direccions: cap a l'exterior i cap a l'interior. Cap a l'exterior en el sentit que relaciona el text de Ricart amb informació complementària: referències bibliogràfiques, notes contextuais, altres escrits de Ricart, etc. En aquest sentit, s'ha cregut especialment interessant relacionar el contingut d'aquests QK amb les *Memòries*, i, sempre que ha estat possible, remetre també a l'epistolari amb Ràfols o fins i tot als àlbums de proves de gravats de Ricart (BMVB). Cap a l'interior, deia més amunt, perquè (inter)connecta aquests elements: un fragment dels QK amb un altre fragment, un fragment dels QK amb una nota o una nota amb una altra nota. S'han fet nombroses remissions — anafòriques i catafòriques— perquè es pugui trobar la informació amb més facilitat: les dimensions del document ho aconsellaven, a banda que es preveu que hi hagi lectors que en vulguin fer una lectura esporàdica, o en diagonal.

¹³⁶ En algunes edicions consultades de memòries, diaris, etc., sorprenentment, s'anoten personatges com ara Aristòtil, Mozart, Shakespeare o Enric Prat de la Riba —cosa poc afalagadora per al lector—, però no pas personatges que no tenen entrada a l'enciclopèdia, i que sovint són molt més rellevants en aquestes memòries, diaris, etc. Dit això, i alhora que no fer nota de persones amb entrada a la *Gran enciclopèdia catalana* és un criteri, arbitrari si es vol, però operatiu per tal com posa un límit a una anotació potencialment infinita, és de justícia reconèixer, també, que pot produir algun cas d'estranyesa. Per posar-ne un exemple: en el fragment "Lluís de Tapia era el bibelot d'aquest xafarranxo intel·lectual. Lluís Bagaria, deformat pel greix, sembla una caricatura de Bagaria" (24-III-1930), hi ha nota a peu de plana referida a Lluís de Tapia, però no pas a Lluís Bagaria —perquè té entrada a la *Gran enciclopèdia catalana*—, encara que l'un i l'altre deuen ser, segurament, igual de coneguts o desconeguts per al lector mitjà.

Si una persona és anomenada només pel nom de fonts o si el cognom no resol una ambigüitat, el criteri general és completar-ne el nom entre claudàtors, a excepció del cercle més íntim de Ricart, esmentat a bastament,¹³⁷ i de Manolo, que és com és conegut habitualment l'escultor Manolo Martínez Hugué. Paral·lelament hi ha l'índex onomàstic, que ajuda en tot moment a identificar i a localitzar les persones. En cas que hi hagi algun personatge esmentat en els QK que presenta problemes d'identificació, ja sigui perquè el nom amb què és reportat és incomplet o massa genèric, com s'ha dit, o perquè es tracta d'un individu poc o gens conegut, s'ha optat per fer una nota que doni les notícies que se'n tinguin —si és que se'n tenen, cosa que no sempre ha estat possible. Així s'ha fet per poc que n'hi hagi alguna dada positiva o una suposició d'aparença no del tot infundada. Com que en aquesta edició hi ha, en bona mesura, la voluntat de “recuperar” dades i informacions, s'ha optat per fer la conjectura per escrit, amb les reserves del cas. Per exemple: s'ha reproduït, quan s'ha pogut saber, la data de naixement i de mort dels personatges referenciats —i per a tal fi han estat de gran ajut les esqueles, sobretot de *La Vanguardia*. No tant, potser, per inflar telegrams, com es deia antigament en llenguatge periodístic, sinó perquè moltes vegades aquestes dates són la poca informació que s'ha localitzat del personatge en qüestió.

En l'índex onomàstic es compten més de 1.300 persones diferents, de Miquel Àngel a algun ignot rodamón vilanoví, per la qual cosa la informació disponible sobre cadascun d'aquests personatges és molt variable. L'índex onomàstic, que és una eina que des del primer moment va semblar ineludible, dóna fe de totes aquestes persones; molts cops, els lectors de diaris, epistolaris, autobiografies, etc., es topen amb edicions que no n'inclouen, cosa que sempre suposa una petita decepció per a l'investigador. Per a les persones menys conegudes esmentades en els QK, han estat de gran ajut els diccionaris biogràfics (Olesti Trilles 1991-1992, Güell i Rovira i Gómez 2010-2013, Mir [et al.] 2010) i la recerca en hemeroteques —fonamentalment digitals. Per al cas concret dels QK ha estat utilíssim el *Diccionari biogràfic de Vilanova i la Geltrú*, de Francesc X. Puig Rovira (Puig Rovira 2003). Allà on no han arribat els diccionaris biogràfics he consultat la premsa periòdica local. Si això també ha estat infructuós, i en cas que es tractés d'un vilanoví, he escrit a Francesc X. Puig Rovira, que, en col·laboració amb Francesca Roig Galceran, han fet aflorar múltiples partides de

¹³⁷ Si no s'indica el contrari:

Josep Anton: Josep Anton Ricart, germà de d'E.-C. Ricart

Pilar: Pilar Ricart, germana de d'E.-C. Ricart

Aurora: Aurora Raldiris Adrià, cunyada d'E.-C. Ricart

Alexandre: Alexandre de Cabanyes

Núria (o Nurieta): Núria de Cabanyes Ricart, neboda d'E.-C. Ricart

baptisme, defunció, etc., dels arxius vilanovins. Des d'aquí els explico el meu profund agraïment.

En els casos de les exposicions en les quals va participar Ricart i que són esmentades als QK, se n'han cercat crítiques en els mitjans catalans accessibles que tenien secció d'art fixa, principalment *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, *El Matí* i *Mirador*, fetes, a més, per crítics solvents: Rafael Benet, Carles Capdevila, J. F. Ràfols, Enric Fernández Gual, Feliu Elias/Joan Sacs —segons Pla, “considerat el millor crític del moment” (Pla 1972: 433). També, quan n'hi ha, es fa referència a les crítiques de les revistes especialitzades d'art, de vida més o menys efímera, dels anys vint i trenta: *L'Amic de les Arts*, *La Gasetta de les Arts*, *Les Arts Catalanes*, i de publicacions locals vilanovines (*El Vilanoví*, *Prisma*). Part de la informació sobre les exposicions esmentades en els QK prové de Fontbona 1999 i Fontbona 2002.

Quant a la modalització, s'ha optat per una solució diferenciada en l'estudi respecte de l' anotació: les formes d'aquella són personals (primera persona del singular); les d'aquesta, impersonals, amb omissió deliberada de l'agent. La solució, que, com tantes altres, indefectiblement, és potser arbitrària, respon a la idea que l' anotació vol ser fonamentalment “autònoma” i, en certa mesura, vol mantenir un perfil baix, més aviat “neutre”, respecte de la redacció de Ricart.

Els *usus scribendi* de Ricart són prou acostats a la normativa coetània del moment d'escriure, amb algunes vacil·lacions en algunes grafies, sovint per influència del francès o del castellà, que també es poden detectar en la morfologia i en la sintaxi.¹³⁸ Es pot observar una lleugera evolució en els usos gràfics, cada cop més acostats a la normativa —per exemple, i com reprenc més avall, una tendència menor a marcar elisions vocàliques amb un apòstrof, o a escriure *tallê*—, fins a la “fossilització” de final dels anys vint. Una de les construccions més particulars dels QK, que apareix amb una certa regularitat, és la de *el perquè* + verb conjugat; en aquest context sorprèn tant un *per què* amb un article com un *perquè* amb un verb conjugat. Ricart ho sol escriure junt, i és així com s'ha mantingut, ja que sembla que fa més sentit que escrit d'una altra manera.

Encara que un document inèdit, autògraf, en l'òrbita de la literatura del jo, hauria pogut demanar, d'entrada, una edició diplomàtica o diplomaticointerpretativa, i d'acord amb el

¹³⁸ Per exemple, i pel que fa al francès, l'estructura superlativa sovint es fa amb un calc sintàctic del francès *le X-nom le plus Y-adjectiu*: “Enllestit ara mateix el gravat potser el més gros que he fet” (9-XI-1927).

director de la tesi, es va optar per fer-ne una edició segons un criteri “ortografiador o normalitzador” (Martínez-Gil 2013: 328), perquè pugui tenir un públic més ampli.¹³⁹ De seguida es va veure que l’edició no tindria aparat textual. No s’ha volgut incórrer, tampoc, en la normativització. Així doncs, les intervencions afecten, només, l’ortografia i la puntuació. He respectat escrupolosament la morfologia i la sintaxi. L’ortografia emprada, val a dir, és la vigent fins al 2016, amb la qual es va materialitzar l’edició: per tant, els *recons* són *racons* i els *darrera* adverbis són *darrere*, cosa que contrasta amb la norma vigent en el moment d’escriptura dels QK —les *Normes ortogràfiques* del 1913 i el *Diccionari general de la llengua catalana* a partir del 1932—, però les *bótes* encara són *bótes* i no pas *botes*. Quan es va publicar la nova ortografia normativa (2016), l’edició ja estava en una fase molt avançada; em vaig acollir, doncs, a la pròrroga de l’antiga ortografia.

En aquest sentit, el criteri general per reportar les lliçons formals ha estat fonètic fins allà on ha semblat productiu.¹⁴⁰ L’ excepció més destacable al criteri fonètic, pel nombre d’ocurrències, és l’apostrofació de la preposició *de* i dels articles quan escaigui en cas que Ricart es desviï del que prescriu la norma, precisament perquè considero que aquest és un fenomen que és més factible que se separi del problema de la pronúncia que d’altres. Hi deu haver, certament, casos en què l’original de Ricart i la meva solució no es correspondrien en una realització fònica ideal; és la intervenció diguem-ne adreçadora que pot topar d’una manera més contundent amb una realització potencial de l’autor que, d’altra banda, no és sistemàtic —i, més aviat, de fet, té la tendència d’apostrofar segons la normativa. Es tracta d’un fenomen amb una al·lofonia especialment complexa i dispersa, per la qual cosa s’ha optat per la sistematització d’acord amb la norma. A més, hi ha una certa evolució: els usos no reconeguts per la normativa solen estar concentrats a la “Llibreta de París”, i tampoc no són gaire freqüents. Al mateix temps que sembla evident que si Ricart escriu *mentres* és perquè sens dubte pronunciava [ˈmɛ̃ntrəs], es fa més difícil d’assumir que pronunciés, o si més no sempre, “de interès”, una forma que apareix un cop a la “Llibreta de París”. De la

¹³⁹ En aquest punt és impossible no pensar en els mots amb què Carles Riba va justificar el 1938 els criteris d’edició de *Nausica*, de Maragall: “Així, doncs, l’establiment del text de *Nausica* per a un públic general implicava, i implica, problemes que no són pas senzills, en funció d’exigències que són àdhuc contradictòries entre elles, però que no són mai negligibles. Direm de seguida que cap solució no pot resoldre’ls tots ni satisfereix totes, i menys l’única que s’acordaria amb un criteri rigorosament científic: la pura transcripció de l’autògraf” (Riba 1983: 57; el text també és esmentat a Martínez-Gil 2013: 322).

¹⁴⁰ Ortín 2008: 405: “[moltes grafies] són purament convencionals, en dos sentits: perquè no traslladen d’una manera directa, amb perfecta transparència, la realització fònica del mot, i perquè no els podem exigir que representin el que l’autor pronunciava realment”.

mateixa manera, aquelles elisions vocàliques que se solen fer en la llengua oral però que normativament no es reflecteixen en l'escriptura s'han resolt amb la solució ortogràfica: *que'l* → *que el*; *que's* → *que es*.

Haver respectat aquests usos discordants sembla que hauria demanat, per coherència, fer càbales i mirar si algunes seqüències de dues vocals les feia amb hiat o amb diftong, i fins i tot desmantellar alguns usos ortogràfics de Ricart, amb accent, si s'arribava a la conclusió que ho devia pronunciar amb diftong. O plantejar la idoneïtat d'eliminar la *r* etimològica, però muda, segons un mateix criteri fonèticament zelós, de mots com ara *arbre* i *prendre* i derivats. S'ha adaptat a la grafia normativa, també, algun cas de vacil·lació en el timbre de les vocals [ɛ] i [ɔ]; Ricart era vilanoví, població on aquests sons se solen realitzar amb les vocals mitjanes [e] i [o], i una sistematització d'això semblava impossible i potser poc desitjable. Ricart, que tenia coneixements no negligibles de català escrit, devia no ser sistemàtic, ja no sé si en la parla, però no ho és en algunes grafies, ja que alguns mots que potencialment devia pronunciar tancats són reportats amb accent obert seguint l'ortografia normativa.

Aquests criteris intervencionistes en alguns fenòmens amb repercussió fonètica tenen en comú que pertanyen a un àmbit supralèxic —proclisi, timbre vocàlic dialectal, prosòdia, i, també cal dir-ho, de resolució sempre problemàtica—, més enllà de l'àmbit estricte d'una grafia d'un mot, i són en un terreny que pot crear molta distància en un lector no especialitzat en cas d'haver-se resolt allunyant-los de la normativa. Fora d'això, es respecten totes les realitzacions que, en cas de ser adaptades a la norma, repercutirien en la pronunciació del mot. Com que es tracta d'un parlant de català central, això afecta fonamentalment les vocals tòniques. Així, *profond* és respectat i no s'adapta en *profund* —a més, és més que probable que Ricart pronunciés *profond*, potser per influència del francès—, però *montar* esdevé *muntar*, ja que la *o* àtona gràfica no té repercussions fonètiques. Les variants gràfiques que no afecten la fonètica però que són recollides en el DCVB es respecten: així, es manté *aixeribir*, tot i que l'entrada remet a la principal *eixerivir* —mot no recollit, per cert, al DIEC—, *orga* i similars. Pel que fa a les formes concurrents, s'han mantingut. Així doncs, no s'ha intervingut en casos d'alternança de formes del tipus *dues/dugues*, ja que, a banda d'un gust dialectal i pràcticament històric que atorga riquesa al text —la forma *dugues* està en retrocés—, pot ser que responguin a una distribució, qui sap si pel registre, que no se m'ha fet transparent. Semblantment, s'han respectat les formes del tipus *adversió*, que, potser per analogia amb *adversaris* i similars, devia pronunciar amb la dental. També la forma dialectal i històrica *atmetlla*. Es mantenen les realitzacions concretes del sufix o fals sufix *ex*, amb simplificació,

sovint, en *es*: *espectació*. També el fenomen contrari: *extrany*, que és sentit molt sovint amb aquesta realització.

Ara bé, hi ha dos casos diferents en què no s'han aplicat els criteris ortogràfics generals enumerats. Aquests casos poden tenir dues fonts diferents: d'una banda hi ha la lletra d'algun goig i d'algun text aliè de Ricart en què no s'ortografia, ja que els seus *usus scribendi* no formen part del sistema gràfic de Ricart, i ell mateix els reporta, amb tota consciència, *verbatim et litteratim*. M'ha semblat pertinent respectar la distància gràfica, que Ricart fa evident, que hi havia entre aquests documents i els QK. De l'altra, aquells textos que no són estrictament objecte d'edició s'han reproduït diplomàticament: això inclou, fonamentalment, els fragments de les cartes citades de l'epistolari Ràfols (ms. 3164 de la Biblioteca de Catalunya) i els articles de premsa reportats, que poden tenir una ortografia no normativa. Com que no es tracta de materials que editi jo, i en ser sempre en l'àmbit de la nota al peu, m'ha semblat prudent no intervenir-hi.

Pel que fa als estrangerismes, molts han esdevingut, d'ençà que Ricart va escriure els QK, manlleus adaptats i recollits en el DIEC. Així, els gallicismes *couplet*, *boulevard*, *dancing*, *affaire* o *chauvinisme* han estat adaptats i s'escriuen *cuplet*, *bulevard*, *dàncing*, *afer* i *xovinisme*; els anglicismes *tunnel*, *foot-ball*, *smoking* i *boycott*, *túnel*, *futbol*, *esmòquing* i *boicot*. L'excepció a això és quan es detecta un ús metalingüístic que es perd si es fa l'adaptació a l'ortografia catalana; per exemple, si el mot està subratllat. Hi ha, també, alguns casos conflictius. *Gouache* no s'ha adaptat perquè en català (DIEC, DLC) és masculí i en francès és femení; *gouaches* quedaria *guaixos*, amb canvis fonètics i morfològics importants —caldria, encara, canviar el gènere dels adjectius que l'acompanyen, i això és anar un xic massa enllà. *Confetti* s'ha conservat amb la geminació —però en rodona perquè és una forma recollida pel DCVB— i amb el valor plural de l'italià. Com que el subratllat de Ricart s'ha representat amb la cursiva, més elegant, i per no afegir desenes de casos de subratllat-cursiva que no hi són en l'original —cosa que sempre fa estrany i acaba desnaturalitzat l'èmfasi que ha de tenir—, dos mots que Ricart emprava gairebé sense ser conscient que són gallicismes, *rue* i *chez*, s'han reportat en rodona. Els casos en què Ricart flexiona verbs originalment francesos amb terminacions catalanes, com és el cas de *reussirà* 'se'n sortirà', fet sobre *réussir*, són mantinguts en rodona i amb l'ortografia catalana. Tampoc no s'ha usat la cursiva en els castellanismes lèxics del tipus *gasto* o *barco*, del tot corrents i adaptats a la pronunciació catalana, ni en els noms d'escultures i obres arquitectòniques de l'Antiguitat (Pujol i Solà 2011: 193).

La puntuació original ha estat respectada sempre que no resultés ambigua o incompleta. D'aquesta manera, s'ha substituït alguna coma per dos punts, perquè resultava més entenedor, o alguns dos punts han passat a ser un punt i seguit. En cas que una oració sigui clarament explicativa, i per no confondre-la amb una d'especificativa, s'ha afegit una coma. Alhora, s'han respectat alguns usos especials, semblant als de transició, dels guions. Els punts suspensius formats per més de tres punts (per exemple, quatre) s'han simplificat en tres; els punts suspensius són considerats un signe com a tals. Les entrades s'han distribuït, en cas que n'hi hagi, per paràgrafs més o menys temàtics. Els punts i a banda dintre d'un d'aquests paràgrafs temàtics s'han representat amb una sagnia; les blanques indiquen un canvi de tema. En les entrades breus la tendència és no marcar aquesta separació. En l'autògraf la delimitació dels paràgrafs no sempre és clara, per la qual cosa una part significativa de la disposició en paràgrafs de les entrades és responsabilitat de l'editor.

Quant als aspectes ortotipogràfics, s'ha regularitzat l'ús de les majúscules i minúscules segons les recomanacions de Pujol i Solà 2011, respectant, això sí, els usos particulars i connotats de Ricart: algun *Art* o algun *Música* amb majúscula inicial i algun cas d'*espanya* o *españa* amb una minúscula del tot intencionada. Aquests casos contrasten amb els (escassos) d'oblit de majúscular noms propis, que s'han resolt amb la majúscula corresponent. L'ús de les cometes s'ha resolt amb un criteri homogeneïtzador, de compromís, amb el manuscrit, en què s'observa un ús més freqüent de les cometes altes —més fàcils d'escriure a mà, d'altra banda— i amb el fet que les cometes altes i les baixes o *guillemets* són intercanviables (Pujol i Solà 2011: 121). Així, les cometes per defecte són les altes, ja que en aquest context funcionen millor. En cas de citació dintre de citació (dintre de citació), la jerarquia és la següent: cometes altes, cometes baixes (i cometes simples). S'han eliminat les cometes desuetes i sobreres referides a noms de lloc, organitzacions, etc.: "*La Sirène*" és *La Sirène*, "*Les Arts i els Artistes*" és *Les Arts i els Artistes*. Alhora, s'han afegit les cometes de tancament en cas que no hi siguin. En aquells passatges en què el punt és a l'interior de les cometes, tot i que la citació no és independent i depèn d'una altra oració, s'ha mogut el punt darrere de les cometes de tancament. En els parlaments s'ha respectat l'ús indistint de cometes altes i de guions.

S'han desenvolupat les abreviatures. Així, *a.c.s.* esdevé *al cel sia i per ex., per exemple*, etc. Algunes formes de tractament han demanat algun tracte diferenciat: el *Sr.* o *Sra.* —que, a banda que és del tot transparent, presentava el problema insoluble de quina era la grafia original (*Senyor? Señor?*)— s'ha mantingut, i també el *Mr.*, que en haver resolt la dispersió

de *M.*, *Mr.* que es referien a *Monsieur* s'ha pogut conservar. Com és habitual, els tractaments estrangers s'han reportat en rodona i amb majúscula inicial. Pel que fa als noms de persona, si s'hi fa referència amb les inicials el criteri general és desenvolupar-les. D'aquesta manera, s'ha unificat la manera dispersa d'anomenar el germà: *J. A.*, *Josep A.*, *Josep-A.*, *J.-A.*, *Josep Anton* o *J. Anton* se simplifica en *Josep Anton*. No s'ha desenvolupat *J. F. Ràfols* en *Josep Francesc Ràfols*, per dues raons: perquè és la manera habitual de signar de Ràfols i perquè Ricart s'hi referia així —a banda que és esmentat gairebé 400 cops. Tampoc no s'han desenvolupat les inicials del nom de fonts de *G. K. Chesterton*, ja que aquest era el seu *nom de plume*.

En general, les esmenes al text s'han fet “en silenci” —la fórmula és manllevada de Pujol 1989: LXIX—, sense nota. En cas que es tracti d'un lapsus com ara un oblit d'una lletra, s'ha restituït sense cap marca —això també afecta els noms propis, com es veurà tot seguit. El tipus d'edició projectada semblava demanar que no hi hagués notes textuales, o només les mínimes. S'han resolt els lapsus més evidents: *avui hem engegar*, que ha de ser clarament *engegat*, o *encertat el mot just*, que pel context ha de ser *encertar el mot just*. Un altre exemple de correcció: “Del *Diario de Villanueva y Geltrú* (10-X-923)”, que ha de ser “Del *Diario de Villanueva y Geltrú* (10-XI-923)”. Així mateix, si hi ha una repetició d'un mot clarament involuntària, ha estat eliminat sense cap marca de l'editor (*vius com com els de Picasso*). En aquest sentit, però, cal fer notar que s'ha advertit una tendència de Ricart de repetir la preposició *de* en alguns casos en què hi ha èmfasi en l'aspecte temporal: “un batec de la vida de París de de fa quaranta anys”, respectada perquè no es tracta d'un lapsus sinó d'un fenomen sistemàtic i que sembla propi de l'idiome de Ricart.¹⁴¹ Si el que s'ha fet ha estat incorporar un mot oblidat, i com que transcendeix l'àmbit d'una grafia i demana una intervenció més forta de l'editor —que pot ser debatuda—, s'ha incorporat entre claudàtors: *quan faci més temps i tornem [a] estar acostumats a una vila plàcida, caldrà renovar els records de les mil i una calamitat que hem hagut de suportar*.¹⁴² S'han resolt els petits errors ortogràfics que afecten noms propis: per exemple, un *Willette* grafiat *Wilette*, un *Almanac de les Arts* que ha de ser *Almanach de les Arts*, etc. S'han regularitzat els topònims i els noms

¹⁴¹ Pot ser un fenomen semblant a aquell de l'*amb sense*, com diuen en algun punt del Principat —i com algun alcalde va fer famosos.

¹⁴² Ho exemplifico amb el cas concret de la perífrasi de reiteració *tornar a* + infinitiu perquè és especialment complex, ja que hi ha usos dialectals i tradicionals de la llengua que prescindixen de la preposició *a*. No sembla el cas de Ricart, que en les altres ocurrencies de la perífrasi hi incorpora la preposició. En qualsevol cas, i atès que és un fenomen complex i discutible, semblava del tot necessari marcar aquesta intervenció entre claudàtors.

propis segons la *Gran enciclopèdia catalana*: d'aquesta manera s'ha eliminat, per exemple, la multiplicitat de grafies del cognom de l'escultor Josep Dunyach, cosa que facilita la lectura i la consulta de l'índex onomàstic.

Totes les intervencions de l'editor es marquen entre claudàtors, signes que tenen la funció d'aïllar la veu de l'editor de la de Ricart. Hi ha uns (pocs) casos en què Ricart “fa” d'editor i escriu algun (*sic*), entre parèntesis, atribuïbles, només, a ell —d'altra banda, només hi ha una desena de [*sic*] de l'editor. D'aquesta manera, es marquen entre claudàtors els canvis de quadern, amb el número corresponent: [Kodak 1], [Kodak 2], etc. Com s'ha dit, aquesta edició ha optat per evitar les notes textuais, la qual cosa ha suposat que aquells casos en l'àmbit de la fixació del text que s'hagin de posar en relleu s'han representat simbòlicament en el cos mateix del text, degudament marcades. La crítica genètica ha recorregut a dos grans grups de pràctiques per resoldre el problema de la representació dels documents: d'una banda, hi ha les edicions linearitzades (“transcription linéarisée”), que no respecten l'aspecte material específic de l'escriptura manuscrita i reproduueixen l'aspecte material d'una pàgina de text imprès (Grésillon 1994: 126). Així, per exemple, aquestes edicions no conserven, en la transcripció, l'escriptura als marges, sinó que la marquen amb un signe especial que decideix l'editor. Una edició genètica diplomàtica, en canvi, provarà de reproduir fidelment (topogràficament) la disposició del text a la pàgina: si hi ha text a l'interlineat, la transcripció l'hi col·loca; si hi ha text al marge, fa el mateix, etc. L'edició que proposo —tot i que no és pròpiament una edició genètica— és linearitzada, i recorre a un seguit de marques, que glossaré tot seguit. S'han restituit, tant com s'ha pogut, les cancel·lacions. L'opció sembla legítima, i més encara si es té en compte que molts dels fragments ratllats ho van ser pel context de repressió de la postguerra.

Els símbols emprats són els que segueixen:

- ❖ [*canc.* [...]]: les marques d'aquesta mena són les més nombroses. Indiquen que el fragment delimitat pels claudàtors és cancel·lat en l'original.
- ❖ [*ilh.*]: marca per explicitar que hi ha un mot o un passatge que no s'ha pogut llegir. Pot ser que la lletra de Ricart hagi resultat indesxifrabla per a l'editor o, tal com ocorre més habitualment, que hi hagi passatges il·legibles a l'interior d'una cancel·lació. És freqüent, per tant, que coincideixin tots dos signes: [*canc.* [...] [*ilh.*]].
- ❖ [*Deià?*]: exemple d'una lectura dubtosa, conjectural, que s'ha marcat entre claudàtors i amb un signe d'interrogació.

- ❖ [retallat]: assenyala que un fragment d'una pàgina ha estat retallat.
- ❖ [arrencat]: fa evident que algunes pàgines han estat arrencades.
- ❖ [desplaçat: [...]]: indica que un passatge s'ha desplaçat, la qual cosa és marcada al manuscrit habitualment amb una ratlla.
- ❖ [interlineat: [...]]: signe reservat per als passatges que ocupen la interlínia.
- ❖ [nota de Ricart: [...]]: assenyala una nota del mateix Ricart, de la qual cosa només hi ha un cas.

Pel que fa als elements gràfics (dibuixos, gravats, títols ornats) i als retalls que acompanyen els QK, s'han volgut reproduir, tan bé com ha estat possible. Això vol dir que els dibuixos i gravats s'han situat en una posició més o menys equivalent de l'original, i que els fragments encartats s'han transcrit, en nota o en el cos de text, segons el cas, allà on, pel tema o per la cronologia, fan referència.¹⁴³ Els retalls de premsa s'han conservat com a imatge, alhora que se n'ha facilitat la transcripció, entre claudàtors, perquè siguin més llegidors.

¹⁴³ Només alguns dels fulls volants encartats als QK que s'han conservat no s'han transcrit en l'edició, ja que s'ha considerat que es feia difícil relacionar-los amb algun fragment dels QK. A continuació s'ofereix un exemple, doble, transcrit diplomàticament, d'aquests petits papers encartats:

“5-IV-[22?]

I en aquestes primeres hores que'l vert blanquinos fa destacar les estaques del tancat que tanca una munió de toros de tota mida com les taques de les estampes japoneses i com les barques de Matisse destaquen dins l'enquadrament de la finestra d'una cambra d'hotel.

Exprès Madrid-Sevilla. [recto]

[cancel·lat] Sta. Marina (Zurbarán) la del sombrero coqueto.

Viatge a Coria (que ni te l'honor d'esser la terra del «bobo» perquè no era d'aquesta Coria. [verso]”

“Còpia de les fórmules i tractament del Dr. Sabouraud. Març 26-924

I

Fer fer per un metge una cura de 20 injeccions d'*Enesoltlin* cada una de 0,06 centigr. La primera de 0,03 centigr. *Intremusculars profundes* i no *intre...* cada una a dos dies d'interval.

Als 15 dies després de la primera cura una segona si la 1a no és suficient.

2

Al cuiro cabellut massatge molt fort amb molt poca de la següent pomada cada nit (indescifrable: farà treure còpia clara.)

(x)

3

I cada matí ben ensabonat. Esponja de goma. Aigua calenta.

Savó a l'*Essence de Cedre Cavailles*.

El mateix tractament Cavailles (Farmàcia)

Durant 3 mesos. 9 Rue 4 de Septembre.

4

Pel cos (al mateix temps que les injeccions i cada nit) 3 fórmules per si la primera no va prou bé
goudron de houille 6 gr.

Les abreviatures i sigles emprades en l'edició són aquestes:

Àlbums de proves = Àlbums de proves d'estat dels gravats (1915-1960), E.-C. Ricart. 2 vol., Biblioteca Museu Víctor Balaguer (<http://victorbalaguer.cat/consultes/album.htm>)

BMVB = Biblioteca Museu Víctor Balaguer

DCECH = *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Joan Coromines

DECLC = *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Joan Coromines

DCVB = *Diccionari català-valencià-balear*, Antoni Maria Alcover i Francesc de Borja Moll

DIEC = *Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans

DLC = *Diccionari de la llengua catalana*, Enciclopèdia Catalana

GEC = *Gran enciclopèdia catalana*, Enciclopèdia Catalana

Memòries: RICART, Enric Cristòfol (1995). *Memòries* (ed. i notes de Ricard Mas Peinado). Barcelona: Parsifal.

MNAC = Museu Nacional d'Art de Catalunya

ms. 3164 = Cartes d'E.-C. Ricart a J. F. Ràfols (1905-1960). 7 vol. (1248 f.), Biblioteca de Catalunya

Lavé neutre
lanoline 6 gr.
Vaseline 20 gr.
Ox de zinc 3 gr.
o ensejar damunt d'una altre regió

(Precipitat blanc 3 gr.
Vaseline 30 gr.
i en una altre
Ictiol?) Icthyol 3 gr.
Ox. de zinc 3 gr
Ox. groc Hg. 2gr-
Vaseline 30 gr

(x) correspon al núm. 2

Oleocade Cavailles (nom del farmacèutic)
Vasolanoline 20 gr.
Ycthyol 3 gr.
Ox. Jaune Hg. 1 gr.
Acide pyrogallique 1 gr.”

7. Conclusions

Al llarg d'aquestes pàgines s'ha tingut ocasió de veure com els *Quaderns Kodak* (QK) dialoguen amb l'arxítext diarístic i com s'insereixen en la tradició catalana del diari contemporani. Quant a la primera qüestió, s'ha fet veure la laxitud del gènere, difícil del definir, atès que no és possible aïllar-ne una poètica tan clara com en gèneres com el novel·lístic o el poètic. D'acord amb Caballé 2015 i amb Luque Amo 2016, s'ha assumit que cada diari té una poètica pròpia, per la qual cosa, un cop analitzats alguns dels elements mínims del gènere diari —la fragmentació, la repetició, la centralitat del jo—, s'ha abordat una anàlisi de la poètica pròpia dels QK, tant l'explícita com la implícita. S'ha convingut, també, seguint Pozuelo Yvancos 2006 i, sobretot, Luque Amo 2016, que l'estatus del diari és doble: hi conviuen una dimensió referencial i una dimensió performativa.

Pel que fa a la tradició diarística catalana, se n'ha ofert una breu panoràmica, seguint un fil cronològic, que ha de servir de marc en el qual inserir els QK. En aquest sentit, sembla que poden ocupar un espai veí del que ocupen autors com Josep Aragay, Joaquim Folch i Torres, Ferran Soldevila o Josep Maria López-Picó, diaristes que tenen en comú que practiquen el gènere en les primeres dècades dels segle XX, abans que es regís per unes dinàmiques “normals” quant a circulació i públic lector —dinàmiques que queden fixades a partir de l'aparició, sobretot, d'*El quadern gris*, de Josep Pla (1966).

Un dels propòsits —almenys un de col·lateral— d'aquesta edició i d'aquest estudi ha estat el d'actualitzar la figura d'E.-C. Ricart a la llum de la seva tasca diarística, poc coneguda. Independentment del lloc que un cànon del diari en català, a mig fer, li hauria de reservar —cosa difícil de dir—, em sembla demostrat que, a banda d'un gravador fonamental del segle XX, és un escriptor amb aptituds, autor d'un diari que fluctua entre un grau elevadíssim d'autoconsciència i d'ambició i entre una escriptura d'aparença “natural”, telegràfica, cíclica, però cenyida sempre a uns pactes de lectura i d'escriptura, contínuament renovellats, que s'han provat de detectar i de descriure. El projecte dels QK (del 1920 al 1956) és un dels més duradors del panorama en llengua catalana, molt ric en informacions de primera mà de l'art català de la primera meitat del segle XX, amb la representació d'un subjecte que malda per fer-se una màscara, litòtica, que es vol amateur quant a l'escriptura mateixa, que convida a múltiples lectures.

Quod erat demonstrandum: sens dubte, una de les múltiples lectures que se'n pot fer és, justament, literària. L'acte mateix de construir un jo en el context del diari és un procediment ficcional, literari, que té com a primera conseqüència que en traspuï una sensació d'intimitat. Una intimitat que, com tota literatura, és feta amb paraules. Al mateix temps, l'ús dels materials verbals tendeix, molts cops, a la literarietat —entesa ara com una qualitat inherentment formal—, de manera molt deliberada. Aleshores: els QK són un document, és evident, però també un diari que aguanta una lectura literària.

En qualsevol cas, s'ha volgut oferir una edició segons uns criteris explícits, a la cerca d'un equilibri: que no traixin més del compte les particularitats lingüístiques del text alhora que no dissuadeixin en excés un conjunt ampli de lectors, que és a qui es vol adreçar aquesta edició. Perquè la lectura sigui més profitosa o, almenys, més guiada, es proposa una anotació intensa, que vol congrega informacions diverses, moltes de les quals de difícil accés. A les portes de l'edició, però, s'ha de fer una advertència: a ull nu hi ha qui podria afirmar que l'edició proposada magnifica la naturalesa més purament referencial o documental dels QK. Certament, el fet de presentar-los tal com es fa, amb tot d'elements afegits —anotació, índex onomàstic— pot contribuir a potenciar una lectura del text com a “font” per als historiadors de l'art o de la cultura en general. La qual cosa no és *per se* dolenta, val a dir-ho. Ara bé: tenint en compte que l'edició es fa en el marc d'una tesi doctoral, i que l'aportació es fa, bàsicament, en l'àmbit de la filologia —aquí no pas en el sentit restrictiu d'edició de textos, que també—, no sembla que hi hagi d'haver incompatibilitat amb les eventuais lectures literàries dels QK que es puguin fer o que puguin suportar, i que s'han assajat al llarg de tot aquest estudi. Com a document —i tots els textos literaris són, també, documents—, els QK poden donar compte de la llengua de la primera meitat del segle XX, de les tècniques xilogràfiques —i del lèxic que emprava un especialista per referir-s'hi—, de determinades circumstàncies històriques i esdeveniments culturals, etc., aspectes, tots aquests, objecte prioritari de l'anotació. Com a acte performatiu, literari, s'ha vist com els QK són igualment representatius de l'aposta autorial i escriptural d'E.-C. Ricart, objecte prioritari de l'estudi. Una aposta, en definitiva, per la literatura.

Un cop culminat el camí, ple d'esculls (metodològics, teòrics i de menes ben diverses), i més enllà de l'operativitat de les propostes, s'ha pogut posar a l'abast de qui s'hi interessi, per fi, un diari molt important, massa temps inèdit. S'han trepitjat terrenys fronterers, a mig camí de la història de l'art, dels estudis literaris i de la filologia, inestables per moments, però enriquidors tots. L'edició s'ha fet des del convenciment que les obres exhumades s'han

d'editar amb uns criteris científics, ponderats, i que si es creu necessari s'han d'anotar —i, sempre, s'haurien d'acompanyar d'un índex onomàstic. Aquestes pàgines, amb els corresponents oblitats, errors i mancances, no han pogut resoldre alguns buits, degudament consignats a l'anotació, i que esperen que algú, amb més paciència i intel·ligència, hi digui la seva. Me n'excuso des d'ara mateix. Dit això, em vull acollir, abans de cedir la paraula a Ricart, als mots amb què Francesc de Borja Moll tanca la introducció del DCVB: *feci quod potui, faciant meliora potentes*.

Bibliografia

Bibliografia citada en l'estudi

ABRAMS, D. Sam (2000). "Introducció. El dietari de Marià Manent". Dins: Marià MANENT. *Dietaris*. Obres completes de Marià Manent, I (ed. de D. Sam Abrams). Barcelona: Edicions 62, Diputació de Barcelona.

—— (2005). "Pluja de dietaris". *Avui* (14-VII-2005), p. 17.

ABRAMS, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.

ADAM, Jean-Michel i Clara-Ubalдина LORDA (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel.

ALONSO GARCÍA, Pedro (2015). *La autobiografía como obra literaria: La vida secreta de Salvador Dalí*. Frankfurt: Peter Lang.

ALTAIÓ, Vicenç (2016). *Miró i els poetes catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

AMIEL, [Henri-Frédéric] (1996). *En torno al diario íntimo* (ed. de Roland Jaccard). València: Pre-Textos.

ANGLADA, Lola (2015). *Memòries 1892-1984* (ed. de Núria Rius Vernet i de Teresa Sanz Coll). Barcelona: Diputació de Barcelona.

ARAGAY, Ignasi (1998). "Surt a subhasta part de la col·lecció privada del noucentista E.C. Ricart". *Avui* (3-XII), p. 39.

ARANDA, Quim (1989). "El llarg silenci dels escrits d'E. C. Ricart". *Diari de Barcelona* (27-VI-1989). *Diari de llibres* 65, p. 4.

ARGULLOL, Rafel (1994) [1983]. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino.

ARISTÒTIL (2017). *Poètica* (introducció, text revisat, trad. i notes de Xavier Riu). Barcelona: Fundació Bernat Metge.

ARNAU I SEGARRA, Pilar (2007). "«Aquests alemanys no tenen barrera!». Vivències i reflexions al dietari *Viatge a Alemanya i altres nacions*, d'Antoni Maria Alcover". Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

ARQUÉS, Rossend (1991). "Leopardi a la literatura catalana (Panorama general i nota sobre les traduccions de Josep Carner)". *L'Aiguadolç* 15, p. 23-40.

- B. (1985). “Fulls del «Diari» d’Enric C. Ricart”. *Foment* 40 (abril), p. 22.
- BALAGUER, Enric (1997). “Diaris i dietaris. Una ullada a la producció més recent”. *L’Aiguadolç* 23, p. 29-64.
- (2007). “El diari i la recerca espiritual: *Ressonàncies (1942-1952)* de Joan Puig i Ferrer”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.
- (2008). “*El vel de maia* de Marià Manent”. *L’Espill* 30 (hivern), p. 72-79.
- BALAGUER, Enric, Joan BORJA, Joaquim ESPINÓS i Àngels FRANCÉS (ed.) (2001). *Literatura autobiogràfica. Història, memòria, construcció del subjecte*. Alacant: Denes.
- BARTHES, Roland (2009) [1987]. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 2a ed. a “Biblioteca Roland Barthes”.
- BENVENISTE, Émile (1966). “La nature des pronoms”. *Problèmes de linguistique générale*, I. París: Gallimard.
- BIASI, Pierre-Marc de (1996). “Qu’est-ce qu’une rature?”. Dins: Bertrand ROUGÉ (ed.) *Ratures & repentirs*. Actes du cinquième colloque du CICADA. Université de Pau. 1, 2, 3 décembre 1994. Pau: Publications de l’Université de Pau.
- BORJA, Joan, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) (2007). *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.
- BORRÀS, Maria Lluïsa (1993). *Enric C. Ricart. De la pintura al gravat. Exposició del centenari 1893-1993*. Vilanova i la Geltrú: Organisme Autònom Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Ajuntament de Vilanova i la Geltrú.
- BOU, Enric (1993). *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996). “El diario: periferia y literatura”. *Revista de Occidente* 182-183 (juliol-agost), p. 121-135.
- CABALLÉ, Anna (1987). “Figuras de la autobiografía”. *Revista de Occidente* 74-75 (juliol-agost), p. 103-119.
- (1996). “Ego tristis (El diario íntimo en España)”. *Revista de Occidente* 182-183 (juliol-agost), p. 99-120.
- (2004). “La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico”. Dins: Celia FERNÁNDEZ i M. Ángeles HERMOSILLA (ed.) *Autobiografía en España. Un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001. Madrid: Visor Libros.

— (2007). “Los guisantes de la estación. El fenómeno del diarismo literario: razones de una emergencia”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

— (2015). *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

CABALLÉ, Anna i Francesc X. PUIG ROVIRA (ed.) (2014). *Bibliofilia y amistad. Juan José Gómez-Fontecha y Jaume Pla. Correspondencia (1975-2002)*. Lleida: Milenio.

CAIROL CARABÍ, Eduard (2007). “El dietari italià i el procés d’educació estètica. De Goethe a Comadira”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

CALSAMIGLIA, Helena i Amparo TUSÓN (2012) [1999]. *Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 3a ed.

CALVINO, Italo (1988). *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge: Harvard University Press.

CAMPILLO, Maria (1990). “Estudi introductor”. Dins: Pere CALDERS. *Unitats de xoc*. Barcelona: Edicions 62.

— (2011). “La guerra civil en la narrativa catalana”. *Catalan Historical Review* 4, p. 257-268.

CAMPS I ARBÓS, Josep (2007). “Els diaris del primer exili a França: notes per a un inventari i anàlisi”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

CARRERES I PÉRA, Joan (2003). *Josep Maria Capdevila. Ideari i política*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

CASACUBERTA, Margarida (2008). “Llegint el «Dietari» de Rierola”. *L’Avenç* 341 (desembre), p. 54-63.

CASSANY, Enric (2007). “De dietaris i d’un dietari”. *Els Marges* 82 (primavera), p. 47-55.

CASTANYER I ANGELET, Xavier (2013). *El Diari de viatge a Itàlia del pintor Josep Aragay (1916-1917)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1996). “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente* 182-183 (juliol-agost), p. 15-31.

CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

COHEN, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.

COMADIRA, Narcís (1998). “L’espai d’entremig”. *Sense escut*. Barcelona: Empúries.

- CONTINI, Gianfranco (1990) [1986]. *Breviario di ecdotica*. Torí: Einaudi, 2a ed.
- CORNUDELLA, Jordi (2018). “Notes i variants”. Dins: Gabriel FERRATER. *Les dones i els dies* (ed. crítica de Jordi Cornudella). Barcelona: Edicions 62.
- CORRADO, Danielle (2000). *Le Journal intime en Espagne*. Ais de Provença: Publications de l'Université de Provence.
- CORRETGER, Montserrat (1995). *Alfons Maseras. Intellectual d'acció i literat. Biografia, obra periodística, traduccions*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2007). “*Dietari frustrat de la guerra 1938-1939*, de Domènec Guansé: inici de l'obra d'exili narrativa i autibiogràfica”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.
- COSTA-GRAMUNT, Teresa (2003). *Enric-Cristòfol Ricart i Nin (1893-1960)*. Vilanova i la Geltrú: Ajuntament.
- DASCA, Maria (2007). “L'ús del dietari com a pretext formal i temàtic en la ficció catalana dels anys 30”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.
- DE MAN, Paul (1979). “Autobiography as De-facement”. *MLN*, vol. XCIV, 5 (desembre), p. 919-930.
- DEVESA, Jean-Michel (2009). “Joan Miró o una pintura en «el llenguatge dels ocells»”. Dins: Ricard RIPOLL I VILLANUEVA (ed.) *Miró/Dupin. Art i Poesia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Ara Llibres, Arts Santa Mònica.
- DÍAZ ESCULIES, Daniel (2003). “Aproximació bibliogràfica als exiliats catalans de la Guerra Civil”. Dins: Enric PUJOL (coord.) *L'exili català del 1936-1939. Un balanç*. Girona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials.
- DIDIER, Béatrice (2002) [1976]. *Le journal intime*. París: PUF, 3a ed.
- DOMÈNECH, Joan de Déu (1995). *Mirant enfora. Cent anys de llibres de viatge en català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DOMINGO, Josep M. i Anna LLOVERA JUNCÀ (2017). “Il·luminacions de la musa moderna: el *Llibre verd* d'Apelles Mestres i la literatura, 1874-1884”. Dins: Manuel PÉREZ SALDANYA i Rafael ROCA RICART (cur.) *Actes del Dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona, València: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Institut d'Estudis Catalans.
- EBERENZ-GREOLES, Carme (2007). “Els dietaris de l'exili de Ferran Soldevila i de Francesc Cambó. Consideracions entorn de l'edició i del contingut”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

EDO JULIÀ, Miquel (2016). “El *Zibaldone* de Leopardi y la escritura diarística en Cataluña”. *Hispanic Research Journal*, XVII, 4 (agost), p. 288-302.

ELIADE, Mircea (2000). *Diario (1945-1969)*. Barcelona: Kairós.

ESCARTÍ, Vicent Josep (2010). “Notícia sobre la literatura memorialística al País Valencià, del segle XIV al XIX”. *Manuscrits. Revista d'Història Moderna* 28.

ESPINET, Francesc (1991). “Cataluña 1888-1936 a través de las autobiografías”. *Anthropos* 125 (octubre), p. 65-71.

—— (1993). *Teoria dels egodocuments. La literatura del jo i la història*. Barcelona: Llibres de l'Índex.

ESPINÓS, Joaquim (2008). “Una curiositat aventurera. Els diaris d'Enric Sòria”. *L'Espill* 30 (hivern), p. 99-106.

ESTEVE, Anna (2007). “L'intel·lectual Pere Gimferrer a través del seu *Dietari*: model i referències”. Dins: Ramon PANYELLA (cur.) *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Actes del Congrés Internacional *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Barcelona, Bellaterra, 26, 27 i 28 d'octubre de 2005. Lleida: Punctum, GELCC.

—— (2010). *El dietarisme català entre dos segles (1970-2000)*. Alacant, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Institut d'Estudis Catalans.

—— (2012a). “Tras el telón: dietarios de dramaturgos catalanes contemporáneos”. *Revista de Filología Románica*, XXIX, 2, p. 307-318.

—— (2012b). “Deconstruint l'aventura: un recorregut pels dietaris de viatge”. Dins: Eberhard GEISLER (ed.) *Literatura catalana del segle XX i de l'actualitat*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

ESTEVE, Anna i Dari ESCANDELL (2008). “Un cànon diarístic? Els avatars d'una enquesta”. *L'Espill* 30 (hivern), p. 39-49.

FAUCHEREAU, Serge (2008). “*Graphein*. Algunos paralelismos entre la escritura y el dibujo”. Dins: AUTORS DIVERSOS. *Imagen y palabra*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

FEBRÉS, Xavier (1990). *Josep Pla. Biografia de l'homenot*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.

—— (1996). “Retrats i retards de Ricart”. *Avui* (1-II), p. 65.

FERRÉ TRILL, Xavier (2007). “El «Món» de Joan Fuster: el *Diari* i l'inèdit *Dues visions*”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

- FONTBONA, Francesc (dir.) (1999). *Repertori de catàlegs d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (dir.) (2002). *Repertori de catàlegs d'exposicions collectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2007). “Pròleg”. Dins: Santiago RUSIÑOL, Ramon CASAS i Miquel UTRILLO. *Viatge a París*. Barcelona: La Magrana.
- FOUCAULT, Michel (1969). “Qu'est-ce qu'un auteur?”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, 3 (juliol-setembre), p. 73-104.
- FRANCÉS, Maria Àngels (2008). “Des de l'ombra: les dones i l'escriptura de diaris”. *L'Espill* 30 (hivern), p. 61-71.
- FREIXAS, Laura (1996a). “Auge del diario ¿íntimo? en España”. *Revista de Occidente* 182-183 (juliol-agost), p. 5-15.
- (1996b). “Prólogo”. Dins: [Henri-Frédéric] AMIEL. *En torno al diario íntimo* (ed. de Roland Jaccard). València: Pre-Textos.
- FUSTER, Joan (1971). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- GAROLERA, Narcís (1991). “Estudi introductor”. Dins: Jacint VERDAGUER. *Excursions i viatges* (ed. de Narcís Garolera). Volum I. Estudi introductor. Barcelona: Barcino.
- (2008). “*El quadern gris* de Josep Pla, un dietari?”. *L'Espill* 30 (hivern), p. 80-89.
- (2016). “Dos dietaris verdaguerians inèdits”. *Ausa*, XXVII, 177, p. 593-613.
- GAVAGNIN, Gabriella (2005). *Classicisme i Renaixement. Una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GAZIEL (2014). *Tots els camins duen a Roma. Història d'un destí (1893-1914)*. Barcelona: Proa.
- GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. París: Seuil.
- (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- (2003). “Fiction ou diction”. *Poétique* 134, 2003/2, p. 131-139.
- GODEAU, Florence (dir.) (2006). *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XX^e siècle: des fables en marge des tableaux*. París: Éditions Kimé.
- GOMBRICH, E. H. (1997). *La historia del arte*. Londres, Nova York: Phaidon.
- GOMBROWICZ, Witold (1999). *Dietari (1953-1956)* (trad. d'Anna Rubió i Jerzi Slawomirsky). Barcelona: Edicions 62.

GRASSET, Eloi (2007). “«Dietari ver, dietari fals, dietari». El *Dietari* de Pere Gimferrer: un moviment cap a la ficció”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

— (2010). “Sobre la veritat i l’estil. Del dietari a la literatura”. *L’Espill* 35 (tardor), p. 13-19.

GREEN, Julien (1993) [1973]. *Œuvres complètes*. III (text establert, presentat i anotat per Jacques Petit). París: Gallimard, 2a ed.

— (1975). *Œuvres complètes*. IV (text establert, presentat i anotat per Jacques Petit). París: Gallimard.

GRÉSILLON, Almuth (1994). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. París: PUF.

GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

GUSDORF, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos* 29 (número extraordinari), p. 9-18.

— (2012). “La autenticidad”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXVIII, 1, p. 18-48.

GUSTÀ, Marina (1995). *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*. Barcelona: Curial.

HANOOSH, Michele (1995). *Painting and the Journal of Eugene Delacroix*. Princeton: Princeton University Press.

HONOUR, Hugh (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.

IRIBARREN I DONADEU, Teresa (2007). “Literatura i turisme: *Hores angleses* de Ferran Soldevila”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

JAKOBSON, Roman (1989). *Lingüística i poètica i altres assaigs* (ed., selecció i notes d’Àlex Broch, trad. de Joan Casas). Barcelona: Edicions 62, Diputació de Barcelona.

JANÉ, Oscar i Patrice POUJADE (dir.) (2015). *Memòria personal. Construcció i projecció en primera persona a l’època moderna*. Madrid: Casa de Velázquez. Disponible a: <http://books.openedition.org/cvz/1613> (consultat el 20 de maig de 2018).

JARDÍ, Enric (1981). “Monografia de X. Puig Rovira. Ràfols i Ricart, protagonistes d’una època il·lusionada”. *Avui* (6-XII), p. 25.

JOLLES, André (1972). *Formes simples*. París: Seuil.

JULIÀ, Jordi i Pere BALLART (ed.) (2007). *Arts de poeta. Poesia i relacions interartístiques*. Palma: Leonard Muntaner.

KIBÉDI VARGA, Áron (2000). “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. Dins: Antonio MONEGAL (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

KRIEGER, Murray (2000). “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria”. Dins: Antonio MONEGAL (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

LAUDE, Jean (2000). “Sobre el análisis de poemas y cuadros”. Dins: Antonio MONEGAL (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

LAUSBERG, Heinrich (1975). *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos.

LEJEUNE, Philippe (1996) [1975]. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 2a ed.

—— (1993). *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal des jeunes filles*. París: Seuil.

—— (1997). “Tenir un journal. Histoire d’une enquête (1987-1997)”. *Poétique* 111 (setembre), p. 359-381.

—— (2011). “Le journal: genèse d’une pratique”. *Genesis* 32, p. 29-42.

LEJEUNE, Philippe i Catherine BOGAERT (2006). *Le journal intime. Histoire et anthologie*. París: Textuel.

LEVIN, Samuel R. (1987). “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”. Dins: José Antonio MAYORAL (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.

LLANAS, Manuel (2008). “Gaziel i les *Meditacions en el desert* (1946-1953), més ençà i més enllà del testimoni i l’acusació”. *L’Espill* 30 (hivern), p. 90-98.

—— (2018). “Pròleg”. Dins: GAZIEL i Josep PLA. *Estimat amic. Correspondència (1941-1964)* (ed. de Manuel Llanas). Barcelona: Destino.

LUQUE AMO, Álvaro (2016). “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Castilla* 7, p. 273-306.

—— (2018). “La construcción del espacio íntimo en el diario literario”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, XXVII, p. 745-768.

MACIÀ, Xavier i Núria PERPINYÀ (1986). *La poesia de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62.

MADRENAS TINOCO, M. Dolors i Joan M. RIBERA LLOPIS (2007). “Entre l’articulisme, la memòria i la indefinició genèrica: cap a un nou concepte de diari/dietari?”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

MADRENAS, Dolors i Joan M. RIBERA (2008). “A les envistes del cànon: alguns dietaris de publicació recent”. *L’Espill* 30 (hivern), p. 50-60.

MAGRIS, Claudio (1999). *L’anello di Clarisse*. Torí: Einaudi.

MANENT, Albert (1987). “Assaig, periodisme i memòries (1918-1938)”. Dins: Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS (dir.) *Història de la literatura catalana*, X. Barcelona: Ariel.

MARCHAL, Bertrand (1993). *Lire le Symbolisme*. París: Dunod.

MARÍAS, Julián (1998). “Humanidades hace medio siglo”. *ABC* (3-II-1998), p. 3.

MARKIEWICZ, Henryk (2000). “«Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema”. Dins: Antonio MONEGAL (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2013). “L’edició de textos catalans contemporanis”. Dins: Víctor MARTÍNEZ-GIL (coord.) *Models i criteris de l’edició de textos*. Barcelona: Editorial UOC.

MAS, Ricard (ed.) (1994). *Dossier Marinetti*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

MAS PEINADO, Ricard (1995). “Preàmbul”. Dins: Enric Cristòfol RICART. *Memòries* (ed. i notes de Ricard Mas Peinado). Barcelona: Parsifal.

MASERAS, Alfons (1919). *Interpretacions i motius*. Barcelona: Societat Catalana d’Edicions.

MASSOT, Josep (2018). *Joan Miró. El nen que parlava amb els arbres*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.

MINGUET, Joan M. (2009). “«Joan Miró és dels nostres». El primer esclat poètic”. Dins: Ricard RIPOLL I VILLANUEVA (ed.) *Miró/Dupin. Art i Poesia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Ara Llibres, Arts Santa Mònica.

MINGUET I BATLLORI, Joan M. (2004). *El Manifest groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l’antiart*. [Barcelona]: Cercle de Lectors [etc.]

MIRÓ, Joan (1980). *Carnets catalans* (ed. i presentació de Gaëtan Picon). Barcelona: Polígrafa.

— (1993). *Cartes a J. F. Ràfols (1917/1958)* (a cura d’Amadeu Soberanas i Francesc Fontbona). Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Editorial Mediterrània.

— (2009). *Epistolari català, I: 1911-1945* (establert per Joan Ainaud de Lasarte, ed. de Joan M. Minguet, Teresa Montaner, Joan Santanach). Barcelona: Barcino, Fundació Joan Miró.

MOLAS, Joaquim (1985). “El poeta”. Dins: AUTORS DIVERSOS. *Apelles Mestres (1854-1936). En el cinquantenari de la seva mort 1936-1986*. Barcelona: Fundació Jaume I.

— (1986). “La crisi del Romanticisme: la poesia”. Dins: Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS (dir.) *Història de la literatura catalana*, VII. Barcelona: Ariel.

MONEGAL, Antonio (comp.) (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

MUÑOZ MILLANES, José (1996). “Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent”. *Revista de Occidente* 182-183 (juliol-agost), p. 136-146.

MUÑOZ MILLARES [sic], José (1988). “Marià Manent i l’escriptura dels dietaris”. *Reduccions. Revista de Poesia* 37, p. 27-37.

MURGADES, Josep (1974). “Sobre memòries i dietaris: intent de caracterització d’un gènere”. *Els Marges* 1, p. 114-118.

NEEFS, Jacques (1996). “Peinture et écriture”. Dins: Montserrat PRUDON (dir.) *Peinture et écriture*. París: La Différence, Éditions Unesco.

OHMANN, Richard (1987). “Los actos de habla y la definición de literatura”. Dins: José Antonio MAYORAL (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.

ORRIOLS I CARBONELL, Joan (1981). *Perfil biogràfic d’un penedesenc universal, Enric-Cristòfor Ricart*. Vilafranca del Penedès: l’autor.

ORS, Eugeni d’ (1950). *Glosari 1906-1910*. Obra catalana completa, I. Barcelona: Selecta.

ORTÍ, Pietat (2007). “L’escriptura constant de Jaume Pla: explicar i explicar-se la vida. El diari inèdit de 1940, relacionat amb *De l’art i de l’artista. Dietari (1892-1991)*”. Dins: Joan BORJA, Ximo ESPINÓS, Anna ESTEVE i M. Àngels FRANCÉS (ed.) *Diaris i dietaris*. Alacant, València: Denes.

ORTÍN, Marcel (2008). “Criteris i límits de l’ortografiació en l’edició filològica (amb exemples de la prosa de Josep Carner anterior a les *Normes* de 1913)”. *Anuari Verdaguer* 16, p. 399-419.

PARCERISAS, Pilar (1993). “Joan Miró. De la terra a la llum”. Dins: AUTORS DIVERSOS. *Miró, Dalmau, Gasch, l’aventura per l’art modern, 1917-1937*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

— (1995). “Les memòries d’E.-C. Ricart”. *Avui* (28-XII), p. 75.

PAZ, Octavio (1972) [1956]. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 3a ed.

PI DE CABANYES, Oriol (2004). *Passió i mort de Joaquim Mir*. Barcelona: Parsifal.

— (2007). *Enric-C. Ricart i el noucentisme*. Barcelona, Terrassa: Caixa Terrassa, Lunwerg.

PICARD, Hans Rudolf (1981). “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV, p. 115-122.

PLA, Jaume (1989). “Enric-Cristòfor Ricart”. *Famosos i oblidats. 38 retrats de primera mà*. Barcelona: La Campana.

—— (1993-1994). “Enric-Cristòfol Ricart, en el centenari del seu naixement”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, VII-VIII.

PLA, Josep (1969). *Homenots*. Primera sèrie. Obra completa, XI. Barcelona: Destino.

—— (1970a). *Tres artistes. Manolo. Rusiñol. Mir*. Obra completa, XIV. Barcelona: Destino.

—— (1970b). *Retrats de passaport*. Obra completa, XVII. Barcelona: Destino.

—— (1971). *Tres senyors*. Obra completa, XIX. Barcelona: Destino.

—— (1972). *Homenots*. Tercera sèrie. Obra completa, XXI. Barcelona: Destino.

—— (2004). *El primer quadern gris* (ed. facsímil i diplomàtica de Xavier Pla). Barcelona: Destino.

—— (2012). *El quadern gris* (ed. de Narcís Garolera). Barcelona: labutxaca.

PLA, Josep i Josep M. CRUZET (2003). *Amb les pedres disperses. Cartes 1946-1962* (ed. i pròleg de Maria Josep Gallofré Virgili). Barcelona: Destino.

PLA, Xavier (1997). *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària*. Barcelona: Quaderns Crema.

—— (2001). “Del quadern gris a *El quadern gris*. Aproximació al primer dietari de Josep Pla”. Dins: Glòria GRANELL i Xavier PLA (ed.) *Josep Pla, memòria i escriptura. Actes del col·loqui de l'any Pla*. Girona: Universitat de Girona.

—— (2014). “Introducció”. Dins: Josep PLA. *La vida lenta. Notes per a tres diaris (1956, 1957, 1964)* (ed. i pròleg de Xavier Pla). Barcelona: labutxaca.

POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografia. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

PUIG ROVIRA, Francesc X. (1981). “Introducció” i “Epíleg”. Dins: J. F. RÀFOLS. *E. C. Ricart* (introducció, epíleg i notes de Francesc X. Puig Rovira). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.

—— (2009). “L'avantguarda artística a Vilanova: presència i influència”. *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer* 2, p. 63-97.

—— (2011). “Enric C. Ricart i Rafael Benet: amistat personal i afinitat artística”. *Quaderns Rafael Benet* 26, p. 13-23.

PUJOL, Josep M. (1989). “Nota sobre l'edició”. Dins: Pau BERTRAN I BROS. *El rondallari català* (ed. de Josep M. Pujols, il·lustracions de Joan Vila). Barcelona: Altafulla.

- PUJOL, Josep M. i Joan SOLÀ (2011). *Ortotipografia. Manual de l'autor, l'editor i el dissenyador gràfic*. Barcelona: Educaula.
- PUPINO, Angelo R. (1984). *Manifesti dei movimenti letterari post-romantici. Dal Classicismo al Futurismo*. Nàpols: De Simone.
- RABINOWITZ, Peter J. (2010). “La Teoría de los actos de habla y los estudios literarios”. Dins: Raman SELDEN (ed.) *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal.
- RAFART PLANAS, Claustre (2016). *Pablo Picasso i els editors Gustavo Gili. Escrits des de Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RÀFOLS, Josep F. (1981). *E. C. Ricart* (introducció, epíleg i notes de Francesc X. Puig Rovira). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- REIS, Carlos i Ana Cristina M. LOPES (2002). *Diccionario de narratología* (trad. d'Ángel Marcos de Dios). Salamanca: Ediciones Almar, 2a edició.
- RIBA, Carles (1983). [Criteris d'edició]. Dins: Joan MARAGALL. *Nausica. Text establert sobre el manuscrit de l'autor amb taula de variants i de les diverses redaccions, per Carles Riba* (ed. d'Enric Sullà). Barcelona: Ariel.
- RICART, Enric C. (1993). “El circ, notes”. *Reembres 2*, p. 31-35.
- RICART, Enric Cristòfol (1995). *Memòries* (ed. i notes de Ricard Mas Peinado). Barcelona: Parsifal.
- RIERA, Carme (1998). *Temps d'una espera. Dietari d'un embaràs*. Barcelona: Columna.
- ROMERA CASTILLO, José (2004). “Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España”. Dins: Celia FERNÁNDEZ i M. Ángeles HERMOSILLA (ed.) *Autobiografía en España. Un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001. Madrid: Visor Libros.
- ROSSICH, Albert i Pep VALSALOBRE (2007). “Literatura memorialística”. *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*. Barcelona: Editorial UOC.
- ROUSSET, Jean (1983). “Le journal intime, texte sans destinataire?”. *Poétique 56* (novembre), p. 435-443.
- (1986). *Le lecteur intime. De Balzac au journal*. París: Corti.
- ROVIRA I VIRGILI, Antoni (1976). *Els darrers dies de la Catalunya republicana. Memòries sobre l'èxode català*. Barcelona: Curial.
- SABRY, Randa (1992). *Stratégies discursives. Digression, transisition, suspens*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

SANZ LOU, Ferran (1993a). “Ricart, de gran entès en pintura a extraordinari artista del gravat”. *Reembres* 2, p. 3-14.

—— (1993b). “Tard i tort”. *Reembres* 3, p. 15-21.

—— (1997). “Fonts d’inspiració d’alguns detalls de gravats d’en Ricart”. *Reembres* 14, p. 3-36.

—— (2010). *La projecció internacional d’Enric-Cristòfol Ricart com a gravador*. Vilanova i la Geltrú: Fundació Privada Foment Vilanoví.

—— (2013). “De primera mà. Enric-Cristòfor Ricart a París”. Disponible a: www.additaments.cat/ParisRicart01.pdf (consultat el 27 de març de 2015).

SIMÓ, Guillem (2016). *En aquesta part del món. Dietaris, 1974-2004* (ed. a cura de Carme Vidal i D. Sam Abrams). Barcelona: Acontravent.

SIMONET-TENANT, Françoise (2011). “Le journal personnel comme pièce du dossier génétique”. *Genesis* 32, p. 13-27.

SOLDEVILA, Carles (1928). *Què cal llegir? L’art d’enriquir un esperit. L’art de formar una biblioteca*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

—— (2004). *Fulls de dietari. Una antologia* (ed. de Núria Santamaria). Barcelona: Empúries.

SOLDEVILA, Llorenç (1993). “Estudi introductor”. Dins: Llorenç SOLDEVILA (cur.) *Un temps, un país (1888-1939). Antologia de textos memorialístics*. Barcelona: Edicions 62.

—— (2001). “Autobiografia i memorialística catalana contemporània (1889-2000): aproximació i balanç”. Dins: Enric BALAGUER, Joan Borja, JOAQUIM Espinós i Àngels FRANCÉS (ed.) *Literatura autobiogràfica. Història, memòria, construcció del subjecte*. Alacant: Denes.

SOLDEVILA I BALART, Llorenç (2004). “Un primer inventari de la memorialística catalana contemporània”. *Llengua & Literatura* 15, p. 427-468.

SUBIRÀS, Marçal (1995). “«Nabí» abans de 1941”. *Serra d’Or* 431 (novembre), p. 36-38.

TAYLOR, Charles (1991). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.

TOLSTOI, Lev (2002). *Diarios (1847-1894)* (ed. i trad. de Selma Ancira). Barcelona: Acantilado.

VALLS I ALECHA, Esteve (2005). “En Jaume Tusall i Solé: un igualadí a la guerra del Marroc”. *Revista d’Igualada* 20 (setembre), p. 21-26.

VENY-MESQUIDA, Joan R. (2018). “El *Diari 1918* de J. V. Foix”. Dins: J. V. FOIX. *Diari 1918* (ed. de Joan R. Veny-Mesquida). Barcelona: labutxaca.

VIDAL I JANSÀ, Mercè (2013). “El viatge del jove Joaquim Folch i Torres: reflexions i semblances entre Europa i Catalunya”. Dins: Joaquim FOLCH I TORRES. *Llibre de viatge (1913-1914)* (ed. de Mercè Vidal i Jansà). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

VILELLA, Eduard (2007). *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès.

WELLEK, René i Austin WARREN (2009) [1966]. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 2a ed. a “Nueva Biblioteca Románica Hispánica”.

WEST, Nancy Martha (2000). *Kodak and the Lens of Nostalgia*. Charlottesville: University Press of Virginia.

WILD, Gerhard (2014). “L'écriture des peintres”. Dins: Laurent WOLF (dir.) *Cahiers de l'Herne. Pablo Picasso*. París: Herne.

WOOLF, Virginia (1979). *The Diary of Virginia Woolf, I* (ed. d'Anne Olivier Bell). Londres: Penguin.

YXART, Josep (1995). *La descoberta de la gran ciutat. París, 1878* (ed. de Rosa Cabré). Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.