JOAN TORT I DONADA
Departament de Geografia Física i Anàlisi Geogràfica Regional. Universitat de Barcelona

Cuatro escritores (Verdaguer, Ruyra, Pla y Manent) en la conformación del «canon paisajístico» catalán

RESUMEN

Analizamos, desde una perspectiva geográfica y literaria, la dimensión territorial y paisajística de la obra de cuatro escritores catalanes: Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra, Josep Pla y Marià Manent. Su rasgo común es la intensidad y la minuciosidad de sus descripciones, servidas por un lenguaje rico, riguroso y preciso. Sobre la base de su respectiva aportación, planteamos hasta qué punto puede hablarse de un «canon paisajístico» catalán.

RÉSUMÉ

Quatre écrivains (Verdaguer, Ruyra, Pla et Manent) dans la création du «canon paysager» catalan.- On analyse, depuis une perspective géographique et littéraire, la dimension territoriale et paysagère de l'œuvre de quatre écrivains catalans: Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra, Josep Pla et Marià Manent. Leur point commun est l'intensité et la minutie de leurs descriptions, construites dans un langage riche, rigoureux et précis. Sur la base de l'apport de chacun des auteurs, on peut se poser la question suivante: jusqu'à quel point peut-on parler d'un «canon paysager» catalan?

ABSTRACT

The role of four writers (Verdaguer, Ruyra, Pla and Manent) in the shaping of the «landscape canon» of Catalonia.- We analyse the territorial dimension and the nature of the landscape present in the work of four catalan writers: Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra, Josep Pla and Marià Manent, by adopting a combined geographical and literary perspective. The common element in their writing is the intensity and detailed nature of their descriptive passages, characterised by the richness, rigour and precision of their language. Based on a review of their individual contributions, we discuss the extent to which we might speak of a Catalan «landscape canon».

Palabras clave / Mots clé / Key words

Paisajismo, literatura geográfica, geografía descriptiva, Cataluña, *Renaixença*, realismo sintético.

Paysagisme, littérature geographique, géographie descriptive, Catalogne, *Renaixença*, réalisme synthétique.

Cultural landscapes, geographical literature, descriptive geography, Catalonia, *Renaixença*, synthetic realism.

I
CONSIDERACIONES PREVIAS

ESTE artículo se concibe como una aproximación transversal, es decir, desde la geografía y desde la literatura, a cuatro escritores conceptuados como fundamentales en la literatura catalana contemporánea: Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra, Josep Pla y Marià Manent. Dicha aproximación se hace desde la premisa que estos cuatro autores, más allá de sus diferencias de estilo y de sus preferencias por unos géneros literarios determinados, muestran como rasgo común una particular sensibilidad en el tratamiento del *paisaje*. Esta circunstancia se traduce en el hecho de que, por lo general, lo que podríamos denominar «descripción geográfica», o la mera «construcción de cuadros paisajísticos», tiene una relevancia significativa en la obra de los cuatro escritores (con las lógicas salvedades y matices que convendría hacer al comparar unos con otros). Y, además, en los cuatro casos la referida sensibilidad toma como apoyo y



FIG. 1. La sierra de Busa, en la cabecera del valle del Cardener. El predominio de la montaña en Cataluña, y su articulación en dos grandes sistemas (Pirineos y Catalánides) que convergen en el ángulo nordeste de la Península ha dado pie a hablar, en un sentido morfológico general, del «finisterre catalán». Fotografía de Joan Tort i Donada.

fundamento sustancial un lenguaje extraordinariamente preciso y rico, en el que la palabra (sea sustantivo, adjetivo o verbo) adquiere el máximo protagonismo. No es, esta última, una circunstancia superflua o banal; sobre todo, en la medida en que hablamos de unos autores en los que la vertiente descriptiva de su obra tiene la trascendencia que hemos apuntado[1].

Los cuatro escritores, cronológicamente situados entre mediados del siglo XIX y el final del siglo XX, pueden hoy día ser considerados como «clásicos» dentro de la literatura catalana moderna. Como mucho, y de acuerdo con la caracterización que lleva a cabo Joan Fuster desde la crítica literaria, cabría situar a Verdaguer en un grupo aparte: el de los autores que, dentro del movimiento conocido como la *Renaixença*, llevan a cabo una verdadera «refundación» de las letras catalanas (FUSTER, 1976, pág. 11). Por lo demás, los tres autores restantes pueden adscribirse a un contexto diferente, ya más consolidado y maduro, que llega casi hasta nuestros días y que, de un modo convencional, podemos identificar como la época plenamente «moderna» o «contemporánea» en la historia de la literatura catalana.

Desde el punto de vista territorial y paisajístico, los cuatro escritores reflejan en su obra sus preferencias por unos ámbitos concretos de la geografía catalana. De una manera quizá esquemática pero suficiente a los efectos de nuestra introducción, cabe decir que el Pirineo es el «dominio geográfico» por excelencia de Jacint Verdaguer, del mismo modo que la Costa Brava y Gerona lo son en relación con Joaquim Ruyra, el Ampurdán en el caso de Josep Pla o, finalmente, el macizo del Montseny por lo que respecta al cuarto de nuestros autores, Marià Manent. Constatado, así, el potencial genérico que ofrece el legado de estos escritores para el análisis geográfico, nos conviene puntualizar que en este momento no nos interesa tanto el estudio de su obra «en extensión» como «en intensidad». Es decir, que nos proponemos esencialmente que nuestro análisis proporcione puntos de referencia sobre la profundidad con que estos cuatro autores trabajan literariamente el paisaje; nos interesa, asimismo, ver hasta qué punto puede existir entre los cuatro una «correlación de sensibilidades», con independencia de la diferente óptica o escala de percepción con que observan y describen el territorio; en última instancia, nos interesa plantear cómo en el supuesto de una escala de percepción tan próxima (y tan difícil y arriesgada) como es la que responde a los esquemas del lirismo podemos llegar a hablar de una creación no sólo literaria, sino también geográfica. En suma, pensamos que la consideración de las diferentes facetas descritas nos ofrecerá elementos de reflexión suficientes para plantear la cuestión básica inicial; es decir, si de la obra descriptiva de Verdaguer, Ruyra, Pla y Manent se puede inferir la creación de un «canon paisajístico» para el territorio catalán; y a qué escalas y a qué niveles se despliega, hipotéticamente, este canon.

En todo caso, creemos necesario completar este apunte previo con una referencia al contexto geográfico en el cual se enmarca la obra de los cuatro autores. Hablamos, en una perspectiva general, de Cataluña, y hablamos de la idea de diversidad paisajística como consustancial a esta geografía (y, tal vez, consustancial a la literatura de los autores que nos ocupan). Un breve fragmento del geógrafo francés Pierre Deffontaines, extraído del prólogo de una obra considerada como clásica, la *Geografia de Catalunya* dirigida por Solé Sabarís, pensamos que resume con claridad sintética el fondo de la cuestión:

> «El "finisterre" catalán condensa, en un espacio reducido (de poco más de 250 kilómetros de largo) una gama de diversidades sorprendente. Se produce en esta región como una compresión de relieves y de estructuras, de climas y de vegetación, a la manera

[1] Con carácter general, los fragmentos de los textos de los cuatro escritores estudiados se han mantenido en su versión original en catalán cuando se han introducido como párrafo independiente; en cambio, se han traducido al castellano cuando han sido integrados al cuerpo general del texto. Hemos procedido de este modo para preservar la calidad y el valor genuino de los textos originales, tratando, a la vez, de mantener la coherencia lingüística global del artículo.

de un mosaico. (…) [Como en Cataluña,] pocas regiones europeas han visto surgir tantos nombres de comarcas, que se corresponden con cada una de las bien definidas unidades de paisaje. Las comarcas tienen aquí una gran personalidad: un Penedès, una Segarra, un Empordà, un Collsacabra, etc, tienen cada una su fisonomía bien marcada»[2].

II
JACINT VERDAGUER: *CANIGÓ* O LA ECLOSIÓN DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD PAISAJÍSTICA

1. Un apunte sobre el autor

Jacint Verdaguer (Folgueroles, 1845 - Vallvidrera, Barcelona, 1902) suele ser presentado como el escritor clave del movimiento de la *Renaixença*, al que antes aludíamos, y como uno de los autores que ha tenido una mayor trascendencia en la literatura catalana moderna (Molas & Massot, 1979, pág. 731). A nosotros, más allá de la consideración de su figura dentro de unas coordenadas puramente literarias, nos interesa profundizar en la vertiente «geográfica» de su trayectoria. Una vertiente que se articula, de un modo muy especial, entorno del poema épico *Canigó*, considerada una de sus obras fundamentales y un trabajo que, en cualquier caso, conllevó un largo proceso de gestación y desarrollo. A los efectos de nuestro artículo tomaremos esta obra como referente de análisis fundamental; en particular, por lo que representó como hito en el tratamiento literario del paisaje e incluso en el de la descripción geográfica (a pesar de tratarse de una composición en verso). Esta doble cualidad hace que *Canigó* y Verdaguer merezcan, a nuestro modo de ver, una atención específica a la hora de considerar la construcción del «canon paisajístico» catalán moderno[3].

Forjado como escritor en la tradición de los *Jocs Florals*, a los que concurrió por vez primera en 1865 (habían sido reinstaurados seis años antes), y ordenado sacerdote en 1870, el nombre de Verdaguer adquiere notoriedad y relevancia pública con la publicación sus dos grandes poemas épicos: *L'Atlàntida*, en 1877, y particularmente *Canigó* (considerado por numerosos especialistas como su obra maestra)[4], en diciembre de 1885. Desde la perspectiva de la crítica literaria, de hecho, hay motivos para interpretar esta última obra como un ejercicio de madurez que, en diversos sentidos, va mucho más allá que la anterior. En concreto, Joan Triadú señala que frente a la «indefinición» geográfica e incluso histórica de la primera, y la falta de «conexión directa» de la obra con la vida y la experiencia del propio autor, *Canigó* introduce un tema y unos contenidos más ajustados al mundo vivido por el poeta[5]. De un modo particular cabe hablar aquí de una interiorización de la vivencia de la naturaleza, materializada en una intensa actividad excursionista por parte de Verdaguer durante los años de preparación de la obra. En palabras de Triadú, «[Verdaguer] llevó a cabo excursiones y estancias por tierras pirenaicas y prepirenaicas (…), principalmente con el propósito de adquirir un conocimiento directo y minucioso de la realidad geográfica del país. Sus recorridos, hechos generalmente a pie, abarcaron desde los macizos más altos (Maladeta, Canigó) hasta los núcleos de población y lugares diversos del mayor interés»[6]. En la práctica, los estudios lle-



Fig. 2. El Canigó en su vertiente norte, con la población de Prada de Conflent a sus pies. El valor simbólico que, para Cataluña, ha adquirido esta montaña en la época contemporánea tiene mucho que ver con el éxito de la obra homónima de Jacint Verdaguer. Fotografía de Joan Tort i Donada.

[2] Deffontaines, P., en Solé Sabarís, L., dir., 1958, *Geografia de Catalunya*, I. Barcelona: Aedos, pág. 18. La traducción es nuestra.

[3] En un trabajo anterior (Tort, 1991) nos propusimos hacer una valoración de los contenidos geográficos del poema *Canigó* en un sentido amplio. Ahora nos interesa esencialmente situar a Verdaguer y a esta obra en un momento concreto de la historia de la literatura y de la geografía catalanas.

[4] Véase, en este sentido, el prólogo de Carme Arnau a Verdaguer (1980), págs. 7-8.

[5] Joan Triadú, en Molas & Massot, 1979, pág. 729.

[6] Ibídem, pág. 730. De acuerdo con los estudios de Casacuberta (1953) y de Garolera (1991), Verdaguer lleva a cabo las campañas excursionistas por el Pirineo que serán la base de su poema *Canigó* durante los veranos de 1880, 1882 y 1883.



FIG. 3. El macizo de la Maladeta, con el pico de Aneto (al fondo, a la derecha), desde un paso clásico de la cordillera pirenaica: el Portillón de Benasque. El canto IV del poema *Canigó* tiene en los versos dedicados a este macizo uno de sus momentos culminantes. Fotografía de Joan Tort i Donada.

vados a cabo (CASACUBERTA, 1953; GAROLERA, 1991) han permitido establecer que esta tarea de «exploración directa del terreno» en el dominio pirenaico fue llevada a cabo por Verdaguer durante los veranos de 1880, 1882 y 1883.

2. EL BINOMIO «EXPERIENCIA GEOGRÁFICA» - «CREACIÓN LITERARIA» EN VERDAGUER

De hecho, la dimensión geográfico-excursionista de Verdaguer y su materialización específica en *Canigó* han sido generalmente subrayadas por críticos y especialistas. Torrent i Fàbregas, uno de sus biógrafos, califica a la referida obra de «poema geográfico de la Cataluña pirenaica»[7], y Casacuberta, reconocido erudito sobre la figura que nos ocupa, habla de Verdaguer como el «poeta geógrafo» y dice, a propósito de su obra, «que la gente vio en la nueva producción [*Canigó*], a la vez que un afortunado poema épico, un libro apto para estimular la afición al excursionismo y para despertar el interés por nuestro Pirineo»[8].

La actitud y la sensibilidad que muestra Verdaguer hacia la montaña y el territorio en general (o sea, su vocación de «geógrafo») no debe verse como algo aislado y excepcional, sino como una elocuente manifestación de un impulso arraigado en Europa desde, al menos, mediados del XIX y que en las últimas décadas del siglo cruza con fuerza el umbral de los Pirineos[9]. En Cataluña, dentro del marco general de la *Renaixença* y de la recuperación de la lengua y la cultura autóctonas, este impulso se concretará en la constitución de un potente movimiento excursionista, de base asociativa; movimiento que confluirá más adelante con lo que se ha denominado la «escuela geográfica catalana» (CASASSAS, 1979), al cual no será ajena en modo alguno la figura de Verdaguer. Cabe hacer notar, en este sentido, que los años de preparación de *Canigó* (1879-1884) coinciden con los de la puesta en marcha de las dos primeras entidades excursionistas catalanas[10]. Y que el propio Verdaguer se vinculó personalmente a una de ellas[11]. No puede extrañar, por tanto, que en 1886, en una conferencia dictada poco después de la publicación de *Canigó*, Joaquim Cabot se refiriera a esta obra en los siguientes términos:

> «*Canigó* es un conjunto de memorias escrito en verso; memorias que son fruto de diferentes y audaces excursiones a los puntos más privilegiados de nuestra tierra […]. [El autor] describe admirablemente, hasta hacerlas palpables, las innumerables bellezas de sus paisajes […]. Conocidas estas indicaciones, nadie podrá negar la importancia excursionista de la obra; y para nuestra asociación [ACEC] esto no es sólo útil e interesante, porque atiende y trata los diferentes objetivos que se propone, sino también porque su lectura resulta francamente tentadora»[12].

¿Hasta qué punto podemos hablar, como hace este comentarista, de «descripción paisajística», en unas «memorias en verso»? Sin duda es algo en extremo difícil, y en especial teniendo en cuenta las limitaciones inherentes al catalán literario de aquel momento. Nos

---

[7] TORRENT I FÀBREGAS, 1977, pág. 58.

[8] CASACUBERTA, 1953, pág. 95. Dentro de la amplísima bibliografía sobre «mosén Cinto», este es uno de los primeros textos que aborda en profundidad la conexión entre la intensa actividad excursionista de Verdaguer y la génesis de su obra literaria (particularmente, en relación con *Canigó*).

[9] A modo de panorámica general de la cuestión, y en una perspectiva histórica, véase MARTÍNEZ DE PISÓN (2004). En relación con la génesis del movimiento excursionista y de la geografía moderna en Cataluña, véase CASASSAS (1979), MARTÍ HENNEBERG (1986 y 1994) y ROMA (2004).

[10] Hablamos, concretamente, de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (ACEC), fundada el 1876, y de la Associació d'Excursions Catalana, fundada dos años después. En 1891 ambas entidades se fusionaron y dieron lugar al Centre Excursionista de Catalunya (CEC). Como punto de referencia, vale la pena recordar que en Europa las primeras entidades excursionistas se habían fundado en 1857 (Alpine Club, Londres), 1863 (Schweitzer Alpen Club, Club Alpino Italiano, Deutscher Alpenverein) o 1874 (Club Alpin Français).

[11] Según IGLÉSIES (1975), Verdaguer ingresa como socio de la ACEC en una fecha no precisada entre 1879 y 1884. El propio autor señala que, durante estos años, Verdaguer participa en diversas veladas literarias organizadas por la entidad e imparte alguna conferencia.

[12] Joaquim CABOT. Conferencia pronunciada en la sede de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (ACEC) el 12.2.1886. «La Veu de Montserrat», 27.3.1886, págs. 98-100.



FIG. 4. El Mont Blanc, montaña culminante de los Alpes, desde las inmediaciones del refugio de Goûter. Las alusiones que hace Verdaguer, en *Canigó*, a ésta y a otras montañas del planeta ponen de manifiesto sus conocimientos de geografía comparada. Fotografía de Joan Tort i Donada.

referiremos a la cuestión en el epígrafe siguiente; a modo de avance, en cualquier caso, queremos referirnos aquí al hecho de que Verdaguer documenta profusamente en sus cuadernos de viaje (con vista a la redacción de la obra) sus observaciones geográficas. Y lo hace con una sorprendente precisión y un gran amor por el detalle. Veámoslo en los dos fragmentos que transcribimos a continuación. En el primero se refiere a la panorámica que observa desde lo alto del pico de Salòria; una montaña de 2.789 m situada en un importante nudo orográfico, entre las cuencas de cabecera del Segre y de la Noguera Pallaresa:

> «El panorama és igual, si no millor, que el de Rubió. El Pirineu es deixa veure des dels cims de la Vall d'Aran fins a Soldeu, clapejat de congestes tot ell, i blancs de neu els cims més elevats. El Pallars no es veu tant com des de Rubió, per quedar Salòria a un costat; mes, en canvi, es poden seguir totes les grans i petites serres d'Andorra fins a Meranges. A migdia es domina la serra de Bescaran, i a l'extrem del pelat i feréstec Cadí, com un punt final digne de tan enorme ratlla, es veu la muntanya de Lavansa. La serra de Fórnols li fa costat; es veu Rubió a la vora, Boumort més lluny i Montsec a últim terme; i, més a prop, valls rientes i hermoses, aigües i fonts, pradells i boscúries immenses»[13].

El segundo fragmento, por su parte, corresponde a las observaciones que hizo nuestro personaje en la campaña de verano de 1883. Una campaña en la que el territorio de Andorra tuvo un protagonismo destacado[14]. Aquí el autor se refiere al circo de Pessons, en la cabecera del río Valira:

> «Los Pessons són una vintena d'hermosíssims viots[15] i estanys de diferents mides, que enviant-se l'aigua de l'un a l'altre, volten un enherbat turó, mig abrigat de pins i *rodhodendron*, mirador des d'on se veuen nàixer i allunyar-se per graons de llacs los dos rierons, que enfeixen més avall ses pures aigües. És un rosari d'estanys unit pel fil d'argent del Valira oriental, que allí té son bressol, i d'allí trau les granítiques pedres *valirenques* que, en dies de quimera, sembra pels camps de la Seu d'Urgell i Oliana»[16].

3. SOBRE LA APORTACIÓN DE VERDAGUER AL «CANON PAISAJÍSTICO» CATALÁN: EXPRESIVIDAD DESCRIPTIVA, PRECISIÓN TERMINOLÓGICA Y EXACTITUD TOPONÍMICA

Los dos últimos fragmentos transcritos, a pesar de estar relacionados de un modo indirecto con *Canigó*, ya dejan translucir el potencial expresivo y la verosimili-

[13] Extraído de GAROLERA, 1991, II, págs. 18-19. Hemos normalizado parcialmente la ortografía. El fragmento corresponde a la reseña de las excursiones pirenaicas de verano de 1882, y fue publicado por vez primera en 1884 (Ibíd., I, pág. 47).

[14] Véase CASACUBERTA, 1953, págs. 79-87, y GAROLERA, 1991, I, págs. 100-105.

[15] *Viot* en el original. Se trata de una voz dialectal que equivale a «pequeña laguna». Alcover - Moll, *DCVB*, vol. 2, pág. 492.

[16] El fragmento fue incorporado por el propio Verdaguer a *Canigó*, como nota a pie de verso. Se trata de la nota 2 del Canto XII, en Verdaguer (1980), pág. 153.



FIG. 5. La cresta culminante de la sierra del Cadí alzándose sobre los bosques del sur de la Cerdaña. Verdaguer describe esta sierra a modo de «ciclòpic mur en forma de muntanya». Fotografía de Joan Tort i Donada.



FIG. 6. La Cerdaña, extensa depresión tectónica que destaca por su amplitud y su ubicación en pleno Pirineo axial. El binomio «Cadí» - «Cerdaña», de gran relevancia paisajística, es objeto de una atención específica por parte del poeta. Fotografía de Joan Tort i Donada.

tud de las descripciones de su autor; unas cualidades que en el poema, como analizaremos en este epígrafe, se despliegan al máximo nivel. Conviene tener presente, además, que en el contexto de los años 80 del siglo XIX, y en un momento en que el impulso de la *Renaixença* todavía no había permitido una verdadera decantación de la lengua literaria, tales cualidades resultaban, a todas luces, excepcionales. En palabras de Josep Pla, «Verdaguer tuvo el don de la lengua y escribió de una manera, particularmente en prosa, que, en el contexto de su época, me parece inexplicable. Es el lenguaje de los payeses de su tierra (la Plana de Vic), pasado por el filtro del escritor auténtico»[17].

En cualquier caso, si las consideraciones expuestas valen para nuestro autor en una perspectiva general, todavía adquieren una virtualidad mayor si las aplicamos al ámbito concreto del paisaje y de la descripción geográfica (ámbito que, como hemos tenido ocasión de argumentar, constituye uno de los niveles de lectura preeminentes de *Canigó*). Puede entenderse, de este modo, la altísima valoración que mereció la obra al polígrafo y erudito Marcelino Menéndez y Pelayo; valoración que queda atestiguada en la carta que dirigió a Verdaguer en enero de 1886: «Así en este nuevo poema siente usted y expresa con vigor y una precisión gráfica que, a mi entender, no tiene igual en lengua alguna, todos los accidentes del paisaje de montaña y todas las impresiones, ya solemnes y severas, ya risueñas, ya melancólicas, ya grandiosas, que suscita la contemplación de la cordillera […]»[18].

Hemos procedido a una selección de fragmentos de *Canigó*, y específicamente de su Canto IV (titulado *Lo Pirineu*), para ilustrar puntualmente las tres vertientes en que se despliega, a nuestro juicio, el «canon paisajístico» que en Cataluña inaugura Verdaguer.

A. Sobre la expresividad y la fuerza de las descripciones

Verdaguer percibe que la analogía es un poderoso mecanismo para dotar de potencia y de expresividad a sus descripciones. Partiendo, como premisa, de una imagen y un conocimiento previo de aquello que se va a describir, nuestro autor no duda en hacer uso de tal mecanismo para ejercer, sobre el lector, un inequívoco efecto de sugestión. Veámoslo en la estrofa siguiente, en la que se sirve de la comparación de la cordillera pirenaica a un «gran árbol caído». Aquí, aludiendo a un ramaje que se extiende hasta Valencia, por un lado, y el cabo de Creus, por otro, trata de transmitir la idea de una infinidad de estribaciones que se desprenden armónicamente del tronco principal:

> «Un gran arbre ajagut és lo Pirene
> que mira ses brancades poderoses
> esbadiar-se de València a Roses,
> entreteixir-se amb serres i turons».

[17] Josep PLA, citado por Carme ARNAU en VERDAGUER, 1980, pág. 7.

[18] Carta de Marcelino Menéndez Pelayo a Verdaguer, fechada el 25.1.1886. En CASACUBERTA & TORRENT, 1977, pág. 108.

Más atrevida es, si cabe, esta otra interpretación sintética del Pirineo. Aquí, la analogía de una serpiente monstruosamente deforme (metáfora sobre la complejidad orográfica interna de la cordillera), sirve a Verdaguer para sugerirnos poéticamente la hipótesis de la «continuidad» entre los dominios pirenaico y cantábrico (que la tectónica de placas y la geofísica, a lo largo del siglo XX, permitirían confirmar):

«Què són los Pirineus?: serpent deforme
que, eixint encara de la mar d'Astúries,
per beure l'aigua a on se banya Empúries
atravessa pel mig un continent».

Continuemos con las analogías de orden geomorfológico y centremos nuestra atención en la Cerdaña. Una depresión tectónica situada en el corazón mismo de la cordillera, cruzada por el curso de cabecera del río Segre y limitada al sur por la singular barrera orográfica de la sierra del Cadí. Una vez más en los versos parece haber, más allá de su concepción absolutamente sintética, un atisbo de «intuición» de los grandes episodios tecto-orogénicos que conformaron la región durante el período mioceno:

«És del Cadí la serralada enorme
ciclòpic mur en forma de muntanya,
que serva el terraplè de la Cerdanya
per on lo Segre va enfondint son llit.
Resclosa fóra un temps d'estany amplíssim,
A on, en llur fogosa jovenesa,
aqueixos cims miraven la bellesa
de son alt front avui esblanqueït».

Como último ejemplo de este apartado tomaremos tres estrofas referidas al macizo de la Maladeta, que tienen una consideración de subapartado dentro del Canto IV. Aquí, lo que creemos que se percibe de un modo preeminente es algo así como una secuenciación «en tres tiempos» (*I*, *II* y *III*) de la génesis del gran batolito granítico de la Maladeta[19]. Tres tiempos que vienen a caracterizar: *a)* El impulso orogénico, con la emergencia de los magmas desde las profundidades de la Tierra; *b)* La época post-orogénica y la progresiva entrada del macizo en el ciclo de la vida; y *c)* La conformación de la montaña en su aspecto actual, a través de la acción del hielo y los glaciares (que le otorgan, según la analogía de Verdaguer, la forma de una «gigantesca hoja de helecho»). Es significativo hacer notar que este último episodio coincide con la «entronización divina» del macizo. Es decir, que nos encontramos ante uno de los momentos narrativos del poema en que se hace patente el sentido providencialista que Verdaguer da a su argumento.

(I)
«Un jorn, amb terratrèmol s'esbadellà sa escorça,
resclosa d'on, al rompre's brollà amb tota sa força
un riu d'aigües bullentes d'escumes de granit,
que al bes gelat dels aires se fixa en la tempesta,
i el mar llançà, per fer-lo més alt, damunt sa testa
sos eixos i son llit».

(II)
«Passaren anys, passaren centúries de centúries
abans que s'abrigassen de terra i de boscúries,
aqueixes ossamentes dels primitius gegants,
abans que tingués molsa la penya, flors les prades,
abans que les arbredes tinguessin aucellades,
les aucellades cants».

(III)
«Pel gel i rius oberta, prengué la cordillera
agegantada forma de fulla de falguera;
com solc sota l'arada quan cada vall s'obrí,
quan a l'amor i vida la plana fou desclosa,
Déu coronà la cima més alta i grandiosa
D'eix Guaita gegantí».

B. Sobre la precisión terminológica y conceptual

Una lectura atenta del Canto IV, como estamos viendo, pone de manifiesto la infinidad de matices y la riqueza de significados geográficos que la obra contiene. En esta tesitura, en los fragmentos que transcribimos a continuación pensamos que se hace claramente patente el afán de exactitud y de precisión, por un lado, y la voluntad de clarificación conceptual, por otro, que caracterizan al autor. La primera estrofa, por ejemplo, alude a la particularidad hidrográfica del Pla de Beret: un altiplano que constituye el interfluvio entre las cuencas de cabecera del río Garona y del río Noguera Pallaresa. Verdaguer lo describe, certeramente, como un inmenso atril [*faristol*]:

«Vora els turons de Montoliu i d'Orla
obre el Pla de Beret a ses mirades,
llibre format de dues serralades
que té lo Pirineu per faristol;
ses lletres són congestes argentines,
i dos rius que bessons s'hi despedeixen
distints reialmes a regar parteixen,
l'un vers on naix, l'altre a on mor lo sol».

Asimismo, volviendo al subapartado de la Maladeta, resulta impresionante ver el despliegue de referencias geográficas que establece Verdaguer para dar la medida exacta del macizo. Están presentes, en la doble

[19] Según COROMINES, *OnoCat*, 5, págs. 150-151, *la Maladeta* era el nombre popular del macizo en los valles gascones y aragoneses próximos, mientras que *les Maleïtes* o *les Maleïdes* lo era en los catalanes.



FIG. 7. El pueblo de Taüll, en el centro del valle de Boí, con el campanario de la iglesia de Sant Climent destacándose a la izquierda. La imagen de una «flor que es bada / d'un caos de granit en les entranyes» (Canto IV), que remite a la forma y a la naturaleza geológica del valle, constituye un buen ejemplo del recurso a la analogía que habitualmente utiliza Verdaguer. Fotografía de Joan Tort i Donada.

estrofa, una selección de grandes montañas pirenaicas; los dos ríos y los grandes tres valles a los que concierne primordialmente el macizo, y los nombres de la montaña culminante de los Alpes y de uno de los principales montes del Himalaya:

> «Veu's-e-la aquí; mirau sa gegantina altura:
> se queden Vignemale i Ossau a sa cintura.
> Puig d'Alba i la Forcada li arriben a genoll;
> al peu d'aqueix olímpic avet de la muntanya,
> són salzes les Alberes, Carlit és una canya,
> lo Canigó un reboll».
>
> «Dels rius Garona i Éssera sa gran gelera és mare,
> Aran, Lis i Benasca podrien dir-li pare,
> Montblanc i Dhawalgiri li poden dir germà:
> a continents més amples d'ossada serviria,
> a l'àngel, per tornar-se'n al cel, de graderia,
> de trono a Jehovà».

C. Sobre la exactitud toponímica

Completamos nuestro análisis de la obra de Verdaguer con la consideración de una cualidad que viene a ser, en cierto modo, la continuación de la anterior: nos referimos a la sustantiva importancia que adquieren los topónimos en el discurso del autor, y al elevado grado de exactitud con que son utilizados. Se trata de una cualidad que, por un lado, refuerza a la vez el nivel literario y descriptivo del texto (y pone en evidencia un grado de exigencia léxica, por parte del autor, similar al que le ha supuesto la selección de los sustantivos y los adjetivos); por el otro, constituye también un modo privilegiado de acrecer la «fortaleza geográfica» del discurso (en especial, si tenemos en cuenta que en todo momento estamos hablando de una toponimia *real*, es decir, referida a un territorio verdadero). Nuestro parecer, al respecto, es que también en esta faceta Verdaguer se muestra como un escritor y un geógrafo que innova. Y que establece sin duda un canon, en la medida en que el uso de este léxico y esta toponimia conecta siempre con una voluntad explícita de construir literariamente un paisaje.

Aunque en los fragmentos de *Canigó* transcritos hasta aquí se hace evidente por sí misma esta cualidad, creemos oportuno reproducir tres estrofas más a título ilustrativo. Son ejemplos, en cualquier caso, que dan la razón al comentario que Josep Iglésies dedica a esta particular dimensión de la obra de nuestro autor: «De vez en cuando, Verdaguer se complace en fundamentar su poesía en la utilización del simple topónimo, como si confiara en que el nombre estricto del lugar lo expresara todo por sí mismo, sin necesidad de añadido alguno»[20].

> «Té a esquerra les cendroses, vitíferes Corberes
> que al Pirineu, com branques, se pugen a empeltar,
> a dreta les florides, granítiques Alberes;
> lo Rosselló és un arc de dues cordilleres
> que té per corda el mar».
>
> «De cim en cim va de Rubió a Pentina,
> i, sota Bresca en Collegats li ensenya
> la rica Argenteria que en la penya
> parà algun geni amb enciseres mans».
>
> «Volant als cingles de Monsèn, li ensenya
> les cascades bellíssimes de Gerri,
> i en Cabdella, en Espot i Bisiberri
> constel·lacions d'estanys d'atzur i verd».

III
JOAQUIM RUYRA, O LA «REALIDAD DEPURADA» EN CLAVE LITERARIA

1. EL ESCRITOR ANTE EL COMPROMISO DEL LENGUAJE

Joaquim Ruyra (Gerona, 1858 - Barcelona, 1939), aunque casi coetáneo de Verdaguer, debe situarse en un contexto cultural y literario muy distinto. De hecho, cuando Ruyra comienza su trayectoria literaria los ecos de la *Renaixença* ya han quedado atrás y se encuentra en boga la corriente denominada Modernismo, a la cual se opondrá de forma progresiva un movimiento renova-

[20] IGLÉSIES, 1985, pág. 60.



FIG. 8. El estudio en profundidad del poema de Verdaguer lleva a pensar que es una idea de montaña «humanizada» (más que de montaña en sentido abstracto, o meramente físico) la que subyace en toda la obra. En la imagen, Sarroqueta, pequeña aldea de la comarca de Ribagorza. Fotografía de Joan Tort i Donada.

dor conocido como *Noucentisme*. Pero, más allá de estas coordenadas generales, Ruyra, autor de una obra escrita ostensiblemente breve, dejará en la literatura catalana de la época la impronta de un estilo propio, original y basado en un lenguaje rico y depurado. Joan Fuster, para quien «a finales del siglo XIX la prosa catalana ya es un hecho: un medio expresivo, elástico, agudo y matizado»[21], ha afirmado del autor que nos ocupa que «es, sin duda alguna, y a pesar de sus limitaciones, el escritor más importante del final de siglo»[22].

La apreciación de Fuster no debemos tomarla como un simple juicio de valor. Las elevadas cotas de expresividad que Ruyra consigue mediante la escritura no son fruto de un mero azar, sino la consecuencia de una honda preocupación por el lenguaje; es decir, por conseguir que su «instrumento de trabajo» por excelencia (la lengua catalana) quedara desprovista de todo artificio o carga innecesaria. A los riesgos del barroquismo, nuestro autor opone una actitud de contención, pero extraordinariamente sensible y atenta a las realidades más próximas. En palabras del ensayista Maurici Serrahima: «Ruyra se dio cuenta pronto de dónde estaba el problema [del estado del catalán literario] y escuchó: escuchó a la gente de Gerona, de la Selva y del Montnegre, a los pescadores de Blanes. Y supo encontrar ahí una fuente pródiga de lenguaje puro y vivo. Además de la voluntad de construirse un lenguaje auténtico, tenía un oído muy fino, que lo impelía a seleccionar tal como hacen los poetas; es decir, de acuerdo con el sonido de cada palabra cuando se pronunciaba. Así nació el lenguaje admirable que conseguía»[23].

En este punto, no puede pasar desapercibido que existe una clara conexión y una innegable complicidad entre Verdaguer y Ruyra en lo que concierne al lenguaje como sustancia literaria y medio de expresión por excelencia del escritor. Pere Farrés, que ha estudiado la relación entre ambos autores, y se ha referido a la influencia del primero sobre el segundo[24], señala en un momento dado lo siguiente: «Uno de los elementos que más compartieron Verdaguer y Ruyra fue el enorme y exigente respeto que sentían por la lengua y, en consecuencia, la atención y el estudio que les dedicaban, estudio […] fundamentado en el habla popular»[25]. Según Farrés, Ruyra tomó como un consejo lo que un día le dijo Verdaguer: «A mí, que no me vengan con arcaísmos. Siempre rehuyo el uso de palabras y modismos que no haya recogido de la viva voz del pueblo»[26]. Y, en otro momento: «Quiero que mi lenguaje sea vivo y popular. Créame, no se canse de seguir al pueblo»[27].

[21] FUSTER, 1979, pág. 77.

[22] Ibíd., pág. 90.

[23] SERRAHIMA (1972). Citado por FARRÉS, 2004, págs. 52-53.

[24] FARRÉS, 2004, pág. 43.

[25] Ibíd., pág. 48.

[26] RUYRA, citado por FARRÉS, 2004, pág. 48.

[27] FARRÉS, 2004, pág. 48.



FIG. 9. El mar y la costa constituyen los referentes geográficos por excelencia de las narraciones de Joaquim Ruyra. De hecho, son unos referentes que en Cataluña nunca se pueden disociar plenamente de la montaña. La foto corresponde a las estribaciones de la cordillera pirenaica en la península de Cap de Creus. Fotografía de Joan Tort i Donada.

2. LA SIGNIFICACIÓN DE *MARINES I BOSCATGES*

En 1903 Ruyra publicó *Marines i boscatges*[28], un conjunto de quince narraciones breves, organizado en tres libros (*Impressions*, *Fantasies* y *Novel·letes*), que fue reeditado en 1920 con el título de *Pinya de Rosa*. Se trata, de hecho, de su obra «de referencia»: con ella irrumpe de lleno, con gran éxito, en el panorama literario de la época. A pesar de que las narraciones que la constituyen se habían ido publicando, desde 1896, de forma independiente, su aparición en forma de libro permite hacer patente su unidad de concepción, la originalidad de su estilo y la gran calidad de su prosa. Poco después de su aparición, Jaume Collell, canónigo y poeta que había sido amigo íntimo de Verdaguer, opina sobre la obra en una carta a Ruyra: «*Marines i boscatges* es, en la prosa, lo que *Canigó* es en la poesía de nuestra renacida literatura»[29]. Por su parte Pla, en el *Homenot* sobre nuestro autor resume su particular punto de vista: «He leído, por la noche, *Marines i boscatges*. De una manera frenética. Su lectura es indescriptiblemente fascinadora. En este libro no encontraremos ni una sola idea, ni su rastro: está la realidad pura. […] Un aspecto del libro llama especialmente la atención: la adecuación del adjetivo al sustantivo es tan perfecta, exacta, precisa, que da lugar a una inmensa poesía suspendida sobre la realidad misma»[30].

Marines i boscatges no es una obra «objetivamente» geográfica: ni está concebida desde una óptica puramente descriptiva ni tiene una lectura territorial evidente como podía tenerla, desde diferentes perspectivas, *Canigó*. Pero las narraciones que la constituyen, ambientadas en su mayor parte en la costa y en el mar de Blanes y enraizadas en la experiencia y el conocimiento de sus paisajes y sus gentes por parte del propio Ruyra, permiten hablar de una geografía intensamente vivida, reconstruida con minuciosidad en clave literaria. Veámoslo a través de unos fragmentos seleccionados, que hemos precedido de un apunte introductorio:

(I. Amanece en la costa de Blanes. Las primeras luces del día van surgiendo en el horizonte. Comienza a dibujarse el perfil de las montañas. Sobre el mar, en primer plano, se destacan las velas de los laúdes.)

«Ja no era nit. Encara l'alba no havia ensenyat sa escata lluenta en l'horitzó; però ja la llum primerenca del dia, una llum feble i grisa, voleiava enlaire, esparpellant-se i esbandint-se per tot arreu sense deixar cap raconada d'ombra. Les muntanyes se destacaven confusament enmig d'aquella grisor. A curta distància les veles dels llaguts apareixien mig esborrades i boiroses, així com s'obira de vegades la lluna en un cel assoleiat»[31].

(II. Costa de Blanes. Tras el paso de unas mangas (o torbellinos) sobre el mar, que las gentes del lugar habían seguido con temor, la naturaleza vuelve lentamente a la calma.)

«Deu hores eren tocades quan el carés del temps començà a mudar-se. Els núvols ondularen i prengueren marxa lentament. Les fumoses calimes s'esbullaven de per sobre. Una gotellada fina polsejà un instant i cessà. El cel vaporós s'esbadellà en alguns punts. Un rajolí de sol va creuar l'espai ombrívol, caient sobre les aigües llunyanes, que s'allumaren amb una flameta d'or. Se coneixia que la naturalesa es retornava a poc a poc. L'aire s'estremia, s'estremia i de sobte, com recobrant el respir, va donar entrada a una ratxa de vent fresc, que s'escampà per tot arreu. El soroll de la ressaga més harmoniós que mai, retinyint alegrement com el xim-xim dels platerets d'una xaranga, ressonà en les nostre orelles. La boirada s'esqueixà i aparegué la muntanya, encara mig envelada, mostrant ses verdes feixes en gegantina graonada d'esmaragda… i es va sentir l'escotgeig de les perdius allà amunt, i remor de fulles que viuen… Déu meu, que era hermós allò! … I un esbart de caderneres, eixit no sé d'on, va passar rabejant-se en el vent novell, joguinejant-hi amb gaia refiladissa»[32].

[28] El equivalente de este título al castellano sería *Marinas y boscajes*. Del mismo modo que *marina* es «cuadro o pintura que representa el mar» (RAE, 1984, II, pág. 878, acepción 2), *boscaje* apunta a un concepto semejante pero aplicado al bosque (Ibíd., I, pág. 209, acepción 2).

[29] Carta fechada el 30 de junio de 1904. Fragmento citado por FARRÉS, 2004, pág. 41. Según este autor (Ibíd., pág. 42), Collell veía en la prosa de Ruyra la culminación de un proceso iniciado en los años sesenta del siglo XIX.

[30] PLA, 1969, pág. 114.

[31] De «Mar de llamp». RUYRA, 2005, pág. 93.

[32] De «Mànigues marines». En RUYRA, 2005, pág. 111.

(III. Relato de un trayecto en barca, frente a la costa meridional del Ampurdán. A medida que la embarcación se aproxima a la costa, se van haciendo perceptibles los detalles del paisaje.)

«Mentrestant ens anàvem atansant a la costa, que creixia per moments, esbadellant-se en escanyalls, per on s'obiraven verdes fondalades. Els penyals avançats se destacaven, creixent també, mostrant-nos ses figures rústegues, adornades amb figuerasses i atzavares. (…) Begur apareixia com una blanquíssima garlandela de margaridoies posada a mig front sobre una testa calba i punxeguda. Les Medes, tres barcasses desarborades, reposaven a la fonda vora de la riba protectora. Sant Antoni de Calonge treia el cap per darrera el roquer, i amb ses cases baixes simulava un aplec de nenes vestides de blanc i encaputxades de vermell, que s'haguessin arrastellat per a ballar un contrapàs. De Palamós no s'atalaiaven sinó alguns edificis, amagats els altres per la muntanyola rocosa que l'abriga per la banda de llevant. I darrera de tot això negrejava per una part la gran selva surera, i per altra part, obiradors sols a petits verals, verdejaven pàl·lidament els olivets de l'Empordà»[33].

(IV. Descripción del litoral de Lloret, desde el mar, en un día borrascoso. El paisaje va cambiando al compás de los intervalos meteorológicos: rachas de lluvia, sol, nubes que van y vienen…)

«Érem davant per davant de Lloret, l'hermosa vila que ha pres son nom del llor que enflaira ses hortes i jardins. Tota molla, blanquejava amb sordes lluïssors d'argent i son vidrim perlejava. Com una joia en un estoig obert, presentalla de nuviatge que la terra sembla oferir al mar, descansa en una fresca i arramada vall, que les penyes de la costa deixen obirar, entrebadant llur cortina feréstega. […] Tota la platja estava coberta de rompents, que pel cantó de garbí s'estenien fins al carrer. Les barques negrejaven agombolades a la raconada de llevant, en la part més alta, al peu mateix de les parets. La pluja es menjava quasi tota la vila i el paisatge. De la costa no es descobrien sinó els roquers de més a prop, unes masses informes, desperfilades. Però hi hagué un moment en què l'espessor del ruixat s'aclarí una mica, i aleshores s'acoloriren feblement en la grisor algun pujols i tosses llunyans, que semblaven flotar en l'aire amb un efecte d'acostament, banyats d' una flamarola de sol esmorteïda: allà el ros promontori de Fanals amb son quarter de torre prim i dentellut… més enllà, com una blanca magnòlia al cim d'una toia verda, el santuari de Santa Cristina damunt de sa muntanyola revestida d'aulets i pinedes… Era una nota ben simpàtica, però no vaig tenir pas temps d'encantar-m'hi. A la manera dels colors d'un arc de Sant Martí que s'apaga, va esblaimar-se ràpidament en el cel i la trista grisor s'atapeí per tot arreu»[34].

3. Un apunte sobre «realismo» y «objetivismo» en Ruyra

Joan Fuster, en el capítulo sobre Ruyra de la obra antes mencionada (Fuster, 1976), dedica un epígrafe al estilo descriptivo de nuestro autor y habla, para sintetizarlo, de la construcción de una «realidad depurada». Sus consideraciones son interesantes porque permiten plantear la cuestión de la «objetividad» en literatura; por extensión, el problema puede plantearse también en relación con la geografía. Dice Fuster, a propósito de nuestro autor: «Su arte de la descripción dispone de una prodigiosa variedad de recursos: su palabra consigue la exactitud, gráfica, documental y lírica, que necesita. Esta exactitud fue la mejor objetividad de que Ruyra pudo hacer gala. Lo que él entendía por "observación objetiva" dejaba mucho que desear: no quiso "observar" sino aquello que no podía herir su alarmada susceptibilidad moral. Pero lo que observó, lo transfirió a su literatura con una objetividad inmarcesible»[35].



Fig. 10. La Costa Brava, entre Tossa y Sant Feliu de Guíxols. El habla dialectal de marineros y pescadores de este tramo del litoral catalán mereció una particular atención por parte de Ruyra y tuvo, de hecho, un reflejo cumplido en su obra. Fotografía de Joan Tort i Donada.

La correlación entre observación y objetividad que plantea Fuster a propósito de Ruyra queda mejor explicitada, según nuestro criterio, en las reflexiones de Josep Pla (Pla, 1969). Pla (en quien el propio Fuster se apoya para desarrollar sus argumentos) recurre a una primera figura de la literatura universal para plantear las claves del modelo literario de Ruyra: nada más ni nada menos que a Tolstoi. Afirma Pla: «La objetividad de Ruyra es un fenómeno tan considerable que a veces parece un Tolstoi en pequeño, un homérida»[36]. Y más

[33] De «El rem de trenta-quatre». En Ruyra, 2005, págs. 209-210.

[34] Ibíd., págs. 254-255.

[35] Fuster, 1976, pág. 91. Dos párrafos antes de la cita, Fuster da unas pistas para entender la idea de «alarmada susceptibilidad moral» a que se refiere: «Espíritu timorato, [Ruyra] se detuvo aprensivamente ante la realidad, cuando la realidad transgredía lo que él consideraba la "decencia" y el "buen gusto"». Ibíd., pág. 90.

[36] Pla, 1969, pág. 115.



FIG. 11. La extensa playa de Empúries, en el sector meridional del golfo de Roses. La importancia de este lugar a lo largo de la historia permite entender que haya sido «sacralizado» como uno de los hitos paisajísticos seculares de Cataluña. Fotografía de Joan Tort i Donada.

adelante: «Yo veo a Ruyra en la misma línea, en la estela de Tolstoi. Su misma objetividad, su misma contención, idéntico dominio, idéntica necesidad de mantener una lucidez mediana permanente. Ni depresión ni delirio. El sustantivo, el verbo, el adjetivo precisos»[37]. En última instancia: la naturalidad, entendida como la adecuación idónea entre la palabra y el concepto, que Pla ya había apreciado en el lenguaje de Verdaguer[38]. Para Pla, esta «naturalidad» se encuentra en la sustancia misma de la literatura del gran maestro ruso. Y podemos llamarla también, como hace él, prosa absoluta, prosa objetiva o prosa-prosa; el nombre, al fin y al cabo, es indiferente: «Tolstoi camina siempre a un paso normal: mira, coge, deja, aprende, describe con sus medios normalísimos; no se decanta nunca hacia un extremo ni hacia el opuesto. Se mantiene imperturbable en la vía de en medio. En este camino central y equidistante, en su retina media, se entrecruzan toda la experiencia y toda la fantasía de un hombre. El resultado es su prosa absoluta, objetiva, incontaminada de deseo, anhelo o aspiración alguna que no sea la objetividad. La prosa-prosa decisiva»[39].

En el siguiente apartado, con motivo de estudiar la aportación literaria de Pla al canon paisajístico catalán tendremos la oportunidad de profundizar algo más en las ideas expuestas.

IV
JOSEP PLA. UN HITO FUNDAMENTAL EN LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL «CANON PAISAJÍSTICO» CATALÁN

1. LITERATURA, MEMORIA Y PAISAJE

Hemos tenido ocasión de analizar con cierto detenimiento la literatura de Josep Pla (Palafrugell, 1897-1981) desde la perspectiva de la geografía (TORT, 1990; TORT, 1992; PAÜL & TORT, 2004; TORT & PAÜL, 2005), y hemos hecho un especial hincapié en la idea de paisaje según este autor y en su aplicación particular al ámbito ampurdanés. En esta tesitura, nuestra atención se centrará ahora, más bien, en los aspectos generales de la cuestión que entroncan directamente con el argumento central de nuestro artículo.

En síntesis, nuestro punto de vista sobre la significación de Pla en el tema que nos ocupa se resume en el encabezamiento del apartado. Es decir, que estamos ante una aportación que, por múltiples motivos, debe calificarse de fundamental. Y no se trata simplemente de establecer una «etiqueta», o de dar cumplimiento a un hipotético afán de sistematizar, desde la literatura, una pretendida «historia del paisaje catalán». Los motivos

[37] Ibíd., pág. 116.

[38] Véase, respecto de esta cuestión, la cita correspondiente a la nota 17.

[39] PLA, 1969, pág. 116.

de nuestra afirmación van más allá: en el fondo, hunden sus raíces en la concepción misma del hecho literario por parte de nuestro autor. En su actitud ante la literatura y ante la vida. Una afirmación suya, citada muy a menudo como frase de cabecera, creemos que es particularmente ilustrativa: «El paisaje os permite comprender la literatura, porque la literatura es la memoria del paisaje en el tiempo»[40]. Pla la escribe con motivo de una referencia específica a la campiña inglesa, y aludiendo a la figura y a la obra de Dickens. Pero la reflexión vale, a nuestro entender, para cualquier otro contexto. Comenzando por el catalán: territorio geográficamente complejo, en lo físico y en lo humano (baste recordar la cita inicial de Deffontaines), y de larga historia; y territorio que, además, ha generado desde los tiempos medievales una literatura particularmente fecunda. Que, al compás de la metáfora de Pla, podemos interpretar como un privilegiado «legado memorialista» que sintetiza, simultáneamente, la historia de los paisajes y la historia de las gentes que los han construido.



FIG. 12. Zona pantanosa correspondiente al antiguo lago (*estany*) de Ullastret, en el sector del Ampurdán que Josep Pla identificó habitualmente como Empordà Petit o Empordanet. Este ámbito geográfico constituye en buena medida el «centro» del universo literario del escritor. Fotografía de Joan Tort i Donada.

2. EL «REALISMO SINTÉTICO» COMO CARACTERIZACIÓN DEL MODELO LITERARIO DE PLA

Entre los estudios críticos de la obra de Pla, el de Joan Fuster (FUSTER, 1966) es considerado casi como un clásico. A nosotros nos interesa ahora tomarlo como referencia, junto con el capítulo dedicado a Pla de la obra de dicho autor otras veces citada (FUSTER, 1976, págs. 257-262). Globalmente, sus consideraciones acerca de las ideas del escritor ampurdanés respecto a la literatura, respecto al ejercicio de escribir y de describir, así como su concepción del realismo, nos resultarán muy útiles en el desarrollo de nuestra argumentación.

Señala Fuster que Pla asume su oficio de escritor a partir de una premisa muy simple. O, más que una premisa, un imperativo: «Explicarse y hacerse entender»[41]. Más adelante, el propio Pla nos da más pistas sobre cómo entiende que debe llevarse a cabo tal cometido: «La primera obligación de un escritor es observar, relatar, manifestar la época que le ha tocado vivir. Todo esto es infinitamente más importante que las inútiles y estériles tentativas de llegar a una originalidad salvaje y primigenia»[42]. Para Fuster, Pla se adscribe sin ningún género de dudas en el linaje de los escritores «realistas»: «[Pla] sólo acepta aquella literatura que parte de lo real y busca en lo real la emoción entrañable. Lo que Pla denomina "la realidad, la maravillosa, enorme, misteriosa realidad que nos rodea y a la cual damos vueltas" ha de ser, escribe, el objeto de las investigaciones lúcidas del escritor»[43]. Podemos observar que, desde este planteamiento, la escritura (o sea, el «ejercicio de escribir») deviene esencialmente una forma de dar cuenta de esta «maravillosa», «enorme», «misteriosa» (y en cualquier caso, añadimos nosotros, «complejísima») realidad que nos envuelve. Ésta es la razón de ser, a fin de cuentas, del «realismo sintético»: el modelo literario al que apunta permanentemente, según Fuster, la escritura de Josep Pla[44]. En la específica tesitura del «realismo sintético», razona Fuster, «el escritor no es un espejo […], sino un hombre; o sea, un punto de vista, un temperamento, unas dotes, una sensibilidad. Los mayores logros del realismo literario están teñidos de la personalidad de sus autores: la realidad pasa al libro, en cada caso, seleccionada, juzgada y reorganizada por el hombre que la describe o que la refleja»[45].

A nuestro modo de ver, el concepto literario de «realismo sintético», en los términos en que ha sido es-

[40] PLA, 1967, pág. 86.

[41] FUSTER, 1976, pág. 258.

[42] PLA, citado por FUSTER, 1976, pág. 259.

[43] FUSTER, 1966, pág. 25, adaptado.

[44] Ibíd., pág. 68. Según Fuster, «Pla ha definido alguna vez su realismo como un "realismo sintètico"».

[45] Ibíd., pág. 68.



FIG. 13. La denominada Torre de les Hores, vestigio póstumo del antiguo castillo, preside el conjunto medieval conocido como Pedró de Pals. Ligeramente elevado sobre el llano ampurdanés, los notables panoramas que ofrece a la vista han sido magistralmente descritos por Josep Pla. Fotografía de Joan Tort i Donada.

bozado, ofrece unas interesantes posibilidades de aplicación en el campo de la geografía. De hecho no es algo nuevo, en la medida que consideremos que la síntesis (entendida en el sentido gramatical de «composición de un todo»)[46] continúa siendo una operación o un método genuinamente vinculado al quehacer de los geógrafos. Baste observar, al respecto, que si en el párrafo anterior sustituyéramos la palabra «escritura» por «geografía», y «escritor» por «geógrafo», las reflexiones de Pla y de Fuster continuarían manteniendo plenamente su sentido. A reserva de desarrollar más a fondo las ideas apuntadas en otra ocasión, nos permitimos insistir aquí en un punto que resume, de algún modo, nuestra apreciación: si convenimos con Nicolás Ortega (ORTEGA CANTERO, 1987) en el enfoque cultural del conocimiento geográfico (enfoque que plantea la tarea del geógrafo como un «saber ver», y que atiende tanto al «objeto» como al «sujeto» de este conocimiento), deberemos concluir que la geografía puede convergir en múltiples sentidos con la literatura a la hora de tratar de dar cuenta del mundo. A fin de cuentas, ¿no es esto último lo que han pretendido hacer los geógrafos durante siglos, sin perjuicio del «sesgo subjetivo» que su visión del mundo haya podido tener?

3. EL AMPURDÁN, ALFA Y OMEGA DEL UNIVERSO GEOGRÁFICO PLANIANO

En este epígrafe, y sin dejar de lado las consideraciones hechas hasta aquí, nos limitaremos a hacer un breve apunte sobre la significación del paisaje (singularmente, el paisaje del Ampurdán) en la obra de Josep Pla.

Al abordar esta cuestión resulta casi inevitable, de entrada, recordar otra afirmación de nuestro autor que ha devenido clásica: «El Ampurdán es, antes que nada, un paisaje»[47]. No es una afirmación simple. Bien al contrario, podría decirse que en ella están contenidas, en cierto modo, las coordenadas básicas de la particular mirada geográfica de Pla. Es decir, su concepción del paisaje como «totalidad» (profundamente enraizada en el *pagus* o tierra, en el sentido de soporte físico elemental) y, por otra parte, su vinculación personal con un ámbito territorial concreto, al que dedicó una significativa parte de su obra. En cualquier caso, en sus escritos queda generalmente explícito que su referente no es el Ampurdán en un sentido genérico sino tan sólo una parte (más bien pequeña) de esta comarca: la que se corresponde con el entorno de Palafrugell y que podríamos identificar como su terruño. Propiamente, lo que él suele denominar «Empordanet» o «Empordà Petit»:

> «Confesso que el nom d'Empordanet m'agrada. Sempre han estat del meu gust les coses petites, limitades i manejables. L'Empordà, com un tot, ultrapassa els meus mitjans de percepció. L'Empordanet es lliga amb la meva manera d'ésser, amb el meu vol curt, amb el gust que em donen les coses concretes i determinades»[48].

[46] RAE, 1984, II, pág. 1.249. Acepción 1.

[47] PLA, 1968, pág. 204.

[48] PLA, 1968, pág. 463.

Que *les coses concretes i determinades* (lo local, en definitiva) no tienen por qué implicar limitación en sentido alguno para el intelectual creemos que queda bien patente en los dos fragmentos de Pla que transcribimos a continuación. Los hemos elegido, en cierto modo, por lo que pensamos que tienen de pedagógico; esto es, porque por sí mismos nos aleccionan de la excepcional capacidad del autor de tratar lo más próximo y cotidiano, y a la vez, y desde esta base, proyectarse a elevadas cotas de reflexión estética y existencial. Pasar, en definitiva, de la escala local a la universal sin recurrir a muleta ni artificio alguno como apoyo:

(I. El paisaje ampurdanés visto desde el mirador del Pedró de Pals. En diversos momentos de su obra, Pla muestra su especial predilección por este lugar y recuerda que lo frecuentó durante toda su vida.)

«El rectangle obert de la muralla us deixa veure, primer, la part de ponent oferta pel turonet: els Masos de Pals amb l'església i l'anguilejant cinta blanca de la carretera que hi condueix, els terrenys baixos de la platja, el mar, l'Estartit i les Medes. La visió forma un conjunt que només la gran pintura ha donat en els moments de més noble intel·ligència. La composició és perfecta, la precisió fascinadora, la gràcia aèria. El mar i la terra s'hi encaixen amb una naturalitat que de ben trobada té una elegància angèlica.

»Després, caminant cap a la creu del Pedró, apareix el gran panorama que s'ofereix a nord. Aquest segon moment ja no és un paisatge com el primer; és un panorama en el sentit estricte del mot. Hi ha un primer terme format pel curs inferior del Ter, l'antiga geografia lacustre, avui convertida en camps d'arròs, tancada per les muntanyes del Montgrí, de color de tórtora i de flor de farigola, malva i violeta. I, requadrant tot aquest primer terme, es veu el Pirineu, de Canigó a Pení, sobre Cap de Creus. […]

«I, si gireu la vista cap a ponent, us trobareu amb un altre paisatge de terres de cultiu, sense aparatositats, a la mida de la gent, flanquejat per pobles antiquíssims: Sant Feliu de Boada, Palau-sator, Peratallada. Aquesta oscil·lació de la mirada, que es pot tenir en el Pedró de Pals entre el gran panorama i el paisatge estricte, és una de les claus de la seva prodigiosa bellesa. […]

»Ja he dit que aquest turonet del Pedró de Pals és un dels llocs sagrats d'aquest país; un lloc de condensació d'una gran quantitat d'esperit»[49].

(II. Recordando la ermita y el lugar de Sant Sebastià. Situada a pocos kilómetros de Palafrugell (pueblo natal de Pla), al borde de un acantilado que cae sobre el mar, la ermita de Sant Sebastià constituye otro de los hitos fundamentales de nuestro autor. Además de ser también un buen mirador (sobre los pueblos del interior, sobre la abrupta costa, sobre la inmensidad del mar), Sant Sebastià fue el escenario de sus primeras observaciones y sus primeros e infructuosos intentos de describir el paisaje.)

«¿Qui podria resistir seriosament la contemplació de la mar a Sant Sebastià? És un paratge d'unes mides diferents de les dels homes, inhumà. […] Fa deu anys no hi havia ningú fora dels ermitans que feien foc a la llar. Hi entràveu, us passejàveu per la casa sola com si fos un castell encantat. El vent somicava a les finestres, a les portes, als teulats, tocava el bronze de les campanes, que feien un soroll llunyà. Sortíeu al terrat i vèieu un vaixell que tanguejava ridículament, enmig de la immensitat. Irresistible, fugia del terrat, aclaparat. Solia asseure'm llavors als esglaons de la porta o entrava a l'església solitària. Obria un finestró que donava a la terrenal immensitat. Passava les hores davant de la posta de sol llarga. Els exvots de l'església tenien un relleu rígid i tibat. Un dia la vista em portà a dibuixar sobre la terra que tenia al davant quatre punts cardinals. A cada punt hi havia un poble del pla. De cada poble, en veia el cementiri, que era per a mi un cementiri familiar… Aquell dia vaig sentir-me davant d'aquesta creu de terme de la mort, lligat a aquesta terra amb lligams immortals. De tots els dies de la meva vida, aquest ha estat potser per a mi el més aprofitat. Aquell dia vaig veure que Sant Sebastià era per a mi l'eternitat»[50].

No quisiéramos en ningún caso, a través de las dos citas precedentes, transmitir la sensación de que la aportación de Pla a la construcción del «canon paisajístico» catalán se circunscribe a lo que podríamos denominar lo ampurdanés. Que en este escritor sea posible, sin alejarnos del Empordanet, pasar sin estridencias de una mirada local a una de universal no implica en modo alguno que Pla no haya escrito extensamente (y, por lo general, dentro de un registro de elevada calidad literaria) sobre otros paisajes: de Cataluña, en particular, y de los múltiples lugares y países de Europa y del mundo que recorrió a lo largo de su vida[51]. Desde esta óptica, y en relación con la secuencia general del análisis que llevamos a cabo, nuestra percepción general es que hay en Josep Pla una clara línea de continuidad respecto al «canon» inaugurado por Verdaguer y continuado, entre otros autores, por Joaquim Ruyra. Continuidad, en particular, por lo que respecta a la «conexión» entre palabra y concepto y al uso de un lenguaje que consigue el difícil punto de equilibrio entre rigor y expresividad. Algo que, sin duda, hubiera sido imposible imaginar en el contexto de una lengua en decadencia como era el catalán antes de la *Renaixença*. A nuestro juicio, y en el sentido expresado, el «canon paisajista» de Pla y de Ruyra no se puede situar al margen de la línea que inauguró Verdaguer en *Canigó*. Como tampoco entendemos que puede hacerse con el «paisa-

[49] Ibíd., págs. 693-695.

[50] Ibíd., pág. 477.

[51] Una consideración sumaria de los índices de los 46 tomos de su *Obra Completa* (PLA, 1966-1986), que globalmente superan las 30.000 páginas impresas, nos ha llevado a concluir que más de una tercera parte de su producción escrita tiene un contenido geográfico: sea en sentido descriptivo (de territorios, de países, ciudades y lugares en general), sea en una perspectiva ensayística.

jismo lírico» de Marià Manent. Tendremos ocasión de razonarlo en el siguiente apartado.

V
MARIÀ MANENT, EL PAISAJE COMO UNA «CONSTRUCCIÓN INTERIOR»

1. Una poética fundamentada en el dominio de la palabra

En un principio, la consideración de este autor nos sitúa en un plano diferente del que hasta aquí habíamos tenido como habitual. Es decir, que mientras que con Verdaguer, Ruyra y Pla nos estábamos moviendo en unas coordenadas literarias que cabía calificar, en cierta medida, de descriptivas (con independencia de que, en el sentido formal, en *Canigó* abordáramos un poema épico y en la narrativa de Ruyra un tipo de prosa con un indudable componente lírico), en el caso de Manent abordamos un escritor cuya carta de presentación habitual es la de poeta, y en el que el lirismo, dentro de un estilo muy personal, es consustancial prácticamente a toda su obra[52]. Con todo, y como tendremos ocasión de subrayar a lo largo del apartado, la diferencia de planos aludida al principio es más teórica que real. En el detalle, la palabra tiene para Manent un valor muy similar al que detectábamos en los tres autores ya analizados: es decir, que constituye por sí misma el fundamento y el eje directriz del respectivo edificio literario. Esta circunstancia, compartida en la práctica por los cuatro escritores, nos permite considerarlos desde una perspectiva de análisis unitaria y situar en un segundo plano el hecho de que entre unos y otros haya significativas diferencias de estilo y de preferencias de género.

Marià Manent (Barcelona, 1898-1988) es conocido especialmente por su obra poética original (en expresión de Pere Gimferrer, «reducida pero cinceladísima»)[53], aunque ha destacado también como prosista, como crítico literario y como traductor (especialmente, del inglés). Del conjunto de su obra suele subrayarse la calidad y la minuciosidad del lenguaje («rico en matices, de una gran pureza y medida contención»)[54] y su unidad estilística. Respecto de esta última apreciación, el crítico Joan Teixidor ha señalado que «de un modo u otro, toda la obra de Manent puede considerarse poética»[55]. Por su parte, Joan Fuster, al analizar la producción poética de nuestro autor se expresa en los términos siguientes: «Los poemas de Marià Manent están siempre arraigados en vivencias personales, en el hombre que el poeta es y en aquello que lo envuelve: sueño o ilusión, paisaje o figura. […] La selección de las palabras, de los ritmos, de los temas, la atmósfera creada responden a un trabajo consciente y paciente»[56]. De hecho, tanto Fuster como otros autores (Molas & Massot, 1979, págs. 428-429) sitúan la poética de Manent en las coordenadas de lo que se ha dado en llamar «poesía pura»; una corriente en la cual sus integrantes «se proponen crear belleza, especialmente a través del virtuosismo de la palabra, de la cual persiguen el valor absoluto»[57].

2. Memoria y memorialismo en Marià Manent

Los libros de memorias, y concretamente los dietarios, constituyen una faceta específica de la obra de Manent y una muestra muy expresiva, a nuestro modo de ver, de su perfil como escritor. En un sentido cuantitativo, por decirlo de algún modo, su significación es secundaria: a lo largo de su vida, nuestro autor publicó sólo cuatro compilaciones (*Montseny: zodíac d'un paisatge*, 1948; *A flor d'oblit*, 1968; *El vel de maia*, 1975; *L'aroma d'arç*, 1982), que se interpretan como fragmentos de un vasto dietario que en su mayor parte permanece inédito. Pero, cualitativamente, su valor y su significación literaria están en la línea del resto de su obra. Según Gimferrer, nos encontramos «ante uno de los conjuntos de dietario de mayor calidad literaria que puede exhibir la literatura catalana: todo está aquí apuntado, perfiladísimo y, a la vez, casi sólo insinuado, con una suprema precisión en el trazo descriptivo y alusivo»[58]. En síntesis podríamos decir que en Manent la vertiente memorialista, aun sin llegar a la dimensión

---

[52] En Tort (2007) tuvimos ocasión de plantear un análisis similar en relación con Federico García Lorca; un autor con algunas facetas concomitantes con Marià Manent.

[53] Gimferrer, en el prólogo a Manent, 1978, pág. 9.

[54] Gec, 1999, vol. 14, págs. 322-323.

[55] Joan Teixidor, citado por Pere Gimferrer (Ibíd. nota anterior, pág. 9). Conviene tener en cuenta, como recuerda el filósofo Emilio Lledó, que el concepto de poesía (y de poética) apuntó inicialmente a la idea genérica de «creación mediante la palabra». Véase, al respecto, el artículo «poesía» en Ferrater Mora, 2001, vol. 3, págs. 2.824-2.825.

[56] Fuster, 1976, págs. 212-213.

[57] Molas & Massot, 1979, pág. 569. A nosotros nos llama la atención el paralelismo que cabe establecer entre los postulados de la «poesía pura» y la idea de la «prosa absoluta» a la que Pla aludía a propósito de Tolstoi y de Ruyra. Véase al respecto el apartado sobre Joaquim Ruyra de este mismo artículo, y en especial las citas correspondientes a las notas 36 a 39.

[58] Gimferrer, ibíd., nota 52, pág. 10.

explícita que tenía en Pla (en quien incluso cabe una interpretación en esta clave del conjunto de su obra), responde a unos parámetros similares, en el sentido de constituir un «reflejo esencial» de la propia personalidad literaria.

A título de ilustración, hemos escogido tres fragmentos concretos de estos dietarios y los reproducimos a continuación. Corresponden a tres momentos diferentes, bastante alejados entre sí (1924, 1945 y 1966), de la vida del escritor, y aparecieron en una misma compilación, *A flor d'oblit*, publicada en 1968. En ellos podremos observar la importancia que tienen las imágenes paisajísticas: algo que, según algunos críticos, se puede verificar a lo largo de toda la obra de Manent (MOLAS & MASSOT, 1979, pág. 428). Los dos primeros están ambientados en el Montseny; ámbito geográfico que nuestro autor, por razones de vinculación familiar, frecuentó durante toda su vida. El tercer fragmento corresponde a las notas de un viaje por Alemania. A pesar de su brevedad, el canon estilístico del escritor se hace patente en la precisión descriptiva, en la pulcritud del lenguaje, en la exactitud de la adjetivación. Y, por lo general, en el lirismo contenido que tiñe en cierta medida toda su escritura y permite hablar de la construcción de un verdadero «paisaje interior»:

1924

«21 de juny. La silueta del Montseny, vista des del collet de casa, és solemne però a mesura d'home. No aclapara pas, com els grans cims. Les bagues la vesteixen fins arran de carena, amb ondulacions i unides flonjors com de molsa. Les terreres o rossoles que s'hi veuen entremig són d'un to d'espígol molt pur. La carena és nua, amb qualitat de llom de camell; o bé la decoren taques d'herba que, a sol ponent, són delicioses»[59].

1945

«5 d'agost. Ja fa prop d'un mes que som al camp. Al matí, quan obro la finestra, veig, al tancat que hi ha darrera el mas, les petites constel·lacions de campànules blanques […]. Aquests dies de més calor […] la molsa de la font era plena d'abelles, perquè no troben aigua al barranc. Cap al tard, des de l'era, el paisatge té uns matisos finíssims: les oliveres, a primer terme, són una randa lunar, exquisidament grisa; més enllà hi ha les muntanyes d'un morat pàl·lid, de color de lilà, i el rosa del cel és suavíssim»[60].

1966

«23 de setembre. Sóc a la regió de Taunus, a uns vint-i-cinc quilòmetres de Francfort. Des de la finestra de la meva cambra veig el poblet de Glas Hütten, vora l'hotel. Minyons i noietes van cap a l'escola; una mare surt a acomiadar la nena fins al portal del jardí. Vora l'església, amb cúpules de pissarra molt historiades, una mica russes, i un rellotge d'esfera negra i busques daurades, hi ha el petit cementeri. Lloses fosques, creus, grans teixos negrosos. Un raig de sol, esbiaixat, fa brillar vivament una pedra de tomba […]. Després passa una dona entre les sepultures: sembla que rega les flors. Al lluny hi ha els grans boscos, que travessem camí de Francfort (faigs i avets altíssims)»[61].



FIG. 14. Portal de la ermita de Sant Sebastià, que culmina, junto al faro del mismo nombre, uno de los acantilados más destacados de la costa ampurdanesa. Los paseos entre Palafrugell y Sant Sebastià fueron el objeto de las primeras experiencias literarias de Josep Pla; a menudo el autor se refiere en sus memorias a estas tentativas, que le llevaron a tomar conciencia del «arduo y difícil ejercicio de la descripción». Fotografía de Joan Tort i Donada.

3. «EL VEL DE MAIA» O LA AMBIVALENCIA DE LA PERCEPCIÓN

En 1975 ve la luz *El vel de maia*, uno de los dietarios de Manent. Concretamente, el que registra el perío-

[59] MANENT, 1978, pág. 133.

[60] Ibíd., pág. 138.

[61] Ibíd., pág. 144.

do comprendido entre enero de 1937 y febrero de 1939: los veintiséis meses, en plena guerra civil, en que Manent estuvo viviendo (con breves intervalos de estancia en Barcelona) con su familia en una casa del pueblo de Viladrau, al pie del Montseny. Se trata, de hecho, de un libro «especial»: una parte de los materiales, la que da cuenta de las impresiones sensoriales y paisajísticas del autor, había sido publicada previamente en la compilación *Montseny: zodíac d'un paisatge* (1948). Ahora Manent, influido por las observaciones de algunas amistades, decide publicar el dietario de estos mismos años pero completando la secuencia de aquellas impresiones con las relativas a las trágicas circunstancias que el país y sus gentes vivían en aquellas fechas. Él mismo lo resume en el prólogo: «Estas notas son el dietario de unos años terribles, pero también el elogio de una gente sencilla y serena: son […] una pequeña rapsodia al Montseny»[62]. El resultado, más allá de su mérito literario intrínseco, constituye a nuestro modo de ver un testimonio desgarrador de lo que cabría denominar la «ambivalencia de la percepción»: la dificultad de acceder al conocimiento de las cosas cuando la realidad, en sí misma, se muestra inabarcable e inaprensible. Una reflexión del propio Manent en el prólogo nos ha parecido clarificadora, y hemos creído oportuno transcribirla en su integridad:

> «Este dietario recoge las esperanzas, las reflexiones de los optimistas y la amargura de los deprimidos; pero quizá no expresa con suficiente claridad la impresión de irrealidad que a veces daba aquel mundo de plácida belleza rural donde yo viví la guerra. La guerra era, aunque lejana, la única realidad: dura, terrible, inacabable. El centeno dormido, las ovejas acariciadas por el sol de la tarde, el agua cristalina bajo los álamos o el canto del jilguero en los viejos robledales eran, en el fondo, como una irónica ilusión. Como el velo de *maya* de los seguidores del brahmanismo: la engañosa irrealidad de un universo hecho de apariencias, de un "torrente de movedizas quimeras". Yo sentía, no sin turbación, la continua imbricación de aquella dulce paz inexplicable y de la trágica realidad de la guerra. Era una increíble simbiosis. Veía el trágico perfil de la guerra a través de un velo formado por atardeceres suaves, árboles en flor, hayedos primaverales u otoñales. Y cuando volvía a la ciudad, con la violencia más implacable, deseaba en mi corazón reencontrarme, dos o tres días después, con aquel dulce y plácido paisaje. Sin embargo aquel velo se desvaneció, súbitamente, quizá para siempre, los últimos días de la guerra. Recuerdo todavía la extraña impresión que tenía ante aquellos mismos campos, ante los majestuosos castañares, después de los días cruciales, cuando quedaban sobre el centeno o sobre la hierba cajas enteras de munición o cascos de obuses antiaéreos. Durante muchos años éste fue para mí un paisaje profanado, absolutamente diferente de aquel paisaje que, en mi juventud, había sido el marco de tantos días felices»[63].

Complementamos el párrafo transcrito con una selección de cuatro fragmentos de *El vel de maia*. De hecho, dada la complejidad del fondo, con el doble plano trágico-lírico en el que se desenvuelve indistintamente la narración, se hace nos hace difícil mediante unos breves retazos trasmitir una idea global de la obra. En cualquier caso, creemos que la secuencia refleja por sí misma dicha complejidad; sobre todo, considerando el precedente de los fragmentos de otros dietarios (lineales y, por tanto, menos complejos) que hemos reproducido con anterioridad:

> *1937*
>
> «20 de gener. Els matins anem a fer llenya. Portem unes bones saques plenes de troncs de ginestera o de ginebró. El ginebró fa com una olor litúrgica: tota la casa se'n perfuma. Del menjador estant veiem el Canigó i altres cims pirinencs, ara nevats, que amb els canviants de la llum són un espectacle magnífic. La neu és adés rosada, adés d'or pàl·lid, blavosa o de cendra. Ara sí que comprenc la imatge de Verdaguer: "El Canigó és una magnòlia immensa". De vegades, al volt de la muntanya, amb els relleus finament acusats d'ombra, hi ha com un halo de color de lilà i més amunt el cel és foc i blau pur»[64].
>
> «6 de novembre. Les fortes explosions que vam sentir dimarts a la tarda devien ser el terrible bombardeig de Lleida […]. Era com un tro llarguíssim, pregon i llunyà, com el brogit d'un terratrèmol. Després d'uns quants segons, un altre tro més curt. Quina collita tràgica en aquells breus instants! Semblava una realitat absurda davant el paisatge tranquil, amable, daurat, de la tardor. Però la mort ens volta, ens sotja, ens parla amb veu estranya i dura»[65].
>
> *1938*
>
> «7 d'abril. […] Estic de cara al poblet cenyit de conreus, en la pau lluminosa. Pau lluminosa! Al fons, enllà d'aquest recer d'abril pur, m'ha semblat sentir algun ressò sinistre, algun tro velat de la guerra. Fa prop de dos anys que passo, en brusques alternatives, del més dolç idil·li geòrgic a la més dura obsessió bèl·lica: del perill de morir sota una casa de sis pisos esberlada per l'aire líquid, a la contemplació dels presseguers florits; de l'hòrrida cacera dels antiaeris a la joia de les calàndries entre els blats o al monòleg lleu, boirós, dels merlots dins les barrancades florides d'arços i violes»[66].
>
> «8 de novembre. Tot avui s'ha sentit, fortíssim, el bombardeig de l'Ebre. Alternaven els trons llargs, terribles, de l'aviació

[62] MANENT, 1985, pág. 9.

[63] Ibíd., págs. 12-13. Como excepción, y dado que en este caso se trata del prólogo de la obra, hemos traducido por nuestra cuenta el texto original al castellano.

[64] Ibíd., pág. 20.

[65] Ibíd., pág. 143.

[66] Ibíd., pág. 191. Fragmento citado también por el propio autor en el prólogo (pág. 10).



FIG. 15. El macizo del Montseny desde las primeras estribaciones del Pirineo, alzándose sobre la neblina de la Plana de Vic. El Montseny, montaña emblemática para numerosos escritores y poetas catalanes, fue abordado por Marià Manent con exquisita sensibilidad y medida contención. Fotografía de Joan Tort i Donada.

> amb les detonacions espaiades de l'artilleria. Mentre dinàvem, els vidres han vibrat repetidament; una vegada, fins i tot ens hem pensat que trucaven, i era que ha fet moviment la porta a l'impuls de l'aire agitat per les explosions llunyanes»[67].

Finalmente, una breve mención al título de la obra. La referencia del autor, en el prólogo, a *maya* y al brahmanismo no es en absoluto gratuita. Antes bien, entronca con un aspecto significativo de su propia biografía, como es su conocimiento de las culturas y de las literaturas de Oriente (fueron importantes, en particular, sus adaptaciones y recreaciones de la obra de poetas chinos)[68]. La idea de *maya* como alusión a un universo hecho sólo de apariencias, principio doctrinal básico de los seguidores de Brahma, resulta sugerente en su aplicación a una realidad cuya ambivalencia va de un extremo a otro: del «idilio geórgico» a la «obsesión bélica». Diríamos, en este punto, que Manent consigue mediante el lenguaje «trenzar» estos dos planos antagónicos de la realidad. Una tarea que juzgamos de auténtica orfebrería. Y que, curiosamente, encuentra eco en el último libro del malogrado escritor polaco Riszard Kapuściński, que en uno de sus capítulos alude a la misma idea de *maya*, del mundo como mera ilusión[69]. A propósito de este libro, hay en él un párrafo (con motivo de la narración de su primera experiencia en la India) que en cierto modo resume la actitud del autor frente a la complejidad de todo cuanto le rodea. Lo reproducimos, como apunte final de este apartado, porque pensamos que sintetiza también el pensamiento y la actitud vital de Marià Manent:

> «Comprendí que cada mundo entrañaba un misterio y que el acceso al mismo sólo lo podía facilitar la lengua. […] En una palabra, comprendí que cuanto más vocabulario atesorase, más pronto, y más rico en su inabarcable diversidad, se abriría ante mí el mundo»[70].

VI
REFLEXIONES FINALES

¿Existe un canon paisajístico catalán definido a través (y a partir) de la obra de contenido geográfico de Jacint Verdaguer, de Joaquim Ruyra, de Josep Pla y de Marià Manent? De un modo explícito o implícito hemos ido respondiendo a esta pregunta a medida que analizábamos cada uno de los escritores considerados. En cualquier caso, dada la amplitud temática y la diversidad de ideas y puntos de vista expuestos, creemos oportuno completar nuestra argumentación con unas breves reflexiones de síntesis. Tres reflexiones, concretamente, articuladas dentro de las tres «escalas» o niveles que han tenido relevancia en nuestro análisis: la re-

[67] Ibíd., pág. 229.

[68] MOLAS & MASSOT, 1979, pág. 428.

[69] KAPUŚCIŃSKI, 2006, pág. 52.

[70] Ibíd., pág. 31.

lativa al territorio; la que entronca con aspectos del lenguaje, y, finalmente, la que tiene una dimensión más específicamente cultural. En el bien entendido que cada una de estas «escalas» se encuentra condicionada por las demás y que todas ellas, necesariamente, se complementan entre sí.

a) Más allá de su elevada significación en la historia de la literatura catalana, en la obra de los cuatro escritores estudiados hay una aportación específicamente relacionada con la geografía y la descripción del territorio. Una aportación que tiene mucho que ver con los espacios y los lugares primordialmente vividos por cada uno de ellos, pero que en términos de obra material se manifiesta de un modo considerablemente desigual: *Canigó*, a pesar de representar una parte muy pequeña de la obra de Verdaguer, contribuye decisivamente a la conformación de aquel canon (sobre todo, en lo que respecta a la montaña pirenaica); en Ruyra, como hemos podido ver, el hecho de que los paisajes del litoral gerundense estén a menudo sólo insinuados (y en el contexto de una obra globalmente poco extensa) no excluye una profunda elaboración de los mismos en clave interna; Pla, en cambio, ofrece la particularidad de haber sido uno de los grandes creadores de la imagen moderna del Ampurdán, paralelamente al hecho de haber asumido este territorio como «referente central» de su obra y de su experiencia vital; finalmente, por lo que respecta a Manent cabría reproducir en buena medida lo dicho con respecto a Ruyra, pero aplicándolo al macizo del Montseny y llevando la idea de la «interiorización» del paisaje al máximo nivel de concisión y de virtuosismo literario.

b) En el plano concreto de la literatura descriptiva (considerando como tal la que hemos tomado como ejemplo de estudio en cada uno de los autores), una innovación que se nos antoja especialmente de interés, desde nuestro ángulo de estudio, es la relativa al lenguaje. En los cuatro casos de referencia, el uso de un lenguaje riguroso (por la concisión), preciso (por el afán de exactitud), vigoroso (en la medida que tiende a ser un reflejo de la lengua viva) y expresivo (entendiendo esta cualidad en el sentido de buscar la máxima adecuación entre lengua y pensamiento) deviene una cuestión de la mayor importancia. La palabra, en este contexto, entendida en un sentido amplio (sustantivo, adjetivo o verbo) es la herramienta clave en manos del escritor para «crear» o «re-crear» una realidad percibida con intensidad y que se quiere reflejar en la obra escrita del modo más vívido posible. Llegamos por este camino, en definitiva, a la cualidad fundamental que para Henri Baulig puede llegar a tener la descripción geográfica: el poder de evocación, esto es, el poder de concitar en el lector una suerte de «participación activa, despertando su memoria y su imaginación»[71]. Cualidad que, según este autor, se hace patente en «las más bellas páginas del *Tableau de la géographie de la France*»[72], y que a nuestro entender no es en absoluto ajena a los logros descriptivos de los cuatro escritores que nos ocupan.

c) Por último, creemos también muy significativo hacer notar una circunstancia de orden histórico y cultural que se hace patente con mucha claridad, a nuestro entender, en las obras y en los autores que acabamos de tratar. Nos referimos, concretamente, a la «línea evolutiva» que es posible establecer desde el Verdaguer de *Canigó* al Manent de *El vel de maia*, pasando por Ruyra y por Pla, en lo que concierne al desarrollo del potencial geográfico-descriptivo de la lengua catalana. Línea evolutiva que tiene en el primer autor citado un claro punto de arranque, en la medida en que él mismo es un exponente fundamental del movimiento de la *Renaixença* (que, como hemos subrayado, supone el inicio del «renacer» de una lengua y una literatura que hasta entonces seguían el camino de una inexorable decadencia). Que encuentra en las figuras de Ruyra y de Pla dos hitos que por sí mismos marcan sendos «saltos cualitativos» en el desarrollo de la lengua renacida: el primero, porque une a su capacidad de trabajar el lenguaje de un modo preciosista un interés intrínseco por la filología y por la consecución de un modelo literario de elevada autoexigencia; el segundo, por su capacidad de proyectar una concepción eminentemente descriptiva de la literatura a una escala extensiva sin precedentes en el catalán moderno. Y línea evolutiva que, finalmente, hemos querido cerrar con Manent: autor que, desde su singular capacidad de trenzar en un mismo discurso su percepción de «lo exterior» y de «lo interior», sitúa el potencial descriptivo del catalán, al que nos estamos refiriendo, al máximo nivel que cabe esperar en una lengua culta.

---

[71] BAULIG, 1982, pág. 309.

[72] Ibíd., pág. 309.

Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación SEO2006-15331, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y el FEDER.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOVER, A. M.; MOLL, F. de B. (1980): *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Ed. Moll, 10 vol. Abreviatura: *DCVB*.

BAULIG, H. (1982) [Ed. original: 1948]: «¿Es una ciencia la geografía?». En GÓMEZ MENDOZA, J.; MUÑOZ JIMÉNEZ, J.; ORTEGA CANTERO, N., eds.: *El pensamiento geográfico*. Madrid: Alianza Universidad, págs. 303-310.

CASACUBERTA, J. M. de (1953): *Excursions i sojorns de Jacint Verdaguer a les contrades pirinenques*. Barcelona: Ed. Barcino.

CASACUBERTA, J. M.; TORRENT I FÀBREGAS, J., eds. (1977): *Epistolari de Jacint Verdaguer (V: 1885-1886)*. Barcelona: Ed. Barcino.

CASASSAS, LL. (1979): «Pau Vila en l'evolució de la geografia catalana». En VILA, P.: *La Divisió Territorial de Catalunya. Selecció d'escrits de geografia, I*. Barcelona: Curial, págs. 5-24.

COROMINES, J. (1989-1999): *Onomasticon Cataloniae*. Barcelona: Curial - Caixa de Pensions, 8 vol. Abreviatura: *OnoCat*.

CASTELLET, J. M. (1978): *Josep Pla o la raó narrativa*. Barcelona: Destino.

FARRÉS, P. (2004): «Verdaguer i Ruyra». En MALUQUER, J. (ed.): *Primer Simposi Joaquim Ruyra*. Cabrera de Mar: Galerada, págs. 41-66.

FERRATER MORA, J. (2001): *Diccionario de filosofía*. Edición a cargo de J. M. Terricabras. Barcelona: Ariel, 4 vol.

FUSTER, J. (1966): «Notes per a una introducció a l'estudi de Josep Pla» in PLA, J.: *Obres completes*. Barcelona: Destino, vol. 1, págs. 11-79.

FUSTER, J. (1976): *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.

GAROLERA, N., ed. (1991): *Jacint Verdaguer. Excursions i viatges*. Barcelona: Barcino, 2 vol.

Gran Enciclopèdia Catalana (1999). Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 20 vol. Abreviatura: *GEC*.

HOOKER, J. (1996): *Writers in a landscape*. Cardiff: University of Wales Press.

IGLÉSIES, J. (1975): «Presència de l'excursionisme dins la cultura catalana». En AA.VV., *L'excursionisme a Catalunya. 1876-1976*. Barcelona: Fundació Carulla i Font - Ed. Barcino, págs. 17-60.

IGLÉSIES, J. (1985): «L'excursionisme i Jacint Verdaguer». En AA.VV., *Verdaguer a la Pica d'Estats. Centenari (1883-1983)*. Barcelona.

KAPUŚCIŃSKI, R. (2006): *Viajes con Heródoto*. Barcelona: Anagrama.

LÓPEZ ONTIVEROS, A.; NOGUÉ, J. y ORTEGA CANTERO, N., eds. (2006): *Representaciones culturales del paisaje. Y una excursión por Doñana*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

MANENT, M. (1978): *Antologia poètica*. Barcelona: Proa.

MANENT, M. (1985): *El vel de maia*. Barcelona: Destino.

MARTÍ HENNEBERG, J. (1986): «La pasión por la montaña. Literatura, pedagogía y ciencia en el excursionismo del siglo XIX». *Geocrítica*, 66.

MARTÍ HENNEBERG, J. (1994): *L'excursionisme científic i la seva contribució a les ciències naturals i a la geografia*. Barcelona: Empúries.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1998): *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid: Caja Madrid.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2004): «El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno». En ORTEGA CANTERO, N. (ed.): *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria - Universidad Autónoma de Madrid, págs. 53-121.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2007): «Sobre el sentimiento de la naturaleza». En PAÜL, V.; TORT, J. (eds.): *Territorios, paisajes y lugares. Trabajos recientes de pensamiento geográfico*. Cabrera de Mar: Galerada - Asociación de Geógrafos Españoles, págs. 221-237.

MOLAS, J.; MASSOT, J. (1979): *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62.

MOLLÁ, M. (2006): «Excursionismo y visión del paisaje». En ORTEGA CANTERO, N. (ed.): *Imágenes del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria - Universidad Autónoma de Madrid, págs. 229-249.

NOGUÉ, J. (2006): «Paisaje, identidad nacional y sociedad civil en la Cataluña contemporánea». En LÓPEZ ONTIVEROS, A.; NOGUÉ, J. y ORTEGA CANTERO, N. (eds.): *Representaciones culturales del paisaje. Y una excursión por Doñana*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, págs. 41-57.

ORTEGA CANTERO, N. (1987): *Geografía y cultura*. Madrid: Alianza Universidad.

ORTEGA CANTERO, N., ed. (2004): *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria - Universidad Autónoma de Madrid.

ORTEGA CANTERO, N., ed. (2006): *Imágenes del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria - Universidad Autónoma de Madrid.

PAÜL, V.; TORT, J. (2004): «Las escalas del paisaje en Josep Pla. Una lectura en clave de identidad y memoria histórica». En ORTEGA CANTERO, N. (ed.), *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - Fundación Duques de Soria, págs. 249-282.

PLA, J. (1966-1986): *Obra Completa*. Barcelona: Destino, 46 tomos.

PLA, J. (1967): «Cartes de lluny». En *El nord* [*Obra Completa*, 5]. Barcelona: Destino, págs. 15-279.

PLA, J. (1968): *El meu país* [*Obra Completa*, 7]. Barcelona: Destino.

PLA, J. (1969): «Joaquim Ruyra. Una petita aventura literària». En *Homenots. Primera sèrie* [*Obra Completa*, 11]. Barcelona: Destino, págs. 99-136.

PLA, X. (1997): *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària*. Barcelona: Quaderns Crema.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984): *Diccionario de la Lengua Española* (20ª ed.), 2 vol., Madrid: Espasa Calpe. Abreviatura: *RAE*.

ROMA, F. (2004): *Del paradís a la nació. La muntanya a Catalunya. Segles XV-XX*. Valls: Cossetània.

RUYRA, J. (1979): *Jacobé i altres narracions*. Edición de J. M. Batllori. Barcelona: Edicions 62 - La Caixa.

RUYRA, J. (2005): *Marines i boscatges*. Barcelona: Edicions 62.

SAMUELS, M. S. (1979): «The Biography of Landscape. Cause and Culpability». En MEINIG, D. W. (ed.): *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*. New York/Oxford: Oxford University Press, págs. 51-88.

SERRAHIMA, M. (1972): *Dotze mestres*. Barcelona: Destino.

TORRENT I FÀBREGAS, J. (1952): *Jacint Verdaguer. Resum biogràfic*. Barcelona: Barcino.

TORT, J. (1987): «Consideracions sobre el valor de la toponímia en l'obra de Josep Pla». *Societat d'Onomàstica. Butlletí interior*, XXIX, págs. 36-42.

TORT, J. (1990): *El món del pagès en l'obra de Josep Pla. Materials per a una antropologia de la classe pagesa a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona [Trabajo de licenciatura, inédito].

TORT, J. (1991): «Materials per a una interpretació geogràfica del poema "Canigó", de Jacint Verdaguer». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 31, págs. 153-166.

TORT, J. (1992): «La literatura com a font de recerca geogràfica: notes sobre la significació de l'Empordà en l'obra de Josep Pla». *Revista de Geografia*, XXVI, págs. 57-66.

TORT, J. (2007): «La significación del paisaje en el universo creativo de Federico García Lorca. Una lectura geográfica a través de la biografía de Ian Gibson». En PAÜL, V.; TORT, J. (eds.): *Territorios, paisajes y lugares. Trabajos recientes de pensamiento geográfico*. Cabrera de Mar: Galerada - Asociación de Geógrafos Españoles, págs. 327-347.

TORT, J.; PAÜL, V. (2005): «Paisaje y vida. A propósito del universo geográfico-literario de Josep Pla». En LÓPEZ ONTIVEROS, A.; NOGUÉ, J. y Ortega CANTERO, N. (eds.): *Representaciones culturales del paisaje. Y una excursión por Doñana*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, págs. 121-148.

VERDAGUER, J. (1974): *Obres completes*. Barcelona: Selecta.

VERDAGUER, J. (1980): *Canigó*. Prólogo de Carme Arnau. Barcelona: Edicions 62 - La Caixa.

Recibido: 19 de marzo de 2007
Aceptado: 24 de julio de 2007