Poètiques catalanes del segle XX

Poètiques catalanes del segle XX

Jordi Malé i Laura Borràs (ed.)

Vicent Santamaria
Helena Mesalles
Ferran Carbó
Vicent Salvador
A. Munné-Jordà
Meri Torras
Rosa Cabré
Jordi Coca
Carme Morell
Joan Elies Adell

EDITORIAL UOC

Disseny de la col·lecció: Editorial UOC

Primera edició en llengua catalana: desembre 2008

© Jordi Malé, Laura Borràs, Vicent Santamaria, Helena Mesalles, Ferran Carbó, Vicent Salvador, A. Munné, Meri Torras, Rosa Cabré, Jordi Coca, Carme Morell, Joan Elies Adell, dels textos
© Imatge de la coberta: Istockphoto
© Editorial UOC, d'aquesta edició
Rambla del Poblenou 156, 08018 Barcelona
www.editorialuoc.com

Realització editorial: Carrera edició, S. L.
Impressió:

ISBN: 978-84-9788-667-3
Dipòsit legal B.

La UOC queda facultada expressament per l'autor/a per digitalitzar i publicar l'Obra en un Repositori en línia que serà accessible al públic sota una llicència Creative Commons, incloent la llicència Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND), v4.0 Internacional (jurisdicció internacional), que permetrà copiar, distribuir i transmetre públicament l'obra sempre citant l'autoria i la font, sense fer un ús comercial ni obra derivada.

Jordi Malé i Pegueroles
Doctor en Filologia Catalana i professor titular de la Universitat de Lleida. Especialista en literatura catalana contemporània i en Carles Riba, ha publicat diversos llibres i articles sobre aquest autor i també sobre J. Carner, J. V. Foix, M. Manent, P. Calders i J. Brossa, entre d'altres.

Laura Borràs i Castanyer
Llicenciada en Filologia Catalana, doctora en Filologia Romànica amb Premi Extraordinari per la Universitat de Barcelona. És professora dels Estudis de Llengües i Cultures de la UOC i de Teoria de la literatura a la UB, Directora de Postgrau dels Estudis de Llengües i Cultures de la UOC i Directora Acadèmica del Màster en Estudis literaris en l'era digital Grup 62/UOC.

Vicent Santamaria de Mingo
Doctor en Filologia Catalana i professor de Llengua i literatura catalanes a l'ensenyament secundari. Ha publicat *El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta* (2005), amb el qual va obtenir el Premi de la Crítica de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

Helena Mesalles i Naranjo
Llicenciada en Filologia Catalana i professora d'ensenyament secundari. És especialista en Pere Quart, autor de qui ha editat l'*Obra poètica* i sobre el qual ha publicat diversos articles i estudis.

Ferran Carbó i Aguilar
Catedràtic del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València. Especialista en poesia catalana contemporània, ha publicat, entre d'altres, llibres sobre Joan Vinyoli, Joan Valls i el teatre valencià entre 1963 i 1970.

Vicent Salvador Liern
Catedràtic de Filologia Catalana de la Universitat Jaume I, és especialista en anàlisi del discurs. Ha practicat la crítica literària en diverses publicacions especialitzades.

A. Munné-Jordà
Llicenciat en Història de l'Art. Ha publicat una desena de novel·les i ha editat diversos volums de ciència-ficció, antològics o monogràfics, amb estudis introductoris. Dirigeix la col·lecció literària «Ciència-ficció».

Meri Torras i Francès
Professora de Teoria de la literatura i de Literatura Comparada a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha investigat sobre l'autobiografia, el gènere epistolar, els *Women Studies*, la teoria *queer* i els Estudis Culturals. Dirigeix el grup de recerca Cos i Textualitat.

Rosa Cabré Monné
Doctora en Filologia Catalana per la Universitat de Barcelona i professora titular des del 1986. Especialista en teoria literària, història de la crítica i pensament ideològic de la segona meitat del segle XIX. Ha dedicat estudis a autors com ara Mercè Rodoreda, Joan Perucho i Baltasar Porcel.

Jordi Coca i Villalonga
Escriptor i professor de l'Institut del Teatre, actualment enllesteix la seva tesi doctoral sobre el teatre de Palau i Fabre. Com a narrador ve publicant amb regularitat des de 1971 i ha obtingut diversos premis, com el Sant Jordi 2001 amb *Sota la pols* i el Carlemany 2007 amb *La noia del ball*.

Carme Morell Montado
Doctora en Filologia Catalana i Lingüística General, autora de diversos estudis publicats sobre teatre català del segle XIX –el més recent, el capítol corresponent de la *Història Crítica de la Literatura Catalana*–, guionista i professora del postgrau de Comunicació Audiovisual de la UIB.

Joan Elies Adell Pitarch
Doctor en Filologia Catalana i llicenciat en Comunicació Audiovisual per la Universitat de València. És professor dels Estudis de Llengües i Cultures de la UOC i membre del grup de recerca Hermeneia (Estudis literaris i tecnologies digitals) de la mateixa universitat. És autor de llibres i articles sobre teoria literària, poesia catalana contemporània i cultura digital.

Índex

Justificació 13

POETES 15

Introducció 17

1. Joan Maragall, «Elogi de la poesia» • *Jordi Malé* 19
Tendències poètiques modernistes: el naturisme 22
La concepció romàntica de la poesia 24
«Elogi de la poesia» 27
Maragall davant la seva pròpia poesia 31

2. Joan Alcover, «Humanització de l'art» • *Jordi Malé* 35
Parnassianisme i espontaneisme al final del segle XIX i principi del segle XX 38
«Humanització de l'art» 41

3. Miquel Costa i Llobera, «La forma poètica» • *Jordi Malé* 47
Classicisme i *école romane* al tombant de segle 50
«La forma poètica» 54

4. Josep Carner, «La dignitat literària» i «Virtut d'una paraula» • *Jordi Malé* 59
El Romanticisme intel·lectualista 62
Carner, entre Ors i Maragall 64
«Teoria de l'ham poètic» 66

5. Joan Salvat-Papasseit, «Concepte del Poeta» i «Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista» • *Jordi Malé* 72
Manifestos literaris del cubisme i del futurisme 75
Concepte del poeta segons Salvat-Papasseit 78
El primer manifest català futurista 83

6. Salvador Dalí, «Posició moral del surrealisme»
• *Vicent Santamaria* 87
Salvador Dalí i la recepció del surrealisme a Catalunya 89
Dalí i el surrealisme en la dècada dels anys trenta 91
La posició moral del surrealisme: una «estètica» 93

7. J. V. Foix, «En versos ben tallats i arrodonida estrofa...» i «Lletra a Clara Sobirós» • *Jordi Malé* 99
La poesia com a investigació 102
El jo, la realitat i la Realitat 106

8. Carles Riba, «Els poetes i la llengua comuna» i «Sobre poesia i sobre la meva poesia» • *Jordi Malé* 111
Naturalesa del llenguatge poètic: els formalistes russos 114
Carles Riba i Paul Valéry 116
La poesia amb relació al públic 120
El poeta i la poesia 122

9. Marià Manent, «El Professor Garrod i la poesia» i «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps* • *Jordi Malé* 125
Formalisme i *New Criticism* 128
La concepció de la poesia de Marià Manent 129
La poesia com a creació de llenguatge 131

10. Joan Oliver, «Pròleg» a *Poesia de Pere Quart*
• *Helena Mesalles* 137
Les raons d'un pròleg i el context literari 139
Concepció de la poesia 142

11. Joan Vinyoli, «Pròleg» a *El Callat* i Correspondència amb Miquel Martí i Pol • *Ferran Carbó* 147
Els textos en prosa en l'evolució literària 150
La proposta poètica 151
Creació i paraula 155

12. Gabriel Ferrater, «Poètica» (nota final a *Da nuces pueris*)
• *Jordi Malé* 159
La poesia dins la trajectòria de Ferrater 160
Una poesia de reflexió moral 164
Forma i contingut en la poesia 165

13. Joan Brossa, *El pedestal són les sabates*. Converses amb Jordi Coca • *Jordi Malé* 169
La poètica neosurrealista del primer Joan Brossa 173
La poesia visual, l'experimentació i la personalitat del poeta 177

14. Maria-Mercè Marçal, «Dona i poesia: més enllà i més ençà del mirall de la Medusa» • *Vicent Salvador* 181
La trajectòria d'una escriptora 184
La paradoxa de la dona desestructurada 185
L'orfenesa literària 187

NARRADORS 191

Introducció 193

1. Joaquim Ruyra, «L'educació de la inventiva» • *Jordi Malé* 195
Una primera teoria de la inspiració 199
«L'educació de la inventiva» 201
Unitat de l'obra d'art: la «imatge conjunta» 203

2. Josep Pla, «Quatre paraules» (*Coses vistes* i *El carrer Estret*) i «Mitja hora amb Josep Pla» • *Jordi Malé* 207
La concepció de l'estil i la funció de la literatura 210
Pla i la novel·la 214
Concepció de la novel·la 216

3. Manuel de Pedrolo, Epistolari amb Guillem Viladot
• *A. Munné-Jordà* 221
Les bases d'una poètica 224
Escriure 227
Matisacions 229

4. Pere Calders, «El coratge d'afirmar-se» i «Instruccions per a la lectura d'aquest llibre» (*Ronda naval sota la boira*) • *Jordi Malé* 233
La nova tendència realista al final dels anys cinquanta i inici dels seixanta 236
Calders davant el Realisme històric 238
Una visió ètica de l'home 241

5. Llorenç Villalonga, «Introducción a la novela» • *Laura Borràs* 245
Villalonga o la poètica de l'ambigüitat 251
La paraula, el pensament 253
De lectures i influències 254
Teoria de la novel·la: pistes per a un itinerari 257

6. Mercè Rodoreda, «Pròleg» a *Mirall trencat* • *Laura Borràs* 261
Llegir, escriure, viure 263
La qüestió lingüística: el català, l'eina de treball 265
«Una novel·la són paraules». A la recerca de l'estil: una poètica dels detalls 267
Les influències literàries i culturals 269

7. Montserrat Roig, «Conversa literària» amb Marta Nadal • *Meri Torras* 275
El gènere de l'entrevista 279
Els cicles de l'obra narrativa de Montserrat Roig 280
La veritat de la mentida: vida i literatura 284

8. Baltasar Porcel, «Qui sóc i per què escric. Alguna part de la meva, diguem-ne, poètica» • *Rosa Cabré* 287
La realitat i les realitats 289
La novel·la com a gènere 295
Llengua i estil 297

9. Carme Riera, «Per a continuar els contes de la meva àvia» • *Meri Torras* 301
La llavor: una imatge d'infantesa 303
Escriure per necessitat: la fabulació de mons alternatius 306
L'escriptura com a acte d'amor 308

DRAMATURGS I ASSAGISTES 313

Introducció 315

1. Joan Puig i Ferreter, «L'art dramàtica i la vida»
• *Jordi Malé* 317
El teatre al començament del segle xx 319
Concepció del poeta dramàtic de Puig i Ferreter 321
Les relacions literatura/vida i teatre/poble 324

2. Josep Maria de Sagarra, «Teatre, poesia i realitat»
• *Jordi Malé* 327
Teatre realista i teatre poètic als anys deu i vint 331
Sagarra contra el teatre naturalista 332
El model sagarrià de teatre en vers 335
Les relacions amb el públic 336

3. Josep Palau i Fabre, «Vers un teatre pitagòric» • *Jordi Coca* 339
Conceptes bàsics 341
El trencament 344

4. Josep Maria Benet i Jornet, «Pròleg» a *Berenàveu a les fosques*, «Notes entorn d'una peça de teatre» (*El manuscrit d'Alí Bei*) i «Notes al marge» (*Descripció d'un paisatge*) • *Carme Morell* 349
Context i influències teatrals 352
Concepció del teatre de Benet i Jornet 353
Les «Notes al marge» 357

5. Joan Fuster, *Les originalitats* • *Joan Elies Adell* 359
Individualitat i paraula 363
El llenguatge literari 365
Escriptura i lectura: l'estil 368

Justificació

Aquesta obra vol oferir una aproximació a les idees literàries de diversos escriptors catalans de la passada centúria. O per dir-ho més concretament, una aproximació als textos en què van expressar-les. Dins la producció literària de poetes, narradors, dramaturgs i assagistes, al costat de les seves obres de creació sovint es troben textos com ara pròlegs, conferències, assaigs, etc., en què es proposen d'explicar com entenen l'escriptura literària o el gènere que conreen, com s'esdevé en ells el procés creatiu, com consideren la seva pròpia obra, etc. Unes idees que, tot i que en general són la plasmació teòrica de la seva pràctica literària, a vegades poden no ser-hi del tot coincidents. El propòsit d'aquest volum és, així, el d'apropar-se a aquestes *poètiques formulades* i estudiar uns quants textos en què els escriptors reflexionen, especulen i/o comenten el seu propi ideari literari, la seva pròpia poètica –i de retop, molt sovint, la seva pròpia obra.

Éssent només un seguit de textos, generalment breus, l'objecte primer d'estudi, cadascun dels capítols del volum no ofereix una aproximació a la totalitat de la poètica dels autors –propòsit massa vast, que demanaria molt més espai del disponible–, sinó tan sols a la part del seu pensament sobre la literatura formulat en el text o els textos seleccionats. En cada cas, però, s'ha procurat de contextualitzar la respectiva poètica dins el pensament literari coetani o immediatament anterior, tant a nivell català com europeu. De manera que, del conjunt de poètiques considerades, sorgeix una panoràmica de les idees literàries catalanes al llarg del segle XX dins el marc de la literatura europea coetània –com un primer pas envers una història del pensament literari català, que encara està per fer.

L'origen d'aquest volum van ser uns materials didàctics dissenyats l'any 2001 per a l'assignatura de la UOC «Literatura catalana: teoria i crítica». En reconventir-los en llibre, d'una banda s'han revisat tots els textos, i d'una altra s'han eliminat tots els elements accessoris i de format que havien estat concebuts per a la pràctica docent. Val a dir que l'obra conserva, encara, l'esperit inicial amb què va ser concebuda, que volia combinar el més alt rigor en l'elaboració dels estudis amb la coherència i la claredat expositives, tot cercant de fer-ne un material que resultés ben accessible. Aquesta darrer propòsit justifica que les citacions en llengües estrangeres estiguin traduïdes al català malgrat s'hagi acudit a les fonts originals (com es fa constar a les referències bibliogràfiques).

Dels materials inicials, d'altra banda, s'ha conservat l'estructura de cadascun dels capítols, constituïts per la transcripció del text o els textos seleccionats de cada autor –amb la qual cosa el volum es presenta també com una antologia, bé que fragmentària– i, a continuació, el respectiu comentari. Aquests comentaris volen ser, abans que res, assaigs de lectura i interpretació dels textos transcrits, perquè, tant com la poètica de cada autor, interessa la manera com va expressar-la i el llenguatge amb què va plasmar-la.

S'ha seleccionat un total de 28 autors, entre els més representatius del segle XX, dins l'obra dels quals figuraven textos teòrics o programàtics de ben diversa mena (conferències, pròlegs, articles, cartes i, fins i tot, entrevistes). En planificar el volum, es va partir d'una llista més amplia d'escriptors i escriptores, que va caldre limitar per evidents qüestions d'espai. I tant la presència dels seleccionats –tots unànimement reconeguts per la crítica– com, sobretot, l'absència d'altres –igualment reconeguts, i els noms dels quals no triguen a acudir a la ment– obeeixen a raons diverses: des de la manca de textos de caràcter «teòric» dins l'obra d'algun autor, com és el cas de Salvador Espriu, que sempre fou refractari a escriure'n –en unes declaracions enregistrades per Joan Colomines el 1961, afirmava: «No parlaré de la meva teoria estètica perquè no la tinc. Cada vegada em sembla més difícil parlar de mi, de la meva poesia, suposant que existeixi, en particular, i de la poesia en general»–, fins a causes en més d'una ocasió d'ordre purament pràctic, com ara la manca de disponibilitat de qui havia de redactar el capítol d'un autor amb vista a complir amb els terminis editorials.

L'ordenació dels textos s'ha fet seguint, aproximadament, la cronologia, amb algunes poques excepcions: per exemple, l'«Elogi de la poesia» de Maragall, de 1907, precedeix els textos d'Alcover i de Costa i Llobera, ambdós de 1904, pel fet que aquests estan influïts per part de la poètica maragalliana (l'expressada a l'«Elogi de la paraula», de 1903); o els textos de Llorenç Villalonga, de 1975, precedeixen el pròleg de Mercè Rodoreda a *Mirall trencat*, de 1974, per raons generacionals (els textos de Villalonga, d'altra banda, són els únics en castellà de tot el volum).

Poetes

Joan Maragall
Joan Alcover
Miquel Costa i Llobera
Josep Carner
Joan Salvat-Papasseit
Salvador Dalí
J. V. Foix
Carles Riba
Marià Manent
Joan Oliver
Joan Vinyoli
Gabriel Ferrater
Joan Brossa
Maria-Mercè Marçal

Introducció

El camp de la poesia ha estat, indubtablement, el que més reflexió teòrica ha generat al llarg de la història de la literatura occidental: des dels més antics tractats dels autors grecs (com ara la *Poètica* d'Aristòtil, que se centra sobretot en la tragèdia, però entenent-la com una forma de poesia) fins a les actuals teories provinents de les més modernes disciplines de la lingüística, la semiòtica, etc.

Paral·lelament, entre els escriptors que han reflexionat sobre la naturalesa de la literatura i sobre la pròpia obra, es troben molts més poetes que no, per exemple, narradors o dramaturgs. Hi ha contribuït l'esmentada gran tradició especulativa sobre la poesia, juntament amb el fet que els poemes, per la seva generalment curta extensió, en contrast amb les novel·les o les obres dramàtiques, resulten uns objectes de reflexió molt accessibles i manejables.

La literatura catalana no ha estat una excepció en aquesta tendència i, cenyintnos al segle XX, són molts els poetes que han escrit textos teòrics sobre la poesia i/o sobre la pròpia obra poètica: des de Joan Maragall fins a Maria-Mercè Marçal, passant per Josep Carner, J. V. Foix, Carles Riba, Pere Quart, Gabriel Ferrater, etc. Aquests textos poden ser considerats, en certa mesura, com la formulació de les seves poètiques.

Val a dir que, pròpiament, sols autors com Carles Riba i Marià Manent, i en part Gabriel Ferrater, han estat autèntics teòrics de la literatura (per la seva formació i les seves lectures, a més del fet que van exercir, també, com a crítics literaris). En la majoria dels altres poetes triats, les reflexions sobre la poesia o sobre la pròpia obra han estat, en general, més esporàdiques o circumstancials.

Això no implica, però, que resultin menys interessants. Perquè en alguns casos, per exemple, els seus textos han estat motivats per debats literaris vigents a l'època; com per exemple, les conferències d'Alcover i Costa i Llobera, que són com una rèplica a una d'anterior de Maragall. Textos com el de Salvat-Papasseit i, en part, el de Dalí, d'altra banda, no són sinó una nova mostra dels manifestos característics de l'època de les avantguardes. Altres casos, com ara el pròleg de Joan Oliver i la nota de Gabriel Ferrater, poden ser entesos com una reacció a la poesia conreada a l'època. I, finalment, l'assaig de Maria-Mercè Marçal s'inscriu dins el seguit de reflexions que, durant les darreres dècades, han girat al voltant de l'escriptura de les dones.

La diversitat de les motivacions que han generat tots els textos inclosos en aquesta part del volum (conferències, pròlegs, entrevistes, etc.) és paral·lela a la diversitat de temes que hi són tractats, tot i que la poesia n'és sempre l'eix central. En els autors de les primeres dècades de segle, com ara Maragall, Alcover, Costa i Carner, sovintegen les especulacions sobre la naturalesa de la creació poètica i el procés creatiu (i sobre conceptes com la inspiració, la sinceritat, etc.); unes especulacions que són represes, ja a la postguerra, per Joan Vinyoli i Joan Brossa. Altres poetes com, per exemple, J. V. Foix i Salvador Dalí, se centren en les relacions entre poesia i realitat, i en les possibilitats de la investigació formal. I d'altres com ara Maragall, Costa o, més modernament, Gabriel Ferrater, reflexionen sobre els conceptes de forma i fons en poesia, etc.

En definitiva, aquest mosaic de poètiques de poetes, alhora que permet d'endinsar-se en la concepció de la poesia de cadascun dels autors seleccionats, ofereix una panoràmica, parcial però vasta, del pensament sobre la poesia a la literatura catalana del segle XX.

Capítol 1

Joan Maragall
«Elogi de la poesia» (fragments)

Jordi Malé

Poesia és l'art de la paraula, entenent per Art la bellesa passada a través de l'home, i per Bellesa la revelació de l'essència per la forma. Forma vull dir l'empremta que en la matèria de les coses ha deixat el ritme creador. Perquè, consistint la creació en l'esforç diví a través del caos, en l'essència de l'esforç està el ritme, o sia alternació d'acció i repòs. Així el trobem en el moure's les onades en la mar, i en el petrificat oneig de les muntanyes; en la disposició de les branques en el tronc, i en l'obrir-se de les fulles; en els cristalls de les pedres precioses, i en els membres de tot cos animal; en l'udol del vent i el de les bèsties, i en el plor de l'home. […]

Aquí m'estic tot sol a vora el mar. Sóc la Natura sentint-se a si mateixa. Veig les onades venir i desfer-se en la platja assoleiada. L'interminable moviment de llur immensitat brillant m'ullprèn, i el ritme del rompre en la platja va gronxant-me el sentit, mentre la marinada m'acaricia el front i em duu les bones sentors del mar. Tinc un benestar molt gran, però pacífic: no penso res, és un èxtasi.

De cop, Déu se'm mou en l'ànima, i començo a pensar en la meravella de que tot això hagi sigut creat; i el sentiment d'un Creador m'inunda: el cor em bat més vivament, s'alcen mos ulls al cel, i el germen de l'oració brolla de l'ànima. És el moment religiós.

I de seguida em poso a pensar el *perquè* tot això ha sigut creat, i jo mateix, i el que hi represento. S'abaixen mos ulls i mig s'acluquen, arrugo les celles que s'ajunten amb esforç, el meu pensament pugna per produir la fórmula ideal de Déu, de l'home i de la Natura. És el moment filosòfic.

Mes aquest esforç mateix em porta a considerar el *com* tot això s'ha fet, la llei que regeix els moviments de la mar, la llei de la llum del sol, i la llei de tots els astres, i la llei dels meus sentits que ho perceben, i la del treball mateix del meu pensament al contemplar-ho és una gran curiositat de Déu i del món, del meu cos i de la meva ànima, que m'aturmenta: és la ciència pura que cerca en mi definicions, classificacions, descomposició de termes, anàlisis…

…Però ve't aquí que compareixen a la platja uns pescadors, i treuen la barca al mar: el mar la bressa, s'alça la vela i s'infla al vent, i s'emporta la barca i la gent mar endintre. Això m'ha distret de la cavil·lació, perquè ha començat a interessar-me el com la barca està feta perquè suri, i la força del vent en la vela, i l'art del timoner. La indústria de l'home, les aplicacions a ella de la ciència, m'ocupen llavors l'enteniment.

I mentrestant la barca s'allunya per sobre el mar amb els seus homes, i ja són ells, els pobres pescadors, i la llur vida exposada, i la ganància atzarosa, les dones i els fills que resten en la terra esperant el pa de l'endemà, els perills del mar, els que inquieten el meu cor. Aquells homes em són germans: els tinc pietat, amor; els vull bé. És el moment moral.

La barca és sols un punt en l'horitzó: ja no la veig. M'aixeco i me'n vaig meditant en la sort diferent dels homes, i en llurs drets, i en com els cal el pa del cos i el de l'esperit, i en com regir les societats en justícia.

Mes entre tots aquests moments de contemplació, n'hi hagué potser un altre en què el mar, la terra, el cel, els homes, m'han interessat solament per la forma llur: el cel per lo gran i blau i clar, el mar pel soroll i moviment i lluentor, els homes per la positura, la barca com un bres entre les dues immensitats, i fins de mi mateix m'han interessat les figuracions del meu sentiment evocades per les que al davant tenia. I també Déu s'ha mogut en mi només que per aquestes coses. Heu's aquí l'emoció estètica que ha transcendit, no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a indústria, ni a pietat; sinó tan solament a un *afany d'expressió* sense altre interès que l'expressió en si. Heu's aquí l'emoció artística. I naixent d'ella, l'art, la bellesa passada a través de l'home, humanada: l'expressió humanada de la forma natural.

I com que la forma natural no és sinó la manifestació de l'esforç diví de la creació, i en la naturalesa de l'esforç està l'ésser rítmic, per això la forma artística no pot ésser sinó el ritme humà desvetllat pel natural, del qual procedeix, i movent-se en afinitat amb ell; perquè l'home no és més que un grau de la Naturalesa mateixa cap a Déu. Així veieu com l'emoció estètica i la seva expressió artística són rítmiques essencialment: un ritme de línies, de colors, de sons purs, de sons d'idees, de paraules.

L'art és, doncs, la bellesa transhumanada, tornada a Déu de més a prop, per la humana expressió del ritme revelat de la forma natural. Heu's aquí la virtut redemptora de l'art: que mentre considerem la matèria de les coses sense aquella llum reveladora de la llur forma, del ritme, ens deixa indiferents, o ens commouen baixos interessos o passions enterbolidores; mes quan les sentim artísticament, com que llavors les sentim dintre del ritme universal revelador de l'esforç diví, del llur principi i fi divins, ens resten pures, sagrades, redimides en nosaltres, i per nosaltres als demés, de tot temor o baix apetit. Compareu la vostra emoció davant de la *Danae* del Tizià, amb la que hauríeu davant la dona nua, sense la llum artística!; l'horrible fet del comte Ugolino, amb els versos del Dante que el diuen;[1] les tempestats de la vida i l'angúnia humana, amb una simfonia de Beethoven.

Això ens dóna a entendre com l'art, per tenir tota aquesta virtut redemptora que li és pròpia, cal que ens sigui directament vingut del seu origen diví, que se'ns mantingui pur en l'emoció, i que l'expressió en sia absolutament sincera. Així, la contemplació de la forma natural, que és son origen, ha d'ésser un estat espontani del nostre esperit, perquè aquesta espontaneïtat serà el senyal de la voluntat divina en son esforç creador, i serà també mesura de la proporció

1. NdE: El comte Ugolino, en l'enfrontament, a la Itàlia del segle XIII, entre güelfs i gibel·lins, després de trair l'un i l'altre bàndol, fou ell mateix víctima de la traïció de l'arquebisbe Ruggieri, que el va fer morir de fam a la presó juntament amb dos fills i dos néts. Dante el situà a l'Infern de la seva *Divina Comèdia* (XXXIII) i el presentà menjant-se interminablement el cap d'un altre damnat, que no és altre que Ruggieri.

d'ella amb la nostra capacitat i el nostre moment. La puresa de l'emoció és la condició de sa major intensitat, perquè així aprofita per si sola tota la força de l'esperit. La sinceritat de l'expressió cal perquè el seu ritme sia, transhumanat, el mateix amb què la forma natural primitiva ens ha revelat l'esforç creador de Déu.

I ara aquestes veritats que em sembla haver trobat per a tot l'Art, deixeu-me-les entrar en la meva tenda de poesia, de l'art de la paraula, per considerar-les més de prop i poder-les assentar en el fonament de la pròpia experiència.

Començant per l'espontaneïtat de la contemplació, trobarem que el poeta mai pot dir-se: –Ara –o demà– me'n vaig a contemplar la mar o la muntanya per dir-les poèticament; perquè en la màgia de les afinitats entre la Natura i l'Home, l'únic conjur eficaç per l'encís creador és l'encís mateix; i fora d'ell, tota voluntat és vana. En aquesta mena d'activitat, la voluntat, en altres tan poderosa, no pot crear sinó fantasmes d'expressió, mai expressions vives; perquè la virtut de vida sols pot venir de la vida mateixa produïda en el misteriós esforç diví de la Creació. Hem d'aprendre d'ésser pacients davant de la realitat: que ja vindrà el moment –potser molt llunyà, potser molt diferent del de la presència material de la forma viva– en què, si aquesta fou de bon ésser, ens sentirem posseïts pel verb del moment aquell. Hi ha una extremitud interior, un calfred que no enganya: una veu impensada que diu: –Ara! –L'emoció volguda ve llavors tota sola.

Mes no us hi abandoneu si no la sentiu ben purament artística; i ho coneixereu pel desinterès que us porti de tota altra cosa que no sia la forma. Perquè si al veure sortir al mar la barca, de què us he parlat, amb els pescadors, en el meu sentiment de l'escena s'hi barreja el de la meva pietat, o qui sap si el de la meva enveja, o un altre interès qualsevulla per la sort d'aquells homes, la meva emoció no serà purament estètica, la revelació del ritme me'n serà pertorbada; i si, consegüentment, al tornar-se'm l'emoció expressiva se'm posa al cap que les meves paraules moguin a qui les senti a pietat o a justícia envers la gent de mar, bé podrà alabar-se la noblesa del meu sentiment o la rectitud de la meva intenció, i mes paraules tindran segurament un calor i una eficàcia molt humanes; mes noblesa, justícia, calor i eficàcia seran tota altra cosa que poètiques.

I no em vinguéssiu ara amb que per això sento l'art com una cosa freda, frívola i inhumana; perquè us hauria de dir que l'art i la poesia duen en si llur noblesa, justícia, pietat, calor i eficàcia humanes que valen per si soles tot el que aquests noms puguin valer en altra qualsevulla esfera. Que la pura música d'un Beethoven, un vers del Dante, pura expressió d'un gest humà, són coses definitives en si mateixes que contenen tota sabiduria, amor i dretura, sens haverse de recordar per res de la sabiduria d'un Aristòtil, de l'amor de Sant Francesc, ni de la dretura de Cató; perquè així com l'esplendor de l'expressió d'aquests prové justament de sa puresa científica o moral sense altra preocupació d'eloqüència, així mateix la veritat i la moralitat d'aquells consisteix en sa puresa formal i expressiva. Perquè tot està en tot, amb la condició de que en cada cosa estigui bé en sa manera. Cada estat humà en sa plenitud es basta a si mateix: tots són camins de Déu que ens calen encara en la complexitat de la imperfecció nostra; però en havent-ne agafat un de ben dret, deixar-lo per un altre és fer marrada: que la major eficàcia de les coses està en la puresa de la llur naturalesa respectiva. Pareu ment, doncs, en la puresa de la vostra emoció artística.

Llavors, poetes, se us tornarà expressiva per si mateixa en paraules rítmiques; i aquí ha d'acudir la vostra sinceritat. La sinceritat del poeta ha de consistir, ans que tot, en saber esperar l'aparició d'aquestes paraules, després en dir-les tal com elles li han esclatat. L'acció de la voluntat i la de l'enteniment són molt importants en l'obra poètica, però en un sentit negatiu: la de la voluntat ha d'ésser reprimir el desig prematur de parlar; la de l'enteniment, conèixer les paraules vives entre la volior de les que la pruïja de parlar hagi evocat impurament en vosaltres. Perquè hi ha tres graus de sinceritat en el parlar: el primer és dir el que es pensa per voluntat de dir-ho; el segon és dir-ho per una necessitat d'expressió forta, però no prou encara per a determinar per si sola l'expressió mateixa: aquest és el principi del veritable estat expressiu que enganya a molts fent-los precipitar a la cerca de paraules i produint l'avort poètic; el tercer grau, que és el de la veritable sinceritat poètica, consisteix en aquell diví balbuceig brollat a través del poeta amb aquell mateix ritme originari que ell sentí en la forma que l'encisà reveladora, que el penetrà i es féu d'ell en la puresa de la seva emoció, i que rompé enfora de ses entranyes apareixent a l'últim en paraula viva ja feta home, feta poesia, feta Déu en la mida del poeta i del seu moment.

Ja ho veieu quina delícia i quin sagrat turment és el de la poesia: ja ho veieu el que donem quan donem una poesia pura; i també quin engany quan en compte d'ella donem una buida remor de pruïja rítmica, un avort de l'emoció, o una estèril excitació voluntària amb la sacrílega defensa de poesia d'uns versos ben composats. Ja ho veieu si en podem fer de bé i de mal amb això del vers, que sembla un frívol joc, i ho és de vida o mort per a l'esperit. […]

Fins aquí he mostrat […] com es solia generar humanament la poesia per contemplació i emoció tan complexes i imperfectes. I ara diré de la poesia ja generada, de l'expressió que pròpiament és, per si sola, la poesia.

En ella no hi ha cap distinció de fondo i forma: poesia no és més que la forma, el vers; no està en el que es diu, sinó en com es diu: en ella no precedeix la idea a la paraula, sinó que aquesta porta la idea; *el concepte ve pel ritme*: aquesta és la senyal i el misteri de la poesia, i així es realitza en ella la revelació de l'ésser per la forma.

(Text datat el 1907 i publicat el 1909. Maragall 1981: 669-676.)

Tendències poètiques modernistes: el naturisme

Als anys noranta del segle XIX, els joves modernistes van maldar per distanciar-se obertament de la tradició poètica de la Renaixença –del jocfloralisme i del vallfogonisme– i, com a reacció, s'inclinaren per les noves propostes simbolistes que els arribaven principalment de França, com a manifestacions de modernitat.

Inicialment, de les diverses tendències del Simbolisme poètic, no es va prendre com a referent la més intel·lectualitzada (representada per Sthépane Mallarmé), sinó més aviat la decadentista, que anava aparellada amb el prerafaelitisme.

La temptació del decadentisme simbolista, amb tot, no durà gaire i, ja al final de la dècada, començaren a sorgir-ne crítiques en contra, fins i tot entre aquells autors que inicialment l'havien conreat (com el mateix Joan Maragall). Entre les acusacions formulades, destacava la de l'artificiositat, la del seu elitisme i la de l'allunyament entre literatura i vida. Contra elles es propugnava de recuperar el caràcter «social» i col·lectiu de la poesia, i es reivindicaven poetes com Émile Verhaeren, Gabriele d'Annunzio i Walt Whitman.

La revista *Catalònia* (1898-1900), que tenia com a redactors Joan Pérez-Jorba, Joan Maragall i Ignasi Iglésias, esdevingué una plataforma d'aquesta nova concepció poètica. Una concepció que, de fet, no trencava completament amb el Simbolisme i que cercava d'integrar l'individualisme elitista amb l'acció social de la poesia. Les idees sobre la literatura que s'hi defensaren són diverses i van des de la unió entre la Bellesa i la Vida, passant pel panteisme, fins als conceptes de naturalitat, espontaneïtat i sinceritat, a més de la reivindicació de la poesia popular.

Entre les diferents influències, principalment franceses, que hi actuaren –parnassianisme, *école romane*, entre d'altres–,[2] destaca la del moviment anomenat *naturisme*, que al final de segle també va reaccionar contra el Simbolisme decadentista, tal com ho proclamava un dels seus representants, Maurice Le Blond, en el seu «Assaig sobre el naturisme» de 1896:

> Prou. Ja fa massa temps que s'admira Baudelaire i Mallarmé! […] Els nostres antecessors van preconitzar el culte a l'irreal, l'art del somni, la recerca d'un nou estremiment. Van estimar les flors verinoses, les tenebres i els fantasmes, i van ser incoherents espiritualistes. A nosaltres, el més enllà no ens commou; creiem en un panteisme gegantesc i radiant […]. Dins l'abraçada universal, volem rejovenir l'individu. Tornem a la Naturalesa. Busquem l'emoció sana i divina. Ens riem de l'art per l'art. (Raymond 1992: 65-66)

L'atribució d'un caràcter ètic a la literatura, el retorn a la naturalesa, la defensa de l'emoció i la simplicitat, la joventut i l'amor a la vida i a l'home, són algunes de les idees difoses entre els poetes naturistes francesos –unes idees la majoria de les quals no cal dir que no eren en absolut originals d'ells, que ja es trobaven en Ruskin i el prerafaelitisme, i que remunten fins als autors romàntics.

La influència del naturisme es deixarà sentir (barrejada amb d'altres) en poetes catalans modernistes com Apel·les Mestres, Lluís Via o Joan Maragall. De fet, algunes de les idees naturistes són presents, reelaborades i reinterpretades, dins la teoria poètica maragalliana expressada a l'«Elogi de la paraula» (de 1903) i, sobretot, a l'«Elogi de la poesia»

2. Sobre el parnassianisme, vegeu més avall l'apartat «Parnassianisme i espontaneisme al final del segle XIX i principi del segle XX» del capítol sobre Joan Alcover. Sobre l'*école romane*, vegeu l'apartat «Classicisme i *école romane* al tombant de segle» del capítol sobre Miquel Costa i Llobera.

(de 1907). Però com que la majoria d'elles tenen el seu origen en el Romanticisme, i com que la poètica romàntica fou sempre un punt de referència per a Maragall (recordem la seva admiració per Goethe i per Novalis, el seu interès per Emerson, etc.), val la pena de rastrejar el seu primer sentit dins el mateix moviment originari.

La concepció romàntica de la poesia

Durant el neoclassicisme, a l'Europa de mitjan segle XVIII, les teories tant de la literatura com de les diferents arts es fonamentaven, bàsicament, en el concepte aristotèlic d'imitació: una pintura que representés un paisatge, una escultura que reproduís un il·lustre personatge, un poema sobre un fet històric, imitaven la realitat, n'eren una còpia. Les obres, a més, havien de subjectar-se a un conjunt de regles (de forma, de to, de contingut, etc.), les quals determinaven la seva qualitat. I, alhora, calia que tant l'art com la literatura tinguessin sempre una finalitat moral o, almenys, de delectació.

Amb l'adveniment del Romanticisme, a l'inici del segle XIX (per bé que ja amb precursors de finals del segle anterior), es produeix un canvi radical en la concepció de les diferents arts, incloent-hi la literatura; i, molt especialment, en el cas de la poesia. Si fins aleshores les obres eren vistes com a imitacions de la realitat externa, van passar a ser considerades com una cosa interna que és exterioritzada. És a dir: per als romàntics, la font d'on sorgia la poesia era la interioritat del poeta. I, conseqüentment, la creació poètica, que havia estat caracteritzada com una artesania deliberada, ara es definia com un procés espontani impulsat pels sentiments i les passions del creador.[3]

En relació amb aquesta concepció romàntica de la poesia (i de la literatura en general), apareixen reiteradament, dins les reflexions sobre el fet literari que faran diversos autors europeus, una sèrie de conceptes: principalment, els de sinceritat i d'inspiració, i també la idea de la relació entre la poesia i la música.

3. Val a dir que, si bé la poètica de la inspiració creativa és característica de molts autors del Romanticisme de començaments del segle XIX, dins el mateix moviment va sorgir una branca que la contradeia radicalment: una tendència de caire intel·lectualista, que defensava la consciència i el mètode en la creació, i que reivindicava el treball i la dedicació abans que la inspiració. I encara hi hagué una tendència intermèdia, que combinava elements de les altres dues, amb autors com Coleridge. Sobre la branca romàntica intel·lectualista, vegeu més avall el primer apartat del capítol dedicat a la poètica de Josep Carner.

1) El concepte de *sinceritat*, per exemple, serà un dels més emprats per la teoria i la crítica literàries europees no solament al llarg del segle XIX, sinó també durant el segle XX. A l'època del Romanticisme, la sinceritat era considerada, en general, com un atribut necessari de tota veritable poesia: només si un poema era sincer podia ser considerat autèntica i vertadera poesia. Ara bé: aquest concepte de la sinceritat va rebre sentits diferents. Per exemple, el de la correspondència entre allò expressat pel poeta (un sentiment, una sensació, etc.) i l'estat de la seva ment o del seu esperit al moment de la creació poètica. Tal com ho explicava el romàntic escocès Thomas Carlyle:

> L'excel·lència del poeta Burns és [...] la seva *Sinceritat*, el seu indisputable aire de veritat [...] La passió que es dibuixa davant nostre ha cremat en un cor vivent. A tots els poetes, a tots els escriptors, els podríem dir: Sigueu sincers si voleu que us creguin. Que un home no digui sinó amb genuïna serietat el pensament, l'emoció, la condició real del seu propi cor. (Abrams 1971: 319)

En un altre sentit, a vegades es va equiparar sinceritat a espontaneïtat o naturalitat, per oposició a l'expressió pròpiament artística, és a dir, artificiosa. Com ho il·lustren les següents paraules d'un crític anglès menor, Leigh Hunt, aplicades a una obra del poeta John Keats:

> Que l'estudiós de la poesia observi que en tota l'exuberància de *The Eve of St. Agnes* no hi ha res de l'ofici convencional dels escriptors artificiosos [...], cap substitució de lectures o pensaments enginyosos en lloc del sentiment i l'espontaneïtat; cap irrellevància ni res d'inadequat. Tot flueix amb sinceritat i passió. (Abrams 1971: 319)

2) El concepte d'*inspiració* és un altre dels que més sovintegen en les reflexions romàntiques sobre la poesia, principalment a l'hora d'intentar explicar com es produïa la creació poètica. La idea del poeta «inspirat» remunta, de fet, fins als antics grecs, que empraven el terme *entusiasme* per referir-se als escriptors que estaven «posseïts» per un déu, és a dir, aquells a través dels quals déu parlava (i per això s'equiparaven els poetes als profetes i als endevins).

Durant el Romanticisme, la inspiració, com la sinceritat, era entesa de molt diverses maneres, les quals depenien, principalment, de com era concebut l'acte creatiu. Per a alguns autors, la inspiració actuava quan el poema brollava, sorgia de manera inesperada i no prevista pel poeta. És en aquest sentit que William Wordsworth va escriure, al «Prefaci» a les *Balades líriques* (1800), que la bona poesia «és un sobreeiximent espontani de sentiments poderosos» (Abrams 1971: 47). Semblantment, es considerava que la inspiració era una força independent de la voluntat, que anava i venia sense cap mena de control per part de l'escriptor. També que comportava un estat d'excitació, que podia arribar a ser dolorós. I, finalment, que l'obra cre-

ada sovint resultava al poeta sorprenent i estranya, com si hagués estat escrita per algú altre.[4]

3) Una altra idea que apareix entre els teòrics del Romanticisme és la de la *relació entre música i poesia*. Cal partir de la base que per als romàntics alemanys, per exemple, la música fou considerada l'art suprema, l'art de les arts, per les seves especials propietats: el seu caràcter indefinit i vague, la seva manca de referències al món exterior (essent una art no imitativa) i la seva càrrega de suggestivitat.

Fins es parlava de la música com si fos l'essència i la forma mateixa de l'esperit humà. D'aquí ve que, en definir la poesia com «la representació de l'esperit, del món interior en la seva totalitat» (en mots del romàntic alemany Novalis [Abrams 1971: 50]), la música va passar a ser considerada l'art amb una més profunda afinitat amb la poesia.

Per al corrent romàntic, d'altra banda, ja hem vist que la passió o l'emoció eren considerades els motors principals de la creació poètica, per la qual cosa era inevitable que s'establissin també relacions entre la música i aquests moviments de l'ànima («Hi ha una íntima connexió entre la música i les passions més profundes», va escriure el crític romàntic anglès William Hazlitt el 1818 a *Sobre la poesia en general* [Abrams 1971: 51]). I això perquè el significat obscur i imprecís de la música la feia del tot adequada a l'expressió dels sentiments, de naturalesa també indeterminada. Consegüentment, la música, a l'igual de les emocions, podia ser a l'origen de la poesia.[5]

Tant aquesta idea de la relació música-poesia com els conceptes de sinceritat i inspiració, característics del Romanticisme, seran represos, sota caires i interpretacions

4. Tot i que, generalment, la inspiració era vista com una força que actuava al marge de la voluntat de l'escriptor, alguns autors, generalment poetes, intentaven d'estimular-la de diverses maneres, com explicava Marià Manent: «La general experiència indica que la inspiració és intermitent, capriciosa, difícilment provocable; però molts poetes han experimentat l'eficàcia dels estímuls interns i fins dels recursos exteriors. Si recordem els anglesos, Keats es posà solemnes vestidures de bard i es coronà de llorer perquè la inspiració li fos propícia; Addison solia cercar l'estímul del vi; Coleridge acudia a l'opi; les libacions de Byron eren amb vi del Rin i aigua carbònica i, a més, menjava galetes; Housman preferí la cervesa, Auden el te i Walter de la Mare fumava contínuament mentre escrivia. La inspiració pot ésser, doncs, "festejada"» (Manent 1973: 34-35).

5. Aquesta relació de la música amb els impulsos passionals de l'ànima, i el fet de situar-la a l'origen de la creació poètica, queden perfectament reflectits en una carta que F. Schiller va enviar a J. W. Goethe el 18-III-1796, quan estava escrivint una obra teatral: «Els treballs de preparació que preludien un conjunt tan intricat com és un drama imprimeixen a l'ànima un moviment ben singular. La primera operació, cercar un cert mètode a seguir per evitar d'anar a les palpentes, no és cosa de no res. Encara estic amb l'esquelet, i m'adono que tot en depèn, talment com en l'estructura humana. Voldria saber com ha procedit vostè en tals casos. En mi, l'emoció hi és al principi, mancada encara d'un objecte concret i clar; aquest es forma més tard. Es dóna prèviament una espècie d'estat musical de la sensibilitat, i solament després sorgeix en mi la idea poètica» (Goethe-Schiller 1994: 198-199).

ben diverses, pels corrents literaris posteriors, especialment per les diferents tendències simbolistes del final del segle XIX. I arribaran fins al començament del segle XX, on els retrobem dins la poètica de Joan Maragall.

«Elogi de la poesia»

En el primer paràgraf de l'«Elogi de la poesia» Maragall condensa, amb una fórmula molt sintètica, bona part de la seva teoria poètica. És un passatge clau, que s'entén més fàcilment reordenant les idees que expressa:

> Al principi, hi havia el caos. Déu va crear, aleshores, el món; una creació que fou, en essència, rítmica, ja que consistí en l'alternança d'acció i de repòs. D'aquest ritme n'ha quedat una empremta en la matèria de les coses del món, i és el que constitueix la seva forma (la de les muntanyes, la de les onades del mar, etc.). A través d'aquesta forma –que és un ressò d'aquell ritme– es posa de manifest el que constitueix l'essència de les coses: la seva bellesa.

D'aquestes paraules interessa, sobretot, tenir present que, per a Maragall, la literatura tenia una dimensió transcendent i religiosa, ja que Déu era situat al seu mateix origen, i era a Déu a qui havia de retornar. A aquesta dimensió, a més, se n'hi afegia una altra d'ètica (al·ludida en d'altres passatges), ja que, per a l'autor de l'«Elogi», la poesia havia de contribuir al progrés i al millorament humans. No vol dir, això, que considerés que calia escriure poemes amb finalitat didàctica, sinó que, si la poesia era autèntica i sincera, per la seva mateixa bellesa aconseguia de millorar l'home.

Dins la poètica maragalliana exposada a l'«Elogi de la poesia», quan l'artista crea una forma a imitació de les de la naturalesa (pensem, ara, en un escultor) fa passar la bellesa de la natura a través del seu interior fins a produir l'obra d'art, és a dir, una obra de bellesa, reflex d'aquella bellesa originària i divina.[6] La contemplació de la natura creada per Déu és, doncs, el primer pas cap a la creació artística. I per aquí es palesen, conjuntament amb la dimensió ètica abans al·ludida, els vincles maragallians amb els poetes naturistes francesos.

6. Entre molts escriptors romàntics, principalment els que estaven al marge del cristianisme ortodox, es va estendre la doctrina del *panteisme*, que partia de la identificació entre Déu i el món, i veia en la naturalesa una manifestació de la divinitat. Tot i que Maragall sempre es va mantenir dins l'ortodòxia, també va ser influït per aquesta concepció del món, que es reflecteix en la seva teoria poètica.

Segons Maragall, quan el poeta contempla la naturalesa, entre altres estats possibles (el religiós, el filosòfic, el moral), es dóna en ell, de manera impensada, un *moment poètic*: és quan allò que contempla li suscita interès únicament per la seva forma bella i li produeix una profunda emoció estètica. Aquesta emoció no comporta cap interès moral o material ni cap sentiment de pietat envers allò contemplat, sinó sols interès *per la seva mateixa forma*.

Maragall segueix, aquí, una idea clau de la poètica de molts autors romàntics, provinent de la filosofia de l'idealisme alemany: la de l'autonomia de l'art (veg. Quintana 1996: 318-324). Kant, a la seva *Crítica del judici* (del final del segle XVIII) va ser qui primer en va establir una argumentació sistemàtica (el concepte no era completament original d'ell). D'una banda, va desvincular el regne de l'estètica i l'objecte estètic (l'obra) de tot allò a què fins llavors havia estat lligat: el plaer, la veritat, la moralitat i la utilitat. D'altra banda, va considerar el que anomenem emoció o plaer estètic una «satisfacció desinteressada» (que satisfà simplement per la contemplació de la mateixa bellesa estètica).

A això es refereix Maragall quan parla de l'*emoció estètica*. (I cal observar que no entra en contradicció amb la finalitat ètica que hem vist que atribuïa a l'art i la poesia, ja que aquí s'està referint a l'emoció del creador i no als efectes que les obres produiran en els lectors o espectadors.) D'altra banda, com en les poètiques de molts romàntics, situa una emoció a l'origen de la creació poètica, per bé que aquí es tracta d'una emoció no sentimental sinó desinteressada.

L'emoció estètica suscitada per la contemplació d'una forma bella –continua l'«Elogi»– fa que aquesta bellesa passi a través del poeta i es tradueixi en un «afany d'expressió sense altre interès que l'expressió en si». És aleshores, en aquest pur desig d'«expressar» la bellesa, que neix la poesia. I Maragall la defineix com l'expressió de la forma bella de la naturalesa (de la forma natural) «humanitzada», és a dir, passada a través de l'home. Recull, aquí, la idea romàntica (ja abans apuntada) que la creació no és un mera imitació de la realitat, sinó que sorgeix de la interioritat del poeta: la natura que ell expressa dins un poema serà, així, el resultat de la projecció de la seva interioritat sobre la realitat contemplada (per bé que aquí no es tracta d'una projecció de sentiments sinó de l'esperit, que és la part divina de l'home).

Com ja ha quedat exposat a l'inici de l'«Elogi», en les formes de la natura contemplada es percep encara el ressò del ritme creador diví; i com que l'esforç de la creació de Déu fou rítmic, en les formes creades hi ha encara ressons d'aquest ritme. Això duu Maragall a poder concloure que, com que la creació poètica parteix de la contemplació d'aquestes formes, l'impuls o afany d'expressió que es genera en el poeta té, també, un origen rítmic, que és com dir musical. I, consegüentment, la forma expressiva resultant (la poesia) serà, al seu torn, rítmica. Fent-la derivar de la seva concepció del món i de la creació, l'autor de l'«Elogi» aconsegueix d'explicar, així, la idea romàntica de l'estreta vinculació entre poesia i música (ritme).

D'altra banda, Maragall ja ha apuntat aquí dos dels atributs que ha de tenir l'acte creatiu si vol engendrar veritable poesia. L'un és l'*espontaneïtat*, consistent en el fet que l'emoció estètica suscitada per la contemplació no depèn de la voluntat, sinó que s'esdevé impensadament i, per tant, l'afany d'expressió serà, també, espontani. L'altre és la *puresa*, és a dir, que l'emoció ha de ser purament artística o estètica, desinteressada, sense adreçar-se a cap finalitat.

El tercer atribut necessari és la *sinceritat*, que consisteix «a saber esperar l'aparició de les paraules, i després a dir-les tal com elles li han esclatat». Per a Maragall, ser «sincer» implica esperar que les paraules acudeixin als llavis o a la ploma –en definitiva, esperar que actuï la inspiració (un concepte, aquest, que apareix sobretot a l'«Elogi de la paraula»): ni s'ha de voler dir o escriure poesia ni s'ha de pensar en allò que ens agradaria d'expressar. La sinceritat en la creació és una actitud inicialment passiva, que no s'origina ni en la voluntat ni en l'enteniment. No en resulta, però, un acte purament incontrolat i irracional (com, per exemple, seria l'escriptura automàtica dels surrealistes), ja que l'autor de l'«Elogi» admet la intervenció d'ambdues facultats dins el procés creatiu, però en un sentit negatiu. Per una banda, la *voluntat* el que ha de fer és reprimir el desig prematur de voler parlar (de crear) abans que l'emoció estètica no hagi estat suscitada en el poeta; per una altra, l'*enteniment* ha de saber destriar entre les paraules pures, sorgides d'aquella emoció, i les que provinguin impurament de les simples ganes de parlar.

Segons la poètica maragalliana, en definitiva, només parlant (creant) des de l'espontaneïtat, la puresa i la sinceritat el poeta pot aconseguir de produir autèntica poesia, i sols així l'obra engendrada serà el que ell anomenava *paraula viva*.

Aquesta *paraula viva* és assimilada per Maragall a un «diví balbuceig rítmic»: «diví» perquè Déu és al seu origen (dins la forma bella contemplada; sense que amb això l'autor de l'«Elogi» vulgui donar a entendre que és Déu qui parla a través del poeta); «balbuceig» perquè el poeta parla espontàniament i sota els efectes de l'emoció (estètica), sense el control de la voluntat i la raó, en un estat com d'embriaguesa (posseït per la bellesa que contempla); i «rítmic» perquè la paraula brolla amb el mateix ritme contingut en la bellesa contemplada (ressò del ritme originari de la creació divina). Aquest darrer punt és el que permet a Maragall d'afirmar que és en el ritme (en una forma rítmica) que els poemes tenen el seu origen. El procés creatiu no comporta que un poeta es proposi de parlar d'un tema (d'una idea, d'un concepte, etc.) i vulgui expressar-lo mitjançant una forma poètica (una forma mètrica, per exemple), sinó que s'inicia al moment que un ritme, una forma rítmica, se li imposa durant la contemplació. Al poeta se li revela primer una forma rítmica expressiva (una cadència, la musicalitat d'un vers, etc.), i d'aquesta forma en sorgeix un contingut.

Els versos tindran contingut perquè les paraules sempre expressen alguna cosa (alguna idea, algun concepte, etc.), però el poeta no sap el que dirà fins que no ho haurà

expressat a través de la forma rítmica que li ha estat revelada: «no precedeix la idea a la paraula, sinó que aquesta [la paraula] porta la idea; el concepte [la idea, el contingut] ve pel ritme».

Per això pot concloure que la poesia és, essencialment, *forma*, dins la qual queda assimilat el contingut, de manera que l'una i l'altre són la mateixa cosa: «no hi ha cap distinció de fondo [contingut] i forma», ja que tot esdevé forma. I, conseqüentment, el poeta no ho és per allò que expressa (un contingut, una idea), sinó per la forma en què ho expressa.[7]

Aquesta subordinació del contingut a la forma en poesia és el que permet a Maragall de defensar i fins propugnar la *imitació* poètica, això és, la represa i recreació de temes ja tractats per altres autors: perquè, dels poemes resultants, el que importa no és el contingut (que ja es coneix prèviament) sinó la nova forma en què és expressat.

I d'aquí va a parar a un nou atribut que hauria de tenir el poeta, a més de l'espontaneïtat, la puresa i la sinceritat: la *humilitat*. Per a l'autor de l'«Elogi», el poeta ha de ser humil: d'entrada, perquè –com hem vist– és en Déu que s'origina la seva creació; però també perquè només deseixint-se de tot egoisme i tot orgull creatius podrà parlar (crear) amb espontaneïtat, puresa i autèntica sinceritat. És en la humilitat, per tant, que trobarà la veritable llibertat poètica.

Tota aquesta exposició de la teoria poètica maragalliana desemboca, finalment, en la defensa d'un tipus de poesia: la *popular*. Per dues raons bàsiques, que es dedueixen dels principis abans explicats: d'una banda, perquè és una creació no individual sinó col·lectiva (amb la qual cosa, desapareix el perill de l'egoisme d'ésser un autor únic i original); d'altra banda, perquè és el resultat de la imitació: els cants van passant d'individus a individus i de generacions en generacions, i van essent represos, adaptats, modificats, etc.[8]

En la poesia del poble es donaven, per a Maragall, les condicions idònies per crear amb humilitat i, alhora, amb espontaneïtat, puresa i sinceritat. Però cal tenir present que el concepte de *poble* és entès no des d'una perspectiva de classe social, sinó en un sentit molt més genèric: «La suma dels moments individuals de gràcia de la humili-

7. La idea, d'arrel romàntica, de la fusió entre la forma i el fons (o contingut) en la poesia serà cabdal en algunes de les teories de la literatura de mitjan segle XX, per bé que amb interpretacions força diferents a la de Maragall (per exemple, en la doctrina poètica del *New Criticism*).

8. Ja al final del segle XVIII, precursors del Romanticisme com l'alemany J. G. Herder reivindicaven la poesia popular com l'encarnació de l'ànima dels pobles. Per això diversos investigadors es dedicaran a recollir i estudiar les poesies de caire popular (entre nosaltres, per exemple, Milà i Fontanals). Aquesta reivindicació, al tombant dels segles XVIII-XIX, anava aparellada amb la voluntat de recuperar la memòria històrica i, en definitiva, la consciència nacional (en uns moments en què a Europa es desvetllaven els nacionalismes). Aquesta voluntat es va manifestar, en les lletres catalanes, durant la Renaixença, i Maragall la recollí bo i contribuint a la recuperació del catalanisme.

tat anònima», com el defineix a la tercera part de l'Elogi. Només així, admetent que en cada home es pot donar un moment de gràcia creativa (la revelació poètica), Maragall podia exhortar tothom, incloent-s'hi ell mateix, a esdevenir «poble» a fi de crear poesia autèntica i veritable, com ho és la popular.[9]

Maragall davant la seva pròpia poesia

A la vista d'aquesta teoria de la creació poètica continguda dins l'«Elogi de la poesia», caldria preguntar-se fins a quin punt respon al procés creatiu que seguí Maragall per produir la seva obra. O dit d'una altra manera: cal prendre-la al peu de la lletra?

Dins el pròleg que va escriure el 1904 per a un volum de *Poesies* de Francesc Pujols, Maragall va anticipar diverses de les idees que exposaria a l'Elogi (de 1907). Posant l'exemple de la contemplació d'una muntanya, demanava als poetes que no es deixessin endur pel desig prematur de parlar –com vèiem abans:

> Sapigueu esperar amb desig: ja vindrà l'hora. Ja vindrà l'hora en què, tot plegat i amb gran esgarrifança, us sentireu posseïts i posseïdors de la muntanya, com si ella i vosaltres fóssiu una mateixa cosa amb una sola ànima (que és Déu), […] i començareu a dir coses, coses rítmiques i clares (perquè serà el ritme clar de l'Univers que parlarà amb vosaltres) […]. I això és poesia; això és, unitat. / Heu dit paraules sagrades: no les toqueu! Un cop passada la febre divina, les repassareu i les trobareu potser incompletes i potser no prou ben cantades. No les toqueu. És tot el que us ha sigut donat i tot el que vosaltres podíeu donar: siau agraïts i, si convé, humils. (Maragall 1981: 822)

«No les toqueu!»: si la poesia, la paraula, brolla espontàniament fruit de la revelació, cal deixar-la tal com ha sorgit, sense esmenar el poema resultant, encara que contingui imperfeccions. La pregunta esdevé, aleshores, inevitable: és així com procedia Maragall quan escrivia poesia? És prou sabut que no. Es conserven, per exemple, els manuscrits d'algun dels seus poemes, com ara el «Cant espiritual», que estan plens de correccions: de versos ratllats i rescrits, de paraules esmenades, etc. D'altra

9. Val la pena tenir present, amb relació amb el que s'ha exposat fins ara, que en les seves explicacions Maragall no acostuma a seguir arguments lògics o raonaments que puguin ser verificats. Partint de la intuïció, se serveix, essencialment, d'idees metafísiques (de la seva concepció de l'Univers) per intentar de definir certs conceptes generals i coneguts (com els de «sinceritat», «poble», etc.), però presentant-los com si el seu vertader sentit no fos el correntment admès. Si aconsegueix de persuadir el lector, és més pel to emprat que no pas per la lògica del seu discurs (malgrat que aquest no deixi de tenir-ne dins l'àmbit en què es mou). Veg. Terry 2000: 136-137.

banda, així com és cert que en algunes poesies maragallianes la versificació presenta certes irregularitats (que es podrien atribuir a l'espontaneïtat creativa, per bé que no necessàriament), d'altres poemes, com ara «La sardana» o fins «La vaca cega» tenen una calculada estructura mètrica, rítmica i sonora que és impossible que hagi sorgit espontàniament.

Com s'ha d'interpretar, aleshores, la poètica de la «paraula viva»? D'entrada, s'ha de partir de la base que Maragall mai no va ser, ni va voler ser, un teòric de la literatura: a diferència de, per exemple, S. T. Coleridge, Paul Valéry, Carles Riba o T. S. Eliot (que, a més de poetes, foren crítics i teòrics literaris), l'autor dels «Elogis» no es va plantejar d'investigar a fons i amb rigor (amb les eines de la lingüística, la psicologia, etc.) quins són els mecanismes de la creació poètica i, en definitiva, què és la poesia i com es fan els poemes.

Ja hem vist que, a l'hora de crear la seva obra, treballava com la majoria dels poetes: amb una certa dosi d'inspiració, però també amb consciència i treball. Quan va voler explicar, llavors, la seva concepció de la poesia, el que va fer és recollir idees i conceptes de l'experiència compartida amb altres poetes (sobretot romàntics) i va optar per concedir preeminència als elements d'il·luminació i de revelació: d'una banda, perquè podia acordar-los amb la seva fe religiosa i amb el fi ètic que volia que tingués la poesia; i d'altra banda, perquè a través de la revelació (de la inspiració) podia sentir-se segur quant a la completa sinceritat de la seva poesia i, doncs, quant a la seva autenticitat (una de les qüestions que més el preocupaven).

En les seves constants apel·lacions a l'espontaneïtat, d'altra banda, hi trobaríem una reacció contra l'artificiositat i el preciosisme que es començaven a estendre entre els poetes catalans de començament de segle, principalment per influència del parnassianisme i el nou classicisme francès (que incidiren tant en autors considerats modernistes, entre els quals Gabriel Alomar i el Joaquim Ruyra poeta, com noucentistes, amb els aleshores joves Josep Carner i Guerau de Liost al capdavant).

Cal evitar de caure, per tant, en la temptació d'interpretar literalment les idees sobre la poesia i sobre la paraula que Maragall expressà als seus «Elogis», com tampoc, en l'altre extrem, en la de rebutjar-les completament perquè no són del tot aplicables a la seva pròpia obra. En darrer terme, les seves explicacions sobre el fenomen poètic no deixen de coincidir, ni que sigui en part, amb les que han donat diversos poetes del Romanticisme ençà. I, en definitiva, el que s'hi posa de manifest és la posició ètica, metafísica i religiosa del poeta del «Cant espiritual».

Bibliografia

Abrams, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford Universty Press (1a edició: 1953).

Goethe, J. W. – Schiller, F. (1994). *Goethe – Schiller Correspondance 1794-1805*, vol. I: *1794-1797. Traduction et avant-propos de Lucien Herr. Nouvelle édition revue, augmentée et présentée par Claude Roëls*. París: Gallimard.

Manent, M. (1973). «La poètica de Maragall». A: *Poesia, llenguatge, forma*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 32-45.

Maragall, J. (1981). *Obres Completes*, vol. 1. Barcelona: Selecta.

Pla i Arxé, R. (1999). *La poètica de Joan Maragall*. Barcelona: Fundació Joan Maragall («Quaderns», 44).

Quintana Trias, Ll. (1996). *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Raymond, M. (1992). *De Baudelaire au Surréalisme*. París: José Corti (1a edició: 1940).

Terry, A. (2000). *La poesia de Joan Maragall*. Barcelona: Quaderns Crema (1a edició: 1963).

Capítol 2

Joan Alcover
«Humanització de l'art» (fragments)

Jordi Malé

[…] En coses d'art, senyors, jo som partidari de la llibertat absoluta. Que cadascú faci el cap viu, i si ens impressiona i ens escalfa no cal demanar quina bandera porta. Jo crec més en els individus que en les escoles; mes amb les armes de l'escola se defensa la llibertat contra la tirania de l'escola. L'home més inofensiu se torna guerrer per a defensar la pacífica possessió del patrimoni propi, minvada o compromesa per l'enemic.

Els articles de la fe, en la doctrina de l'art, són poquíssims; fora d'ells, tot és qüestió d'oportunitat o conveniència. […]

Doncs bé: dins d'aquest marge de la relativitat que, respectant el codi intangible de les lleis consagrades pel gust i l'experiència, consent la crítica oportunista, jo crec saludable predicar la reconciliació de l'art i la vida col·lectiva, perquè em sembla que no s'entenen gaire; i si la vida, orfe de l'art, s'apaga i es materialitza, l'art, allunyant-se de les fonts naturals de la inspiració i divorciant-se de la vida, se converteix en quimèric artifici.

L'art és, abans que tot, contemplació desinteressada i pura. L'ànima humana és naturalment contemplativa, i, si bé ho considerem, sols llavors, quan s'entrega al natural estímul de la contemplació, l'home realitza el fi substancial de la vida. Tot lo demés són medis, funcions subalternes de la vida que tenen per objecte conservar-la, millorar-la o reproduir-la. Quan l'home contempla, no fa per a viure, sinó que viu. Essent així, els homes neixen per a ésser més o menys artistes. L'art és la vida sentint-se i contemplant-se a si mateixa, sense més finalitat que contemplar-se; és la consciència il·luminada i desperta per ella sola, i tots els sentiments, tots els filtres del món espiritual, són olis que cremen en la llàntia de la contemplació. L'art és l'esperit de l'home dinamitzant-se i embolcallant la naturalesa, com la blavor del cel, eternalment contemplatiu, embolcalla i fecunda la terra. Les ciències aclareixen i eixamplen els horitzons de la humana fantasia; l'art va darrera i contempla; per això pogué dir Lleonard de Vinci: «Les ciències són els soldats de l'art.» L'amor mateixa, mescla impura de sentiment i d'instint, sola s'eleva a l'altura màxima de l'home quan se resol en contemplació. Les bèsties amen, però no contemplen. Contemplació vol dir expandiment de l'ànima damunt la cosa contemplada, única forma de possessió possible. Del cel i la terra neix l'arbre; de l'esperit humà i la naturalesa, units per la contemplació (somrient o dolorida, serena, vibrant o tempestuosa com el cel, jamai

indiferenta, perquè l'eterna calma de la fondària suprema no és indiferència), neix la creació de l'artista, no sempre fàcilment, però sí amb l'espontaneïtat fàcil o dolorosa d'un fenomen natural.

Si em sentien divagar avui, el músic que es passa la vida barallant-se amb el violí per a arrencar-li una nova sonoritat, el poeta caçador de rims difícils, la ballarina que reconcentra en la punta del peu tota la força, els excèntrics de cervell irritat per la pruïja de singularitzar-se, els monomaníacs del refinament i la virtuositat, potser me dirien, arronsant les espatlles: «Quin *credo* és aquest? No hi tenim res que veure.» I jo respondria (sempre amb recel d'equivocar-me, naturalment): «D'això em queixo. No podeu isolar-vos; no podeu emancipar-vos de l'egoisme humà, d'aquest fons comú on la pluralitat infinida dels egoismes individuals s'unifica i entronca; i com més sien els conductes por on arribi el vostre llenguatge a l'egoisme, com més sien les cordes del sentiment humà que la vibració del sentiment artístic logri ferir d'un cop, tindrà més eco i més intensitat i més durada. Refineu l'art, mes no tant que es quedi en la refinadora la part més saborosa i vital de la substància; voleu amunt per a mirar a vol d'aucell les destinacions humanes, no per a *escriure èter amb èter damunt d'èter*; no aduleu el gust del major nombre ni sacrifiqueu a l'èxit immediat la consciència artística, però tampoc vos encastelleu superbament en l'enigma inabordable on s'estrella l'onada popular. Sieu especialistes, però no deixeu d'ésser homes…» […]

Ho deia fa molt de temps, i no tinc per què rectificar-ho: l'art, expressió suprema de la vida, no ha de divorciar-se de la vida, tancant-se dins la torre d'ivori, per a dedicar-se superbament a la fruïció de si mateix, sinó que ha de daurar fins allà on puga, amb un raig de la seua llum consoladora, totes i cada una de les hores i dels moments i dels actes de la vida pràctica i ordinària. […]

La humanitat i els grans artistes, a la curta o a la llarga, sempre s'han entès. Aquell qui no té prou força per a penetrar en l'ànima de les multituds no en dongui la culpa a l'excelsitud o a la puresa de la seua inspiració: és que les ales curtegen, la inspiració li manca. No és qüestió d'arribar i moldre. Donar un pas endavant sempre costa lluita; però una cosa és la lluita, el natural procés de tota novetat per a imposar-se i vèncer els prejudicis de la gent desprevinguda i mal acostumada per una educació viciosa, i altra cosa fer un dogma de la impopularitat, i proclamar a priori que l'obra ben rebuda per les masses anònimes és una obra tacada de trivialitat i d'efectisme. No cal fugir de l'efectisme positiu per a caure en l'efectisme negatiu. Sovint la causa de que les multituds no responguin als elegits autèntics no és la incapacitat col·lectiva per a entendre la paraula sagrada, sinó la predicació falsa i victoriosa dels que abans se proclamaren elegits, usurpant les insígnies del magisteri. Si En Shakespeare, per molts d'anys a Inglaterra i fora d'Inglaterra, passava per un barbre intolerable, és perquè entre ell i el poble s'interposava el gust artificiós dels literats de llavores. […]

La preocupació vulgar de que la paraula *útil* és quasibé sinònima de *prosaic* i *antiartístic* no resisteix un moment de curiositat reflexiva. Deixem a part les graduacions i mixtures innombrables que amb l'art i lo que no ho és se fan i podrien fer-se. El perfum de lo útil, per si sol, afalaga íntimament la nostra voluntat, anc que no tinguem ni l'esperança ni el desig de l'apropiació. A part d'això, sovint l'obra és artística sense que l'autor ho persegueixi o perseguint-ho subsidiàriament, i l'absència o subordinació d'aquest propòsit l'afavoreix, com realça la dona

el no sebre que és bella. El cavall galopant per la pista, entre els aplaudiments del públic, no té més gentilesa que el qui galopa en línia recta per a recórrer en camp desert una distància. Homer i Jeremias no sabien res de la doctrina de l'art per l'art, i, entre ells i Leconte de Lisle,[1] l'elecció no és dubtosa. Ara mateix, les obres dels estetes per antonomàsia, successors directes del parricida imperial que davant el cadàver de sa mare no s'oblidava de comentar estèticament sa esculptòrica nuesa, és dir, les obres inspirades en l'absolut desprendiment de tot estímul psicològic estrany a l'olímpica delectació de la forma bella, no són les més artístiques als ulls de l'alta crítica moderna. Compareu aquests dos llibres: *Resurrecció* [de Tolstoi] i *El Foc* [de D'Annunzio], digueu-me si les ales de la severa inspiració tolstoiana, empeses per l'amor al proïsme, no són més atractives i majestuoses que la fantasia de D'Annunzio, obrint-se i estufant-se com una cua de paó, per amor de sa pròpia sumptuositat. Però proclamem una vegada més l'autonomia de l'art que ningú nega ni la tinc per discutible; fixem-nos en l'art pur. La utilitat i la bellesa són independents, és cert, més no són incompatibles. Lluny d'això, al marbre arrancat a la pedrera, la maragda sense polir, els sentiments i les passions humanes en bloc tenen per si mateixos el valor de primera matèria artísticament preciosa. *Preciositat*: aquí teniu un vocable de doble sentit (primor i exquisitesa, valoració de fondo i forma) que respon a una altra duplicitat de l'instint. I quin pensador de cara i ulls ha sostingut que la bellesa exclou necessàriament tota eficàcia ètica i tota vibració de sentiments, fora del sentiment artístic? ¿Qui negarà que l'art, sense ésser moralista, pot ésser moral, i sense ésser didàctic, pot ésser educador, i sense desviarse de la pròpia i exclusiva finalitat, pot ésser útil? ¿I qui negarà que si és útil, és a dir, si guanya la voluntat i l'atenció per més d'un caire, si la matèria, sense perjudici del designi estètic, és interessant per si mateixa, afirmarà i estendrà els seus dominis i serà més fàcilment popularitzable?

L'art no es nodreix de si mateix: tots els metalls de les mines de l'esperit, tots els assumptes li pertanyen, si no com a objectiu, com a vehicle. Essent així, res li costa escollir els més interessants; i manifestant-se per medi de substàncies humanament codiciables per sa virtualitat intrínseca, la bellesa hi guanyarà, com guanya l'acunyació per la qualitat de l'or, i el monument arquitectònic per la qualitat de la pedra, i la màgia de la llum per la finesa del cristall, i el prestigi de l'expressió pel sentiment que la inspira. ¿Coneixeu l'oda *A Itàlia*, de Leopardi? És un model de pura i excelsa poesia, i no minva, no, sa bellesa el patriotisme que la inflama. I Alfred de Musset no passava d'ésser un poeta elegantíssim; mes el fiblà la fúria d'un desengany amorós, fent-lo esclatar en llàgrimes i sanglots, com un desgraciat qualsevol, i llavors, sols llavors, fou el gran poeta de la *Nit de Maig*. […]

En el fons de totes les doctrines sobre filosofia de l'art, hi batega un ideal comú: la diferència consisteix en la manera d'explicar-se'l cada pensador. Això prova que l'home no cap dins el cercle del seu propi raciocini. L'art té els seus propis fonaments en la inconsciència. El dia que la llum del raciocini arribés a tots els racons del petit cosmos que l'home porta en si mateix,

1. NdE: El pessimisme absolut del poeta francès Leconte de Lisle (1818-1894), el va convertir en un autor antireligiós i fins anticristià. Va refugiar-se en el seu món de poesia, treballat i refinat, dins el qual va prendre com a tema –de manera aparentment paradoxal– les antigues religions, principalment els mites grecs, però també motius de religions orientals.

l'art no existiria. Posem la mà damunt el pols; interroguem i anotem les impressions, els ecos, els fenòmens de la vida interior; resignem-nos a un breu catecisme de preceptes experimentals; no apilem teories sobre teories, com els sostres d'una torre de Babel, per a enfilar-nos a sorprendre el misteri sagrat. No anem sempre a flor de terra, està bé, però malavegem a no perdre-la de vista. Convé acudir de tant en tant a *tocar mare*. Entreguem-nos a la contemplació confiada i efusiva, sense graponejar en la fosca on neix la font viva del sentiment inefable, perquè això sols serveix per a enterbolir-lo i estroncar-lo. Filem, especulem, sense oblidar que, en certes altures, el pensament s'hi perd, i més enllà de l'atmosfera del món –lo mateix el món físic que el món espiritual– s'hi estén el buit irrespirable. […]

(Conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès el 30 d'abril de 1904. Alcover 1951: 221-230.)

Parnassianisme i espontaneisme al final del segle XIX i principi del segle XX

La denominació «parnassians» va ser aplicada, a mitjan segle XIX, a un grup de joves poetes francesos, entre els quals Sully Prudhomme, José-Maria de Hérédia, Catulle Mendès i François Coppée, de resultes del títol que portava el recull col·lectiu de poemes amb què es van donar a conèixer el 1866: *Le Parnasse contemporaine*. Malgrat tractar-se d'un conjunt heterogeni d'autors, tots convergien en el gust per la tècnica i l'artifici poètics, i el rebuig a la facilitat, la sentimentalitat i la banalitat en poesia.

Val a dir, amb tot, que aquests poetes no deixaven de ser els epígons de quatre autors anteriors que han estat anomenats els «quatre mestres del Parnàs»: Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville i Charles Baudelaire. Les seves obres (sobretot les dels tres últims) van comportar, per una banda, una ruptura amb el Romanticisme sentimentalista i personal de la primera meitat de segle; per una altra, una aproximació a l'antiguitat clàssica (per bé que des d'una perspectiva culturalista i arcaïtzant); i, per últim, un cert distanciament respecte al gran públic (distanciament que esdevindrà característic del Simbolisme).

De Leconte de Lisle va sorgir el corrent parnassià «decorativista», que es complaïa en la construcció de grans artefactes poètics, sovint a partir de temes històrics i arqueològics, i que combinava des de poemes de caire èpic fins al conreu del sonet –una forma en la qual destacarà Hérédia. De Baudelaire, en canvi, derivà la tendència parnassiana més «intimista» i més psicologista, que s'endinsava en els aspectes més sensuals i eròtics de l'amor, ben lluny del sentimentalisme d'alguns autors romàntics. Totes les tendències coincidien, sigui com sigui, en el gust per la tècnica poètica i per l'ús de formes mètriques regulars.

En les lletres catalanes, la influència del parnassianisme francès, unida amb la del poeta italià Carducci, es va començar a sentir sobretot a partir de l'any 1904 –al costat de la de l'*école romane*, amb la qual compartia l'aproximació a l'antiguitat clàssica. Ja se'n troben ressons, però, des del mateix tombant de segle, principalment en la revista *Joventut* (creada el 1900), on escrivien Guillem A. Tell i Lafont, Jeroni Zanné i Apel·les Mestres.

Tell, per exemple, defensarà una síntesi entre els elements del Simbolisme i el parnassianisme, que anava des del gust per les formes mètriques fins a l'afecció per un subjectivisme no pas sentimental sinó intel·lectualista. També en Jeroni Zanné pot trobar-se la influència del moviment parnassià unida amb la inclinació per certs elements simbolistes –com ara la tendència a l'ús musical del llenguatge–, per bé que, del Simbolisme, en criticarà diversos aspectes –com la suggestió i la indefinició poètiques, la complaença en els estats de melangia i tristesa, etc. Això últim queda clarament reflectit al seu poema titulat, justament, «A l'Èmfasi parnassià», on demana a aquest «èmfasi» que calmi «la negra melangia / dels poetes, llur dol, tristesa y marriment» (Zanné 1908: 142).

Zanné, a més d'escriure poemes amb motius i temes del parnassianisme, propugnarà les idees i els plantejaments d'aquest moviment en diversos textos teòrics, sovint mitjançant la crítica envers les tendències que considerava oposades. N'és un exemple el refús dels aspectes simbolistes abans esmentats. Però les seves crítiques també aniran adreçades als poetes *espontaneistes*, els quals tenien com a punt de referència, principalment, les idees de Maragall contingudes a l'«Elogi de la paraula» de 1903. Zanné, dins el pròleg que escriví per al seu llibre de poemes *Imatges i melodies* (de 1906), titulat «Del llenguatge poètic», expressava una concepció de la poesia del tot oposada a la maragalliana:

> Hi ha una pura i noble poesia que viu dintre de nosaltres mateixos: les seves estrofes són imatges internes, vagaroses i flotants […]. La poesia [interior, anímica], a l'exterioritzar-se, s'emmotlla en formes artístiques que […] obeeixen a *lleis externes*, respectades sempre, en principi, per clàssics, romàntics i parnassians […]. Però no ens manquen poetes que han volgut negar la relació íntima i indissoluble entre la idea poètica generadora i la bellesa de la forma expressiva, considerant aquesta com un pur artifici d'esglaiadora fredor, per caure en l'error de creure –*absurdum absurdorum*– que, mentre més deficient i pobre sigui l'expressió, més relleu i vida tindrà la idea […]. D'aitals errors és eixida l'actual anarquia poètica: […] la inspiració poètica ha pogut ésser considerada com un buf diví que inspiren les Muses solament als qui fan versos coixos, manxols o geperuts. (Zanné 1906: 5-6)

I continuava amb una clara referència a la poètica de la «paraula viva» (amb una ironia final, ressaltada pel mateix Zanné amb una cursiva i un *sic*):

> Nosaltres, no convençuts encara per l'encís de la nova escola –llegeixi's escola de la incoherència, del barboteig i de la impotència expressiva–, continuarem creient que els autors

> de versos ben fets –exemples Horaci, Alighieri, Petrarca, Ausiàs March, Lope de Vega, Ronsard, Góngora, Chénier, Hugo, Musset, Cabanyes, Leconte de Lisle, Carducci, Stecchetti, Hérédia i tants d'altres– són colossals poetes, *malgrat* (*sic*) les harmonies i belleses externes de llurs estrofes. (ibíd.)[2]

Apel·les Mestres, per la seva banda, també criticà els poetes espontaneistes, fins i tot abans que Maragall donés a conèixer el seu «Elogi de la paraula». Així, en un article aparegut, en diverses parts i amb el títol «De poètica catalana», a la revista *Joventut* l'any 1902, remarcava la dificultat de la versificació i la necessitat d'aplicar-se, amb consciència i treball, a la tasca de construir els poemes:

> Partim del principi dfie que quan la inspiració ens dicta, ens dicta poesia, no versos. Els versos els hem de fer nosaltres; i en aquell moment de febre en què posem tota l'atenció en escoltar i recollir lo que la inspiració ens dicta, no ens en queda per saber què escrivim ni com escrivim. / Després que ella ha parlat, un cop ha terminada sa missió, llavores de sang freda hem de ser versificadors; perquè –tingueu-ho ben entès– aquells versos *que han sortit* són fatalment dolents. / No cal que brinqueu de sorpresa o potser d'indignació: *tota improvisació és dolenta; el bon vers no surt, sinó que es fa*. (Mestres 1902: 28-29)

I concloïa que «això és fer art, perquè l'art, com més perfecte és en la forma, més artístic és, perquè és més bell» (ibíd.). Tot i aquesta defensa de la tècnica i l'art poètiques, Apel·les Mestres, tanmateix, a la segona part de l'article, criticava la forma del sonet (precisament, molt del gust parnassià), que trobava excessivament rígida i encotillada. Aquest text va desfermar una sèrie d'articles a favor i en contra d'aquest tipus de composició estròfica, en una polèmica que ha estat anomenada la «batalla del sonet».[3] Al marge, però, d'aquesta crítica puntual, Mestres defensava la necessitat de la construcció poètica en contra de l'espontaneisme maragallià.

---

2. No és en absolut casual que l'any anterior a l'aparició del llibre de Zanné que conté aquest pròleg Maragall hagués publicat, a la revista de Palafrugell *Emporium*, un article amb el mateix títol: «Del llenguatge poètic», en el qual afirmava que «certament que es pot aprendre a fer versos com un pot aprendre a construir un arbre artificial; però tals versos no seran fills de la poesia, que és una força natural, no seran el veritable llenguatge poètic» (Maragall 1981: 697). Sobre la poètica de Maragall, vegeu el capítol anterior.
3. El text d'Apel·les Mestres va provocar l'aparició d'una munió de sonets dins les revistes de l'època (*Joventut*, *Catalunya*, *Empori*) durant els mesos i fins els anys següents, des de l'antologia de Pin i Soler *Sonets d'uns i altres* (1904) fins a la traducció d'*Els XVII sonets de Johann Wolfgang von Goethe*, feta per Zanné el 1906, passant per sonets de Gabriel Alomar, Joaquim Ruyra, etc. També van participar en la polèmica Ramon Miquel i Planas amb un article com «Defensa del sonet» (*Joventut*, 3-III-1904) i, força després, Pere Salom i Morera amb «¿Sonets?» (*Joventut*, 14-XII-1905). Tal com ja ho havia estat per als parnassians, el sonet es va convertir en una forma poètica emblemàtica per als primers noucentistes, amb Carner i Ors al capdavant.

I dins aquest context d'enfrontament entre la tendència espontaneista i la parnassiana (entre d'altres de l'època) cal situar la conferència de Joan Alcover «Humanització de l'art».

«Humanització de l'art»

Ja cap al començament de la conferència, Alcover formula un dels principis fonamentals de la seva poètica: «En coses d'art, senyors, jo som partidari de la llibertat absoluta.» Com cal entendre-la, aquesta llibertat? No pas en el sentit de propugnar una anarquia artística, sinó en el de refusar la submissió de l'artista a les regles estrictes de qualsevol escola o moviment. Aquest refús s'explica, d'una banda, pel fet que el poeta mallorquí, enmig de l'enfrontament entre les diverses tendències poètiques conreades al tombant de segle (ell mateix esmenta els «neo-clàssics», els «parnassians», els «naturalistes» i els «decadents»), s'havia mantingut en un segon pla, sense adherir-se a cap corrent ni intervenir en cap polèmica. No s'ha d'oblidar que Alcover feia poc que s'havia «convertit» a la llengua catalana (una conversió situable entre els anys 1899 i 1903), deixant enrere la seva inicial etapa literària realitzada bàsicament en castellà.

L'esmentat refús, amb tot, també pot explicar-se des del punt de vista del seu propi pensament literari (de la seva poètica). És cert que Alcover sembla que adopti una posició conciliadora respecte a les diverses tendències modernistes en admetre que «tots tenen raó en quant representen un element legítim, mes no en tenen en quant exclouen els altres elements». Però no per això deixa de prendre partit. I la seva posició cal cercar-la sobretot al costat de les tendències espontaneistes i vitalistes, i, en definitiva, prop de Maragall.

La «llibertat» en art que propugna Alcover, ja hem vist que cal entendre-la en el sentit de refús a escoles i regles, perquè –com diu ell mateix una mica més endavant– «els articles de la fe, en la doctrina del l'art, són poquíssims». I aquesta mateixa idea la repetirà sis anys després en una conferència titulada «Reacció literària» (1910):

> Ha dominat entre nosaltres, i no sé si persisteix encara, una afició que té un aspecte parnassià i un aspecte clàssic: el culte dels «sonets» i les «horacianes»; i heus aquí una bona ocasió per a confessar que els cànons absoluts en matèries d'art són perillosos. Jo só en teoria enemic dels sonets. Sembla que tota forma preestablerta és antiartística, perquè suprimeix el problema de la forma, que és el problema substancial a resoldre; i com que no hi ha dues fulles d'arbre ni dues inspiracions idèntiques, tampoc exteriorment poden ésserho. (Alcover 1951: 240)

Alcover s'oposava, així, a la defensa que els parnassians feien de les regles poètiques i de l'ús exclusiu de motlles mètrics, principalment del «sonet». Amb tot, cal fixar-se que l'autor mallorquí matisa que n'és enemic, del sonet, «en teoria», perquè no deixava de ser conscient que en aquesta forma mètrica s'havien compost excel·lents poemes i que ell mateix n'havia escrit. I és que, de fet, reconeixia la necessitat del «domini de la tècnica» si es volien crear bons poemes. Ara, la seva oposició al parnassianisme el que comportava era el refús a subjectar la poesia estrictament i exclusivament a formes preestablertes i el rebuig de l'artifici poètic gratuït. Un refús i un rebuig que obeeixen al fet que Alcover admetia el concurs de la inspiració en l'acte de crear els poemes, la qual cosa implicava, al seu torn, d'acceptar que, en la majoria dels casos, serà la inspiració, espontània i imprevista, el que en condicionarà la forma.

La poètica alcoveriana, per tant, coincideix amb la maragalliana en tant que admet la presència de la inspiració en l'acte creatiu, la qual determinarà, en la majoria dels casos, la forma dels poemes. Però en divergeix pel fet que accepta que es pugui fer ús de la tècnica poètica en la seva construcció.

On Alcover segueix més de prop Maragall és en les idees sobre la creació poètica que aquest últim havia expressat a l'«Elogi de la paraula» (i que reprendria a l'«Elogi de la poesia»):

- Alcover assenyala, com Maragall, que l'acte creatiu parteix de la contemplació desinteressada de la naturalesa: «l'art és, abans que tot, contemplació desinteressada i pura»;
- considera que l'art és el resultat de la projecció de l'esperit de l'home en la natura, de la seva humanització: «contemplació vol dir expandiment de l'ànima damunt la cosa contemplada [...]. De l'esperit humà i la naturalesa, units per la contemplació [...], neix la creació de l'artista»;
- i qualifica la creació d'*espontània*: «...neix la creació de l'artista, no sempre fàcilment, però sí amb l'espontaneïtat fàcil o dolorosa d'un fenomen natural».

Amb tot, Alcover no coincideix amb el poeta dels «Elogis» quant a la seva concepció metafísica i religiosa del món ni, doncs, quant al fet de situar Déu com a font de la creació poètica. Certament, admetre la presència de la inspiració implica considerar que l'acte creatiu no està sotmès a la voluntat i la raó; però la inspiració, segons l'autor de Mallorca, no té un origen diví, sinó que –afirma– «l'art té els seus fonaments en la inconsciència». Situa, així, la inspiració a l'interior mateix de l'artista, del poeta, en aquella zona obscura de la ment (o de l'esperit) de la qual no es té control ni consciència. Una idea, aquesta, que implica atribuir a la creació artística

alguna cosa d'inexplicable, un cert component de misteri (el mateix Alcover parla de «misteri sagrat» i de «sentiment inefable»).[4]

Convé tenir present que l'autor d'«Humanització de l'art» vincula aquest misteri només amb el procés de creació (amb la inspiració), no amb l'art o la poesia resultants. En aquest aspecte s'oposa, novament, als corrents simbolistes i torna a apropar-se a Maragall: per a Alcover, la poesia no ha d'expressar vaguetats, suggestions o somieigs nascuts de la contemplació interior, sinó que ha de ser l'expressió clara de la realitat exterior contemplada i, en definitiva, de la contemplació de la vida mateixa. Per això afirma que l'art, com a «expressió suprema de la vida», «no ha de divorciar-se de la vida», tal com ho havien propugnat els simbolistes bo i tancant-se en les seves «torres de vori» i creant-s'hi els seus «paradisos artificials».

En aquest punt, Alcover coincidia amb algunes de les idees expressades pel novel·lista rus Lev Tolstoi a l'assaig «Què és l'art?» (1898), al qual l'autor mallorquí dedicarà una conferència el 1921, en la qual afirmarà:

> Em sembla justificada l'hostilitat d'En Tolstoi contra la majoria dels moderns decadents. Ni En Tolstoi els entén, ni jo tampoc. Estem passant per una crisi que faria témer per la desaparició de la forma poètica, un temps anunciada [...]. Una pseudo-poesia limfàtica, exsangüe i flatulenta, pobra de substància, de forma i d'harmonia, persegueix la novetat nodrint-se de motius inclassificables que no interessen a ningú, persegueix la suggestió per medi de la incongruència, i el misteri sibil·lític per medi de l'opacitat i la buidor. El públic arronsa les espatlles, o més ben dit, els poetes se queden sense públic. (Alcover 1951: 263)

El vitalisme de la poètica alcoveriana cal entendre'l, sobretot, en un sentit col·lectiu: l'art s'adreça a tots els homes, perquè la seva finalitat és expressar la vida genèricament, això és, la vida de la col·lectivitat. Per això afirma que «la humanitat i els grans artistes, a la curta o a la llarga, sempre s'han entès». I per això critica l'individualisme i l'egoisme característic de les tendències poètiques simbolistes, fonamentat en l'obscuritat i l'hermetisme expressius. Aquests són poetes d'«egoismes individuals», que s'han tancat en la seva torre d'ivori i s'han oblidat del que és, altrament, l'«egoisme humà», això és: tot allò que és no individual sinó genèricament humà, que afecta tots els homes, que toca tots els sentiments humans. Aquest «egoisme humà» és el que, per a Alcover, ha de caracteritzar el poeta i l'artista.

4. El paper de l'inconscient en la creació poètica ja havia estat assenyalat per diversos autors romàntics (tant alemanys com anglesos), en situar l'origen de l'art en les zones més profundes i obscures de la nostra interioritat. Val a dir, però, que Alcover demanava que no es volgués teoritzar sobre aquesta qüestió, perquè descobrir el «misteri» de l'art implicaria destruir-lo.

D'aquí es dedueix que, per a l'autor mallorquí, l'art i la poesia tenien una dimensió social, i que, doncs, refusava la doctrina simbolista de «l'art per l'art» (segons la qual l'única finalitat de les arts són elles mateixes). No vol dir, això, que negués l'autonomia de l'art: en la seva poètica, l'expressió de la bellesa és el principi fonamental. El principi, però no el fi: perquè Alcover considerava que l'art no es redueix a una simple afició o un diletantisme, sinó que és una activitat humana transcendent, i, per tant, no podia concebre que no tingués una finalitat.

Dit altrament: per a Alcover, l'art i la poesia no poden ser expressions gratuïtes de la bellesa, sinó que han d'afectar l'home d'alguna manera, ja sigui aportant-li consol, emocions, ensenyament, etc. L'art, en definitiva, ha de ser *útil*; i la seva utilitat és –com en Maragall– el progrés i el millorament humans.[5]

Alcover ja havia expressat aquesta mateixa idea dos anys abans, al parlament «Als amics del Saló Beethoven» (1902):

> Per nosaltres, la concepció de l'art no pot ésser un pur diletantisme, una pura virtuositat; no pot ésser misteri sacerdotal ni privilegi d'una casta; i la facultat de percebre el seu perfum no pot ésser privilegi dels poquíssims esperits selectes i prims de conte que hagen passat pels alambins de la cultura. / L'art és humà per excel·lència; i, si no ho fos, valdria poc. L'artista no pot olvidar-se de que és home, ni riure a expenses de l'home, sinó que ha de completar-lo i dignificar-lo. (Alcover 1951: 268)

Per a l'autor mallorquí, doncs, l'art és útil perquè és humà: neix de l'home que és l'artista o el poeta i és ofert als homes, que en gaudiran. Aquest és, en darrer terme, el sentit fonamental del discurs «Humanització de l'art».

Bibliografia

Alcover, J. (1951). *Obres Completes*. Barcelona: Selecta

Broch, À. (1976). «Joan Alcover, teòric i programàtic». A: D. A. *Joan Alcover en els seus millors escrits*. Barcelona: Miquel Arimany, pàg. 75-92.

5. Alcover il·lustrava la seva concepció de la utilitat de l'art, del fet que la bellesa pot ser útil, amb la següent anècdota: «Una damisel·la coneguda meva va sofrir una desil·lusió perquè el seu promès, en lloc d'obsequiar-la amb un crisantem, va donar-li un préssec. Ell bé deia: "Doncs jo trob el préssec més perfumat i més bonic i més poètic que el crisantem." I ella: "Sí, però es menja"» (Alcover 1951: 224). Era contra la visió dels partidaris del que en deia «l'aristocràcia artística» (talment aquesta damisel·la), que Alcover propugnava l'«art utilitari».

Comas, A. (1973). «La teoria literària de Joan Alcover». A: *Joan Alcover. Aproximació a l'home, al seu procés i a la seva obra*. Barcelona: Dopesa, pàg. 149-175.

Maragall, J. (1981). *Obres Completes*, vol. 1. Barcelona: Selecta.

Mestres, A. (1902). *«De poètica catalana»*. *Joventut*, 100, 9-I-1902, pàg. 27-29.

Pons i Marquès, J. (ed.) (1954). *Ideari de Joan Alcover*. Palma de Mallorca: Moll.

Zanné, G. (1906). «Del llenguatge poètic», pròleg a: *Imatges i melodies*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç», pàg. 5-8.

Zanné, G. (1908). *Poesies*. Barcelona: Fidel Giró, impremptaire.

Capítol 3

Miquel Costa i Llobera
«La forma poètica» (fragments)

Jordi Malé

[…] L'obra d'art és, en certa manera, com un misteri d'encarnació en el qual el verb intern de la inspiració estètica se revesteix d'un element manifestatiu adequat, que és la forma. Inspiració i forma s'han d'unir tan necessàriament per l'obra d'art, que, suprimint l'un o l'altre dels dos elements, l'obra d'art no pot existir. La inspiració sense la forma resta imperceptible; la forma sense la inspiració és cosa inanimada. L'art, que per la inspiració es pot considerar tot un, se diversifica en les distintes belles arts, segons els medis diferents d'on se prengui la forma. Ara bé: essent la poesia, entre les arts germanes, aquella qui té per medi d'expressió la paraula, haurà de tenir per forma l'aspecte més estètic del mateix llenguatge articulat, a fi que més adequadament pugui traduir el verb intern de l'emoció inspiradora. El pensador poeta que us presideix [Joan Maragall] ho ha dit aquí, no fa gaire: «La paraula inspirada del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l'encís diví del vers, veritable llenguatge de l'home.»

El vers: veus aquí la forma poètica. És la florida del llenguatge humà que esclata amb el ritme simètric de totes les flors a l'impuls de la inspiració que n'és la saba. Així, doncs, el vers, en la seua essència, no és una cosa convencional, un artifici adoptat per una moda més o menys generalitzada entre les nacions; sinó que és un producte tan connatural del ser humà, en certes circumstàncies oportunes, com ho és la flor respecte de la planta.

És veritat que el vers se diversifica molt, segons la diversitat de les races, de les èpoques i de les regions, talment com se diversifica la flor, seguint la varietat de plantes, d'estacions i de climes; però així com la flor, a través de totes les diferències, conserva lo que és propi i universal de tota floració, així també el vers, entre les seues incomptables diversitats, guarda sempre quelcom que li és essencial. En què consisteix lo essencial de la versificació? En la mateixa llei de l'eflorescència: el ritme, el compàs, el principi de simetria propi de l'organisme vivent. Destruïu això, i la flor és esfullada; alterau això, i el vers és desfet, destruït.

Podem recórrer les èpoques i literatures més variades: pertot notarem la mateixa llei orgànica del vers. Entre la diversitat de versificacions conegudes, tres sistemes capitals podem distingir, corresponents a tres civilitzacions ben caracteritzades: la semítica de l'antic Orient, la clàssica i la moderna. Donem-hi una breu ullada, si us plau.

La versificació dels semites de l'antic Orient ofereix un caràcter singularíssim: el ritme dels conceptes, la llei del paral·lelisme en els pensaments. Molt havien discorregut els hebraistes, obs-

tinant-se en trobar dins els càntics de la Bíblia els metres de Grècia i Roma, que alguns doctes de gran autoritat hi senyalaven amb no poques contradiccions. Allunyant-se de tals conjectures, a mitjans del segle XVIII, el doctíssim professor d'Oxford, Lowth, descobrí la llei capital de la versificació hebraica. Segons ell, el vers hebreu no s'ha de computar pel so de les paraules, sinó pel sentit o significació que inclouen, formant un ritme de conceptes. Així el vers és constituït per hemistiquis d'extensió aproximada i de pensaments que es corresponen, en lo qual consisteix el paral·lelisme. Si els conceptes dels hemistiquis se corresponen per semblança, se té el paral·lelisme sinònim; si es corresponen per esser l'un complement de l'altre, hi ha el paral·lelisme sintètic; si es corresponen per contrarietat, és paral·lelisme antitètic el que en resulta. Una o altra d'aquestes correspondències se troba sempre en la composició del vers, a tots els llibres poètics de la Bíblia, de tal manera que la llei del paral·lelisme formulada per Lowth és admesa com a capital entre tots els orientalistes contemporanis. Si, ademés d'aquest ritme intern o ideal, n'hi havia un altre de fonètic a la poesia hebraica, és cosa que prou se discuteix; però els esforços dels erudits no donen més que hipòtesis, alterant arbitràriament la pronunciació dels textos. […]

Una altra forma capital de versificació, ja no gens ideològica, sinó totalment fonètica, és la pròpia de les grans llengües clàssiques de Grècia i Roma. Aquelles admirables llengües de tan ric organisme i tan musical prosòdia, feien marcadíssima distinció de síl·labes llargues i breus, cosa tan diferent de les síl·labes tòniques i àtones, que hi havia tòniques breus i àtones llargues o dobles. […] Serà prou recordar que, com la síl·laba llarga tenia la duració de dues breus, se produí un sistema de compassos o peus prosòdics per a la mida del vers. Un peu dàctil, compost d'una síl·laba llarga i dues breus, durava tant a la pronunciació com un espondeu, compost per dues llargues; i així dos versos podien tenir igual nombre de peus sense tenir igual nombre de síl·labes, tota vegada que no s'exigia que tots els peus fossen d'una o altra qualitat determinada. […]

Perduda en les llengües modernes, especialment en les neollatines, la distinció musical de síl·labes llargues i breus, ha prevalescut un altre sistema capital de versificació, ja originàriament propi d'altres idiomes de la família indoeuropea. És aquest el sistema pròpiament anomenat *rítmic*, en què el vers se mida pel nombre de síl·labes i la col·locació dels accents tònics dominants. La rima perfecta o la simple assonància (aquesta última sols conservada dins les literatures ibèriques) són ornament de tal sistema, com ho pogué esser l'al·literació entre els pobles septentrionals; però, simple ornament, no és cosa imprescindible, i així se donen versos rítmics sense consonància ni assonància, com l'hendecasíl·lab que es diu lliure o blanc, a on vibra poderós l'accent de tonalitat marcant-hi la cadència. […] No cal dir ara res més de la versificació rítmica o sil·làbica, sinó que és tan pròpia de les llengües modernes, que ja sols per via d'imitació erudita s'intenta dins les literatures actuals l'introducció dels metres clàssics. A les llengües neollatines sols poden aclimatar-s'hi aquells metres reductibles a mesura rítmica i sil·làbica: tot lo altre no passarà d'una remota assimilació qualificada de *bàrbara* pel mateix Carducci. […]

Per aquesta lleugeríssima ressenya dels tres sistemes de versificació més distints que coneixem, ja haureu observat que tots ells arranquen al fons d'una mateixa llei orgànica, i participen d'un mateix principi essencial. Qual és aquesta llei? Quin és aquest principi? És l'eurítmia, la proporció, la correspondència, la simetria pròpia de l'organisme vivent, la qual se manifesta o bé en els conceptes, o bé en els compassos prosòdics, o bé en síl·labes i tons.

El vers, la forma poètica, en lo que té d'essencial, no és, no, producte d'un convencionalisme més o menys generalitzat entre els pobles. Presentant-se pertot arreu, fins entre les tribus bàrbares, i baix tan diverses formes obeint a una mateixa llei essencial, el vers s'ha de reconèixer com el naturalíssim producte de la vibració estètica del llenguatge humà. La humanitat entera ha sentit l'impuls de consignar en vers l'expressió de tot quant més intensament l'ha corpresa. D'aquí els poemes teogònics, els himnes sagrats, les epopeies i càntics de gesta, la cançó popular, la lírica social, la subjectiva, la poesia didàctica i la dramàtica amb totes ses varietats… El vers és la forma en què es produeix, per a guardar en la memòria lo que es vol fixar dins les generacions inalterable i viu. Per això s'ha dit amb molta raó que és el *veritable llenguatge de l'home*. Mes, com la inspiració, amb sa volada transportadora, té quelcom de sobrehumà i sembla venir d'una esfera superior i divina, el vers, essent llenguatge de l'inpiració, entranya aquell *encís diví* que juntament s'indicava; i així la forma poètica fou ja anomenada pels antics «llenguatge dels déus». Per això els llibres sagrats de les teogonies remotes ostenten generalment la forma poètica. Per això la mateixa religió verament divina del Verb eternal fet home, presenta en vers grandíssima part de la seua revelació, i nodreix el seu culte perdurable alternant el psalteri de l'antic hebraisme amb la himnòdia eclesiàstica de les noves centúries. L'ànima humana, en sos moments de suprema emoció, si ha de parlar expressant-se intensament, propendeix a la forma poètica. Això és lo que declara senzillament santa Teresa de Jesús amb aquella penetració que li és pròpia. Refereix que una persona sense estudis i no avesada a versificar (probablement la Santa mateixa) després de ses íntimes comunicacions amb Déu, se sentia com obligada a posar en vers aquells afectes, a fi de guardar-ne més viva la impressió sobirana. Tant és el vers la forma de llenguatge adequada de lo més humà i la més sobrehumà que sentim!

Per lo que hem considerat ja tenim prou fonament per a creure que la forma poètica no està destinada a desaparèixer. Però podem afiançar la mateixa asserció en l'experiència incontrovertible. Observem lo que ha succeït i lo que està passant. D'ençà que Mérimée i altres proclamaren la mort de la forma poètica, s'és realitzada aquesta mort? És cert que la versificació ha continuat enfora de la majoria de narracions imaginatives en què predomina la novel·la. És cert també que la prosa s'ha fet més lloc en el teatre, amb la tendència a presentar-s'hi les realitats de la vida. Però, en canvi, quina eflorescència renovadora del vers dins la poesia lírica de les nacions més avençades! Quin refinament, quin afany de nous efectes, quin alambicament, abusiu i tot, en el conreu de la forma poètica! No contentant-se els poetes amb les metrificacions usuals, n'introdueixen d'exòtiques, en combinen de noves i mai vistes, arribant a voltes fins a l'extravagància, ja pels camins de lo complicat, ja per les dreceres d'una afectada simplicitat primitiva. Uns cerquen noves gammes de color, altres noves intensitats de perfum, i tots, com enginyosos jardiners, s'afanyen per a multiplicar en varietats exquisides la flor del Parnàs desordenadament abundosa. És veritat que les varietats recercades ben aviat passen de moda, que les escoles s'empaiten i muden tot seguit; però aquesta mateixa inquietud i febre de novetats pròpia de l'esperit modern, manifestant-se en la forma poètica, mostra clarament que tal forma no és abandonada de les noves generacions. […]

Quines són les condicions necessàries de la forma poètica? Crec que totes poden reduir-se a un sol principi comprensiu: respectar l'essència de la cosa. És forma? Doncs no es té de considerar com una cosa suficient i de valor absolut per si mateixa; no l'han de produir buida,

sinó plena de la substància corresponent, plena d'inspiració. La forma buida no és obra d'art; és un artefacte, un producte mecànic i res més. – Però tampoc se preconitza la importància exclusiva de la inspiració amb l'atròfia o rebaixament de la forma. És forma? Doncs ha d'ésser expressió adequada de l'element intern, i per això ha de tenir la perfecció que li corresponga per a fer-lo sentir, per a expressar-lo. No es deu admetre, doncs, la forma desmanyada i grossera. – Des d'aquest punt de vista, excluïm igualment la tendència massa retòrica i parnassiana, adoradora de les exterioritats de la forma, i la tendència d'un espiritualisme simplicista qui desdenya la factura, la tècnica de l'art. Lo primer és idolatria, lo segon és esperit iconoclasta. Lo primer ofega l'esperit en la matèria que havia de servir per a manifestar-lo, i lo segon evapora i destrueix l'element manifestatiu. Un extrem i l'altre desvaneixen l'obra d'art.

Cal establir això com un preservatiu saludable contra els extrems oposats a què propendeix, per accions i reaccions alternatives, la frívola multitud que fa de l'art una moda. Ahir tot consistia en la factura, convertint l'artista en un menestral; avui tot sembla consistir en l'esperit recòndit, fent de l'artista un *hierofante*. Tant com s'exagerà la importància del *savoir faire*, s'extrema ara l'encant de la simplicitat candorosa, fins a procurar-se com un mèrit la incorrecció, la *gaucherie*… Ah! El candor que un cerca, ja no el té, i el candor simulat és el més artificiós i retòric dels artificis. Condensant mon pensament en conclusió pràctica, us diria: Fora extrems viciosos! Ni la idolatria de la forma, ni l'adoració iconoclasta de lo intern; sinó aliança, compenetració harmònica dels dos elements. Tal és la conseqüència rigorosa del principi establert al dir que l'obra d'art és com una encarnació. Així, doncs, imitant el conegut aforisme *mens sana in corpore sano*, jo donaria per aforisme de l'art poètica aquesta fórmula: *mens pulchra in corpore pulchro*.

(Conferència llegida a l'Ateneu de Barcelona el 28 de maig de 1904. Costa 1947: 437-442.)

Classicisme i *école romane* al tombant de segle

Entre les diverses tendències poètiques que, a la França del final del segle XIX, van reaccionar contra el Simbolisme, destaca l'anomenada *école romane* (escola romànica). I destaca, sobretot, pel fet que l'escriptor que n'esdevindrà el capdavanter havia estat, precisament, l'autor del que es considerava el manifest programàtic de la poètica simbolista (de 1886): Jean Moréas.

El contundent canvi de plantejaments estètics de Moréas ja s'endevinava en l'obra que va publicar amb data de 1891: *Le Pèlerin passionné*, dins la qual, al costat de poemes inequívocament simbolistes, se n'incloïen d'altres que pretenien de connectar amb autors francesos de l'Edat mitjana i el Renaixement. Aquesta obra va ser objecte d'atenció d'un jove crític provençal, Charles Maurras (que serà l'altre gran representant de la nova escola), en un article titulat «Bàrbars i romànics»,

aparegut a *La Plume* de l'1 de juliol d'aquell any (un número dedicat al felibritge i a Mistral). En aquest article, Maurras establia una oposició entre el Nord i el Sud europeus, entre els «bàrbars» septentrionals i els «romànics» meridionals (i mediterranis), refusant els primers i reivindicant els segons, entre els quals situava el Moréas del *Pèlerin*.

Potser fou per la influència de Charles Maurras que Jean Moréas va decidir de posar al moviment que encetava el nom d'*école romane*. Hi participaran, a més d'ambdós escriptors, poetes com Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhède i Ernest Raynaud. I els principis en què es fonamentava, els formularà Moréas en una carta adreçada al diari *Le Figaro* el 14 de setembre de 1891:

> L'Escola romànica francesa reivindica el principi grecollatí, principi fonamental de les Lletres franceses que florí als segles XI, XII i XIII, amb els nostres *trouvères*, al XVI amb Ronsard i la seva escola, al XVII amb Racine i La Fontaine. Als segles XIV i XV, com també al XVIII, el principi grecollatí deixà de ser una font viva d'inspiració [...]. L'Escola romànica francesa reprèn la «cadena gal·la» trencada pel romanticisme i la seva descendència parnassiana, naturalista i simbolista. És amb aquest noble fi que els poetes Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhède, Ernest Raynaud i el savi crític Charles Maurras han vingut a mi, no com a «escorta», sinó per haver trobat en el meu *Pèlerin passionné* les aspiracions de la seva raça i del nostre comú ideal de «Romanitat». (Vallcorba 1994: 17)

La nova escola poètica, doncs, pretenia d'oposar-se als trets característics del Romanticisme i les seves derivacions simbolistes, com ara l'obscuritat, la melangia, el pessimisme i la vaguetat poètiques. I, en contrast, reivindicava, juntament amb el nacionalisme literari, la tradició clàssica grega i llatina, tot preconitzant els principis de la composició i l'estructura, i un retorn a l'equilibri i l'harmonia tant en el pensament com en l'estil de la poesia.

Tot i que l'escola sovint tingué més repercussió per la banda de les crítiques que no de les adhesions, va perviure des del final de la dècada dels anys noranta fins al principi del nou segle, a vegades entrant en contacte amb els parnassians (amb qui coincidien en l'admiració per la tradició antiga), a vegades intentant de sintetitzar l'element clàssic amb el romàntic. Retirat Moréas del primer pla, seran els plantejaments de Maurras els més destacats, tot derivant cada vegada més de la literatura i l'art cap a la política i la societat (el 1899 fundà *Action Française*, moviment polític nacionalista, conservador i catòlic).

Al començament del segle XX van sorgir noves reivindicacions de classicisme. Una de les més destacades, encara a França, serà la de Louis Bertand al pròleg de l'obra de Joachim Gasquet *Les chants séculaires*, de 1903. Aquest pròleg, titulat «La Renaixença clàssica», constitueix un veritable manifest a favor d'una poètica mediterrània i classicista. Hi és represa l'oposició entre Nord i Sud, entre la perjudicial

influència anglogermànica («el Bàrbar»), per un costat, i, per l'altre, els pobles llatins, «hereus directes de Roma i Atenes», que són els que representen «la Civilització».

Dins el pròleg són també formulats els principis literaris i estètics que han de guiar la nova poètica. D'una banda, la reivindicació dels conceptes de construcció (o composició), estructura, harmonia i ordre:

> Restablirem [el nostre art] en la seva puresa original i francesa. Les línies gracioses de l'antic edifici s'harmonitzaran per un efecte de conjunt. Aviat reprendrem l'encís i la virtut de l'ordre; intentarem compondre. La composició ho és tot. L'arquitectura d'un llibre és allò cabdal. (Vallcorba 1994: 29)[1]

D'altra banda, l'equiparació de la importància del fons i la forma en art i en poesia (contra l'antic predomini del primer sobre el segon):

> El fons, en art, té tanta importància com la forma, o més exactament, són tot un, i cal preocupar-se amb la mateixa sol·licitud de l'un com de l'altre [...]. Si s'ordena la matèria d'un llibre com una viva arquitectura, [...] aleshores la forma i la matèria es penetraran en una justa connexió. (ibíd.: 30)

Uns principis i uns conceptes que Louis Bertrand sintetitzava i agrupava en el següent passatge del seu pròleg:

> Esforç constant vers l'harmonia i la composició, preocupació per l'ordre, la tria, la bellesa, culte de la tradició, culte de la veritat humana, preferència pels llocs comuns, concepció poètica de les coses i, per dir-ho tot, solidesa del fons i perfecció de la forma –aquests són els principis fonamentals de la seva estètica. (ibíd.: 32)

La majoria, si no tots, d'aquests elements apareixen en les diverses reivindicacions de classicisme i de mediterraneisme que es fan al tombant de segle. No solament a França, sinó a bona part d'Europa.

A Catalunya, seran els noucentistes, al començament de segle, els que més impulsaran la recuperació de la tradició clàssica com a element fonamental d'una nova estètica i d'una nova sensibilitat modernes. No es pot passar per alt, amb tot, que ja podien trobar-se mostres de classicisme, en les nostres lletres, des del final del segle passat: entre els parnassians, per exemple (malgrat que els motius i temes antics els servien més que res com a pretextos poètics de gust culturalista, com vèiem més amunt); també en una revista com *Catalònia* (on ja apareix el tòpic de mediterraneisme clàssic per mitjà de la influència de D'Annunzio), o en un autor com Joan Maragall (malgrat que el seu és un contacte amb els clàssics que no parteix directament de les

1. Tradueixo directament del text original francès reproduït per Vallcorba.

fonts grecollatines sinó que passa a través d'un autor classicitzant com Goethe). Serà amb el Noucentisme, però, principalment mitjançant les formulacions teòriques d'Eugeni d'Ors, que es començarà a realitzar una veritable apologia de l'antiguitat clàssica.

Un classicisme, el de la doctrina orsiana, que inicialment estigué força mediatitzat per la cultura francesa. Destacadament, per l'*école romane* i pel seu fundador, Jean Moréas. Ors li dedicava una glossa el 15 de novembre de 1909, en la qual afirmava:

> Jo crec fermament que ell [Moréas] és l'home representatiu d'aquest moment en què l'esperit franc, net ja, per fi, de tot rastre de romanticisme, retorna, més conscientment que mai, a pendre l'heritatge de la tradició hel·lènica… –Recordo ara un article, singular i ardent, que no fa gaire temps, a una Revista Catalana, signava el senyor Farran i Mayoral [crític literari]. Era com una confessió, no per trontollanta, menys eloqüenta, a on un esperit contava com, gorit ja d'una propensió malaltissa a interessar-se per les tenebres, havia per fi comprès el gran, l'apassionant misteri que hi ha en la claretat. Vet aquí, doncs, la classe del nostre Classicisme. Nosaltres sabem que, com la del sol, la claretat en l'art és calor també… I a Jean Moréas li diríem el príncep de la claretat. (Ors 2001: 656)

Ors, per tant, contra les «tenebres» del Romanticisme (dins les quals incloïa el Modernisme), propugnava la claredat de la tradició clàssica, a la qual vinculava els valors més representatius del seu pensament estètic i de la seva ideologia política: els de mediterraneisme, arbitrarisme, imperialisme, civilitat, etc.

En la recerca de diversos models, a l'inici de segle, que li servissin de referent per a la nova poètica noucentista, Ors es fixà en els autors de Mallorca (principalment gràcies als lligams que ja hi havia establert Josep Carner): la poesia delicada i elaborada dels escriptors illencs s'adequava perfectament al seu gust aristocràtic. Serà aleshores que començarà a propugnar el concepte d'«Escola mallorquina», amb el qual pretenia d'agrupar, i d'incorporar al seu projecte literari, ideològic i nacional, autors com Gabriel Alomar, Miquel dels Sants Oliver, Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover (els quals, però, en cap cas no tenien consciència de grup ni d'escola):

> Fins l'exemple literari de l'Alomar i, en general, de tota la que hi ha dret a anomenar *escola mallorquina*, ens és d'utilitat altíssima, car aquesta escola, amb l'instint de delicadesa, que algun cop arriba a semblar femení, característic en l'ànima mallorquina, aporta al nostre Art d'avui un ideal de dignificació de forma, i fins una nova plasmació de la llengua catalana, que esdevé en mans dels grans escriptors de l'Illa, instrument noble, flexible […], i amb aital avenç de refinament que algun cop, en les poesies de l'Oliver, per exemple, m'apar ressentir els sons d'alta harmonia de la moderna lírica francesa. (Ors 1903: 309)

Miquel Costa i Llobera serà l'autor més reivindicat, principalment per Carner i el grup de la revista *Catalunya*, pel fet que reunia tots els requisits adequats a la nova estètica i, sobretot, a la nova ideologia noucentista: classicisme, cristianisme, conservadorisme, gust per la forma, allunyament del Modernisme, etc. I fruit dels contactes entre Costa i Catalunya serà la conferència que pronunciarà el 1904 a l'Ateneu de Barcelona.

«La forma poètica»

Ja des de l'inici del seu parlament, Costa deixa clara la intenció programàtica del seu discurs en afirmar que pretén d'oposar-se als qui «han proclamat repetidament que la forma poètica està destinada a desaparèixer». És una clara al·lusió a l'ús del vers lliure i de formes mètriques irregulars que podia trobar-se en part de la poesia modernista (d'influència simbolista); i, alhora, no deixava de ser una referència a la poètica espontaneista de Joan Maragall (el qual el 15 d'octubre de l'any anterior havia llegit el seu «Elogi de la paraula» a l'Ateneu). Tot i que Costa en alguns moments s'empara en certes idees poètiques maragallianes, en el fons la seva conferència reflecteix la contraposició entre la seva poètica i la de l'autor dels «Elogis».

És, principalment, el concepte de ritme el que Costa i Llobera manlleva a Maragall, això és: la idea que la naturalesa de l'expressió poètica és, per essència, rítmica; un ritme que s'encarna en els versos dels poemes. Però aquí ja cal establir les primeres diferències entre la poètica de Costa i la de Maragall. Aquest, en parlar de vers i ritme, es referia, de manera imprecisa, a qualsevol tipus de combinació formal que resultés rítmica o «musical» (malgrat que no estigués perfectament estructurada). Costa, en canvi, entén el concepte de ritme en un sentit tècnic («el principi de simetria», això és, l'equivalència de mesures) i quan parla de vers es refereix només a formes de versificació regulars (a motlles mètrics, en definitiva).

Per legitimar la seva defensa del vers regular (això és, del vers basat en els principis de la simetria i la proporció), Costa arriba a afirmar que és en la mateixa inspiració que s'origina: «És la florida del llenguatge humà que esclata amb el ritme simètric de totes les flors a l'impuls de la inspiració, que n'és la saba.» I per justificar que aquest ritme revelat (inspirat), a diferència del de Maragall, resulti del tot «simètric», addueix la idea platònica que la regularitat i la proporció són propietats connaturals dels organismes vivents –bo i considerant, doncs, que els poemes també ho són, d'«organismes vivents».[2] Amb això defugia el perill que la poesia quedés reduïda a sim-

ple «convenció» o artifici tècnic i, alhora, en salvaguardava la càrrega de transcendència que volia atribuir-li –ja que la considerava, romànticament, l'expressió «de lo més humà i de lo més sobrehumà que sentim».

Cal no perdre de vista –tot fent un parèntesi– que cap dels dos esmentats arguments, el de la inspiració i el de l'organicitat, no és verificable; i és que, a l'igual de la poètica maragalliana, la poètica de l'autor mallorquí no és la d'un teòric de la literatura i bàsicament es fonamenta en conceptes idealistes, provinents, d'una banda, de la lectura d'autors romàntics, i de l'altra, de la doctrina de Torres i Bages i de l'estètica de Milà i Fontanals, dos dels seus principals mestres.

Atenent el fet que la poesia, al llarg de la seva història, s'ha expressat principalment per mitjà de procediments mètrics –que a l'inici devien tenir una funció principalment mnemotècnica, això és, d'ajudar a conservar els discursos poètics en la memòria dels pobles (una funció a la qual al·ludeix el mateix Costa)–, l'autor de «La forma poètica» addueix com a aval de la seva concepció poètica tres tradicions literàries fonamentades en tres sistemes de versificació diferents: la versificació de la llengua hebrea, basada en el paral·lelisme de conceptes; la versificació grecollatina, basada en la quantitat sil·làbica; i la versificació de les llengües romàniques modernes, basada en el nombre sil·làbic i la posició dels accents.

Tots tres sistemes de versificació, tan diferents entre ells, li serveixen per «demostrar» que el principi fonamental de tota poesia és «l'eurítmia, la proporció, la correspondència, la simetria pròpia de l'organisme vivent»; i que els versos (regulars), lluny d'un simple convencionalisme tècnic, són «el naturalíssim producte de la vibració estètica del llenguatge humà»; dues noves proposicions de caràcter idealista, amb les quals, en el fons, pretén de demostrar l'anormalitat i la incongruència del verslibrisme i de qualsevol forma de versificació irregular (tal com eren practicats per alguns autors modernistes).

Admeses aquestes proposicions, Costa es proposa d'analitzar, finalment, en què consisteix la *forma poètica*, que és l'objecte primer de la seva conferència. I és en aquesta anàlisi on més es palesa el classicisme de la seva poètica i, alhora, la seva oposició a les diverses tendències modernistes, principalment a l'espontaneisme maragallià i al parnassianisme.

Ja a l'inici de la conferència, l'autor mallorquí apuntava que la creació poètica s'esdevé quan «el verb intern de la inspiració estètica se revesteix d'un element

2. Els precedents de l'*organicisme* aplicat a la literatura (força estès a partir del Romanticisme), això és, del corrent de pensament que considerava la creació i/o el funcionament de l'obra literària assimilables als d'un organisme –vegetal o animal–, es remunten fins a Plató, el qual, al *Fedre* (264 c-d), comparava un discurs ben estructurat i proporcionat en les seves diverses parts amb la perfecta organització d'un cos viu. Vegeu Malé 1995: 193-203.

manifestatiu adequat, que és la forma». Concep el procés creatiu, doncs, inversament a Maragall:[3] segons l'autor dels «Elogis», al poeta se li revela (per la inspiració) una forma, la qual porta amb si un contingut; Costa, en canvi, situa a l'inici de la creació el que anomena «verb intern de la inspiració estètica», el qual, per a manifestar-se, adoptarà una forma expressiva.[4] El que la inspiració revela al poeta, doncs, no és directament una forma, sinó un «verb intern», que és la «substància» o el contingut (idea, concepte, sentiment, impressió, etc.) que serà expressat mitjançant una forma.

A diferència de Maragall, que considerava que fons i forma eren el mateix perquè «poesia no és més que la forma», Costa dissocia la forma del fons o contingut (el qual anomena de diverses maneres: «inspiració», «substància», «esperit», «verb intern») i afirma que la poesia consisteix en la «compenetració harmònica» entre l'una i l'altre, entre la forma i el contingut. Així, la *forma* és sols el continent de la poesia, el suport expressiu, que és necessari perquè hi hagi poesia, però que no té un valor absolut i suficient: sense la substància o contingut, és simplement un artefacte mecànic. De la mateixa manera, el *contingut* (substància o inspiració) no constitueix per si sol poesia, ja que necessita una forma expressiva per manifestar-se.

Separada, així, la forma del contingut, Costa pot establir –amb un altre argument no demostrable– que aquella, la forma, «ha de tenir la perfecció que li corresponga per a fer-lo sentir [el contingut], per a expressar-lo». Aquesta «perfecció de la forma» a la qual aspira és un dels aspectes en què més es manifesta l'esperit del classicisme de Costa; un classicisme que li va servir per a superar la seva primera etapa de poesia romàntica.[5]

L'aspiració a una «forma perfecta» inicialment es va manifestar, en la seva poesia, mitjançant l'adopció i adaptació de formes mètriques llatines, seguint l'exemple que havia trobat en el poeta italià Carducci i les seves *Odes bàrbares*, com manifestava per carta a Rubió i Lluch el 10-III-1879:

3. Vegeu més amunt el capítol dedicat a la poètica maragalliana.
4. Quant a la inspiració, tot i que Costa en algun passatge la qualifica de «divina» («sembla venir d'una esfera superior i divina») i atorga a la poesia una càrrega de transcendència (en considerar-la l'expressió de l'«humà» i el «sobrehumà» que hi ha en nosaltres), en cap moment no situa obertament Déu a l'origen de la creació poètica i, doncs, no atorga a la poesia una dimensió religiosa, com feia Maragall. En seria la causa el fet que mai no va arribar a conciliar del tot el classicisme d'arrel pagana de la seva concepció poètica amb el cristianisme de la seva vocació religiosa.
5. Ja el 22 de setembre de 1877 (als vint-i-tres anys) escrivia al seu amic Antoni Rubió i Lluch: «Celebro también que te dediques a traducir a los poetas clásicos, tan olvidados de nuestros catalanistas cuyo amanerado *sabor popular* necesita una buena dosis de perfección griega» (Costa 1947: 989).

> Últimament he llegit un llibre italià que m'ha produït gran efecte, les *Odi barbare* del novíssim poeta Carducci, notabilíssimes com a execució poètica, si bé detestables per son esperit filosòficament pagà i contrari al cristianisme […]. Jo no he vist mai en la vida cosa més clàssica i al mateix temps més inspirada. Carducci ha restaurat los metres d'Horaci amb mà de mestre. (Costa 1947: 993)

Dos mesos després Costa componia la seva primera «horaciana»: l'oda «A Horaci», escrita en una forma mètrica clàssica com són les estrofes sàfiques.[6] En aquest poema, l'escriptor de Mallorca canta i lloa l'antic poeta llatí com a «príncep afable de la docta lira» i com a «mestre i custodi de la forma bella»: com a representant, doncs, d'un tipus de poesia culta que té en la bellesa de la forma una de les seves principals virtuts, a més de la serenitat, el seny, la claredat, el mediterraneisme, etc. Totes les virtuts a què aspirava la poesia de Costa i que li seran lloades pels noucentistes; i unes virtuts a les quals el poeta illenc, dins la mateixa oda –escrita, recordem-ho, el 1879–, oposa a la «febre» i «l'arpa plorosa», les «fonts d'amargura» i els «negres ensomnis», característics de part de la poesia romàntica (i que també ho seran de part de la modernista).

La perfecció formal representa, doncs, un dels punts fonamentals de la poètica de Miquel Costa i Llobera (i també de la seva poesia). I en reivindicar-la, a la conferència «La forma poètica», per una banda refusava certes concepcions espontaneistes de la poesia (l'«espiritualisme simplicista»), representades per poetes que desdenyaven la tècnica poètica i renunciaven a tenir cura de la forma; concepcions com la que il·lustrava Joan Pérez-Jorba en un article a la revista *Catalònia*, «Émile Verhaeren», el 1898:

> Molts se preocupen amb exageració de la forma externa, sense tenir idea de la forma interior que existeix en tot i que és l'ànima de l'art i el fons immortal de les coses […]. Abans de construir frases, el jove d'ara tendeix a pensar i sentir. L'emoció verbal només la produeixen les paraules que brollen espontàniament de l'esperit: mai l'ha originada la correcció freda d'un artífex de períodes. (Citat per Castellanos 1988: 241-242.)

I, per una altra banda, Costa rebutjava també els excessos de la concepció parnassiana, massa preocupada pels artificis retòrics i pel conreu merament exterior de la forma (sense cercar la seva harmònica compenetració amb el contingut). Com ara la poesia de mena parnassiana de Jeroni Zanné, la qual partia de temes molt variats, extrets

6. Tot i que el primer poema de les *Horacianes* va ser iniciat el 1879 (i acabat el 1897), els altres quinze van ser escrits entre 1904 i 1906, any, aquest darrer, de la publicació de l'obra. *Horacianes* representa la plasmació formal dels ideals classicitzants de la conferència «La forma poètica», de 1904.

tant del món antic com del món modern, sense que per al poeta no tinguessin més importància que la de ser «pretextos d'origen artístic o cultural sobre els quals construeix un món ple de matisos»; pretextos que sovint eren mites, de la història dels quals triava un moment per «descriure, amb un llenguatge voluntàriament rebuscat i artificiós, un espai precís com qui descriu un quadre», i per «bastir-lo enmig d'uns espais decoratius» (Castellanos 1995: 58).

L'oposició a aquests tipus de poesia conreats al final i al tombant de segle caracteritzen també, en darrer terme, la posició ideològica de Costa i Llobera, fonamentalment conservadora, que es distanciava de les tendències vitalistes i d'altres de neomístiques adoptades per certs poetes modernistes, entre els quals el mateix Joan Maragall.

Bibliografia

Batllori, M. (1955). *La trajectòria estètica de Miquel Costa i Llobera*. Barcelona: Barcino.

Castellanos, J. (1986). «Miquel Costa i Llobera». A: M. Riquer; A. Comas; J. Molas (ed.). *Història de la literatura catalana,* vol. 8. Barcelona: Ariel, pàg. 330-336.

Castellanos, J. (1988). *El modernisme*. Barcelona: Empúries.

Castellanos, J. (1995). *Antologia de la poesia modernista*. Barcelona: Edicions 62.

Costa i Llobera, M. (1947). *Obres Completes*. Barcelona: Selecta.

Malé, J. (1995). *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

Ors, E. d' (1903). «Per a epíleg a uns quants articles d'en Gabriel Alomar». *Catalunya, 7,* 15-IV-1903, pàg. 309.

Ors, E. d' (2001). *Glosari, 1908-1909*, a cura de Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema.

Vallcorba, J. (1994). *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema.

Capítol 4

Josep Carner

«La dignitat literària» i «Virtut d'una paraula» (fragments)

Jordi Malé

«La dignitat literària»

[…] La dignitat del literat és, doncs, essencial; no parlem aquí d'ètica general, sinó d'una mena d'ètica professional, i que és tan dintre la naturalesa de les coses que l'oblit o conculcació d'ella minva l'obra d'art, la fa anguniosa i vana.

No trobarem el literat en aquella situació d'hostilitat sistemàtica en la qual se'ns descrivien els romàntics, vociferant contra llur temps, malaurats, decebuts, incompresos, víctimes, els braços alçats contra les al·lucinacions nocturnes i els cabells estarrufats per la grapa fatídica de les tempestes. Això fou un posat artificial i de moda, generalment una màscara de la desviació o l'egoisme.

Mes si avui que, amb justícia, hem dit tant de mal del romanticisme, algú encara volgués renovellar aquella tradició costosament esvaïda, trobaria el malastre i la mort artística en son ridícul histrionisme; que l'esperit no vol ésser udolat i un malcontentament que s'ha de posar de puntetes per a semblar indignació esmussa la paciència del mateix Mefistòfil. El malcontentament romàntic provenia de creure's el poeta un origen diví no reconegut, i que la poesia era una missió incomparable que eximia de deures. Avui, no sense alguna resistència, però amb tota equitat, es torna al sentit clàssic: es combat, fins i tot, la professionalitat de l'art, s'implora de l'artista el repòs d'una normalitat, és més, se li fa entendre que li convé mostrar son valor donant gràcia a ço que és normal, rejovenint la llei comuna dels homes. Queda descomptada en tothom una passa de jovenesa protestatària, avalotadora; però sempre és fàcilment distingible la contradicció que neixi de la ufanor de la sang, com bell auguri de fertilitat, de la cançó rutinària del pobre neguitós que mai no troba els seus encontorns a la mida de son plaer, mentre gira el món en una infinita varietat d'homes i paisatges.

Oposat aparentment a aquest corcó de l'esperit és l'industrialisme, que en el nostre règim contemporani ha prostituït tants d'enginys. La sobreproducció, l'afalac repugnant als pitjors, l'amanerament, caracteritzen el qui per diners o per insaciable vanitat ha convertit la inspiració en una traça i ha confós el públic amb una clientela i s'ha valgut d'un fòtil semblant a la

màquina d'èxits que descriu Villiers de l'Isle Adam. Aquest pecat exclou el qui el comet de la categoria literària; i no hi ha sanitat social en un país que considera com una glòria pública l'obsessionant revenedor de si mateix, que cada dia, naturalment, es revèn per un preu més baix. La dependència d'una passió mesquina, cal verament que desqualifiqui l'artista, que ha d'ésser home lliure, per dret diví.

Car una de les qualitats més excelses de l'artista, i base fonamental de la seva dignitat, és la llibertat del seu esperit. El poeta no s'entrega a la passió: la intueix. Goethe ho ha precisat en magnífiques paraules. Per això l'actitud del poeta és la més gran gentilesa en la terra. Perquè tot apassionat és un incomprensiu de les mocions alienes, i només l'intuïtiu universal pot, àgilment, sense càrrega vil, passar graciosament en la tempesta com l'Ariel de Shakespeare. Mes no és solament la passió el que podria tudar les ales meravelloses.

Un poeta que es vulgui convertir en doctor, en organitzador, en reformador, en apòstol (dono a aquestes paraules valors professionals) es ven la seva llibertat, està lligat enc que sigui amb una cadena d'or com la que en els dies homèrics lligava el món a Zeus. Però el que és abominable és que el poeta destrueixi sense compensació la seva llibertat, que es faci ell mateix una presó, una trista esclofolla de presó, per haver-se volgut definir estèticament, i filiar els principis de la seva obra i proclamar els cànons d'una escola.

S'ha donat una gran importància a Catalunya al problema de la sinceritat poètica. A les exageracions parnassianes en Maragall oposà l'il·luminisme religiós de la paraula viva. L'espontaneïtat és un deure en l'artista, l'acurament també. La solució és bona de trobar: cal treballar indefinidament en les tasques elementals d'educació literària. Cal refer-se indefinidament les facultats per mitjà de seguits exercicis primaris. Lord Byron posava en vers cada dia l'article de fons de son diari. En aquestes avinenteses, d'un artifici volgut, i tan educador, la nostra paraula realitza performacions que poden ésser previstes: amb una certa insistència l'habilitat adquirida es fa naturalesa, i l'espontaneïtat hi floreix meravellosament. El crim artístic és donar al públic els tempteigs, les provatures, les potineries de laboratori com a obra poètica: per manca d'autocrítica molts poden incórrer en aquesta malvestat, que és un nou cas d'indignitat literària. Es pot donar com una llei –enc que sembli tractar-se d'una pobra paradoxa– que mentre en la nostra obra puguem discernir-hi les juntures i les vies del nostre esforç, ella és obra de personalitat, i quan ens apar veu misteriosa que ens ha estat imposada, amb ressonàncies noves que ens estranyen i amb un abast més considerable que no el que havíem discernit, llavors és quan el nostre esperit és verament en la nostra obra, sense que ell ho sàpiga, en pasme d'ell mateix.

Entengui's bé que la delectació que trobem en l'obra intel·ligent creada –una mena de premi de l'afany– és de breu durada. L'art és un camí vers la perfecció; i la perfecció és un valor suprasensible. El poeta esdevé perfecte i no en serà mai. Aquesta és la vera amarguesa del llorer, no pas la incomprensió dels altres, llur menyspreu o llur oblit. La joia i l'elació que llargament expandeixen la faç honrada del botiguer sortós; la confiança en un mateix, gruixuda i sense clivella, que guia un poc supersticiosament el negociant en la seva especulació, són desconegudes del poeta, que necessita aquella mica d'angúnia que és premissa indispensable de la gràcia […].

(Conferència pronunciada a la Joventut Nacionalista el 2 de juny de 1913. Carner 1986: 128-130.)

«Virtut d'una paraula»

[…] El que neix –el poema– no neix, doncs, pas *del que existeix*, del real o del passional: bellesa del crepuscle, nit estelada, glòria o malastre de l'amor, afany d'un ideal de justícia o de la mort, tots ells sentiments i espectacles dels quals es podrà guarnir, sinó de l'empenta primera d'una expressió elemental, d'un mot privilegiat, primer relleu *del que vol ésser*.

Una paraula, dues, tant es val, ressona o ressonen en el nostre esperit, de dia o de nit, caminant o en repòs, en la calma o en la febre; reconeixem la intrusa així que ens xiuxiueja a l'orella o a la nostra ment solitària; la saludem vagament; no ens en podem separar, ni seguir o emprendre qualsevol tasca com si no ens hagués enartat. I haurem rebut aquesta visita per atzar, o per atzar l'haurem trobada. Potser no serà pas del tot una d'aquelles paraules que el comú dels lectors anomena *poètiques*; jo crec que qualsevol paraula pot esdevenir màgica, és a dir, capaç de reaparèixer a la nostra consciència, incorporada a un vers, tot fent-nos la impressió que hem recollit aquest ritme, dotat d'un sentit, d'una mena de no-res, d'un lloc inconegut, però exterior.

En realitat, aquesta primera fase de la creació s'ha produït en nosaltres mateixos. Car, sense que ens n'hàgim adonat, la paraula oportuna ha tocat dins de nosaltres el caire d'una emoció oblidada (rics que som, sense saber-ho), que la carrega de l'energia suficient per dictar-nos un bell vers i imposar-nos-el: és el vers donat que emana, per natura, d'una crida *espontània* al fons de la nostra substància.

Única màgia no deceptiva, la inspiració poètica, tal com he intentat de rastrejar-la, seria més vella que les més antigues literatures escrites, grau suprem de la tendència humana a expressar l'emoció pel ritme, deu ensems de la poesia, de la dansa i de la música.

Com el mateix Shelley, l'embriac, l'inspirat per excel·lència, ho ha fet entendre: «Quan la composició [del poema] comença, la inspiració ja en minva.»

La inspiració no és, doncs, sinó el vers que una paraula compongué com per art d'encantament.

Cal després posar-nos a l'obra. *Llavors ens toca a nosaltres*. Si tanmateix el treball és ardu, no es tracta pas d'una tasca gratuïta. Car el vers donat sembla servar un cert escalf que ens afecta, ben cert, com ho demostra el lleuger augment de la nostra temperatura, però ens permet d'escriure l'essencial del poema i, en els millors casos, una primera versió completa. Potser aquesta escalf facilita la concentració de tota la nostra aparent pluralitat, perquè si el poeta és «el qui fa», ho fa amb tot el seu ésser. Heus ací, doncs, compromesos, l'instint sense rostre, encara corprès del seu descobriment, encara inductor; els sentits, que reclamen certes transposicions, certes voluptats, certes «correspondències»; la memòria i la seva llàntia d'oli, ja artista ella mateixa en les seves tries, en les seves estilitzacions involuntàries; els sentiments que tenyeixen i carreguen els mots; la imaginació, que poua en allò que és conegut per tal d'inventar l'inesperat; la intel·ligència, una mica desconfiada, una mica limitada, que va a les palpentes, però decidida. Sí, cal que la intel·ligència hi sigui també. (No trauré res d'un curt de gambals per màgia, o càbala, per hipnosi o droga.) Només la intel·ligència és capaç de pesar i pensar el conjunt: ella pot judicar i escollir, perquè en ella resideix la forma suprema del gust.

Gràcies a la textura de llurs obres, apreciarem, quan calgui situar llurs inspiracions, que Èsquil, l'oracular, Dant, l'incisiu, Baudelaire, el lúcid, hi esmerçaren llur complexitat.

¿Haurà finit la seva tasca el mot inicial, el mot responsable, aquell que tot ho ha començat quan les nostres facultats conjugades s'esmercen, brunzidores, en la composició del poema? De cap manera. Canvia de paper, això és tot. De màgic esdevé (si hom el sap entendre) pedagog formal, tossut monitor. És la mesura de la unitat i de la puresa del poema. Car si el poema, com afirma S. K. Langer,[1] usa un material discursiu, la seva natura no és pas discursiva. Jo afegiré que el poema, en la seva natura més autèntica, no va pas d'A a B: volta entorn d'A.

Així, en el poema on ens aventurem, tot ha de venir del mot o ha de menar-nos-hi.

Com tota unitat viva, el poema és orgànic, fet de parts que vivifiquen íntims bescanvis. Per ultrapassar el crit de la malaurança o de la joia, l'udol del fetiller o l'*ah, ah, ah* bíblic, el poema utilitza volenterosament una mena de simbiosi o de contrapunt. Quant a les influències, es combinen i es disfressen de cara a la unitat nova; com més ens allunyem de la imitació per acostar-nos al geni, més llur nombre augmenta: si la mediocritat té molt poca gana, el geni, en canvi, és voraç.

No hi ha cap llibertat comparable a la creació del poema. Entenc per llibertat la tria personal de les traves, autèntiques *col·laboradores*. És a elles, no a procediments màgics, automàtics ni científics, que deurem el fet de poder treure tots els recursos de l'ombra o de la vida soterrada, com també d'assegurar les gràcies formals.

Però llur treball, per indispensable que sigui, és, tanmateix, complementari; cal creure en la virtut del mot inicial, i partir de la seva llum única.

(Original català de l'assaig publicat inicialment en francès a la Revue de Métaphysique et de Morale *de París, 4, 1961. Carner 1986: 243-246.)*

El Romanticisme intel·lectualista

Va ser durant el període romàntic, a la primera meitat del segle XIX, que van abundar les poètiques que explicaven l'acte creatiu a partir de conceptes com ara la inspiració, l'espontaneïtat, la passió, etc.[2] Tanmateix, dins les files mateixes del Romanticisme va sorgir una tendència de caire intel·lectualista que, en diametral oposició a aquests conceptes, defensarà els de rigor i mètode per caracteritzar el procés de la creació poètica: un procés fruit no d'una il·luminació sobrevinguda i d'una passió desbordant, sinó de la voluntat, el treball i la dedicació del poeta.

1. NdE: Estudiosa de l'art i l'estètica. El 1952 va publicar l'obra *Feeling and Form*, en la qual presenta sistemàticament una teoria de l'art com a símbol dels sentiments humans.
2. Sobre les poètiques del Romanticisme, vegeu més amunt l'apartat «La concepció romàntica de la poesia» del capítol dedicat a Joan Maragall.

Aquesta tendència, representada per la facció dels simbolistes francesos que va de Charles Baudelaire a Stéphane Mallarmé i Paul Valéry, té com a precedent l'escriptor nord-americà Edgar Allan Poe (1809-1849). Poe, després de compondre un dels seus millors poemes, *The Raven* (*El corb*), va escriure, el 1846, un assaig titulat «The Philosophy of Composition» («Filosofia de la composició»), en el qual exposava els mecanismes pels quals, segons ell, havia creat aquell llarg poema d'una forma totalment conscient i metòdica. Ell mateix exposava l'objecte d'aquest assaig:

> Desitjo posar de manifest que ni un sol fragment de la seva composició [del poema *El corb*] no pot referir-se ni a l'atzar ni a la intuïció –car aquest poema procedeix, pas a pas, a la seva formació amb la precisió i rígida conseqüència d'un problema matemàtic. (Poe 1982: 35)

Poe, doncs, rebutjava obertament la intuïció en poesia, és a dir, la inspiració i la creació espontània, bo i reivindicant el treball, el mètode i el rigor constructiu. I per mostrar que s'aplicava a si mateix aquests principis, a la «Filosofia de la composició» afirma que el procediment que seguia a l'hora de compondre els poemes era començar pel final, és a dir: primer es plantejava quin efecte volia que el poema produís en el lector que el llegiria; després es plantejava l'extensió adequada per aconseguir de generar-lo; a continuació, el to que més s'ajustés a aquell efecte, l'estructura formal que el sostingués, el tema que hi fos més escaient, etc.

Deixant de banda que, evidentment, tota aquesta argumentació resulta exagerada i que, amb ella, el que Poe pretenia era, sobretot, oposar-se als qui explicaven la creació poètica com un fenomen inspirat i il·luminat, l'assaig «Filosofia de la composició» té una gran importància en tant que representava una nova manera d'entendre la poesia, amb un sentit més intel·lectualitzat, rigorós i metòdic.

Una manera de fer que van seguir els poetes simbolistes de la branca representada principalment per Charles Baudelaire i Stéphane Mallarmé. Baudelaire, per exemple, afirmava que «la inspiració no és altra cosa que la recompensa de l'exercici quotidià» (cosa que, en el poeta francès, no excloïa que cerqués estats excepcionals de la ment per mitjà de l'opi). Reivindicava, així, enfront la il·luminació i la inspiració romàntiques, el treball, la consciència i la intel·ligència.[3]

3. Baudelaire 1976: 183. A l'assaig «La gènesi d'un poema» (1859), Baudelaire, tot comentant, precisament, la «Filosofia de la composició» d'Edgar Allan Poe (un autor que va traduir), apuntava: «Vet aquí un poeta que pretén que el seu poema [*El corb*] ha estat compost seguint la seva poètica. Certament, posseïa un gran geni i més inspiració que qualsevol altre, si per inspiració entenem l'energia, l'entusiasme intel·lectual i la facultat de tenir les seves facultats despertes. Però també estimava el treball més que ningú; repetia a bastament, essent com era absolutament original, que l'originalitat és una cosa que s'aprèn…» (ibíd.: 343).

La tendència intel·lectualista del Simbolisme, que compartirà amb el parnassianisme la concepció de la creació poètica, serà continuada al segle XX pels autors postsimbolistes, essent Paul Valéry el seu representant més destacat.

Carner, entre Ors i Maragall

A la Catalunya del tombant de segle, seran principalment els modernistes seguidors del parnassianisme els que defensaran una concepció de l'acte creatiu concebuda en termes d'esforç i de tècnica. Una concepció que pretenia d'oposar-se essencialment als conceptes d'espontaneïtat i de facilitat creatives, però no al concepte d'inspiració, la qual era acceptada com una primera fase de la creació –per això Apel·les Mestres podia afirmar que, «després que ella [la inspiració] ha parlat, un cop ha terminada sa missió, llavores de sang freda hem de ser versificadors» (Mestres 1902: 29).[4]

Serà amb l'adveniment de la figura d'Eugeni d'Ors i la seva estètica de l'arbitrarietat que la concepció intel·lectualista de la creació poètica prendrà definitiva volada. En el pensament orsià, són fonamentals els conceptes d'intel·ligència, consciència, voluntat, construcció, rigor, mètode, etc. I no ha de sorprendre que l'any 1909, en escaure's el centenari del naixement d'Edgar Allan Poe, el Pantarca li dediqués una de les seves gloses, dins la qual l'anomena «Mestre i Patró d'Arbitrarietat», i fa el següent comentari del seu assaig «Filosofia de la composició»:

> És per a nosaltres un text definitiu aquell estudi, magnífic d'insolència i d'aristocràcia, en què l'autor d'*El corb* analitza genèticament la composició de son poema, naixent a la perfecta vida, no en un moment d'oblit romàntic, sinó en una culminanta hora lúcida d'autopossessió. (Ors 2001: 393)

La reivindicació d'Ors de l'estètica de l'arbitrarietat anava aparellada amb l'oposició frontal envers les concepcions de la poesia basades en la passió, la inspiració i l'espontaneïtat, identificades per Xènius amb les poètiques del Romanticisme (i, alhora, amb les modernistes).

La crítica orsiana anirà adreçada, especialment, a Maragall i la seva teoria de la «paraula viva». Així, en aparèixer l'obra poètica *Enllà*, publicada el 1906, li dedicà una glosa en la qual apuntava que aquest llibre «és la nota més aguda, més estrident, del

4. Sobre el parnassianisme vegeu més amunt l'apartat «Parnassianisme i espontaneisme al final del segle XIX i principi del segle XX» del capítol sobre Joan Alcover.

romanticisme llatí»; i, tot lloant els valors clàssics, que havien de ser els de la generació noucentista, assenyalava que «en l'Estètica Arbitrària veiem el *substratum* teoritzat del classicisme, com en l'Estètica de la Paraula viva el *substratum* teoritzat del Romanticisme» (Ors 1996: 170-171).

Les idees orsianes exposades al *Glosari* influiran decisivament bona part dels escriptors i intel·lectuals coetanis, entre ells Josep Carner, algunes de les primeres obres del qual seran considerades representatives de la poètica noucentista.

Carner, amb tot, nascut el 1884, es va formar com a escriptor quan encara eren vigents diverses de les tendències modernistes, com ara la simbolista i la parnassiana; i, sense abandonar-se per complet a cap d'elles, en va assimilar diversos elements (rebutjant-ne d'altres), com ara el virtuosisme, el classicisme, el culturalisme, l'afecció pel sonet, etc., tot construint la seva pròpia i particular poètica (influïda pel pensament cristià de Torres i Bages).

D'aquelles tendències modernistes, de les quals anirà allunyant-se, també en va adoptar la concepció de la creació de la poesia com un acte racional i artificiós, bo i oposant-se a la concepció espontaneista i, doncs, a la teoria maragalliana. Una actitud que es refermarà en aparèixer el *Glosari* orsià. Amb tot, la seva oposició a Maragall no serà tan radical com en el cas d'Eugeni d'Ors: tot i que considerava (en una entrevista de 1927) que la poètica maragalliana era «equivocada» (Garcés 1985: 65), l'unia al poeta dels «Elogis» una relació d'amistat i d'admiració, com també la proximitat d'ambdós a l'ideari de Torres i Bages.

Aquesta és una de les raons per les quals Carner, en la seva poètica, cerca una posició intermèdia entre Maragall i Ors, bo i reivindicant la consciència i la tècnica en l'acte creatiu (l'arbitrarietat orsiana), però sense renunciar al concepte d'inspiració (l'espontaneïtat maragalliana). Una posició intermèdia que queda clarament reflectida en el següent passatge del pròleg que escriví per a *La paraula en el vent*, de 1914:

> La poesia lírica és un combat, el més alt de l'esperit, com el de Jacob i l'àngel. És el combat essencial entre la inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat [...]. El combat és en un ambient lliure, nu. El que en Maragall anomenava la «paraula viva» i el que Ors anomena l'«arbitrarietat», enlloc poden bregar més poderosament que en aquest aire. (Carner 1998: 53)

La voluntat d'integrar les poètiques orsiana i maragalliana també queda reflectida a la conferència d'un any abans, «La dignitat literària». Carner, seguint les consignes orsianes, hi escomet contra el Romanticisme (del qual, «amb justícia, hem dit tant de mal») i contra els romàntics, en la caracterització dels quals són al·ludits els modernistes («malaurats, decebuts, incompresos, víctimes, els braços alçats contra les al·lucinacions nocturnes i els cabells estarrufats per la grapa fatídica de les tempestes»).

Dels romàntics i modernistes, l'autor d'*Els fruits saborosos* rebutja la concepció divina i messiànica del poeta, l'abandonament a les passions, el professionalisme artístic entès com a subordinació a les exigències del públic i com a producció industrialitzada i en sèrie, i la subjecció als cànons d'una escola.

A aquests principis Carner oposa el que seria, coincidint amb l'ideari d'Eugeni d'Ors, el sentit clàssic: contra una concepció del poeta com a ésser excepcional, propugna la normalitat, el poeta com a partícip de la llei comuna dels homes; i contra la subjecció als cànons o a les passions, propugna la llibertat de l'esperit en la creació.

En relació amb l'acte creatiu, Carner al·ludeix a les dues posicions ja enfrontades a l'inici de segle: la dels parnassians, per als quals la creació era un procés en el qual intervenia la tècnica poètica, i la maragalliana, fonamentada en la il·luminació i l'espontaneïtat. I les concilia: per a Carner, l'espontaneïtat és un deure de l'artista ja que garanteix la sinceritat poètica; però per poder assolir l'espontaneïtat cal, abans, dominar la tècnica, que és l'únic que permetrà al poeta de crear espontàniament.

Admès, per endavant, el domini de la tècnica, pot igualment conciliar el paper de la intel·ligència (a la qual al·ludeix en referir-se a «l'obra intel·ligent creada») i el paper de la inspiració (al·ludida en la «veu misteriosa que ens ha estat imposada»), la qual vincula a l'esperit. De manera que, per a Carner, tota obra d'art autèntica és un acte de la personalitat de l'artista, el resultat de la seva intel·ligència i del seu esforç conscient; però quan, més enllà del seu domini tècnic i conscient, l'artista descobreix en l'obra creada aspectes insospitats i misteriosos, aleshores en la creació ha actuat la veu misteriosa de la inspiració i l'obra és també un acte del seu esperit.

«Teoria de l'ham poètic»

Josep Carner no es va considerar mai un teòric literari ni un crític en l'accepció professional del terme, per bé que són molts els textos sobre literatura que va arribar a publicar a les primeres dècades del segle XX, en forma d'article, de nota, de pròleg, etc. Ja a la postguerra, retornat de l'exili mexicà el 1945 i havent triat com a destinació Bèlgica, va ser nomenat professor extraordinari de la Universitat Lliure de Brussel·les, on va professar cursos sobre Llengua, Literatura i Història de la Literatura espanyoles. Després de la jubilació, a finals dels anys cinquanta, impartí, a l'Institut d'Hautes Études Universitaires de Brussel·les, dos cursets: l'un sobre Literatura catalana i l'altre sobre creació poètica. Aquest darrer curs degué ser l'origen del petit assaig «Virtut d'una paraula», publicat no gaire temps després, el 1961, inicialment en francès.

Carner hi exposa la seva concepció de l'acte creatiu en poesia, la qual, en un altre text (també de 1961), anomenà «Teoria de l'ham poètic». Una teoria que, de fet, no desdiu els plantejaments que sobre aquesta qüestió feia l'any 1913 a «La dignitat literària», sinó que n'és un desenvolupament i un aprofundiment.

El punt que resulta més remarcable de la teoria carneriana expressada en aquests textos és el fet de reconèixer un origen lingüístic a la creació poètica: a diferència de les diverses concepcions sobre l'acte creatiu que, del Romanticisme en endavant, establien com a impuls primer una contemplació, o bé un sentiment, o una música, un ritme, etc., Carner situa a l'origen de la creació poètica un element lingüístic: una paraula (o una expressió).

Això revela que no concebia la poesia com la traducció en paraules d'una experiència prèvia (contemplativa, afectiva, etc.) –«no neix *del que ja existeix*»–, sinó que la poesia sorgeix del mateix llenguatge, d'una paraula o d'un grup de paraules, les quals només posteriorment es vincularan amb una experiència.

Què és el que fa que aquell mot (que pot ser qualsevol, ja que no hi ha «paraules poètiques» i totes poden esdevenir «màgiques») origini la creació del poema? El fet –diu Carner– que es posa a «ressonar» dins l'esperit (o la ment) del poeta. Cal, aleshores, preguntar-se en què consisteix aquesta «ressonància» i què la provoca.

La raó per la qual el mot comença a ressonar dins el poeta és que, d'una manera inconscient i no voluntària, desperta «una emoció oblidada» i s'hi associa. Aquesta idea, cal entendre-la tenint present una noció que és fonamental per explicar bona part de la literatura de la primera meitat del segle XX: l'existència d'un magatzem d'imatges, sensacions, sentiments, etc., contingut dins el més profund de la consciència, en una zona obscura de la psique que ha estat anomenada amb diversos conceptes psicològics: subconscient, inconscient, infraconsciència, memòria involuntària (aquest darrer terme utilitzat per Marcel Proust), etc.[5]

Al text «Teoria de l'ham poètic», Carner descriu aquesta zona de la ment humana com una mena de

> soterrani sempre més o menys actiu en les nostres vides i que anomenem, ignorants que som, *oblit*. Allí es conserven, dissimulats però potencialment actius, tresors acumulats des de la infantesa: paisatges sense nom, d'ombres i claror incertes i prenedores, desigs en pon-

5. Proust, que qualificava la seva obra *A la recerca del temps perdut* de «novel·la de l'inconscient», va encunyar el concepte de «memòria involuntària», tot diferenciant-lo de la memòria voluntària, que seria la memòria de la intel·ligència i dels ulls (Proust 1913: 558). El passatge de la novel·la més il·lustratiu d'aquest tipus de «memòria involuntària» és el de la famosa magdalena sucada en el te, el sabor i l'olor de la qual desperten sobtadament en el protagonista un record adormit que palpita a una gran profunditat del seu esperit, i que, de mica en mica, puja fins a la superfície de la consciència.

> cella abandonats en un racó, temences barrejades amb temptacions, pòsits com de crepuscle sobirans, enyors del que mai no coneguérem, intuïcions submarines o interestel·lars. (Carner 1986: 249)

Partint, doncs, de l'existència, dins la ment, d'aquest dipòsit d'imatges, sensacions, sentiments…, acumulats al llarg de la nostra vida i que romanen en un estat com de latència (sense que en tinguem consciència), Carner caracteritza el procés que posa en funcionament la creació poètica com el d'una paraula que –a l'igual de la magdalena proustiana– desperta una emoció que dormia al fons del nostre esperit (en l'inconscient). I és el fet que la paraula s'associï amb una d'aquestes emocions «oblidades» el que fa que comenci a «ressonar».

Amb l'acció de «ressonar» Carner vol donar entenent que aquesta paraula amplia el seu abast expressiu: el fet d'associar-se amb una emoció fa que el mot esdevingui un «ritme» –i aquí cal recordar la idea romàntica que les passions troben la seva forma d'expressió idònia en la música. Però no es tracta d'un ritme (o d'una música) preverbal, indefinit, sinó que és un ritme «dotat d'un sentit».

En definitiva: segons la teoria poètica carneriana, quan «el mot privilegiat» s'associa amb «una emoció oblidada», esdevé una expressió verbal dotada d'una forma rítmica i alhora, d'un contingut; i això no és altra cosa que un vers, el «vers donat».

Aquest «vers donat», no construït conscientment sinó sorgit de resultes de la ressonància interior que ha provocat el contacte entre aquell «mot privilegiat» i una «emoció adormida», és el primer component del futur poema (d'allò «que vol ésser»). I com que el mot originari ha estat copsat «per atzar» (d'aquí ve que el qualifiqui de «casual»), i com que ha entrat en contacte amb aquella emoció d'una manera no conscient («sense que ens n'hàgim adonat»), i com que el vers ha sorgit espontàniament («d'una crida espontània al fons de la nostra substància»), Carner pot qualificar aquesta primera fase creativa d'*inspiració*: «La inspiració no és, doncs, sinó el vers que una paraula compongué com per art d'encantament».[6]

6. Ja abans que Josep Carner, altres poetes havien explicat com alguns dels seus poemes van sorgir d'un primer vers o d'uns primers versos inspirats. Per exemple, la primera de les *Elegies de Duino* (1923) de Rilke, segons el testimoni de la princesa Marie von Thurn und Taxis: «El poeta havia rebut aquell matí una carta de negocis que l'incomodava i que desitjava de contestar aquell mateix dia. Lluïa el sol, bufava un fort bòrees, el mar era blau. Rilke es passejava pel recinte exterior del castell, prop del penya-segat, quan de sobte es va aturar com si sentís una veu que se li adreçava: "*Qui, si jo cridés, em sentiria d'entre els cors / dels àngels?"* El poeta, sense avançar, va dir a mitja veu: "Què és això?, què m'arriba?" Va agafar el seu quadern de notes i apuntà aquestes paraules. Aquests van ser els primers versos de l'Elegia I; a la nit el poema ja estava acabat» (Barjau 1981: 90). També Carles Riba explicava, al prefaci a la segona edició de les seves *Elegies de Bierville* (1949), com aquestes havien nascut d'un vers donat: «A l'emigració, en efecte, i dins el sentiment de l'exili prengueren forma aquestes elegies […]. Sorpresa i meravella fou per a mi el primer vers, nascut de sobte sencer i armat d'una exigència de continuació…» (Riba 1984: 209).

Per a l'autor de la «Teoria de l'ham poètic», doncs, l'acte creatiu s'origina en la inspiració, consistent en un mot casual i privilegiat que, en lligar-se a una emoció oblidada, ressona en l'interior del poeta fins a generar un vers. Però això és sols la primera fase de la composició del poema: «Cal després posar-nos a l'obra. Llavors ens toca a nosaltres», afegeix Carner. Novament, doncs, la seva poètica combina elements romàntics com la inspiració o l'espontaneïtat (maragalliana), amb d'altres d'intel·lectualistes, com el treball i l'esforç conscient del poeta.[7]

És important de remarcar que, en el treball de construcció del poema, el mot originari continua exercint una funció: si abans havia generat l'impuls creatiu, ara determina «la unitat» i «la puresa» del poema. Ambdues nocions, cal entendre-les tenint en compte que Carner parteix d'una concepció organicista dels poemes, això és: d'una concepció que els assimila amb un organisme viu.

Si bé les teories organicistes aplicades a l'explicació del fet literari remunten fins a Plató, és sobretot durant el Romanticisme que adquireixen relleu, i arribaran fins al segle XX, adoptades per diversos dels autors del *New Criticism* a mitjan segle.[8] Aquestes teories contemplaven tota una sèrie de complexos processos referits a la creació poètica: l'origen seminal del poema (el fet que tots els seus components s'originaven i creixien dins la ment del creador a partir d'una única llavor o element: un mot, una imatge, etc.), el desenvolupament espontani del poema a partir d'una font interna d'energia (un desenvolupament no premeditat ni conscient, inspirat), la unitat orgànica de les parts constitutives (la total interrelació dels diversos constituents del poema), etc.

Carner integra tots aquests postulats organicistes dins la seva «Teoria de l'ham poètic»: l'origen seminal del poema (sorgit d'una «paraula màgica»); l'espontaneïtat de la creació, per bé que només en la seva fase inicial (el vers nascut «d'una crida espontània»); i la interrelació orgànica dels diversos components del poema («fet de parts que vivifiquen íntims bescanvis»).

Talment com de la llavor sorgeixen tots els elements de la planta i els dóna unitat, la paraula originària esdevé el nucli del poema, de manera que tots els seus elements guarden alguna relació amb ella i, alhora, s'interrelacionen entre ells, ja sigui per afinitat («simbiosi») o per oposició («contrapunt»). Aquestes relacions són les

7. Quaranta anys abans que Carner, Paul Valéry (un dels autors en què es va especialitzar Émile Noulet, segona muller del poeta català) havia escrit: «Els déus, graciosament, ens donen, *a canvi de res*, el primer vers; però és a nosaltres que ens toca de construir el segon, que ha d'estar en consonància amb l'altre, i que no ha de ser indigne del seu antecessor» (Valéry 1957: 482). Valéry, com a representant de la branca més intel·lectualista del postsimbolisme, posava èmfasi, així, en el fet que la poesia és fonamentalment el resultat de l'esforç voluntari i conscient del poeta.

8. Sobre l'organicisme, vegeu més amunt l'apartat «La forma poètica» del capítol dedicat a la poètica de Costa i Llobera; i també Malé 1995: 193-203.

que determinen la «unitat» del poema i, doncs, la seva «puresa»: una unitat tant de sentit (un mateix tema desenvolupat al llarg de tota la composició, continguts paral·lels o associables en cada part, etc.) com de forma (les relacions mètriques entre versos, entre estrofes, etc.).

De la concepció orgànica també es deriva que, per a Carner, els poemes no tinguin una naturalesa «discursiva» (que no els consideri com a discurs, com a seqüència verbal que parteix d'un inici i es va desenvolupant cap a un final), sinó que els vegi amb una naturalesa que en podríem dir «circular o concèntrica»: constituïts de diferents parts, que poden o no ser discursives però que estan disposades al voltant d'aquell inicial mot màgic com al voltant d'un nucli, ja sigui partint-ne o bé anant-hi a parar.

Certament, aconseguir que el poema, després del vers donat, assoleixi una perfecta forma orgànica, tant de contingut com de forma, comporta haver de lluitar contra un seguit de dificultats, la qual cosa semblaria que coarta la llibertat creativa del poeta. Però, per a Carner, ben altrament, «no hi ha cap llibertat comparable a la creació del poema»: perquè la llibertat creativa consisteix, precisament, a superar aquestes traves; per la qual cosa les pot considerar «*col·laboradores*» del poeta: l'esforç per vèncer-les és el que fa que, per exemple, extregui del seu interior més recursos o maldi més per treballar la forma, etc. I també les «influències» (les de la poesia d'altres autors) poden col·laborar, per a Carner, en la creació dels poemes, no pas per mera imitació, sinó utilitzant el geni per assimilar-les en una «unitat nova» (l'obra resultant).[9]

La creació poètica resulta, així, en la poètica carneriana, un acte de plena llibertat del poeta, en el qual, a més, intervé la totalitat del seu ésser (la seva «pluralitat» o «complexitat»), això és, totes les seves facultats: l'instint, els sentits, la memòria, els sentiments, la imaginació i també la intel·ligència. Un acte, doncs, plenament i lliurement humà.

9. En aquest punt, coincidia amb un autor que li era car: André Gide, el qual, contra l'opinió que l'escriptor havia de cercar de ser únic i original tot refusant qualsevol influència, defensava que els grans artistes eren els que no temien les influències, ans les cercaven per enriquir-se humanament i literàriament (Gide 1947: 9-30).

Bibliografia

Barjau, E. (1981). *Rilke*. Barcelona: Barcanova.

Baudelaire, Ch. (1976). *Œuvres complètes*, vol. II, a cura de Claude Pichois. París: Gallimard.

Carner, J. (1986). *El reialme de la poesia*, a cura de N. Nardi i I. Pelegrí. Barcelona: Edicions 62.

Carner, J. (1998). *La paraula en el vent* , a cura de J. Coll. Barcelona: Edicions 62.

Garcés, T. (1985). *Cinc converses*. Barcelona: Columna.

Gide, A. (1947). «De l'influence en littérature». A: *Prétextes*. París: Mercure de France, pàg. 9-30 (1a edició de 1903).

Malé, J. (1995). *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

Mestres, A. (1902). «De poètica catalana». *Joventut,* 100, 9-I-1902, pàg. 27-29.

Ors, E. d' (1996). *Glosari, 1906-1907*, a cura de X. Pla. Barcelona: Quaderns Crema.

Ors, E. d' (2001). *Glosari, 1908-1909*, a cura de X. Pla. Barcelona: Quaderns Crema.

Poe, E. A. (1982). *El corb i altres poemes*, trad. de Xavier Benguerel. Barcelona: Edicions del Mall.

Proust, M. (1913). «*Swann* expliqué par Proust». *Le Temps*, 13-XI-1913, pàg. 558.

Riba, C. (1984). *Obres completes*, vol. 1: *Poesia*, a cura d'E. Sullà. Barcelona: Edicions 62.

Valéry, P. (1957). *Œuvres*, vol. I, a cura de J. Hytier. París:Gallimard.

Capítol 5

Joan Salvat-Papasseit

«Concepte del Poeta» i «Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista»

Jordi Malé

«Concepte del Poeta»

I. El ritme d'una Vida –una meditadora solitud, una acció de profeta, un sacrifici així– pot ésser una dansa solament. L'eurítmia és en la dansa, diversa i goridora d'immutables destins. I una filosofia pot ésser establerta per mercè de la dansa.

Inventar un sistema filosòfic contra els ja preestablerts, els uns damunt els altres, dintre les metafísiques és una solució. No dintre de la vida. La reflexió severa del filòsof que estima rarament perquè coneix el fons del fons de l'home, contradiu la veritat, que no pot existir si no és formosa: però el Poeta viu, i no hi ha cap sistema que valgui una conjura del Poeta.

II. Per a ésser Poeta caldrà primerament el desig de lluitar. Quelcom més que no això: la vocació mateixa. Nosaltres, per exemple, tenim ciselladors meravellosos emperò inútilment hem cercat el Poeta: aquest de més avall creu en Déu i no és místic, refusa un plebiscit perquè no s'acompanya dels vils trenta diners; aquest altre no hi creu, ni en déus ni en plebiscits –ja s'acosta al Poeta–, però no és guerrer i tem el judicar dels homes renglerats per tal que són prudents. El Poeta serà, doncs, l'home entusiasta.

III. Un home entusiasta no podrà definir-se ni per la disciplina ni per sa condició dins una disciplina: ex. Dídac Ruiz[1]. –Les múltiples facetes són la seva virior. La dansa ja és així. Serà además valent, de tota valentia: Walt Whitman, altre ex.

IV. El foc és la paraula i la paraula és: Déu. Aquesta trilogia és el pit i la ment i el braç de tot Poeta. Com una Arquitectura que es dirà Miquel Àngel o Leonardo da Vinci, o Bernard Palissay,

1. NdE: Dídac Ruiz (1882-1959) fou un ideòleg i filòsof de força repercussió dins els ambients modernistes i catalanistes a la primera dècada del segle XX, per bé que el seu pensament ha estat qualificat de mer embull d'idees estètiques, polítiques i filosòfiques. Va publicar els breus assaigs «De l'entusiasme com a principi de tota moral futura» (1907) i «Del poeta civil i del cavaller» (1908), que van poder influir Salvat.

o Ramon Llull, o Goethe: àdhuc Nietzsche com Crist, àdhuc Napoleó com Sant Francesc. El Poeta fa vot d'Eternitat i quan es diu Colom la magnitud del món s'és augmentada. Per això és que els Poetes mariden amb la lluna, perquè viuen en un món enlaire d'aquest món. Però no és llur destí ni és la voluntat el que mou els Poetes; és la dansa mateixa, l'optimisme en l'amor, i en el dolor. Per això els assetjats per totes les dissorts són els afortunats de totes les fortunes.

V. Dir Poeta vol dir exultament, sentir goig en copsar el bé de la blasfèmia. El mal no ha existit mai. Almenys els homes lliures, que són els homes forts, no l'han pogut conèixer. Però existeix la nosa, que és la massa ignorant de la civilitat. Aquesta massa enorme, tota la humanitat esporuguida i tonta, qui viu perquè ha establert com norma social la hipocresia, és ço que el Poeta blasma. Per això la reflexió no té un valor tan alt com l'optimisme i d'aquest l'entusiasme.

VI. La manifestació, gràfica, àdhuc moral, de què el Poeta viu és la sinceritat. El Poeta es mou sol entre les multituds i és una meravella en la seva època per tal que és sincer. En el clos del seu puny, que no es jeu mai, té el pervenir de tot. Perquè el Poeta és *vate*, és a dir: *adiví*. –Aquells qui són al món i no un espai només, però una Eternitat, saben que quan el Poeta obre les mans una Era inconeguda és començada.

(*Publicat a* Mar vella*, 4, desembre de 1919. Salvat 1979: 79-80.)*

«Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista»

1. Cerqueu arreu de la nostra península d'Ibèria –Catalunya, Castella, Galícia-Portugal, Andalusia, Euskadi– i enlloc no trobareu aquesta grossa empenta de nomenats Poetes com aquí entre nosaltres catalans. Separats com estem amb la resta d'Espanya per la nostra cultura superior i cremant (cal recordar la influència més que funesta avui als espanyols del Valle-Inclán el «chivo» i del Rubén Darío, gats de vi inflats de vent que és tota la cultura hispanoamericana) ens havem deixat dur per la mateixa empenta, i perquè ells no valien, havem també nosaltres prescindit de valer. Després de Maragall, Poeta ple de fe i de romanticisme, que és el que més escau a tot Poeta, no es troba a Catalunya un Poeta veritat i representatiu. Qual cosa bé vol dir que encara que es publiquin trenta o quaranta llibres de versos tots els anys, la majoria inèdits, joves apareguts de suara mateix, no per això es mou res entre nosaltres en un aspecte nou, ni sincer, ni valent.

2. Coneixem el poeta qui publica cada any un o un parell de llibres, proesa matemàtica encara que no ragi; coneixem el poeta qui a dotze anys ja escrivia com Bernat Metge ho feia, i avui ja no en parlem; coneixem el poeta qui jutja dels demés per si saben o no embrutar trenta fulls a tall com ho faria la màquina d'escriure, que vol dir que ell els omple o que ell es veu capaç d'omplir-ne més i tot; coneixem el poeta que vota per a que un llibre deixi de publicar-se si no n'admet l'Església el contingut, i en coneixem cent més que així s'hi afegirien; perquè la qüestió és viure, arreplegar el que es pugui i que es tracta d'això precisament. Però no coneixem, fora

d'aquests que hem dit i als quals el blanc rebost els ha fet que perdessin tota altivesa digna de Poetes, cap Poeta veritat, ni modern del temps nostre, ni soldat cavaller, i a fe que ens fa una falta que s'acosta a l'angoixa.

3. Entre els pecats mortals que els teòlegs castiguen, hi falta aquest enorme que no mereix perdó i que és el convertir-se en homes pràctics: aquells bons cristians que es feren amb Jesús, no ho saberen mai ésser. Aquests poetes nostres, s'han penyorat l'espasa pel bastó de passeig, lliberaran un dia Catalunya amb una reverència. La suor que acompanya a les comoditats els ha ablanit la lira. És així que hom no hi troba ni la virior de Whitman, ni l'alè de D'Annunzio, ni el batec tremolós, imperceptible quasi, però etern, de les nines d'Homer.

No sabríem entendre la petja del Poeta sinó en la dignitat que hi deixa segellada. Perquè, com l'entendríem sinó en una actitud de dignitat? Si tinguéssim Poeta, aquest seria, amics, un home independent. Potser, potser i tot, fins ni escriuria versos… Cada gest d'aquest home, cada mot d'aquest home seria com un vers. Signaria una ratlla, i aquesta sola ratlla podria no pertànyer a cap alexandrí, podria no sonar a les pobres orelles dels doblegats versaires a preu fet, però amb aquesta ratlla tindríem un Poema. Si tinguéssim Poeta no hi hauria editor que llencés gastaments.

4. Recomanem encara aquell nostre treball que vàrem titular *Concepte del Poeta*. El Poeta d'avui és el Poeta d'*avui* i no el d'ahir. Per molt que se'ns repliqui que hi ha quelcom que espera ésser cantat tots els temps, l'extàtic clar de lluna malaltís, nosaltres preferim sense fugir d'això si ens és indispensable, cantar l'home ferreny qui es capbussa en les ones, a la platja o a alta mar, el que s'ha capbussat tota la vida i el que es capbussarà tota la vida. Homer si va cantar els rems de la victòria, fou perquè en el seu temps per la força dels rems s'obtenien victòries; en Marinetti avui cantarà els cuirassats, els aeroplans frenètics i les boques de foc dels monstruosos canons. –¿Lliurarem Catalunya per la força dels rems?

5. Jo us invito, poetes, a que sigueu futurs, és a dir, immortals. A que canteu avui com el dia d'*avui*. Que no mideu els versos, ni els compteu amb els dits, ni els cobreu amb diners. Vivim sempre de nou. El *demà* és més bell sempre que el passat. I si voleu rimar, podeu rimar: però sigueu Poetes, Poetes amb majúscula: altius, valents, heroics i sobretot sincers.

(Full datat: Barcelona, juliol de 1920, signat per Salvat amb la menció: «Poetavantguardistacatalà». Salvat 1979: 79-83.)

Manifestos literaris del cubisme i del futurisme

Les primeres manifestacions artístiques del moviment que havia de rebre el nom de *cubisme* daten de 1907 i són el fruit de l'evolució artística seguida per Georges Braque i Pablo Ruiz Picasso. La denominació de «cubistes» no els serà aplicada fins un any després, inicialment amb intenció burlesca, quan el pintor Henri Matisse i el crític d'art Louis Vauxcelles van qualificar uns paisatges de Braque d'«extravagàncies

cúbiques». Fou també el 1908 que, a Montmartre, a l'edifici del Bateau-Lavoir, es constituí el grup cubista, amb artistes com Picasso i Juan Gris, i on s'incorporaren escriptors com Guillaume Apollinaire, Max Jacob i Gertrude Stein, entre d'altres. Les teoritzacions sobre el moviment trigarien uns pocs anys: A. Gleizes i J. Metzinger donaran a llum l'obra *Du cubisme* el 1912, i l'any següent Apollinaire publicarà *Les peintres cubistes*. La reflexió sobre el vessant literari del cubisme encara es farà esperar una mica més, i serà el mateix Apollinaire que en donarà la principal mostra amb l'assaig *L'esprit nouveau et les poètes*, de 1918.

En comparació amb el cubisme, el naixement posterior del *futurisme* resulta del tot oposat. D'entrada, perquè, en contrast amb el seu immediat antecessor (que va rebre el seu nom *a posteriori*), el nou moviment fou batejat abans d'aparèixer, i qui l'impulsà fou no un pintor sinó un escriptor, Filippo Tommaso Marinetti, mitjançant el seu *Manifest del futurisme*, publicat en francès el 20 de febrer de 1909 al diari parisenc *Le Figaro*. El moviment sorgia, doncs, ja amb una sèrie de plantejament teòrics i programàtics en el vessant de la literatura (anteriors, doncs, als del cubisme literari), i sols posteriorment, al cap d'un any, incorporarà artistes com ara G. Balla, C. Carrà, U. Boccioni, G. Severini i L. Russolo, els quals el 1910 donaran a llum el seu manifest sobre la pintura futurista.

El manifest de Marinetti de 1909 propugnava una concepció de la poesia i de la vida –indestriables l'una de l'altra– com a subversió respecte als valors establerts: contra la cultura burgesa, contra les seves institucions, contra l'academicisme artístic, tot vist com a encarnació d'un passat i d'una tradició que calia destruir. L'esperit subversiu dels futuristes s'encarnava, dins el manifest, en els conceptes de «perill», «energia», «coratge» i «rebel·lió», i, més enllà encara, bo i oposant-se a qualsevol forma de moralisme, en els de «lluita», «violència» i «agressivitat».[2]

La traducció formal, en la poesia futurista, d'aquests anhels de rebel·lia i de violència foren les «paraules en llibertat» (*parole in libertà*), fruit de la creació en un estat de vida intensa i exaltada, que comportava la destrucció de la sintaxi, l'abolició dels signes de puntuació, la desaparició d'adjectius i adverbis, etc. En el pla més purament estètic, Marinetti destacava el naixement d'una nova bellesa en el món modern: la bellesa de la velocitat. La qual, però, no deixava d'implicar també una nova percepció de l'existència: «El Temps i l'Espai van morir ahir. Nosaltres vivim ja en l'absolut, perquè hem creat l'eterna velocitat omnipresent» (1909: 1).

2. «Volem glorificar la guerra –única higiene del món–, el militarisme, el patriotisme [...] Volem destruir els museus, les biblioteques, combatre contra el moralisme, el feminisme i qualsevol vilesa oportunista o utilitària», escrivia Marinetti al seu *Manifest del futurisme* (1909: 1). Foren aquestes premisses les que els dugueren a comprometre's amb el feixisme; no debades, cap al final del manifest s'arriba a afirmar que «l'art no pot ser sinó violència, crueltat i injustícia» (ibíd.).

El rebuig del passat i de l'estètica, i la inclinació envers les innovacions del món modern, duien Marinetti a afirmar que «un cotxe de competició […] és més bell que la *Victòria de Samotràcia*» (ibíd.): l'antiga escultura clàssica és vista, així, com la plasmació de valors estàtics, immobilistes i antiquats, mentre que el cotxe és considerat un símbol del món tècnic, una obra del present i l'encarnació de la nova bellesa de la velocitat.

Força diferents foren les reivindicacions fetes per Apollinaire, anys després, a *L'esprit nouveau et les poètes* (1918). D'entrada, perquè el passat i la tradició no són rebutjats –cosa comprensible si es té en compte la riquesa de la tradició francesa del segle XIX que els arribava, a diferència de la més pobra dels italians. Dels clàssics, l'autor francès reivindica el sentit de l'ordre i del deure, i dels romàntics, la curiositat per l'exploració i per l'exaltació de la vida.

El que sí que l'*esprit nouveau* propugnat per Apollinaire compartia amb el futurisme era l'afecció per la modernitat i pels avenços tècnics, per bé que en són triats com a representatius el cinema i el fonògraf, que havien de ser presos com a punts de referència per a la nova poesia en tant que «aportaven a l'art el moviment» (Apollinaire 1918: 396).

Igualment, ambdues tendències coincidien en la necessitat d'alliberar la literatura dels seus límits formals i preestablerts, de les subjeccions mètriques, de la rima, etc. Però l'*esprit nouveau* es decantava no per la destrucció,[3] sinó per l'exploració de nous artificis, principalment els tipogràfics, que s'havien de traduir en un nou lirisme visual, tot cercant una síntesi de les arts. S'aspirava a produir uns poemes sintètics, de valor plàstic i que es caracteritzessin per la rapidesa i la simplicitat. El principal resultat d'aquestes recerques foren els cal·ligrames.

Els dos conceptes claus de la reflexió d'Apollinaire són el d'*exploració* (en tots els àmbits de l'art i de la vida) i el de *veritat*, fins al punt de considerar-los els «principals caràcters del nou esperit». Tot rebutjant qualsevol finalitat decorativista o purament estètica, afirmava que la poesia (com l'art) s'havia d'encaminar cap a la «recerca de la veritat» mitjançant «l'estudi de la natura exterior i interior» (ibíd.: 385 i 391).

L'afany d'exploració i de recerca de l'*esprit nouveau*, d'altra banda, permetia d'associar els poetes amb l'heroisme i l'entusiasme –no pas en el sentit revolucionari i subversiu dels futuristes– i comparar-los amb els «alquimistes» i els «aventurers», i fins atribuir-los tasques de «profeta», en tant que inventors i creadors de «noves joies» per a la humanitat. De fet, s'atorgava als poetes –d'una manera romàntica– una posició per damunt de la col·lectivitat, la qual podien beneficiar:

3. En referir-se a les darreres produccions de la nova poesia francesa, Apollinaire remarcava que no s'hi trobaven mostres de les «paraules en llibertat» futuristes, les quals rebutjava tot qualificant-les de «filles excessives de l'esperit nou», ja que «a França repugna el desordre» (1918: 387).

> El poeta, per la natura mateixa de la seves exploracions, està isolat dins el nou món on ell ha entrat el primer, i només li queda el consol que, en tant que els homes no viuen sinó de veritats –malgrat les mentides amb què les encoixinen–, el poeta es troba que ell sol nodreix la vida on la humanitat troba tal veritat. I això perquè els poetes moderns són, abans que res, els poetes de la veritat sempre nova. (ibíd.: 393)

Concepte del poeta segons Salvat-Papasseit

En la trajectòria literària de Salvat es combina el conreu de la poesia amb l'escriptura d'articles i textos de reflexió i de crítica, d'un estil molt singular.[4] Aquests articles i textos, inicialment, tingueren un contingut fonamentalment ideològic: en relació amb el regeneracionisme modernista i amb una intenció revolucionària, el futur poeta hi propugnava una mena de socialisme internacionalista. Un socialisme del qual, finalment, es desenganyà, fins a proclamar, el 1917, que des d'aleshores es convertia en «el glossador de la divina Acràcia» (Salvat 1979: 42-43). Això el dugué a fundar una revista, *Un enemic del poble*, subtitulada *Fulla de subversió espiritual*, en la qual –com ha assenyalat Joaquim Molas (1985: IX)– «desenrotllà un individualisme de tipus voluntarista que, a meitat de camí de Nietzsche i de l'anarquisme més desordenat [...], atacava amb violència la injustícia i defensava la plenitud moral de l'home».

Per aquí ja es veu clarament tot el que separava Salvat de la filosofia de la vida expressada per Marinetti al seu manifest futurista. Tanmateix, és de diversos aspectes del futurisme (i algun del cubisme) que estan influïts els seus primers textos tant poètics com en prosa. Una influència que es barreja amb una altra: la romàntica, que li arriba per vies modernistes, principalment per mitjà de Joan Maragall. De la dialèctica entre l'una i l'altra, entre avantguardisme i romanticisme –reflectida en el títol de la seva segona obra poètica, *L'irradiador del port i les gavines* (1921)– sorgeix la seva personal (però no gaire original) concepció del poeta i de la poesia.

Que, per exemple, al primer punt de «Concepte del Poeta», assimili la Vida a un «ritme» podria fer pensar en la noció futurista del moviment i la velocitat. Però

4. Ha estat remarcada sovint la poca competència lingüística de Salvat, reflectida en les vacil·lacions que presenta l'ús de la llengua tant en els seus poemes com en els seus textos en prosa. Aquestes deficiències són degudes a la seva escassa formació, a la qual cal també atribuir la impossibilitat d'arribar a articular un pensament literari perfectament coherent i cohesionat. Això és el que fa que, a vegades, les seves reflexions puguin resultar desarticulades, vagues i, en algun cas, fins i tot «un simple i inofensiu galimaties» –en expressió de Joan Fuster (1977: 26).

l'equiparació posterior amb una «dansa» i l'«eurítmia» (l'harmonia) remet, més aviat, a la poètica maragalliana. Convé recordar que, a l'«Elogi de la poesia» (1907), Maragall situava el ritme com a origen tant de la creació divina com de la poètica, i que, a més, dedicava un apartat final a la dansa, la qual arribava a considerar «el primer impuls d'expansió artística» que sentí l'home.[5]

Però cal mirar d'entendre en quin sentit Salvat empra el concepte de «dansa». La dansa diu que pot ser el fonament d'una «filosofia», és a dir, d'una manera d'entendre el món i l'existència. Però aquesta nova filosofia no pot sorgir merament de la reflexió i de la raó (com a simple negació de les filosofies anteriors), sinó que ha de sorgir de la *vida* mateixa. Salvat estableix com una correlació entre quatre termes que esdevenen claus de la seva poètica: vida / veritat / bellesa / amor. I, en certa manera, ve a afirmar que només en la vida hi ha la veritat, i aquesta és bella perquè hi ha l'amor (la qual cosa no percep el filòsof, que sols «estima rarament»).

Més endavant, al punt IV, Salvat precisa una mica més la «filosofia» de l'existència que fonamenta en la «dansa» en equiparar-la amb «l'optimisme en l'amor, i en el dolor», i en afirmar que és aquest optimisme (la dansa) el que mou els poetes, i no el destí o la voluntat. És prou evident que el futur autor d'*El poema de la rosa als llavis* està formulant no una estètica, sinó una *ètica literària* (ben allunyada de la futurista): el poeta ha de crear la seva poesia impulsat per un optimisme i un entusiasme vitals, a l'origen dels quals hi ha l'amor, però també el dolor –no debades tant l'amor com el dolor són presents en la poesia i en la mateixa vida de Salvat (aleshores ja malalt).[6]

Salvat emfasitza la idea que l'entusiasme dels poetes és vital i no merament literari en vincular-lo amb el «desig de lluita» i oposar-lo a la simple «vocació» artística. En remarcar que amb la vocació no n'hi ha prou dóna entenent que la veritable poesia no sorgeix de la voluntat d'art, de l'afany de perfecció artística, del domini de la tècnica (el poeta no és un simple «cisellador» de versos) o de la submissió a una disciplina i a unes regles, sinó que sorgeix de l'esperit de lluita.

Però com cal entendre la noció de «lluita»? En cap cas en el sentit futurista d'anhel de guerra, de violència i d'agressivitat. Ho haurien pogut fer pensar els versos inicials del poema «Columna vertebral: sageta de foc», de *Poemes en ondes hertzianes* (1919) –la seva primera obra poètica i la més influïda pel futurisme–, en la seva exal-

5. Vegeu més amunt el capítol dedicat a Maragall.

6. En una carta que Salvat adreçava al seu amic J. M. López-Picó (des del sanatori de Les Escaldes, amb data 14 de juliol de 1922), li confessava: «…tot el secret d'aquest meu optimisme, amic, ve, i no res més, de que jo he sofert molt. A mida que he pogut lliurar-me de fatics he estimat la vida i les coses del viure com un enamorat de primera volada. I així em teniu avui a un Sanatori, però amb un contentament de les coses que em volten que no en sé parió en el meu record» (Salvat 1984: 161-162).

tació de la «victòria», les «belles gestes» i les «accions», i el seu menyspreu pels febles i els vells (contra els quals també escometia Marinetti). Però ja al final del poema l'afany de lluita és simbolitzat, ben simplement, en el vol d'un ocell i el desig d'enlairar-se: la lluita és entesa, doncs, en un sentit purament ideal i «espiritual» (Salvat 1985: 8-9).

D'una manera semblant, al poema inicial de la seva obra següent (*L'irradiador del port i les gavines*, 1921), titulat «Canto la lluita», aquesta és assimilada amb l'acció de cavalcar pel cel dalt d'un cavall de crinera flamejant i també amb la idea de «blasmar els déus» per mitjà del cant (Salvat 1985: 27):

CANTO LA LLUITA

Cavaller d'un corser
qual crinera és de flames
só jo l'incendiari de mots d'adolescent
Blasmo els déus a ple vol:
l'arraulit bestiari
tem el fuet del meu cant!
I he maridat la lluna…
(Però no dormo amb Ella si el filisteu governa els meus domenys)

Com ja va remarcar Joan Fuster, és impossible de precisar què vol donar a entendre Salvat amb la idea de «lluita» com a acte de «blasmar els déus a ple vol» –idea que el poeta no explicita–, si no és entenent-ho en el sentit genèric d'un anhel de revolta absoluta. Això permet d'explicar per què, en un text coetani titulat «Sóc jo que parlo als joves», proclamava: «Només són Poetes aquells qui canten en la lluita i blasmen en llurs cançons» (Salvat 1979: 49), sense especificar contra què calia adreçar la lluita i els blasmes. I és, igualment, en aquest sentit de revolta absoluta que es pot entendre que el nostre autor, a «Concepte del Poeta», exhorti a «blasfemar» (més encara tenint en compte que la poesia salvatiana poc o gens té de blasfematòria).

Amb tot, val a dir que en aquest darrer text la revolta queda una mica més concretada, ja que Salvat al·ludeix a la rebel·lió contra la societat: no la societat en general, sinó contra el que anomena la «massa del civilisme», la qual qualifica d'«ignorant» i és la que «el Poeta blasma». En la vaguetat del concepte de «massa del civilisme», hi poden ser inclosos, en un sentit social, la burgesia, i, en un sentit literari, els autors situables dins l'òrbita del Noucentisme (els plantejaments estètics dels quals Salvat rebutjava).

En l'un i l'altre cas, s'estaria referint a tota aquella part de la societat que es regia –d'una manera hipòcrita, segons ell– per normes i regles (també al·ludides en els

«homes renglerats» del punt II), les quals coarten la llibertat humana. I el concepte de *llibertat* és clau en el pensament de Salvat, en estreta relació amb els de *vida* i de *revolta*. Una llibertat, segons que proclamava el nostre autor, que sí que sent el Poeta, el qual és –nietzschianament– l'home fort i entusiasta:

> Aquell qui de vosaltres, i per la Llibertat, no hagi posat qualque vegada sa llibertat en perill, aquell no és jove; aquell qui per la Vida no s'apresti a morir, aquell tampoc no és jove. Ni ésser lliure ni viure, no és donat a tothom. / […] Som de la llibertat i per la llibertat; de suara i per sempre. Allí on clami un esclau, allí nosaltres. ¿El sacerdot falseja la veritat científica i puneix el creient de la nova manera?, a baix el sacerdot! ¿La col·lectivitat anul·la l'individu?, a la desunió-sagrada. (Salvat 1979: 50-51)

Salvat, d'altra banda, dóna un sentit transcendent i ideal a l'entusiasme vital i de revolta que ha de guiar el poeta en simbolitzar-lo en el «foc», en adjuntar-lo amb la idea de Déu (ell es considerava una mena de cristià anarquitzant) i en afirmar que l'aspiració última dels poetes ha de ser fer «vot d'Eternitat». Aquesta aspiració –d'arrel romàntica–, intentava d'il·lustrar-la, tant a «Concepte del Poeta» com al poema «Canto la lluita», mitjançant la imatge del poeta que «marida la lluna», tot situant-lo, així, en una ideal esfera superior a la de la resta dels mortals.

I és que el fet de vincular el Poeta amb la «revolta», l'«entusiasme», l'«optimisme», la «valentia», etc., tots ells conceptes extraliteraris, posa de manifest que Salvat concep aquesta figura com una mena d'abstracció ideal, dins la qual caben, a més d'escriptors, artistes, filòsofs, polítics, aventurers i fins personatges com Crist o sant Francesc.

Ja al darrer punt del text, Salvat estableix que la manifestació moral (i també «gràfica», cal creure que al·ludint l'obra creada) pròpia del poeta és la *sinceritat*. Novament, doncs, se serveix d'un concepte de nissaga romàntica per a la seva caracterització dels poetes. En aquest punt podria tornar a estar influït per la poètica maragalliana, que feia de la sinceritat un dels seus estendards. Tanmateix, també hi és probable una altra influència: la del romàntic escocès Thomas Carlyle (1795-1881), i més concretament el seu recull de conferències *Els herois* (1840), una de les quals està dedicada als poetes.

Partint de la metafísica del filòsof idealista alemany Fichte, Carlyle considera que el món conté, al dessota de les aparences, un «secret manifest», un misteri sagrat que no és sinó l'eterna «divina idea del món», feta visible en aquelles aparences. Un misteri que és ofert a tothom però que sols uns pocs veuen, entre ells els poetes. I això gràcies a una especial disposició del seu esperit, la *sinceritat*, que és el que els permet de descobrir-lo al dessota de les aparences, la qual cosa els apropa als endevins i als profetes, al *vate*:

> Encara que la gent hagi oblidat el diví misteri [del món], el *vate*, profeta o poeta, l'ha penetrat; és un home enviat per donar-nos-el a conèixer amb més intensitat. Aquest és sempre el seu missatge; el seu deure consisteix a revelar-nos tal sagrat misteri, en presència del qual, més que ningú altre, ell viu contínuament [...]. Ell és, abans que res i en virtut de la seva sinceritat, un *vate*. Així, el profeta i el poeta, copartícips del secret manifest, no són sinó un. (Carlyle 1859: 72-73)

Salvat no segueix la concepció metafísica del món exposada per Carlyle seguint Fichte. Ni atorga al poeta la consideració de «guia» gairebé messiànic que aquell li atribueix. Però la idea que sí que recull de l'autor d'*Els herois* és que allò que separa els poetes de la resta de la humanitat és la seva *sinceritat*; una sinceritat que no defineix, però que es pot entendre com la voluntat de viure i expressar-se d'una manera franca i autèntica, amb el cor a la mà –ell mateix afirmava, en unes notes biogràfiques aparegudes pòstumament: «Encara no he escrit mai sense mullar la ploma al cor, esbatanat» (Salvat 1979: 77)–, en contrast amb la hipocresia que hem vist que considerava pròpia de la societat.

Com ho fa el romàntic escocès, a més, vincula la sinceritat amb unes certes capacitats profètiques que converteixen el poeta en un endeví o *vate*. Ara bé: amb aquesta denominació no al·ludeix a la capacitat de descobrir cap idea divina amagada al món, sinó a la de revelar el que seria una nova època per a la humanitat. És a dir: tot i que d'una manera certament vaga, Salvat sembla atribuir als poetes la capacitat d'incidir en la nostra existència, de canviar-la en una d'encara inconeguda però de ben segur que millor. I això no sols en virtut de la seva sinceritat –una sinceritat (una sensació de sinceritat) que s'ha coincidit a remarcar com a característica de la poesia salvatiana–, sinó també de l'optimisme i l'entusiasme vitals que han de ser la seva divisa.[7]

7. Aquesta capacitat del poeta d'incidir en la societat cal entendre-la, és clar, dins l'idealisme que presideix la concepció salvatiana del poeta. Això no obstant, no deixa de ser cert que l'autor d'*El poema de la rosa als llavis* aspirava que la seva poesia arribés tant com fos possible al públic. Així ho admetia en una carta adreçada a López-Picó el 3 d'abril de 1922, amb motiu del darrer llibre poètic que aquest havia publicat: «Algú seguirà, encara, per molt temps, menjant de la fruita robada al vostre cove [al·ludint a la seva obra]. Vulgui Déu mantenir-vos la generositat. Tot Poeta aspira a això: a repartir la fruita del seu hort, en un cove curull. Perdoneu l'ambició si jo també hi aspiro» (Salvat 1984: 127).

El primer manifest català futurista

Mig any després de l'aparició de «Concepte del Poeta», Salvat donava a llum un nou text programàtic, ara ja considerat *manifest* i, a més, *futurista*. El títol faria pensar que, en escriure'l, tenia present el *Manifesto* de Marinetti. Tanmateix, malgrat certs punts de coincidència, les idees que hi són exposades formen part de la personal i peculiar poètica salvatiana, molt allunyada de la de l'autor italià. I, de fet, en el nou manifest no fa sinó reafirmar o matisar part del que ja declarava al seu text anterior.

En signar-lo amb la menció: «Poetavantguardistacatalà», Salvat posava en relleu que, al costat de les reivindicacions avantguardistes, ara n'incloïa de catalanistes –d'un catalanisme que, deixat enrere el seu inicial internacionalisme entre socialista i anarquista, s'aniria radicalitzant, sobretot a *Les conspiracions* (1922). El primer punt del manifest n'és una evident mostra, juntament amb el final del quart.

El particular i peculiar «futurisme» de Salvat, d'altra banda, també queda palès al primer punt, quan, com a exemple de poeta amb majúscula, de «Poeta veritat» (una denominació de ressons cubistes), és triat Maragall, per la seva «fe» i el seu «romanticisme» (com també quan, al punt 3, són esmentats autors tan poc avantguardistes com D'Annunzio i Homer). Novament es posa de manifest, així, que la poètica salvatiana té més trets romàntics que no dels avantguardismes. En darrer terme, el que queda ben palès és que l'autor de *Poemes en ondes hertzianes* refusava d'adscriure's a cap escola o tendència (malgrat els punts de coincidència), i que els únics criteris que el guiaven eren els de la seva sinceritat i la seva llibertat, tant vitals com creatives.

Les qualitats que, segons el manifest, requereix el Poeta amb majúscula són les de ser *nou*, *sincer* i *valent*. Les dues darreres ja apareixien a «Concepte del Poeta», però no la primera, que és la més emfasitzada al manifest i la que sembla que justifica la seva qualificació de «futurista»: el veritable poeta, el Poeta, ha de ser «nou», és a dir, modern; ha de ser el Poeta d'avui i no del passat; i això implica, en definitiva, que ha de ser «futur» i fins «immortal» (com afirma al darrer punt). És amb aquesta reivindicació del que és modern i actual –compartida, val a dir, amb els modernistes catalans–, que Salvat-Papasseit volia posar en relleu el seu esperit avantguardista, tot connectant amb el futurisme i amb l'*esprit nouveau* del cubisme.

En referir-se al poeta, d'altra banda, com un «soldat cavaller», Salvat torna a al·ludir al «desig de lluita» que l'ha d'impulsar; un desig que il·lustra amb la imatge de l'«espasa» que hauria d'empunyar, en lloc del bastó de passeig, el qual simbolitza la manca d'esperit de lluita i de revolta que, segons ell, caracteritzava els poetes d'aleshores, els poetes amb minúscula (pensant, de ben segur, en els autors de mena noucentista). Amb tot, ara la revolta apareix vinculada, dins el manifest, amb la rei-

vindicació catalanista, ja que, tant al punt tercer com al quart, s'al·ludeix a l'alliberament de Catalunya.

Com al text anterior, la concepció del poeta que Salvat està formulant torna a ser una abstracció ideal formada a partir de qualitats no estrictament literàries. Fins al punt d'arribar a afirmar que el poeta autèntic podria «fins ni escriure versos». La poètica salvatiana –com vèiem al text anterior– cal entendre-la més com una ètica que no pas com una estètica. En aquest sentit, és remarcable l'èmfasi posat en la noció de la dignitat del poeta. Una noció que es recolza en la idea de la seva independència (en contra dels qui escriuen per diners o per mer afany de publicar) i, en definitiva, de la seva llibertat, al marge d'escoles i tendències.[8]

Un darrer aspecte a comentar, lligat amb l'anhel de ser modern, és el rebuig al passat al·ludit al punt 4: rebuig, per exemple, en poesia, als temes antics heretats per la tradició, exemplificats en «l'extàtic clar de lluna malaltís». Salvat devia tenir present, aquí, un dels textos programàtics de Marinetti, «Uccidiamo il Chiaro di Luna!» («Matem el clar de lluna!»). Contra els temes i motius antics, reclama de cantar l'home i els fets actuals i moderns. Ara bé: cal fixar-se que la seva posició no és radical ni absoluta –com sí que ho era en el cas dels futuristes italians–, ja que puntualitza que vol cantar els nous temes, però «sense fugir» dels antics «si ens és indispensable».

Aquesta relativització apareix, també, al darrer punt, quan afirma que el poeta no s'ha de subjectar a motlles formals («no mideu els versos, ni els compteu amb els dits»), reivindicació feta tant des del futurisme com des del cubisme literaris –i, alhora, també en la poètica espontaneista de Maragall. Una reivindicació que Salvat-Papasseit tampoc no duu fins a l'extrem dels avantguardismes, ja que tot seguit afegeix: «I si voleu rimar, podeu rimar: però sigueu Poetes, Poetes amb majúscula.» Perquè Salvat, prescindint de tendències i escoles, tot ho subordinava a les qualitats fonamentals de la seva ideal, i vital, concepció del Poeta, dels «Poetes amb majúscula: altius, valents, heroics i sobretot sincers».

Bibliografia

Apollinaire, G. (1918). *L'esprit nouveau et les poètes*. *Mercure de France,* 1-XII-1918, pàg. 385-396.

8. En aquesta noció trobaríem punts de coincidència amb el Carner de «La dignitat literària». Vegeu el capítol anterior.

Carlyle, Th. (1859). *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*. Nova York-Londres: Wiley & Halsted (1a edició: 1840).

Fuster, J. (1977). «Introducció a la poesia de Salvat-Papasseit». A: *Contra el Noucentisme*. Barcelona: Crítica, pàg. 13-60.

Marinetti, F. T. (1909). *Manifeste du Futurisme. Le Figaro*, 20-II-1909, pàg. 1.

Miralles, C. (1986). «Per a una lectura de Salvat-Papasseit». A: *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*. Barcelona: Edicions del Mall, pàg. 141-168.

Molas, J. (1985[5]). «Pròleg». A: Salvat 1985, pàg. VII-LIV.

Molas, J. (1987). «Els moviments d'avantguarda: Joan Salvat-Papasseit». A: M. Riquer; A. Comas; J. Molas (ed.). *Història de la literatura catalana,* vol. 9. Barcelona: Ariel, pàg. 328-361.

Salvat-Papasseit, J. (1979[4]). *Mots-propis i altres proses*, a cura de J. M. Sobré. Barcelona: Edicions 62.

Salvat-Papasseit, J. (1984). *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit,* a cura d'A.-J. Soberanas. Barcelona: Edicions 62.

Salvat-Papasseit, J. (1985[5]). *Poesies completes*. Barcelona: Ariel.

Capítol 6

Salvador Dalí
«Posició moral del surrealisme» (fragments)

Vicent Santamaria

Abans de tot, crec indispensable de denunciar el caràcter eminentment envilidor que suposa l'acte de donar una conferència, i encara més l'acte d'escoltar-la. És, doncs, amb les màximes excuses que reincideixo en un acte semblant, que pot considerar-se sens dubte com el més allunyat de l'acte surrealista el més pur que, com explica Breton des del segon manifest, consistiria a, revòlvers als punys, baixar al carrer i tirar a l'atzar, tant com es pugui, sobre la multitud.

No obstant, en un cert pla de relativitat, l'innoble acte de la conferència pot ésser utilitzat encara amb mires altament desmoralitzadores i confusionistes. Confusionistes car, paral·lelament als procediments (que cal considerar com a bons sempre que serveixen a arruïnar definitivament les idees de família, pàtria, religió) ens interessa igualment tot el que pugui contribuir també a la ruïna i descrèdit del món sensible i intel·lectual, que en el procés entaulat a la realitat pot condensar-se en la voluntat rabiosament paranoica de sistematitzar la confusió, aquesta confusió tabú del pensament occidental que ha acabat essent cretinament reduïda al no-res de l'especulació, o a la vaguetat o a la bestiesa.

L'innoble esnobisme ha vulgaritzat les troballes de la psicologia moderna, adulterant-les fins al punt inaudit de fer-les servir per a amenitzar subtilment les conversacions espirituals dels salons, i sembrar una estúpida novetat en l'immens podrimener de la novel·la i el teatre moderns. No obstant, els mecanismes de Freud són ben lletjos, i, per damunt de tot, ben poc aptes a l'esplai de la societat actual. Efectivament, aquests mecanismes han il·luminat els actes humans d'una claror lívida i enlluernadora.

Hi ha els *rapports* d'afecte familiar.

Hi ha l'abnegació: Una esposa amantíssima del seu marit té cura d'aquest, dos anys durant una llarga i cruel malaltia; el cuida dia i nit amb una abnegació que ultrapassa tots els límits de la tendresa i del sacrifici. Segurament, com a recompensa de tant d'amor, el marit en qüestió guareix; seguidament la muller cau malalta d'una gran neurosi. La gent creu lògicament la malaltia conseqüència de l'esgotament nerviós. Res, però, de més lluny de tot això. Per als feliços no hi ha esgotament nerviós. La psicoanàlisi i la interpretació pacient dels somnis de la malalta confirmen el desig intensíssim, subconscient (per tant ignorat de la mateixa malalta), de desempallegar-se del seu marit. És per això que la cura d'aquest motiva la neurosi. El desig de

mort es retorna contra ella mateixa. L'extremada abnegació és utilitzada com una defensa del desig inconscient. […]

Seria inacabable la revisió dels sentiments humans dits elevats, que ens ofereix còmodament la recent psicologia. I realment no és necessària del tot la tal revisió per a arribar a poder enunciar com, en el pla *moral* que la crisi de consciència que el surrealisme creu abans tot provocar, una figura com la del Marquès de Sade apareix avui d'una puresa de diamant, i en canvi, per exemple, i per citar un personatge nostrat, res no pot semblar-nos més baix, més innoble, més digne d'oprobi, que els «bons sentiments» del gran porc, el gran pederasta, l'immens putrefacte pelut, l'Àngel Guimerà.

Recentment, jo he escrit damunt d'una pintura representant un Sagrat Cor: «*J'ai craché sur ma mère.*» Eugeni d'Ors (al qual considero un perfecte *con*) ha vist en aquesta inscripció un senzill insult privat, una senzilla manifestació cínica. Inútil de dir que aquesta interpretació és falsa i treu tot el sentit realment subversiu a la tal inscripció. Es tracta, al contrari, d'un conflicte moral d'ordre molt semblant al que ens planteja el somni, quan en ell assassinem una persona estimada; i aquest somni és general. El fet que els impulsos subconscients siguin sovint d'una extremada crueldat per a la nostra consciència és una raó de més per no deixar de manifestar-los on són els amics de la veritat.

La crisi d'ordre sensorial, l'error, el confusionisme sistematitzat, que el surrealisme ha provocat en l'ordre de les imatges i de la realitat, són encara recursos altament desmoralitzadors. I si avui puc dir que el Modern Stil, que a Barcelona té una representació excepcional, és el que està més a la vora del que avui podem estimar sincerament, és ben bé una prova de fàstic i indiferència total per l'art, el mateix fàstic que ens fa considerar la carta postal com el document més viu del pensament popular modern, pensament d'una profunditat sovint tan aguda que escapa a la psicoanàlisi (em refereixo especialment a les cartes postals pornogràfiques).

La naixença de les noves imatges surrealistes cal considerar-la abans que tot com la naixença de les imatges de la desmoralització. Cal insistir en la rara agudesa d'atenció, reconeguda per tots els psicòlegs, a la Paranoia, forma d'enfermetat mental, que consisteix a organitzar la realitat de manera a fer-la servir per al control d'una construcció imaginativa. El paranoic creu ésser envenenat, i descobreix en tot el que el rodeja, fins en els detalls més imperceptibles i subtils, els preparatius de la seva mort. Recentment, per un procés netament paranoic, he aconseguit una imatge de dona, la posició, ombres i morfologia de la qual, sense alterar ni deformar el més mínim el seu aspecte real, és al mateix temps un cavall. Cal pensar que és únicament qüestió d'una intensitat paranoica més violenta, d'aconseguir l'aparició d'una tercera imatge, i d'una quarta, i de trenta imatges. En aquest cas seria curiós de saber què és el que representa en realitat la imatge en qüestió, quina és la veritat, i seguidament es planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixes de la realitat són únicament un producte de la nostra facultat paranoica.

Però això és un curt incident. Hi ha encara els grans sistemes, estats més generals ja estudiats, l'al·lucinació, el poder d'al·lucinació voluntària, el pre-somni, la il·luminació, el somni diürn (car es somnia sense interrupció), l'alienació mental i molts altres estats que no deixen de tenir menys sentit i importància que l'estat anomenat normal del putrefacte enormement normal que pren cafè.

No obstant la normalitat de la gent que omple els carrers, les seves accions d'ordre pràctic són traïdes dolorosament per l'automatisme. Tothom es corba dolorosament i s'agita per uns sistemes que creu normals i lògics; no obstant tota la seva acció, tots els seus gestos, responen inconscientment al món de la irracionalitat i de les convencions, les imatges entrevistes i perdudes en els somnis; és per això que quan troben unes imatges que s'hi assemblen creuen que és l'amor i diuen que només de mirar-les els fan somniar.

El plaer és l'aspiració la més legítima de l'home. En la vida humana el principi de la realitat s'eleva contra el principi del plaer. Una defensa rabiosa s'imposa a la intel·ligència, defensa de tot el que a través l'abominable mecanisme de la vida pràctica, de tot el que a través dels innobles sentiments humanitaris, a través les belles frases: amor al treball, etc., etc., que nosaltres emmerdem, puguin aconduir a la masturbació, a l'exhibicionisme, al crim, a l'amor.

El principi de la realitat contra el principi del plaer; la posició veritable del veritable desesper intel·lectual és precisament la defensa de tot el que pel camí del plaer i a través les presons mentals de tota mena, pugui arruïnar la realitat, aquesta realitat cada vegada més sotmesa, més baixament sotmesa a la realitat violenta del nostre esperit.

La revolució surrealista és abans que tot una revolució d'ordre moral, aquesta revolució és un fet viu, l'únic que té un contingut espiritual en el pensament occidental modern.

La Révolution Surréaliste ha defensat L'escriptura automàtica. El text Surrealista. Les imatges de pre-somni. Els somnis. L'alienació mental. La histèria. La intervenció de l'atzar. Les enquestes sexuals. La injúria. Les agressions antireligioses. El comunisme. El somni hipnòtic. Els objectes salvatges. Els objectes surrealistes. La targeta postal.

La revolució surrealista ha defensat els noms del comte de Lautréamont, Trotsky, Freud, marquès de Sade, Heràclit, Uccello, etc.

Un grup surrealista ha provocat tumults sagnants a la «brasserie des Lilas», al cabaret Maldoror, en els teatres i en ple carrer. El grup surrealista ha publicat diversos manifests insultant Anatole France, Paul Claudel, le maréchal Foch, Paul Valéry, le cardinal Dubois, Serge de Diaghileff i d'altres.

M'adreço a la nova generació de Catalunya a fi d'anunciar que una crisi moral de l'ordre el més greu ha estat provocada, que els que persisteixin en l'amoralitat de les idees decents i enraonades tinguin la cara coberta de la meva escupinyada.

(Conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès el 22 de març de 1930. Dalí 1995: 221-226.)

Salvador Dalí i la recepció del surrealisme a Catalunya

Com ha remarcat Joaquim Molas (1976: 10), l'any 1930, en què Dalí pronuncia aquesta conferència a l'Ateneu Barcelonès, la suggestió que el surrealisme exercia damunt els sectors més dinàmics del país arribà a la seva màxima tensió. Certament,

la conferència de Dalí suposa el punt més àlgid de la història del surrealisme a Catalunya. Una història que comença oficialment a finals de 1924 amb la recepció del primer manifest del moviment escrit per André Breton, principal dirigent i ideòleg del grup surrealista parisenc. En efecte, des de finals de 1924, en què *La Revista* dóna notícia de l'aparició del *Manifest du surréalisme*, les preses de posició a favor i en contra d'aquest nou «isme» se succeeixen força sovint en els principals focus de propagació de l'avantguarda catalana. En poc de temps, el surrealisme esdevé el centre neuràlgic al voltant del qual gravita tota la polèmica intel·lectual sobre l'avantguardisme.

El 1925, el poeta J. V. Foix, sempre amatent a les darreres efusions de l'art més nou, constatava l'inici d'una nova època marcada pel surrealisme (per bé que també advertia dels perills d'aquesta i altres tendències d'avantguarda). Un any després comença a publicar-se a Sitges *L'Amic de les Arts* (1926-1929), una revista mensual que, juntament amb la posterior aparició, a Vilafranca del Penedès, de la revista *Hèlix* (1929-1930) –on es va publicar la conferència de Dalí–, van ser el principals introductors i difusors del surrealisme a Catalunya.

A les acaballes d'aquell primer any de *L'Amic de les Arts*, Dalí debuta en la revista sitgetana il·lustrant una narració poètica de Foix, i l'any següent publica el seu primer article, titulat «Sant Sebastià», un text dedicat a García Lorca que desenrotlla l'estètica de la «santa objectivitat», mig inspirada en el pensament figuratiu d'Eugeni d'Ors i fortament influenciada pel purisme postcubista d'Ozenfant i Jeanneret, com també per la pintura i els textos dels pintors italians Morandi, de Chirico i Severini.[1]

A partir d'aquesta primera intervenció literària en l'escena cultural catalana i fins al 1929, Dalí es declara, sempre de manera provocadora, a favor de la idea de l'anti-art. Sobre la base teòrica d'aquesta idea dóna a conèixer una sèrie de textos poètics que, sota la influència de Bergson, tenen com a protagonistes les coses materials de la realitat exterior vistes amb una extrema objectivitat i, al mateix temps, amb l'ull d'una intuïció i d'una irracionalitat molt properes al surrealisme.

Tot i això, a partir de 1927, la posició teòrica de Dalí respecte al surrealisme és de rebuig. Així, a principis de 1928, el pintor figuerenc escrivia: «Assasinat de l'art, quin més bell elogi!! Els superrealistes són una gent que, honestament, es dediquen a això. El meu pensament està ben lluny d'identificar-se amb el seu» (Dalí 1995: 86).

1. Ozenfant i Jeanneret (Le Corbusier) van desenvolupar el seu ideari purista a través de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). Aquest ideari, que volia ser una continuació del cubisme, proclamava, entre l'elogi maquinista i l'arquitectura funcionalista, allò que el surrealisme rebutjava: l'ordre i la raó. L'ideari purista va tenir una gran influència sobre Dalí fins al 1928, tal com es pot comprovar a través del *Manifest Groc* que aquell any Dalí va escriure juntament amb Sebastià Gasch i Lluís Montanyà. Pel que fa a l'obra «metafísica» de Morandi i De Chirico, Dalí la coneixia a través de la revista *Valori plastici* (1918-1921). Severini és l'autor d'un llibre de gran influència per a Dalí: *Du cubisme au Classicisme* (1921).

En aquesta direcció, uns mesos abans, a finals de l'any 1927, Sebastià Gasch, amic del pintor i gran coneixedor de la seva obra, declarava que Dalí era «l'anti-surrealista tipus» i que ningú no odiava tan «vehementment el surrealisme com Dalí» (Gasch 1927).

Aquesta actitud de Dalí envers el surrealisme canviarà del tot el 1929. Aquest canvi es percep clarament en el famós número 31 de *L'Amic de les Arts*, que, sota la direcció del mateix Dalí, constitueix la primera manifestació inequívoca del surrealisme a Catalunya. Pocs dies després de la sortida al carrer d'aquest darrer número de *L'Amic de les Arts*, Dalí agafava, des de Figueres, el tren que el conduiria a la capital francesa per tal de col·laborar en el rodatge de la pel·lícula *Un chien andalou* (1929), el guió de la qual havia escrit juntament amb Luis Buñuel.

A París, Dalí entra en contacte amb el grup de Breton de la mà de Joan Miró i posteriorment s'hi incorpora amb tot el fervor entusiasta d'un neòfit sincerament convençut de l'ideari revolucionari que aquest escamot d'artistes i escriptors surrealistes venia postulant des de les pàgines de revista *La Révolution surréaliste* (1924-1929). Aquest fervor entusiasta queda reflectit en la conferència de l'Ateneu, que és la primera manifestació pública de Dalí com a membre del grup surrealista.

Dalí i el surrealisme en la dècada dels anys trenta

S'ha de tenir en compte, doncs, que aquesta conferència que Dalí pronuncia a l'Ateneu constitueix la primera ocasió que el pintor parla públicament com a membre del grup surrealista i, per tant, el seu discurs comporta una presa de posició inequívoca i radical que confirma, sense ambigüitats, l'orientació cap al surrealisme que el pintor havia pres en el número 31 de *L'Amic de les Arts*, justament un any abans. En tant que membre del grup surrealista Dalí actua en qualitat de portaveu de l'ideari d'aquest grup, sobretot, al principi i a la fi de la conferència.

Pel que fa a la darrera part de la conferència, Dalí recull de manera informativa i telegràficament les principals activitats surrealistes i les gestes de caire socialment subversiu més destacables, com ara els insults a determinades autoritats culturals franceses que serveixen de referència als insults que Dalí llença contra Eugeni d'Ors i Àngel Guimerà –i cal tenir en compte que aquest últim havia estat president del mateix Ateneu Barcelonès on Dalí pronunciava la seva conferència. Finalment, el pintor acaba el seu parlament igual que l'havia començat, això és: dirigint-se al públic, concretament, a la joventut catalana, i llençant una escopinada als defensors de la raó i de la moral establerta, representats per la figura del putrefacte normal, que actuava

com a símbol d'una determinada burgesia, en aquest cas, catalana. Acció, aquesta d'escopir, que recorda aquella provocadora consigna llençada per Salvat-Papasseit en un dels seus poemes de *L'irradiador del port i les gavines* (1921): «Escopiu a la closca pelada dels cretins».[2]

Si en la darrera part del seu parlament Dalí informa d'una manera general sobre les principals activitats surrealistes, el començament del seu discurs remet, d'una manera concreta i a través de citacions puntuals, al segon manifest del surrealisme que André Breton acabava de publicar en el darrer número de la revista *La Révolution surréaliste* (desembre 1929). El *Segon manifest del surrealisme* suposa, respecte al primer, aparegut cinc anys abans, una diferència substancial que es concreta en la significació moral que pren el surrealisme amb la intenció d'«arruïnar definitivament les idees de família, pàtria i religió», tal com diu Breton, citat per Dalí.

Així, el primer manifest propugnava una revolució d'ordre espiritual destinada a instaurar en el pensament de l'home la «surrealitat»: una realitat absoluta resultant de la confusió entre el somni i la realitat exterior com antítesi de la mera realitat (és a dir, aquella realitat defensada pel realisme literari i el positivisme filosòfic).[3] El segon manifest ampliava, en canvi, el seu camp d'incidència i accentuava la significació moral de la seva revolució, a través d'una activitat de caire social, amb la intenció d'anorrear els tres pilars bàsics que sostenien el funcionament de l'anomenada societat burgesa: la família, la pàtria i la religió.

Aquesta activitat de caire social contra la burgesia comportava l'adscripció del surrealisme al materialisme dialèctic i a la revolució comunista, i en conseqüència, la revista del grup, anomenada *La Révolution surréaliste*, esdevingué el 1930 *Le surréalisme au service de la révolution*, simbolitzant, amb aquest canvi de títol, la fidelitat dels surrealistes a la revolució proletària.

A principis dels anys trenta les referències a la psicoanàlisi i al marxisme convivien més o menys harmoniosament en el si del grup surrealista. La fusió del marxis-

2. Segons el periodista i dramaturg Sempronio (pseudònim d'Avel·lí Artís i Balaguer), que va assistir a la conferència, l'actitud provocadora de Dalí va produir la reacció enfurismada del crític Josep Farran i Mayoral, que va aixecar-se i va sortir de la sala. Aquest escriptor va ser l'únic que es va sentir ofès, la resta de l'auditori va somriure tot comentant: «Coses d'en Dalí» (Sempronio 1978: 1999). La conferència, doncs, no va acabar amb un gran escàndol tal i com alguns historiadors han escrit i com el mateix Dalí va explicar a la seva *Vida secreta*. Sobre la posició de Salvat-Papasseit, d'altra banda, vegeu el capítol anterior.

3. En aquest primer manifest Breton desvelava l'automatisme psíquic pur com la pedra angular de la teoria surrealista de la creativitat. La recepta de Breton per a la pràctica de l'escriptura automàtica, inspirada en les descobertes de la psicoanàlisi, insisteix en l'absència de tota ambició literària i en la submissió de l'autor al seu pensament inconscient alliberat de la moral i de la raó. A la percaça del meravellós i de la llibertat total del pensament, el surrealisme reivindica, paral·lelament a l'escriptura automàtica i també sota els auspicis de Freud, el somni, la follia i la infantesa.

me i del freudisme en una mateixa línia de pensament permetia l'aparició del nom de Trotsky al costat del de Freud, tal com ocorre en el text de Dalí. I és que Breton, en el segon manifest, es mostrava partidari de compatibilitzar l'aventura interior individual, de caràcter psicològic i experimental, que caracteritza els primers anys del surrealisme, amb l'acció social i el compromís polític.

La posició moral del surrealisme: una «estètica»

Tot i que Dalí es mostri avingut, de mig a mig, amb la causa comunista, no arribà en cap moment a militar en el partit, com en canvi ho van fer un bon grapat dels seus companys surrealistes. El pensament de Dalí es decanta més cap a Freud que no pas cap a Marx, com es pot comprovar en el text de la conferència de l'Ateneu, on el pintor demostra un gran coneixement de la doctrina psicoanalítica, a partir del qual argumenta la posició moral del surrealisme, tot basant-se en els mecanismes de l'inconscient descoberts per Freud.[4] Aquest coneixement de la psicoanàlisi, juntament amb la primera formulació del mètode paranoicocrític i la primera manifestació propagandística de l'arquitectura modernista (*Modern Style*) són els tres aspectes més rellevants de la conferència daliniana.

Aquests tres aspectes conflueixen en la intenció principal de Dalí, que no és altra que la de subratllar per al públic català la significació moral del surrealisme, seguint la intenció del segon manifest de Breton de provocar una «crisi de consciència» en el pensament occidental. Un pensament occidental que des del seu pragmatisme i la seva racionalitat, vigorosament coactius, desdenya l'hegemonia del pensament inconscient i desatén les exigències dels desigs humans, els quals en el text dalinià estan representats per la figura simbòlica del marquès de Sade, contraposada al símbol catalanista i burgès d'Àngel Guimerà. I un pensament occidental que, en definitiva, reprimeix els desigs (principi de la realitat contra principi del plaer) que són la veritable realitat de l'home, com ara el desig de mort (sadisme) de l'«esposa amantíssima», convertit en un amor abnegat envers el seu marit i, posteriorment, desplaçat contra ella mateixa (masoquisme). Aquest cas de l'«esposa amantíssima», Dalí l'extreu, com d'al-

4. Els mecanismes de l'inconscient són un sistema d'operacions que fan de les imatges somniades una pantalla de camuflatge darrere de la qual s'amaga el veritable sentit del somni. La interpretació dels somnis (i també dels acudits, de les obres d'art o de la vida quotidiana) consisteix a detectar aquestes operacions i recórrer, per mitjà d'elles, el camí que va del contingut manifest a la idea latent que és el veritable sentit del somni, de l'acudit, de l'obra d'art o d'un acte quotidià.

tres idees de la conferència, del llibre de Fritz Wittels, *Freud. L'homme, la doctrine, l'école* (1925), que és la traducció francesa de la primera biografia del pare de la psicoanàlisi.

És a partir d'aquests mecanismes de l'inconscient, ben estudiats per Wittels, que el conflicte entre la consciència i l'inconscient comporta la distinció entre la mentida i la veritat. En aquest sentit, el compromís moral de Dalí implica el desvetllament de la veritat (la de l'inconscient), tal com s'escau en la frase esmentada pel pintor, «J'ai craché sur ma mère» («He escopit a la meva mare»). I és que, al capdavall, com diu ell mateix: «El fet que els impulsos subconscients siguin d'una extremada crueldat (*sic*) per a la nostra consciència, és una raó de més per no deixar de manifestar-los on són els amics de la veritat».[5]

Atesa aquesta oposició entre conscient/inconscient i mentida/veritat, la posició moral del surrealisme en general, i de Dalí en particular, es concreta en l'exigència de respondre, sincerament, a aquella intimitat més profunda que correspon a la veritat del pensament inconscient, amb tota la càrrega de significació moral que suposa el reconeixement dels desigs més innobles i cruels.

A partir d'aquí, l'art, la literatura o qualsevol altra manifestació intel·lectual –com ara, la mateixa conferència– no són sinó instruments, utilitzats «amb mires altament desmoralitzadores», al servei d'aquesta veritat.[6] Als ulls dels surrealistes, totes les manifestacions artístiques no són mai fins en elles mateixes sinó mitjans, instruments de coneixença d'una realitat interior dirigida per l'inconscient.[7]

En conseqüència, és del tot coherent amb l'ideari surrealista «el fàstic i la indiferència total per l'art» que Dalí mostra en la seva conferència, així com l'exaltació de l'arquitectura modernista, la qual, exempta –segons els surrealistes– de qualitats estètiques i posseïdora d'un estil artísticament nefast, representa, mitjançant el seu anti-

5. En la seva primera exposició parisenca, Dalí havia escrit sobre una imatge del Sagrat Cor la frase: «De vegades escupo, per plaer, sobre el retrat de la meva mare.» El seu pare se'n va assabentar per mitjà d'un article d'Eugeni d'Ors publicat a *La Gaceta literaria* (per això Dalí l'esmenta a la conferència) i, considerant-ho una injúria que el fill feia a la mare morta nou anys abans, el va expulsar de la llar familiar. Això explica que, de les tres idees –família, pàtria i religió– contra les quals Dalí arremet, la primera i la segona siguin les que més ataqui.

6. La idea de «desmoralització» és usada per Dalí en el sentit de desemmascarar la veritat del pensament inconscient. Així, les imatges desmoralitzadores són les imatges que es manifesten al marge d'un criteri moral com a simples fotografies d'aquest pensament inconscient. Després de tot, el que Dalí està plantejant és una revisió de la moral establerta a partir de la nova concepció del subjecte proposada per Freud.

7. Per al surrealisme, la funció de l'art i de la poesia és clarament una funció cognitiva. Com afirma André Breton en el *Second manifest du surréalisme*, «es tracta, no ja essencialment de produir obres d'art, sinó d'il·luminar la part no revelada i tanmateix revelable del nostre ésser» (Breton 1988: 810).

funcionalisme, una manifestació simbòlica dels desigs humans. O com dirà Dalí més tard, «la persistència del somni a través de la realitat» (Dalí 2005: 218).[8]

De tot el que s'ha dit es desprèn un concepte de bellesa desvinculat dels criteris formals (ja siguin plàstics o verbals) i lligat, en canvi, a una moral determinada per la veritat de l'inconscient, vista des de la psicoanàlisi com l'essència primordial de l'ésser humà.

En la conferència, doncs, Dalí estableix les bases de la seva «estètica» –llegiu ètica– surrealista que, a partir d'aquest moment, consistirà en la manifestació objectiva, pintada o escrita, del pensament inconscient individual. Atès que «el plaer és l'aspiració més legítima de l'home», Dalí arribarà a dir, poc després, que la bellesa no és res més que «la suma de consciència de les nostres perversions» (Dalí 2005: 312).

Per acabar, cal dir que la gran aportació de Dalí al surrealisme consisteix en la concepció d'un instrument de coneixença ben particular que, posteriorment, serà batejat amb el nom de *mètode paranoicocrític*, i que en la conferència de l'Ateneu el pintor exposa només de manera embrionària.

El *mètode paranoicocrític* es presenta com un instrument de coneixença capaç de revelar i objectivar aquella part no revelada del nostre ésser a què feia referència Breton. El seu funcionament està adscrit, en aquest primer moment de la seva concepció, al fenomen visual de les dobles imatges o la transformació d'una imatge en una altra a partir de la intervenció del desig. A través del joc de les dobles imatges, el que Dalí pretén, bàsicament, és posar de manifest que per a ell l'acte de la percepció visual no consisteix a veure la realitat sinó a veure en la realitat les imatges construïdes pel nostre propi desig, tot i concedint a aquestes imatges el valor d'una veritat. Així, en el moment en què una mateixa imatge pot representar simultàniament dues o més figures diferents, la qüestió fonamental seria, com diu Dalí, «saber què és el que representa en realitat la imatge en qüestió, quina és la veritat, i seguidament es planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixes de la realitat són únicament un producte de la nostra facultat paranoica».

El mètode paranoicocrític no es basa tant en la creació d'imatges com en la capacitat de transformar aquelles que ens subministra la percepció, a fi i efecte de portar a terme el descrèdit de la realitat exterior en benefici d'aquella altra realitat creada pel desig.

8. La publicació de la conferència de Dalí a la revista *Hèlix* anava acompanyada per unes fotografies del Palau de la Música de Barcelona. La raó principal és que un any abans, el 1929, des de la revista *Mirador* es va organitzar una campanya noucentista, en nom del bon gust, contra el Modernisme, iniciada el mes de febrer amb un article que demanava l'enderroc del Palau de la Música. La inclusió de les fotografies és la reacció de Dalí contra la idea de «bon gust» i la concepció noucentista de l'arquitectura.

D'aquesta manera, Dalí vol qüestionar la distinció entre idealisme i realisme (representació i percepció) tot servint-se de la paranoia com a base psicològica del seu mètode. El pintor, però, fidel als surrealistes en el seu interès per tots els tipus de follia, no solament es refereix a la paranoia sinó que al mateix temps també exalta d'altres estats d'alienació mental per tal de reivindicar la seva fertilitat imaginativa contra la banalitat del pensament practicoracional del «putrefacte normal», això és, contra la vulgaritat de l'home corrent esclavitzat pel domini de la raó i el pragmatisme.

Bibliografia

Breton, A. (1988). *Œuvres complètes*, vol. I, a cura de M. Bonnet. París: Gallimard.

Dalí, S. (1995). *L'alliberament dels dits. Obra Catalana Completa*, a cura de Fèlix Fanés. Barcelona: Quaderns Crema.

Dalí, S. (2005). *Obra completa*, vol. IV: *Assaigs*, 1. Barcelona: Destino.

Gasch, S. (1927). «L'exposició col·lectiva de la Sala Parés», *L'Amic de les Arts,* 19, 31-X-1927.

Molas. J. (1976). «El surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva història (1924-1934)», dins *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Oxford: The Dolphin Book, pàg. 283-299.

Molas, J. (1983). *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, pàg. 53-86.

Molas. J. (1987). «Salvador Dalí». A: M. Riquer; A. Comas; J. Molas (ed.). *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel, pàg. 367-376.

Santamaria, V. (1998). «Salvador Dalí lector de Freud. Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano (1927-1930)». *La balsa de la Medusa*, 47, pàg. 89-112.

Santamaria, V. (2004). «La posició moral de Dalí com a actitud política». A: D. A. *Dalí, un creador dissident*. Barcelona: Destino, pàg. 342-354.

Santamaria, V. (2005a). «Dalí i el materialisme dialèctic com a teoria del coneixement». *Revista de Catalunya*, 202, pàg. 61-84.

Santamaria, V. (2005b). «La actividad poética de Salvador Dalí en relación con la controversia del automatismo surrealista». *Scriptura. Monográfico Salvador Dalí. Revista de Filología de la Universitat de Lleida*, pàg. 87-100.

Santamaria, V. (2005c). *El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Santamaria, V. (2006). «La passió pel real i la reacció contra la metàfora en la poètica de Salvador Dalí (1927-1947)». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 40, pàg. 69-92.

Sempronio (1978). *Aquella entremaliada Barcelona*. Barcelona: Selecta.

Capítol 7

J. V. Foix

«En versos ben tallats i arrodonida estrofa…» (fragments) i «Lletra a Clara Sobirós»

Jordi Malé

«En versos ben tallats i arrodonida estrofa…»

[…] El fet constatat és que en poc temps, i aquests darrers anys, han aparegut en català un seguit de composicions poètiques on llurs autors s'esforcen, n'estic gairebé convençut, per a alliberar-se del ritme, i en alguns casos de la rima que més escau a llur natural inclinació. Exactament: de la rima i del ritme, els quals, amb més espontaneïtat en alguns casos i amb docta ciència en altres, han enriquit la lírica catalana amb nobles aportacions. Per a aquells a qui la rima i el ritme són connaturals, l'esforç per a mostrar-se intactes en llur impulsió lírica és tan extern que a vosaltres i a mi, lectors habituals i atents, ens cal corregir llurs versos per a ordenar-los tot adaptant-los a llur espontaneïtat. M'atreveixo a dir que algun, potser alguns, d'aquests poetes traeixen llur instint artístic per a simular un desordre estrany al propi temperament.

No em sap gens de greu de dir que, en poesia, amo totes les tendències. Potser per una inclinació que em ve d'anys, o per disposició d'esperit, a considerar les anomenades escoles literàries no pas com a tals amb llurs preceptes, ans bé com a gèneres. Per exemple: les temptatives del cubisme literari –recordem els assaigs cal·ligramàtics– serien, doncs, no pas provatures fugaces, locals en el temps i transitòries, ans una modalitat poemàtica tan vàlida com la que justifica, durant segles, el sonet. Una manera de considerar «històrica» em situa davant els fets –poètics i plàstics (o polítics i socials)– en un pla en el qual el dinamisme de cada hora no és cap exabrupte, ni un excés, ni cap excedència, sinó una ona normal, periòdica en el ritme d'una mateixa línia ondulatòria. Un poeta pot situar-se davant el seu propi exotisme interior, íntim, la seva emotivitat cordial, el seu impuls líric agressiu –o davant un paisatge, una dona bella, un espectacle natural o social o un cataclisme geològic– en tantes i tan diverses posicions d'objectivitat retòrica com reclami la seva pròpia exigència. Això és: que cadascú pot resoldre el conflicte promogut entre ell i el seu jo o entre ell i l'exterior valent-se de tots els mitjans, per tal com tots, si és hàbil en llur ordenació, són, al meu parer, qui em negarà la sinceritat, lícits.

Un poeta pot, sense ésser abominat per ningú, transcriure o descriure, en clàssic, en acadèmic, en naturalista, en realista, en «cubista», o en popular, seguint les seves conviccions –o el seu gust–, la seva timba personal, o el rierol juganer o Emília. Allò que li demanarem és d'ésser mestre del seu enginy i senyor de la seva voluntat. I si fos acceptada, amb el risc que comporta, l'admissió de les tendències com a gèneres retòrics, un podria vanar-se d'alternar un joc de decasíl·labs amb l'acròstic futurista o les coloraines impressionistes. És a dir: la mateixa Emília podria «posar» davant l'objectiu retòric i ésser presa pel poeta amb la mateixa diversitat de procediments emprats pels fotògrafs moderns.

Allò que refusa la nostra sensibilitat és l'abandonament, en una mateixa tendència, i el descordament, dins un mateix gènere, que ostenten en llurs composicions alguns versificadors d'ara. D'ací un trist empobriment per a la mètrica, per a la retòrica, per a la poesia i fins i tot per a la llengua en estat de restauració.

És ben cert que jo empro, si s'escau, el vers lliure en ritme automàtic, per dir-ho així. També ho és, però, i me n'he confessat, que fa temps que escric els poemes en un pla franc d'exploració. (Que no és pas el de l'espontaneïtat maragalliana!) No em satisfà gaire d'anomenar-me «poeta», i no gens que m'embarquin amb floralistes i diletants sentimentals. Ans bé: investigador en poesia. I no és pas per comoditat i escarxofament sinó perquè crec en una per a mi determinada capacitat per a la recerca i la descoberta. Em deleixo per les investigacions formals si les provatures afavoreixen els resultats; em descoratja d'observar que els qui més podrien, per amor de la poesia i del llenguatge, aportar-hi, se'n desdiguin i tirin, oh dèria funesta!, al dret.

Ho podria haver dit amb més laconisme: les meves preferències en les realitzacions poètiques dels professionals del vers tal com raja, són envers aquells qui accepten els dogmes retòrics amb tanta de flexibilitat com els dogmes, malgrat llur rigidesa, toleren, mentre no provi algú d'establir cismes provocats per la deixadesa o la inèpcia. El vers és –hauria d'ésser– sempre un bell vers; el ritme, una divina cadència, i la rima, càlida i perfecta com una estreta enamorada de mans. Ultra el ritme i la rima, tot, en un bell vers, compta: cesura, accents, sil·labeig. Cada vers, separat del poema, hauria de viure pel seu compte. […]

(Article aparegut a Quaderns de poesia, *6, gener 1936; corregit per Foix i incorporat, el 1972, com a pròleg a* Tocant a mà… *Foix 1993: 112-117.)*

«Lletra a Clara Sobirós»

Molt amada i de mi cara amiga:

Tu volies que et digués què pensava dels poetes i de la poesia. No gosaves preguntar-me què creia dels meus versos i què n'espero. Tornàvem a Rozesbruck, i enfilàvem la ruta tirada on s'escauen, febrosos, els homes en llurs closques brogidores i on els més insensats s'estimben. Però el cor cremava les primeres cendres i, a ple sol, en un viratge cenyit per fosques arbredes, jo només

recordava la nit del teu cos i tants d'estels insòlits que hi neixen i hi moren. Insisties perquè t'aclarís el sentit d'algunes expressions que t'atreien per llur ordenació i el significat d'alguns mots que a tu et suggerien d'altres realitats que no són pas, per a tots, immediates. Jo, gairebé fora de joc en aquells moments, em delectava donant noms nous a les mars clares –o bromoses!– que reflectien els teus ulls, o accelerava, foll, per a perdre'm a la jungla de les formes, de les colors i dels sons, on tu, l'altra, també hi éreu.

¿Què et diré, ara que visc d'evocar la flaire dels fonolls en un crepuscle de focs boscans i camps esmargenats? Voldria respondre't just si encara no em fossis tota present. Em moc enmig d'aparences, i la teva hi senyoreja múltiple. Però potser tu, que ets moltes, m'entendràs aviat si et dic que, als meus anys, m'és difícil de definir el poeta –el món n'és ple, però no escriuen– i d'aclarir-te què és un versificador –també n'hi ha molts, els quals es mouen pels erms tot llegint preceptives escrites no sempre amb prou enginy, o copiant, barroers, allò que han dit, en els segles, els poetes.

Tu, quan llegeixes, vas, de dret, a cercar el sentit del que diuen o tenen la intenció de dir els escriptors. Si em llegeixes a mi –i temo que t'hi penses com qui vol contravenir el semàfor– recorda sempre que sóc un testimoni del que conto, i que el real, del qual parteixo i del qual visc, amb cremors a les entranyes, com saps, i l'irreal que tu et penses descobrir-hi són el mateix. Talment com tu ets l'altra, i sou dues –o més!– i tens i et coneixen per un sol nom: Clara.

Escric, si escric, i no em vaga com voldria, més enllà dels preceptes, i sense tenir gens en compte, segons és costum avui i molts joves en moren, com escriuen els tudescs, els ianquis, els gavatxos o els soviètics. El to dels altres i llur criteri retòric no em serveix gairebé mai, per tal com –t'ho deia quan distreta del que et deia t'allunyaves amb mi cap allà on l'oliver, de nit, llumeja– sóc dels qui creuen que cada poeta és ell. Ell tot sol davant el poema que escriu, no pas per a distreure's o distreure els altres, o salvar-se, sinó per a expressar-se.

El poeta, mag, especulador del mot, pelegrí de l'invisible, insatisfet, aventurer o investigador a la ratlla del son, no espera res per a ell. Ni la redempció. No floraleja, ni concurseja, ni vol acontentar les tietes. Si fos prou coratjós i el cofoi aburgesat de tots estaments amb la seva extrema vanitat no li hagués encomanat certes malures, no signaria les obres. Plantaria, a l'hora d'alba, els poemes, com a pasquins, a les parets, o els llançaria des dels terrats. Manifestaria francament el seu desplaer pels grans, pels satisfets, pels asseguts, pels conformats i per les vídues castes i resignades. El poeta sap que cada poema és un crit de llibertat.

Ja sé que em faràs adonar, Clara, que en molts dels meus versos hi provo rimes velles i ritmes seculars. Ha estat, i besa'm després de dir-t'ho, servitud envers la llengua i la comunitat. ¿Qui gosa escrostonar murs invisibles en una contrada hostil?

A tu, a qui plau l'inconegut i el nou –malgrat que, de tant en tant, vesteixis i t'enjoiellis amb deixes del bon gust de l'avior–, no et pot desplaure del tot el joc d'imatges ni allò que a d'altres pot semblar misteriós i fins estrany en els meus llibres. Ja sé que amb mi delires quan la selva delira i el flam abranda els ceps; però hi ha molt de sol, ja ho saps; i si no hi parlo de tu i no et canto quan saltes del bot volador i recolzes els esquís a la paret perquè s'eixuguin, i, negra com ets, t'esbulles, expressament, el cabell, et pintes, rius i em somrius tot dient-me el nom –l'altre–, és perquè els poemes solen anar sempre més ençà o més enllà del terra que petjo.

Fa poc que m'escrivies, de Nàpols estant, que jo preferia el viure a l'escriure. Com si te'n queixessis. Però em sembla que no eres prou franca: ¿o és que et plauria de veure'm amb bata casolana i babutxes com qualsevol escriptor condecorat, i a més possible «Goncourt»?

(Pròleg a Obres poètiques*, 1964. Foix 1974: 27-29.)*

La poesia com a investigació

J. V. Foix va néixer el 1893, a l'igual de Joaquim Folguera i Carles Riba, i es va formar com a escriptor a les primeres dècades del segle XX, encara en plena vigència del Noucentisme i sota la influència de personalitats com Prat de la Riba, Eugeni d'Ors i Pompeu Fabra. La seva formació noucentista és el que el va dur, a l'inici, a aproparse a la tradició poètica simbolista, en la mateixa línia seguida pels dos escriptors coetanis esmentats. Ara, mentre que l'evolució de Riba es va prolongar cap a l'aprofundiment de la tendència postsimbolista, Folguera i Foix van anar incorporant elements de les propostes avantguardistes que s'anaven manifestant, progressivament, als anys deu i vint. Tal inclinació cap a l'avantguardisme d'ambdós autors a partir d'uns inicis noucentistes és el que va determinar, principalment en el cas de Foix, la síntesi que es dóna, en la seva obra, entre antiguitat i modernitat, i entre classicisme i avantguardisme.

Cal tenir present, això no obstant, que el decantament de Foix i Folguera cap a l'avantguarda va ser dut a terme amb una certa cautela i fins amb una inicial desconfiança. Els empenyia, certament, el desig de viure d'acord amb els temps moderns i d'aprofitar-ne les descobertes, cosa que els duia a fer-se ressò dels impulsos rupturistes que comportaven els diferents moviments avantguardistes; però, alhora, es negaven a trencar absolutament –com proposaven aquests moviments– amb la tradició clàssica anterior (reivindicada pel Noucentisme).[1]

1. Així, Joaquim Folguera, l'any 1917 (segons una anotació de diari de Foix), davant d'uns poemes del cubista Apollinaire i del futurista Folgore –que, traduïts per ell mateix, havien d'aparèixer a *La Revista*–, comentava: «Molt de renou tipogràfic per a dir el mateix que els neoromàntics i els simbolistes […]. És bona, de tant en tant, l'antiacadèmia; però que no em toquin els museus i les biblioteques» (tot fent al·lusió al crit a destruir els museus, les biblioteques i les acadèmies de tota mena del *Manifest del futurisme* de Marinetti). Folguera encara afegia: «Del futurisme, molts n'aprofitaran l'empenta; però el Marinetti l'enterraran a costat del D'Annunzio, quan seran morts, i ningú no els recordarà per les poesies. I seguirem llegint els poetes de tots temps que han cregut i creuen en l'etern i fugen de l'efímer» (Foix 1965: 66-67). Sobre el futurisme, vegeu més amunt el capítol dedicat a la poètica de Salvat-Papasseit.

La traducció serà el principal mitjà pel qual tant Foix com, sobretot, Folguera s'aniran apropant a les diferents tendències avantguardistes: cubisme, futurisme, dadaisme, etc. La incidència que, però, tindran tals tendències sobre la seva pròpia obra poètica serà, en el cas de Folguera, esporàdica, i en el de Foix, si més no relativa. La qual cosa palesa que l'interès que guiava ambdós autors era, no tant literari o personal, com cultural i fins patriòtic (en el sentit de voler incorporar a la cultura catalana les darreres manifestacions de l'esperit europeu).

El caràcter relatiu de l'avantguardisme foixià cal entendre'l, a més, en funció de la seva concepció de la poesia –com veurem–, que el duia a refusar d'adscriure's a cap de les escoles poètiques modernes. Unes escoles que, però, coneixia bé i de les quals sabia els perills. Això és el que li permetia, per exemple, de negar a Salvat-Papasseit l'etiqueta d'«avantguardista», en adonar-se del substrat romàntic, i fins clàssic en què es fonamenta la major part de la seva poesia (a la qual, però, no deixava de reconèixer els deguts mèrits). I, d'altra banda, sabedor dels riscos de la facilitat aparent i d'un complet abandonament que comportaven algunes de les tècniques d'expressió avantguardistes (des dels mots en llibertat futuristes fins a l'escriptura automàtica surrealista), al text «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda», de 1925, reclamava als escriptors el domini de l'ofici poètic i dels seus mitjans abans d'aventurar-se a cap de les noves propostes literàries:

> Així com nombre de pretesos poetes nostres són incapaços de redactar correctament una lletra, nombre d'avantguardistes es troben idènticament en el mateix cas. Qui fa un sonet i no sap d'escriure una carta-postal és que, si ens hi fixem bé, el sonet és més dolent encara que les quatre ratlles mal redactades. Qui escriu versos sense puntuació, o mots en llibertat, o gaudeix component un *puz* literari ha de saber escriure correctíssimament un sonet. Els atreviments, les innovacions només poden permetre's a temperament excepcionals. Alguns pastitxos de literatura d'avantguarda apareguts en català us fan acotar el cap avergonyits. (Foix 1990: 30-31)

Que exigeixi als poetes el domini del llenguatge i de la tècnica a fi de poder escriure «correctíssims» sonets abans de qualsevol provatura avantguardista no ha de sorprendre si es té en compte que alguns dels sonets, de factura clàssica, de la seva obra *Sol, i de dol* –llibre que no va poder ser editat fins passada la Guerra Civil– daten de l'any 1913 (com el mateix autor indica a la nota introductòria). I això implica que Foix els va escriure amb anterioritat, si no simultàniament, a les seves primeres proses poètiques de caràcter avantguardista (les quals no apareixeran publicades en revistes fins al 1918).

A finals dels anys deu i principis dels vint, doncs, tant a J. V. Foix com a Joaquim Folguera (aquest va morir el 1919) els preocupava que una precipitada incorporació dels corrents avantguardistes europeus a les lletres catalanes, sense haver consolidat

primerament aquestes (la qual cosa era una aspiració noucentista) i sense un procés d'autèntica assimilació d'aquells, es traduís en tot de pràctiques d'escriptura que amaguessin una descurança per la llengua i l'ofici poètic, i que alhora desnaturalitzessin el caràcter propi de la literatura catalana.[2]

Uns anys després, a mitjan dècada dels trenta, quan bona part de les aventures avantguardistes ja semblaven tancades (amb l'excepció destacada del surrealisme), Foix, a l'article «En versos ben tallats i arrodonida estrofa…» (de 1936), expressava una preocupació paral·lela: que, aleshores, alguns escriptors que en diríem «tradicionals» (no cita cap nom), acostumats a compondre versos servint-se de recursos mètrics (amb ritme i sovint amb rima), intentaven de practicar tècniques d'expressió avantguardistes tot prescindint d'aquells mitjans que, segons Foix, els eren «connaturals». En definitiva, volia donar entenent que els poemes compostos per tals poetes no obeïen a una autèntica necessitat expressiva sinó a un esforç, potser amb la intenció de mostrar-se «moderns», per deseixir-se dels recursos tradicionals (fins al punt que tals recursos encara s'entreveien dins les composicions i els lectors «habituals i atents» podien arribar a «ordenar els versos de nou»).

Aquesta observació foixiana sembla estar en contradicció amb el comentari que fa a continuació: «No em sap greu de dir que, en poesia, amo totes les tendències», ja que, essent així, hauria d'aprovar l'opció presa per aquells autors. Però el que Foix critica és que, a parer seu, tals poetes componen versos fent una aplicació mecànica dels recursos i els principis establerts per una tendència literària concreta (ja sigui la futurista, la cubista, etc.).[3] I aquesta crítica es fonamenta en una idea clau: el seu refús a subjectar-se a qualsevol dogma o regla d'una escola o d'un moviment literaris, refús fonamentat en el fet que es negava a acceptar l'existència de tals escoles o moviments; per a ell, l'únic que hi havia eren diferents *gèneres*: des del sonet renaixentista fins al cal·ligrama cubista, des del poema automàtic surrealista fins a l'oda clàssica i des de la nadala tradicional fins a la més moderna prosa poètica.

2. Foix escrivia l'any 1921: «Havem sentit en molts de moments i, recentment, amb persistència, una temor: que la incorporació de l'esperit de Catalunya al general d'Europa no resultés una absorció del nostre esperit per aquesta super-Europa que les sensibilitats més perverses de cada país han constituït com a dolç refugi per a llur hiperestèsia. […] Allò que nosaltres creiem perjudicial és la versió immediata al català d'aquesta activitat jove [l'"avantguardisme decadent"], tot sovint intoxicada, damunt la qual no ha estat exercit un control assenyat ni una crítica severa» (Foix 1990: 16).
3. Foix distingia entre els autèntics poetes (que serien, de fet, els investigadors en poesia, com ell mateix s'anomenava) i els mers versificadors, els quals caracteritzava, a la «Lletra a Clara Sobirós», com a simples aplicadors de preceptes o vulgars imitadors: «[De versificadors] també n'hi ha molts, els quals es mouen pels erms tot llegint preceptives escrites no sempre amb prou enginy, o copiant, barroers, allò que han dit, en els segles, els poetes.»

Foix basava la seva negació d'escoles i moviments en una idea que reitera en diversos textos: la poesia és «una pura activitat de l'esperit» i, per tant, obeeix a motivacions interiors, a impulsos (o impulsions) interns del poeta, i no a lleis, regles o preceptes que li són externs.

D'aquí es pot deduir com concebia Foix la creació poètica: com un procés originat en un «impuls», en una necessitat d'expressió d'una realitat (que pot ser un sentiment, un paisatge, etc.), davant la qual el poeta es pot situar en «diverses posicions d'objectivitat retòrica», això és: la pot expressar (objectivar) mitjançant les més diverses formes o gèneres retòrics –talment (seguint l'exemple que ell mateix proposa) un fotògraf pot servir-se de diversos objectius per retratar de maneres diferents una mateixa model (Emília) que posés al seu davant.

Foix, de fet, està negant la teoria poètica maragalliana de l'espontaneïtat (a la qual fa referència explícita) en establir una clara distinció entre contingut i forma. Cosa que encara queda més palesa en comprovar quines són les dues condicions que posa al procés creatiu abans descrit: que el poeta tingui plena consciència de la naturalesa del seu acte de creació (que sigui «senyor de la seva voluntat»), tant si compon un sonet com un poema d'escriptura automàtica; i que tingui un ple domini del llenguatge i de la tècnica poètica (que sigui «mestre del seu enginy») .

En definitiva, l'objectiu principal de la reflexió de Foix és –com ja s'apuntava abans– el d'oposar-se a la despreocupació pel domini dels recursos de la llengua i de la composició poètica –l'«abandonament»–, com també el d'evitar la confusió entre llibertat expressiva i la pura vèrbola incontrolada –el «descordament»; un terme, aquest últim, amb el qual J. V. Foix no només al·ludia, sinó que, a més, s'oposava, a la mera expressió d'emocions i sentiments personals que feien molts poetes lírics (els «diletants sentimentals»).[4]

A la llum de totes aquestes consideracions fetes per Foix a «En versos ben tallats i arrodonida estrofa…» pot entendre's per què refusava d'aplicar-se el nom de «poeta» i optava pel d'«investigador en poesia». Ja hem vist que, per a ell, la poesia s'origina en un impuls intern i una necessitat d'expressió, la qual, de fet, tothom pot arribar a sentir –com admet a la «Lletra a Clara Sobirós» en afirmar que, de poetes, «el món n'és ple, però no escriuen». Ara: considera que la veritable tasca poètica comença al

4. La preocupació de Foix coincideix, en part, amb la que expressava Carles Riba ja l'any 1927, davant la profusió de poetes lírics d'expressió purament personal: «El que en la nostra lírica domina és un egoisme d'aquestes realitats [del cor], l'interès a fer claredat sobre elles en la potenciació de la paraula rítmica, però en tant que són alguna cosa de propi, de personalment viscut», cosa que comportava «un cert oblit del que és de tothom i val per a tothom, una certa gasiveria de sentiments unànimes». I encara un altre perill d'aquesta poesia: que «arrossega una certa despreocupació per la tècnica poètica en ella mateixa, la qual, amb *ostinato rigore*, ha d'aplicar-se a dirigir el procés [creatiu]» (Riba 1986: 12).

moment que l'escriptor pren consciència de tal impuls i s'aplica a cercar-li una forma expressiva, això és, explora diverses possibilitats d'exterioritzar-lo i assaja nous mitjans amb què plasmar-lo. Les seves «investigacions» són, doncs, essencialment «formals» –com diu ell mateix.

Amb aquestes investigacions –que també poden ser enteses en un altre sentit, com veurem més avall– Foix, en darrera instància, pretenia d'obrir nous camps i nous horitzons a la poesia. Anys després, serà sobretot Joan Brossa qui recollirà el testimoni foixià tot llançant-se a l'experimentació dels més variats mitjans d'expressió poètica.

El jo, la realitat i la Realitat

L'afany de Foix per investigar responia, a més de les raons apuntades, també al desig d'adequar la seva poesia als temps actuals –com hem vist abans. Això no obstant, des d'un altre punt de vista l'escriptor de Sarrià considerava que el poeta, en certa manera, estava en oposició al seu temps:

> El poeta més aviat s'oposa a la seva època. Cerca, entre les runes o els monuments de cada civilització, els principis del Misteri. A cada època, sota els règims més oposats, vetlla pel Misteri, per la seva permanència. Conrea la màgia i fa ombres xineses damunt el mur de l'eternitat amb els elements materials que li proporciona la trista i mòbil «realitat». Cerca la vera realitat, l'«altra realitat» (el suprareal, el superreal o el sobrenatural) –que és, no us esvereu, l'antihistòria. El poeta, a través de la caverna, escolta el món misteriós dels ecos, i els reprèn. Una mateixa tonada, enyorívola, es transmet, gràcies al poeta, a través del quadriculat del temps. («Poesia i revolució», 1935. Foix 1990: 88)

Tot aquest passatge gira al voltant de dos conceptes claus de la poètica foixiana. L'un és el d'*eternitat* de la poesia, eternitat que cal entendre en el sentit que l'home és el nucli de la poesia, i que aquesta no ha deixat mai d'expressar unes mateixes emocions i uns mateixos pensaments, que, amb les variacions que es vulgui, caracteritzen la humanitat al llarg de tota la seva història; el que Foix anomena «una mateixa tonada, enyorívola», que es transmet, mitjançant els poetes, «a través del quadriculat del temps».[5] L'altre con-

5. Per il·lustrar la idea que en tota autèntica poesia hi ha un fons d'eternitat, Foix, en una sèrie d'articles titulats precisament «Eternitat de la poesia» (de 1933), afirmava que «sota la clàmide [antiga capa grega] o sota el barnús [peça moderna] l'home és afectat per les mateixes passions», i que «les lleis de la raó són, per als moralistes, eternament, les mateixes» (Foix 1990: 55-56).

cepte clau és el de *realitat*. Amb motiu del la publicació de *Gertrudis*, el 1927, Foix va escriure un article a *L'Amic de les Arts* en què rebutjava que s'apliqués a les proses poètiques del llibre, plenes d'imatges fantàstiques i oníriques, el qualificatiu de «surrealistes»: «Jo repugno d'acceptar [les proses] en llur major nombre com a superrealistes, puix que jo intento de fixar-hi imatges d'una vivent realitat»; i fins afirmava de considerar-les «com a realistes» (Foix 1990: 32-33).

Per entendre aquestes paraules de Foix cal tenir present la distinció que establia entre la «realitat» i la «Realitat». La realitat en minúscula representa el món immediat que percebem amb els sentits, la realitat mundana, la qual qualifica de «trista i mòbil». El darrer adjectiu ens indica que, per a Foix, aquesta realitat no és una i fixa, sinó que –segons l'antiga doctrina d'Heràclit o la moderna de Bergson– canvia de forma constantment (una mutabilitat que es troba il·lustrada en diverses de les proses poètiques foixianes).

Tot poeta, per crear la seva poesia, ha de partir sempre d'aquesta realitat (dels «elements materials que li proporciona»), i aquesta és una de les raons per què l'autor de *Gertrudis* considerava les seves proses «realistes». Però l'objectiu del poeta, especifica Foix, no és expressar o reproduir tal realitat, sinó anar més enllà d'ella i cercar el Misteri que amaga. Foix parteix, aquí, de la idea que el món que percebem són sols aparences, les quals amaguen una realitat misteriosa (que ell designa de maneres diverses: l'«altra realitat», el «suprareal», el «superreal», el «sobrenatural», l'«invisible»): en definitiva, l'autèntica Realitat, una Realitat molt més rica i fascinant que no la pobra i, per tant, «trista» realitat.[6]

Com pot el poeta, segons Foix, partint de la realitat «trista i mòbil» que percep amb els sentits, accedir a la Realitat i el Misteri, eternament present? Per un procés d'interiorització de la realitat, ja sigui mitjançant la ment o la imaginació («És per la Ment que se m'obre Natura») o del somni («És quan dormo que hi veig clar»).[7] Per aquesta interiorització de la realitat trista i mòbil el poeta pot arribar a sentir els «ecos» del «món misteriós» amagat rere la realitat, pot descobrir «l'altra realitat», la Realitat.

Cal fixar-se, aquí, en el fet que el Misteri, la Realitat, ja es troba dins la realitat aparent: el que ha de fer el poeta és descobrir-la, «cercar […] els principis del Misteri». Perquè, en darrer terme, del que es tracta és de contemplar d'una altra manera la rea-

6. La idea que allò que perceben els nostres sentits és sols una aparença i no l'autèntica realitat (la Realitat) ja es troba a l'Antiguitat clàssica (per exemple, en Plató). Aquesta diferenciació, sota plantejaments diversos, arriba fins al segle XX de la mà dels surrealistes, els quals consideraven que era més ric i autèntic el món del subconscient i el somni que no el món dels sentits. Vegeu el capítol anterior, dedicat a Salvador Dalí.

7. El primer vers és l'inicial del divuitè sonet de la primera secció de *Sol, i de dol* (1947); el segon, fa de títol (i encapçala la tercera estrofa) del novè poema d'*On he deixat les claus…* (1953).

litat, de fer-ho a través del somni o de la imaginació. I és per aquesta raó que Foix diu a la seva amiga imaginària Clara Sobirós que «el real» (la realitat) d'on ell parteix per escriure les seves proses, i «l'irreal» que ella creu descobrir-hi (en llegir les imatges), «són el mateix»: no són sinó les dues cares de la realitat, l'aparent i l'amagada. D'aquí sorgeix l'altre sentit amb què emprava el terme «investigacions» (a més del formal) referit als seus poemes: ell, com a poeta, es considerava un «investigador a la ratlla del son» –i és, sobretot, en aquest punt que connectava amb els surrealistes.

Al marge, però, de la voluntat d'investigació, ja hem vist que, per a Foix, la poesia neix d'una necessitat d'expressió. Per a ell, com diu a Clara Sobirós, el poeta escriu sols «per a expressar-se», sense cap altra finalitat. I fins arriba a afirmar que, «si fos prou coratjós», «no signaria les seves obres». Per entendre aquesta última idea (que no arriba a desenvolupar) cal tenir present un dels temes essencials de l'obra de Foix –segons que va remarcar Gabriel Ferrater (1979: 47)–: «la descripció d'una crisi de la idea de la personalitat». Això és: que l'autor de *Sol, i de dol* refusava d'expressar-se com a individualitat, tendia a amagar i diluir la seva personalitat (la qual cosa, alhora, era una manera d'evitar el sentimentalisme personal –com hem vist abans– present en la lírica de molts altres poetes de l'època).

Ara: la idea de «no signar les obres» es pot entendre, també, tenint present que Foix concebia la seva relació amb la realitat en termes de conflictivitat. Per aquesta raó, a «En versos ben tallats i arrodonida estrofa…» apuntava que allò que expressa el poeta és «el conflicte promogut entre ell i el seu jo o entre ell i l'exterior». Això és: la seva relació conflictiva amb el propi món interior (la seva consciència, les seves emocions) i amb el món exterior. El motiu de l'angoixa i l'opressió present en diversos dels seus poemes no és sinó el reflex d'aquest conflicte, que, en darrer terme, tradueix el desengany que –si més no, a les primeres dècades de segle– sentia Foix tant a nivell personal (físic i moral), com polític (formulat en molts articles) i fins literari (per la mala acollida inicial de les seves proses). Expressar tal desengany als poemes representava, així, d'alguna manera, un cert alliberament.[8]

Això no vol dir que Foix considerés que aquesta era la finalitat de la poesia. Perquè ja hem vist que l'emprenia com una franca activitat d'investigació i exploració, prescindint de qualsevol regla i norma. Per això podia afirmar que «cada poema és un crit de llibertat».

8. Vegeu Malé 1994.

Bibliografia

Ferrater, G. (1979). «J. V. Foix». A: *Sobre literatura*, a cura de J. Ferraté. Barcelona: Edicions 62, pàg. 43-54.

Foix, J. V. (1965). *Catalans de 1918*. Barcelona: Edicions 62.

Foix, J. V. (1974). *Obres completes*, vol. 1: *Poesia*. Barcelona: Edicions 62.

Foix, J. V. (1990). *Obres completes*, vol. 4: *Sobre literatura i art*, a cura de M. Carbonell. Barcelona: Edicions 62.

Foix, J. V. (1993). *Tocant a mà…*, a cura de J. R. Veny-Mesquida. Barcelona: Edicions 62.

Guerrero, M. (1996). *J. V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona: Empúries.

Malé, J. (1994). «Lectura de *KRTU*, de J. V. Foix, a partir de J. V. Foix». *Estudis de llengua i literatura catalanes XXVIII*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 219-233.

Molas, J. (1983). «J. V. Foix o la investigació total». A: *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, pàg. 53-63.

Riba, C. (1986). *Obres completes*, vol. 3: *Crítica*, 2, a cura d'E. Sullà i J. Medina. Barcelona: Edicions 62.

Terry, A. (1985). «La idea de l'ordre en la poesia de J. V. Foix». A: *Sobre poesia catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 113-121.

Capítol 8

Carles Riba

«Els poetes i la llengua comuna» i «Sobre poesia i sobre la meva poesia» (fragments)

Jordi Malé

[…] Puix que prenen els mitjans expressius del llenguatge com a matèria a elaborar en si, en vista d'una certa idea que per la seva índole més aviat té de musical, i que per ésser íntimament personal és sempre en ella mateixa nova, els poetes són més sensibles que ningú al que se n'ha dit la coacció de l'idioma […]. I és que del contingut a la forma la distància és màxima en l'expressió pel llenguatge; ara: si en els usos pràctics, quotidians, d'aquest, l'intercanvi intel·lectual [de comunicació de continguts] es fa per mitjà dels mots, sí, però en rigor per damunt d'ells –fins al punt que seria impossible sense una més o menys vasta convenció de referències, sense una certa comprensió prèvia, en suma–, el poeta posa el seu honor a reduir aquella distància al mínimum. A tal objecte, l'omple de les convencions intel·lectuals i sentimentals que ell mateix, i aquí opera el seu do singular, sembla que creï al moment, o de les pures ressonàncies que els seus mots fan entre ells i cap endins. […]

La veritable llibertat, estic per dir que la poesia l'ha trobada sempre per l'acceptació plena, sense reserves, del llenguatge en ell mateix, en la seva essència i amb la seva insuficiència; és a dir, com un sistema de signes no necessaris, de natura abstracta i per tant d'efectes indirectes; vivents, en suma, només per llur contingut espiritual. […] Aquella poesia de l'acceptació –permeti-se'm la fórmula– ha pres la metàfora en la seva essencial natura i en la seva funció metafísica: des del ple sentit de la totalitat i de la fluència del món. En principi, l'oratòria i la poesia clàssica cercaven en la metàfora una ajuda a la comprensió, procedien per ella del conegut a l'inconegut; però en la lírica a què em refereixo, una metàfora fa sobiranament de mot, és a dir, de reflex d'una realitat espiritual, sempre única, baldament s'hi operi la convergència de dues realitats en elles mateixes distants. […] D'aquí ve també l'efecte d'ésser, aquesta poesia, una llengua sempre nova, en acte present de creació.

(Discurs llegit a l'Institut d'Estudis Catalans el 15 de maig de 1932, inclòs a Per comprendre, *1937. Riba 1986: 86-92.)*

«Sobre poesia i sobre la meva poesia»

[…] Essencialment, la poesia és comunicació; sobre això no hi ha dubte. Ara: de què i de qui i a qui? El llenguatge no té merament una funció comunicativa, documental, en l'ordre pràctic: serveix també per a construir el que no existeix, per a suggerir el que no és conegut, el que és sols pensat o somiat; això, el poeta ho fixa, com si diguéssim, en monument. Ara bé: la immensa majoria dels homes és solament capaç per al maneig de les fórmules útils en la relació ordinària, és poc o gens sensible als altres valors i possibilitats de la paraula; i s'acosta a la poesia amb la il·lusió que aquell llenguatge és el seu, tan limitat, quan de fet l'ultrapassa infinitament; llavors no entén i s'indigna. Paradoxalment li caldria, com deu passar entre els àngels, una comunicació de poesia directa, sense mots. L'home, en rigor, és més apte, en tots els seus nivells, per a *viure* la poesia, que per a ésser-ne conscient i per tant per a entendre la poesia dels poetes.

Naturalment, a la banda dels poetes també hi pot haver, i hi ha, els seus abusos: per exemple, una associació massa personal, massa circumstancial, ha d'ésser expressada amb unes certes explicacions, si es vol que no resti hermètica. Aquestes explicacions seran dins el context del poema, o en el títol que en rigor forma part del poema: llavors aquell excés de personalisme és legítim. Si no, cal explicar la cosa fora del poema; cal llavors ésser iniciat en el secret; així passa per exemple amb la famosa imatge que obre el *Cementiri Marí*, de Valéry.[1] Jo l'entenc: 1er, perquè el mateix Valéry oficiosament l'ha aclarida; 2on, perquè he pujat al cementiri de Seta, per comprovar-ne la realitat. És lícita aquesta obscuritat, aquesta dificultat? Sí, si tot el poema, com en aquest cas, s'ho val; un gran poema s'estudia, com els textos fonamentals de la cultura humana o del patrimoni espiritual d'un poble; com s'estudia detall per detall una catedral, per exemple: no s'abraça tota de cop i volta; o una peça de música, que una primera i única audició rarament fa nostra.

[…] Per a entrar en la meva poesia no cal més iniciació que la que procuren una bona gramàtica i un suficient diccionari; i amb ella, un sentit del que és el moviment poètic, del que són els mètodes i els mitjans per a l'expressió poètica. Sempre s'esgarriarà el qui vulgui llegir un poema com si es tractés d'un discurs en prosa. Stendhal –un dels més purs prosistes que hagin existit mai, tan poc dotat per a escriure en vers i, amb tot, tan ple de poesia– notava finament que uns versos bells, una vegada traduïts, haurien de donar «una poesia viciosa per l'excés d'el·lipsis». Ah!, però, el que en prosa serien el·lipsis, són en vers uns espais que omplen no els mots, sinó uns corrents màgics, inefables, llançats entre els mots per allí on aquells espais comencen i per allí on acaben: tot dins la unitat de l'ànima.

[…] La poesia sense misteri és inimaginable, contradiria la seva pròpia essència i la seva finalitat. De vegades em complac a pensar que l'art més plàstica, l'obra de la qual té les tres dimensions i se li pot donar la volta, o sigui l'escultura, ens enganya com tanta bona gent enganya

1. NdE: Al·lusió al primer vers del poema: «Aquella teulada per on es mouen els coloms…» («Ce toit tranquille, où marchent des colombes…»), vers en què és metaforitzat el mar solcat per les veles blanques de les barques; una associació molt personal que resulta difícil de desxifrar.

la poesia que creu entendre. Mirem una escultura des d'un costat: el misteri és darrera, a l'altre costat; hi passem: el misteri ha fugit d'allí cap a la banda on érem. Comptat i debatut –ja he dit això en vers– el misteri és en nosaltres, no en l'obra d'art: ella és, «dura als somnis, com a la mà»; entendre l'obra d'art, una escultura, un poema, és deixar-se dominar per aquesta divina duresa […].[2]

Res d'*afició* [en poesia]. Detesto el diletantisme en art. No basta tota una vida perquè l'artista, practicant-se en els recursos del seu ofici, arribi a emprar-los amb aquella llibertat sobirana, amb aquella independència, generositat i desimboltura que admirem en certs grans artistes que de la maduresa van cap a la vellesa. L'aforisme d'Hipòcrates continua essent vàlid: «L'art és llarg, la vida és breu.» També ho és, en un altre sentit, si s'inverteix: «L'art és breu, la vida és llarga», és a dir, la vida és rica, fins a desbordar l'art; l'art necessita i demana tota la vida i no la pot omplir. –Res tampoc de *fatalitat* [en poesia]. Sento que podria deixar d'escriure versos quan volgués. Ja no em plantejo com els he de fer, en quin estil, etc., sinó si n'he de seguir fent. –Més aviat [em plantejo la poesia] com a *experiència*, com un mètode de pensament i de coneixença; de descoberta de mi mateix i del món; de veure'm a mi mateix present en una estructura que em reprodueix en la meva relació amb «aquest dolç nostre regne terrenal»[3] i en la meva doble natura física i espiritual alhora. […]

Hauria de recórrer els meus poemes un per un per a precisar en quina relació estan amb la meva vida i amb les meves vivències. Això pot ésser feina per a un cert tipus de crítics futurs, si la meva poesia els mereix. N'hi ha d'originats immediatament, fins allí on jo sé, per estats d'ànim, per anècdotes, pel que Goethe en deia circumstàncies, etc. N'hi ha de construïts sobre una cosa vista; d'altres, sobre una cosa llegida; d'altres, sobre un tema musical que s'ha transformat en visió; d'altres, sobre la pura unió d'uns mots […], etc. No crec que en tot això sigui gaire diferent de la generalitat dels qui escriuen versos. Ara: dono cada vegada més als joves un consell contrari al de Rilke: que ningú no basteixi la seva vida segons la necessitat de la poesia que ha de fer. Estic en edat de poder confessar que, si faig examen del que ha estat el meu treball com a escriptor –com a poeta si es vol– sóc feliç de constatar almenys una cosa: que mai la poesia com a art no ha desviat la vida del seu curs, ni mai el pensament d'un imprescindible futur poema no s'ha interposat entre els meus ulls –o el meu cor– i les coses.

(Notes datades el 1953, incloses dins …Més els poemes, *1957. Riba 1986: 253-263. N'he alterat l'ordre.)*

2. NdE: Riba cita un vers del seu sonet «Figurina d'argila», inclòs dins *Tres suites* (1937), poema dedicat a la contemplació d'una estatueta femenina de l'artista Apel·les Fenosa.
3. NdE: Riba al·ludeix al final del darrer sonet de *Salvatge cor* (1952).

Naturalesa del llenguatge poètic: els formalistes russos

Els anys que van precedir l'esclat de la Primer Guerra Mundial (1914) foren un període d'una gran vitalitat intel·lectual i creadora. És l'època de les avantguardes, una de les primeres expressions de les quals fou el futurisme. El nom d'aquest moviment s'associa sobretot a Itàlia i, més concretament, a Marinetti, que en va publicar el manifest el 1909.[4] Però aquest moviment s'expandí i es manifestà en molts altres països, entre els quals destacà la Rússia de començaments del segle XX.

Entre els integrants del cercle futurista rus, dins el qual destacà el poeta Khlebnikov, esdevingué corrent practicar una forma del que posteriorment s'ha anomenat «poesia fonètica» –conreada sobretot pels dadaistes alemanys–, pràctica que els russos batejaren com a «llenguatge transmental»: en oposició al llenguatge corrent, fet de paraules amb el seu sentit convencional, es tractava d'inventar arbitràriament un llenguatge que es reduïa a la seva sola materialitat, és a dir, a una mera successió de lletres i sons que es refusaven a vehicular qualsevol sentit (excepte, potser, per al mateix poeta, que al seu lliure albir els en podia atribuir). Un llenguatge, doncs, en darrer terme autònom, que pròpiament no es referia a res exterior a si mateix.

Aquesta pràctica poètica permet de contextualitzar un dels corrents d'estudi de la literatura més importants i decisius de finals dels anys deu i de les dues dècades següents: el formalisme rus. Roman Jakobson, que serà un dels més insignes formalistes, el 1919 formulava un dels seus principals postulats: «La poesia no és més que un enunciat que aspira a l'expressió.» Per il·lustrar-lo, comparava les característiques de la poesia futurista a les d'altres arts i remarcava, per exemple, com en la pintura –no figurativa– els materials de què se serveix el pintor (colors, formes) tenen valor autònom, en tant que no designen ni es refereixen a res concret; i el mateix s'esdevé amb la música i la dansa i el que en serien els respectius materials, les notes i els gestos, que no remeten a res exterior determinat; de la mateixa manera, declarava finalment Jakobson, «la poesia consisteix en la configuració de la paraula de valor autònom, de la paraula autònoma, com diu Khlebnikov» (citat per Todorov 1984: 19). Així, prenent com a referència un poeta futurista, Jakobson va enunciar una de les idees claus del formalisme rus: l'autonomia del llenguatge poètic, el seu valor autònom.

Si bé amb aquest principi els formalistes inicialment caracteritzaven la poesia fonètica (o transmental), no van trigar a ampliar-ne l'abast fins aplicar-lo a tota poesia en general (i fins al conjunt de la literatura): en els poemes, el llenguatge adqui-

4. Vegeu més amunt l'apartat «Manifestos literaris del cubisme i del futurisme» del capítol sobre la poètica de Salvat-Papasseit.

reix un valor autònom pel fet d'estar més sistematitzat que en els usos corrents (a causa de l'aplicació de recursos formals com el ritme, la rima, les al·literacions, etc.).

Tornant, però, a la relació entre formalistes i futuristes, no s'ha de creure que els primers, els teòrics del formalisme, van ser simplement una conseqüència dels escriptors del futurisme. Tot i que la influència d'aquests en aquells és cosa provada, cal parlar més aviat d'una interrelació entre els uns i els altres. Perquè, d'altra banda, a l'origen de les principals directrius dels formalistes russos cal cercar-hi també unes altres motivacions.

Els seus inicis se situen a Moscou, l'any 1915, quan un grup d'estudiants, entre els quals destacava Jakobson, es van reunir i van constituir l'anomenat Cercle Lingüístic de Moscou, amb l'objecte de promoure la lingüística i la poètica, segons que es proclamava en el programa dels organitzadors. L'any següent es constituïa a Sant Petersburg l'OPOIAZ (Societat per a l'estudi del llenguatge poètic), amb Šklovski, Eikhenbaum, Trubetzkoi, entre d'altres. D'aquests dos grups sorgeix el formalisme rus i el que serà la seva principal característica: l'estreta vinculació amb la lingüística. Aquesta vinculació, també present en alguns estructuralistes (com ara els txecs del Cercle Lingüístic de Praga, creat el 1926), posa de manifest en quina direcció anaven els seus interessos, que bàsicament pretenien oposar-se a l'enfocament que, des del segle passat, es donava a l'estudi de la literatura, massa centrat en aspectes biogràfics, temàtics, ideològics i, en definitiva, en els continguts, tot deixant de banda la forma i l'obra en si.

El principi fonamental dels formalistes serà, així, la concepció de l'obra entesa com a producte verbal. Conseqüentment, l'estudi de l'obra literària havia de centrar-se en l'estudi del llenguatge literari.

En tant que s'interessaren principalment per la poesia (bé que en cap moment deixaren de banda els estudis sobre la prosa), dedicaren bona part dels seus esforços a estudiar el llenguatge poètic. Un estudi que pretengueren elevar a la categoria de ciència, ja que una de les primeres aspiracions dels formalistes va ser arribar a crear una veritable investigació científica de la literatura.

És justament aquest preponderant interès pel llenguatge, per la forma i per l'obra literària en si mateixa, que remunta fins al Romanticisme i es prolonga en el Simbolisme, allò que permet de posar en relació els principals teòrics i crítics de la literatura, no sols d'Europa sinó també de Nord-amèrica, durant el període d'entreguerres. I entre aquests teòrics cal comptar-hi diversos poetes postsimbolistes,[5] com ara Paul Valéry, T. S. Eliot, Jorge Guillén, Carles Riba i Marià Manent, que van dedicar diver-

5. La denominació *postsimbolistes* engloba, convencionalment, un conjunt de poetes de la primera meitat del segle XX la poesia dels quals representa una prolongació i, alhora, un nou desenvolupament, d'algunes de les constants (i el refús d'altres) del Simbolisme poètic del final del segle XIX.

sos textos a reflexionar sobre el fet literari partint de principis semblants als dels formalistes russos.[6]

Carles Riba i Paul Valéry

L'etapa inicial de la trajectòria de Carles Riba com a teòric i crític literari se situa als anys deu, això és, en ple Noucentisme. No sorprèn, per tant, que, als seus primers articles, hi siguin presents molts dels conceptes del pensament d'Eugeni d'Ors. Alhora, però, la crítica ribiana d'aquells anys s'abeurava d'autors molt diversos, principalment romàntics, i, per la seva condició de traductor del grec, de diverses idees de la filosofia antiga, sobretot de Plató (idees que ja podien trobar-se dins el fonament de diverses de les poètiques del Romanticisme).

Ben aviat, però, Riba es va interessar per la lingüística, i concretament per les tesis del filòleg idealista alemany Karl Vossler (1872-1949), la qual cosa va determinar que optés, com a procediment d'anàlisi i crítica literàries, per l'estilística (que tenia com a precedent els treballs d'un il·lustre crític italià del segle passat molt llegit per Riba: Francesco de Sanctis).[7]

Ja avançats els anys vint, Riba descobrirà tant la poesia com els textos teòrics de Paul Valéry (1871-1945), el qual es va donar a conèixer a Catalunya arran de la polèmica a França sobre l'anomenada «poesia pura». Les seves idees literàries, seguidores de les de Stéphane Mallarmé, determinaran decisivament la concepció ribiana de la poesia. Principalment perquè Valéry, a l'igual de Riba, s'apropa a l'estudi de la poesia a través de l'anàlisi del llenguatge i del seu funcionament, tot coincidint, doncs, amb els treballs que –com vèiem a l'apartat anterior– des de mitjan anys deu duien a terme els formalistes russos.

Un dels punts fonamentals de les tesis dels formalistes respecte a l'estudi lingüístic de la poesia fou la distinció entre l'ús pràctic (corrent i quotidià) del llenguatge i

6. Tot i que els postsimbolistes europeus no tenien notícia dels estudis dels formalistes russos (que no es traduiran fins a mitjan segle), les reflexions d'uns i altres presenten diversos punts de coincidència; principalment pel fet que a l'origen de les investigacions sobre la poesia iniciades per Jakobson i els seus col·legues hi són presents teòrics romàntics i simbolistes com Novalis o Mallarmé, dels quals també partiren molts dels postsimbolistes (Todorov 1984: 23-25).

7. Karl Vossler serà un dels principals representants de l'estilística, mètode crític que posava en el primer pla de l'anàlisi literària el llenguatge de les obres i les peculiaritats del seu estil, les quals relacionava amb la personalitat de l'autor i, a més, amb el context històric de l'obra.

el seu ús poètic. Per diferenciar-los, se serviren, entre d'altres, del concepte de l'automatisme de la percepció, que el 1917 Šklovski enunciava així:

> Si examinem les lleis generals de la percepció, veiem que un cop les nostres accions es fan habituals, esdevenen també automàtiques. Així, tots els nostres hàbits es refugien en un medi inconscient i automàtic [...]. Les lleis del nostre discurs prosaic [del llenguatge corrent], amb les seves frases inacabades i els seus mots pronunciats a mitges s'expliquen pel procés d'automatització [...]. En el discurs quotidià dit ràpid, els mots no són pas pronunciats: no són sinó els primers sons de la paraula que ens apareixen a la consciència. (Citat per Todorov 1965: 81-82.)

En l'ús corrent del llenguatge, doncs, tot just sentint (o llegint) els primers sons de les paraules ja les identifiquem, és a dir, en tenim una percepció automàtica. Per aquesta automatització del procés perceptiu, les paraules, en el seu ús pràctic (en una conversa quotidiana), esdevenen «transitives» o «transparents», és a dir, deixen que el contingut, el sentit, es transparenti a través seu, perquè la finalitat primera d'aquest ús pràctic del llenguatge és comunicar una informació, un contingut o sentit, mentre que la forma dels mots, el seus sons, perden quasi tota rellevància i tot just si són pronunciats.

Així ho explicava Paul Valéry en una conferència pronunciada el 1927:

> El llenguatge que acabo de fer servir –deia Valéry al públic–, que acaba d'expressar el meu designi, el meu desig, la meva ordre, la meva opinió, la meva pregunta o la meva resposta, aquest llenguatge que ha acomplert la seva funció, s'esvaeix tot just *arribat*. L'he emès perquè mori, perquè es transformi irrevocablement en vosaltres; i sabré que he estat *comprès* pel fet remarcable que el meu discurs ja no existeix: ha estat reemplaçat completament i definitivament pel seu *sentit* [...]. En altres termes: en els usos pràctics o abstractes del llenguatge que és específicament *prosa*, la forma no es conserva pas, no sobreviu a la comprensió: s'ha dissolt en la claredat, ha actuat, ha fet comprendre... (Valéry 1957: 1372-1373).

I Carles Riba pensava en una idea semblant a la de l'automatisme perceptiu que s'esdevé en la comunicació pel llenguatge corrent, i en la «transitivitat» d'aquest, quan afirmava, al discurs de 1932 «Els poetes i la llengua comuna», que:

> En els usos pràctics, quotidians, l'intercanvi intel·lectual [de comunicació de continguts] es fa per mitjà dels mots, sí, però en rigor per damunt d'ells, fins al punt que seria impossible sense una més o menys vasta convenció de referències, sense una certa comprensió prèvia, en suma.

Riba volia donar a entendre que ens comuniquem mitjançant les paraules, però «per damunt d'elles», perquè en el seu ús pràctic la finalitat del llenguatge és comu-

nicar informació, és a dir, continguts, mentre que la forma de les paraules queda relegada a la mera funció de mitjà material que serveix pel transport d'aquells i, per tant, no ens hi fixem (hi passem «per damunt»).

Aquest procés que, en l'ús quotidià del llenguatge, ens duu a quedar-nos amb el sentit dels mots prescindint de la seva forma, Riba el considerava una prova de la màxima distància existent entre el contingut i la forma de les paraules, això és, del caràcter arbitrari del signe lingüístic –en termes de Saussure (un lingüista les tesis del qual Riba va conèixer als anys trenta; Malé 2001: 257-258)–: res no uneix el significat amb el significant, el contingut amb la forma, fora de la convenció establerta. I són, precisament, les convencions el que permet la comunicació en l'ús pràctic de la llengua: un ús en el qual ens servim de mots que tenen assignat, per convenció, un sentit ja fixat i de tothom conegut. Aquesta comprensió prèvia és el que fa que el procés d'intel·lecció de les paraules que cada parlant realitza sigui immediat i fins gairebé automàtic –com, a l'igual de Riba, hem vist que ja havien constatat Valéry i els formalistes russos.

Si això és el que s'esdevé en l'ús pràctic de la llengua, els formalistes van ser els primers que assenyalaren que, en la poesia –com, de fet, en qualsevol art–, el procés de percepció es desautomatitza. Tal com explicava Šklovski, «el procediment de l'art és el de la singularització dels objectes i el que consisteix a obscurir la forma, a augmentar la dificultat i la durada de la percepció» (citat per Todorov 1965: 83). En la poesia, la forma deixa de ser «transitiva» i esdevé «intransitiva»; passa de ser un mitjà «transparent» de comunicació a ser «opaca» (millor seria dir «translúcida»), i la percepció ja no esdevé automàtica.

La raó amb què ho explicaven els formalistes és que la poesia (i la literatura en general) es caracteritza –com vèiem abans– pel fet de tractar-se d'un discurs superestructurat, és a dir, molt més elaborat, formalitzat i sistemàtic que no el llenguatge en el seu ús corrent. La majoria dels recursos formals de què se serveix el discurs poètic –rima, ritme, mètrica, simetries, inversions, repeticions a tots els nivells lingüístics, etc.– fan que, inevitablement, ens hàgim de fixar en la forma de les paraules (cosa que no s'esdevé en l'ús pràctic del llenguatge) i, per tant, la percepció del seu sentit ja no és immediata i automàtica.

Valéry explicava el procés de desautomatització equiparant la nostra atenció a un pèndol que, en llegir o escoltar poesia, aniria del so dels mots al sentit però que tornaria inevitablement cap al so, fins a concloure que «entre la forma i el fons, entre el so i el sentit, [...] es dibuixa una oscil·lació, una simetria, una igualtat de valor i poders» (Valéry 1957: 1374).

Aquesta proclamació de la «igualtat de valor» entre la forma i el fons característica de la poesia no és gaire lluny de la idea –d'arrel romàntica– de fusió o compenetració de l'una en l'altre, en contrast amb el màxim allunyament que presenten

en l'ús pràctic del llenguatge. I és aquesta mateixa idea de compenetració, la que apareix al·ludida a «Els poetes i la llengua comuna», quan s'hi afirma que «el poeta posa el seu honor a reduir aquella distància [entre el contingut i la forma] al mínimum».[8] Per a Riba, doncs, el deure del poeta ha de ser intentar de superar aquesta insuficiència del llenguatge, això és: ha d'alliberar-lo del seu caràcter purament arbitrari i convencional –en tant que sistema de signes amb sentits ja determinats i fixats–, i ampliar les seves capacitats expressives.

Per aconseguir-ho, el poeta, segons Riba, o bé pot partir de les convencions admeses (idees, emocions, etc.), però donant-los una forma expressiva que les faci semblar noves («les convencions intel·lectuals i sentimentals que ell mateix […] sembla que creï al moment») tot dotant-les, així, d'una més eficaç eloqüència, tal com feien els poetes clàssics; o bé pot explotar els recursos musicals del llenguatge, fins a aconseguir que entre els mots s'estableixin noves relacions no sols de sonoritat sinó també capaces de generar sentit («les pures ressonàncies que els seus mots fan entre ells i cap endins»), com van practicar els poetes simbolistes.

Aquest darrer recurs també esdevindrà característic de la poesia postsimbolista, dins la qual s'inscriu la de Riba. Un poesia ja del tot conscient de les insuficiències expressives del llenguatge, per superar les quals va explotar, com a recurs principal, l'ús de la metàfora en tant que generadora de noves significacions. Però, de quina manera les genera? A partir de l'especial percepció que els poetes fan de la realitat; un fenomen que, en la poètica ribiana, es pot explicar seguint el filòsof francès Henri Bergson.[9]

Segons Bergson, tot en la nostra existència «canvia incessantment» (estats, sensacions, sentiments, volicions, representacions…), per la qual cosa estableix que «la realitat és moviment» i pot referir-se a «la continuïtat fluïda del real» (el que anomenava la *duració*, terme clau de la seva filosofia). Usualment, però, la nostra intel·ligència –apunta Bergson (1912: 1 i 327)– en contemplar la realitat tendeix a fragmentar-la, de manera que allà on hi ha sols moviment, canvi, hi veiem juxtaposició d'estats, imatges discontínues, simples formes estables. Només que aquesta realitat socialment

8. Convé notar que Riba, aquí, en al·ludir a la «distància» entre forma i contingut té ben present –com vèiem abans– la noció formulada per Saussure de la natura arbitrària i convencional del llenguatge, això és, de la manca d'adequació necessària entre les paraules i allò que expressen. Per això, dins «Els poetes i la llengua comuna», es refereix a la «coacció» que el llenguatge exerceix sobre els poetes a l'hora d'intentar expressar verbalment els seus pensaments i sentiments; una idea que manlleva a Karl Vossler, el qual explicava que «n'hi ha prou que qualsevol de nosaltres, sense cap especial pretensió estètica, s'esforci amb seriositat i consciència per trobar una expressió clara i adequada dels propis pensaments, i llavors sentirem centuplicadament la resistència de les convencions lingüístiques i la insuficiència dels mitjans expressius del llenguatge» (Vossler 1917: 78).

9. Henri Bergson (1859-1941) va influir en les poètiques de molts autors postsimbolistes, com ara Paul Valéry, Antonio Machado, Marià Manent o el mateix Riba. Vegeu Malé 2001: 287-301.

acceptada no és sinó una aparença que ens amaga «la fluència del món» –en mots de Riba. És el poeta qui, mitjançant la intuïció, aconsegueix de percebre aquella veritable realitat amagada sota l'aparença, aquell món fluid i mòbil en el qual –com expressà Valéry– «els objectes i els éssers coneguts canvien, en certa manera, de valor: es criden els uns als altres, s'associen d'una manera ben diferent que en les condicions ordinàries» (Valéry 1957: 1363).

Aquesta manera especial de percebre la realitat no pot trobar la seva expressió en els usos corrents de la llengua, convencionals i ja fixats. Però sí en el llenguatge metafòric, que permet d'expressar aquelles associacions («la convergència de dues realitats en elles mateixes distants», en mots ribians). La poesia propugnada per Riba (i que compartia amb bona part dels poetes postsimbolistes, com Valéry, Rilke, Yeats, etc.) es caracteritza, així, per la naturalesa essencialment metafòrica del seu llenguatge i per la seva capacitat associativa. Unes associacions que tenen lloc en la interioritat del poeta, dins el seu esperit. Per això Riba apunta que la metàfora és el «reflex d'una realitat espiritual», i que, si en els usos corrents i quotidians, les paraules són mers signes convencionals i gastats, en la poesia els mots són «vivents» gràcies al seu nou contingut «espiritual» (una idea també clau en el pensament idealista de Karl Vossler).

La poesia amb relació al públic

Una de les qüestions que de sempre van preocupar Riba és la de la comprensió que el públic (lectors o oients) tenia de la poesia i, en particular, de la seva pròpia poesia. Titllat, ja des dels seus primers poemes, d'autor «obscur» i «hermètic»,[10] tot i que els grans crítics catalans de l'època (Joaquim Folguera, Jaume Bofill i Ferro i Marià Manent) van rebutjar tals acusacions, Riba se'n va defensar sempre bo i intentant d'explicar el funcionament de la poesia. Així, en una lectura pública de les seves *Elegies de Bierville* l'any 1956 (ja cap al final de la seva vida) exposava:

> Jo em defensaré sempre de dir que [les *Elegies*] siguin obscures, per una simple raó: perquè no em puc resignar que siguin mala poesia. Només la mala poesia és obscura i no em puc resignar –si no m'ho demostren– a creure que és mala poesia. He d'acceptar –i m'honoro

10. Les seves primeres obres poètiques van provocar reaccions contràries a causa de la seva complexitat, a la qual no estava acostumat el públic català lector de poesia per manca de tradició (a diferència de, per exemple, el públic coetani francès lector de Valéry, que ja comptava amb la tradició poètica de Baudelaire, Mallarmé, etc.).

> podent-ho acceptar– que és una poesia difícil o potser, dit d'una manera més justa –crec que ens hem d'acostumar a usar aquest mot en comptes de «difícil» […] [i] en comptes d'«obscur»–, ens hem d'acostumar, doncs, a parlar de poesia complexa. (Riba 1988: 287)

La complexitat d'una poesia com la ribiana, allò que en dificulta la comprensió, prové de diverses causes. D'una banda, el poeta se serveix de tots els recursos de què disposa la llengua comuna a tots els seus nivells: lèxic, sintàctic, fonètic, etc. (per això Riba recomanava per llegir-lo, si calia, la consulta d'«una bona gramàtica i un suficient diccionari»). Alhora, però, en la poesia el llenguatge és utilitzat d'una manera que no és l'habitual (una manera diferent del que seria el seu ús en un text en prosa), ja que el poeta se serveix dels «mètodes» i els «mitjans» característics de l'«expressió poètica»; uns mitjans i uns mètodes el funcionament dels quals ha de conèixer el lector.

En parlar de mètodes i mitjans, Riba pensa no solament en els recursos formals (des de la mètrica fins a les figures retòriques), sinó –com hem vist abans– en la naturalesa essencialment metafòrica del seu llenguatge poètic. Aquesta especial naturalesa del llenguatge de la poesia fa que les paraules augmentin la seva capacitat expressiva i que s'estableixin relacions entre elles que evoquen i suggereixen nous àmbits de significació (els «corrents màgics» i «inefables» a què es refereix Riba). Unes relacions o associacions que s'originen en la interioritat del poeta (en la seva especial percepció de la realitat) i, doncs, dins «la unitat de la [seva] ànima». Aquest origen personal i espiritual dels poemes, juntament amb l'ús especial que s'hi fa del llenguatge, són dues de les causes principals de la sensació de misteri (de «duresa») que produeix sempre la poesia, i que per a Riba forma part de «la seva pròpia essència».

Alhora, el nostre crític era conscient que aquest misteri, aquesta «duresa» que ens oposa la poesia, i que considerava inherent a tota autèntica obra artística, és a l'origen de les diferents reaccions que suscita l'art i, consegüentment, dels diversos sentits que es poden atribuir a una obra. En aquest punt, però, Riba diferia de, per exemple, Paul Valéry, per a qui la manera d'entendre una obra no depèn mai del significat que l'autor pretenia de donar-li sinó, exclusivament, dels diferents sentits que li puguin atorgar els diversos espectadors: «Un autor», explicava Valéry, «pot, sens dubte, informar-nos sobre les seves intencions; però no és d'això que es tracta; es tracta del que subsisteix [l'obra] i que ell ha fet independentment de si mateix» (Valéry 1957: 1511).[11]

11. En un altre text ho il·lustrava amb l'exemple següent: «Quan l'obra ha aparegut, la seva interpretació per part de l'autor no té més valor que la feta per qualsevol altre. / Si jo he fet el retrat d'en Pere, i algú troba que la meva obra s'assembla més a en Jaume que no a en Pere, jo no tinc res a oposar-hi –i la seva afirmació val tant com la meva. / La meva intenció no és res més que la meva intenció, i l'obra és l'obra» (Valéry 1960: 557).

Riba, ben altrament, no admetia que totes les interpretacions d'una obra fossin vàlides: per a ell, cada obra conserva latent el sentit que l'autor havia pretès de donar-li; un sentit que, això sí, pot ser comprès de diverses maneres, segons la sensibilitat i el món interior del lector (o oïdor, o espectador), segons les associacions que li susciti i allò que li evoqui. És per això que afirma que, en darrer terme, «el misteri és en nosaltres», en la interioritat dels qui contemplem l'obra d'art, que és on el seu sentit originari serà actualitzat i viscut de forma personal i diversa, d'acord amb la riquesa interior de cadascú.

El poeta i la poesia

Que Riba, a diferència de Valéry, posi èmfasi en el fet que cada poema porta amb ell el sentit originari que l'autor hauria pretès de donar-li –malgrat que aquest sentit pugui ser copsat diversament pels lectors (o oïdors) segons la seva interioritat– obeeix al fet que el nostre crític atorgava a la creació poètica i artística un valor profundament *personal* i *humà*. I en aquest punt s'oposava, no solament a Valéry (que considerava la poesia un simple «exercici», una «construcció»), sinó a molts dels autors postsimbolistes que postulaven la impersonalitat en la creació i maldaven per separar al màxim l'autor de l'obra creada.[12]

Riba no podia combregar amb aquesta tendència atesa la seva filiació idealista, en la línia de Francesco de Sanctis i Karl Vossler, que el duia a considerar la personalitat de l'autor un component essencial de l'obra d'art. I atesa, també, la seva afecció per un escriptor com Goethe, el qual sempre va posar èmfasi en l'estreta relació que cada autor manté amb les obres que crea, fins al punt de considerar les seves com a «fragments d'una gran confessió». Riba, semblantment, en explicar, ja a la vellesa, per què no escrivia les seves memòries, ho argumentava dient que, en certa manera, ja les havia escrites, perquè considerava com a tals les seves obres (poemes, narracions, articles, etc.).

D'aquí es desprèn que concebia la poesia com a *experiència*, això és, com una manifestació més de la seva personalitat com a home (formada per la suma de tots els seus actes); i, consegüentment, com un *mitjà de coneixement* de si mateix i de la seva

12. La tesi de la creació impersonal és característica de l'art i la literatura de les primeres dècades del segle XX, i es pot trobar en autors com T. S. Eliot, James Joyce o André Gide. Representa una nova mostra de la tendència «deshumanitzadora» observada per Ortega y Gasset al seu conegut assaig «La deshumanización del arte» (1924-1925). Vegeu el primer apartat del capítol següent, dedicat a la poètica de Marià Manent.

relació amb el món, ja que en els seus poemes, com a actes de la seva personalitat, es podia reconèixer en allò que havia estat la seva vida dins el món.

És aquesta una concepció transcendent de la poesia, que, conseqüentment, rebutja la simple afició o el diletantisme. Una concepció que, d'altra banda, es pot qualificar d'*humanística*, ja que situa l'home al seu mateix centre (a més del fet que connecta amb bona part de la tradició occidental que es remunta fins als clàssics grecs). I una concepció que, paral·lelament, posa la vida per davant de la poesia i l'art.

En aquest darrer punt, Riba s'oposava a la concepció poètica d'un altre autor postsimbolista: Rainer Maria Rilke. Rilke, per exemple, després d'exhortar el jove poeta Franz Xaver Kappus a plantejar-se, «en l'hora més callada de la seva nit», la pregunta crucial: «He d'escriure?», li aconsellava:

> …si li fos lícit solucionar aquesta seriosa pregunta amb un fort i simple he d'escriure, edifiqui la vida tot seguint aquesta necessitat: la seva vida endinsant-se fins i tot en l'hora més indolent i insignificant, ha d'esdevenir un símbol i un testimoni d'aquest afany. (Rilke 1995: 21)

L'autor de les *Cartes a un jove poeta*, així, demanava que els poetes subordinessin la seva vida a l'art, a la poesia que havien d'escriure. Riba, altrament, atorgava a la vida el valor més alt, per damunt de l'art, i per això podia proclamar que «mai la poesia com a art no ha desviat la vida del seu curs». D'aquí ve, finalment, que prengués com a divisa, en diversos moments de la seva trajectòria vital, el capgirament d'un aforisme clàssic: si Hipòcrates va afirmar «l'art és llarg i la vida breu», Riba, sense negar validesa a aquesta dita, va optar per la inversa: «L'art és breu i la vida llarga.»

Bibliografia

Bergson (1912[11]). *L'Évolution créatice*. París: Félix Alcan, Éditeur (1a edició: 1907).

Malé, J. (1995). *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

Malé, J. (2001). *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

Malé, J. (2002). «"He parlat i per això he cregut." La darrera poètica de Riba, entre Plató, sant Agustí, Paul Valéry i Ernst Cassirer». *Els Marges*, 71, desembre 2002, pàg. 107-125.

Riba, C. (1986). *Obres completes*, vol. 3: *Crítica*, 2, a cura d'E. Sullà i J. Medina. Barcelona: Edicions 62.

Riba, C. (1988).*Obres completes*, vol. 4: *Crítica*, 3, a cura d'E. Sullà i J. Medina. Barcelona: Edicions 62.

Rilke, R. M. (1995). *Cartes a un jove poeta*, trad. d'A. Pascual. Barcelona: Edicions 62.

Sansone, G. E. (1985). «L'obra crítica de Carles Riba». A: C. Riba, *Obres completes*, vol. 2: *Crítica,* 1, a cura d'E. Sullà. Barcelona: Edicions 62, pàg. 5-35.

Sullà, E. (1987). «Carles Riba. La crítica». A: M. Riquer; A. Comas; J. Molas (ed.). *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel, pàg. 271-327.

Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, edició i traducció de T. Todorov. París: Éditions du Seuil.

Todorov, T. (1984). *Critique de la critique*. París: Éditions du Seuil.

Triadú, J. (1993). *La poesia segons Carles Riba*. A: *Per comprendre Carles Riba*. Manresa: Parcir Edicions Selectes (1a edició: 1954).

Valéry, P. (1957). *Œuvres*, vol. I, a cura de J. Hytier. París: Gallimard.

Valéry, P. (1960). *Œuvres*, vol. II, a cura de J. Hytier. París: Gallimard.

Vossler, K. (1917). *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*, trad. de Manuel de Montoliu. Barcelona: s.p.i.

Capítol 9

Marià Manent

«El Professor Garrod i la poesia» i «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps* (fragments)

Jordi Malé

«El Professor Garrod i la poesia»

[…] La crítica de Mr. Garrod[1] pertany a aquella tradició típicament anglesa que, en valorar l'obra literària, s'interessa igualment per l'obra i per l'home: és a dir, que sap apreciar les valors extraliteràries, amplament humanes, d'un escriptor. Milton deia que la vida del poeta «que vulgui escriure coses lloables ha d'ésser un veritable poema», i Mr. Garrod defensa el mateix esperit en front dels que són partidaris d'establir una separació rigorosa entre l'obra i l'autor perquè, segons al·leguen, els criteris de l'art són absoluts i «ja no judiquem artísticament si relacionem l'objecte del nostre judici amb alguna cosa externa».

Contra aquesta tendència a isolar el fenomen literari, a estudiar-lo com si fos col·locat sota una campana neumàtica, verge de tot contacte impur, Mr. Garrod –comentant l'obra de Rupert Brooke– afirma que, al capdavall, «la poesia d'un home no és sinó una part de la seva grandesa, i fins, certament, no és sinó una part de la seva poesia». […]

No cal dir que aquesta posició implica en el Professor Garrod una repugnància a acceptar la teoria de l'art per l'art, la noció d'un art exempt de tota ressonància en l'esfera moral. En el primer assaig d'aquest llibre ja indica dos dels seus «dogmes» fonamentals: «L'un d'ells –diu– és que entre les finalitats de la poesia hi ha el gaudi; i l'altre, que existeixen poques coses, en la literatura i en la vida, que proporcionin un gaudi permanent i que no es relacionin d'una manera o altra amb l'ètica.» Aquests dos principis semblen perfectament legítims, sobretot si tenim en compte que Mr. Garrod no propugna pas un art explícitament moralitzador, sinó aquell art que, sense ésser cap prèdica, fa que ens sentim, segons el mot de Shelley,

1. NdE: W. H. Garrod (1878-1960) pertany al grup de crítics erudits anglesos que, a la primera meitat del segle XX, van desenvolupar els seus estudis literaris dins l'ambient acadèmic. Va escriure obres de reflexió i anàlisi de la poesia, com ara *The Profession of Poetry and Other Lectures* (1929), que és el llibre que comenta Manent, i *Poetry and the Criticism of Life* (1931).

«talment una part integrant de la bellesa contemplada… i ens enlaira damunt les feixugues boires de la nostra personalitat».

(*Article inclòs dins* Notes sobre literatura estrangera*, 1934. Manent 1992: 61-62.)*

«Nota preliminar» a *La ciutat del Temps*

[…] Una abundosa producció poètica no ha d'ésser mai motiu d'alarma. Si, com es recorda en *The Fire and the Fountain* [de John Press, 1955], «els poetes tenen el deure i el privilegi de preservar la vitalitat de la llengua», si «malden per donar forma duradora a les inflexions del llenguatge de llur temps», no és de témer que aquest esforç sigui inútil. La diversificació literària, el saludable equilibri dels gèneres ja vindran algun dia. I a més –qui sap?– potser la poesia, com volia Richards, és un instrument de progrés biològic, perquè resol en harmonia els conflictes emotius i ens prepara així millor per a la vida. En tot cas, el poeta, més que cap altre artista de la paraula, manipula els mots amb delícia o amb ira; sap que el llenguatge és alhora una matèria difícil, hostil de vegades, afadida per l'ús, i un instrument de possibilitats prodigioses. Viu, és ben cert, al centre de la contínua tensió que es produeix entre l'estructura musical i l'estructura de la llengua parlada. Com Rabelais, veu el color dels mots –d'atzur, daurats, grisos–, n'assaboreix «l'articulació delectable» i li plau d'escoltar els sons de la llengua en els versos nous, com qui s'acosta a l'orella una petxina cercant-ne la remor vaga i secreta. Visions, perfums, enigmàtics auguris i records insondables són així salvats en el fluir dels dies. I les realitats que els poetes evoquen tenen sovint aquell misteri estranyament lluminós amb què ens sobten tot d'una, sota un cel rúfol de setembre, les coses que il·lumina una llambregada de sol blanc i violent, totes voltades d'ombra.

Un dels enigmes que més m'han fascinat en aquests darrers anys és el de la primera espurna del poema, l'obscura naixença d'aquella «música anterior al concepte» de què ens parlà Mallarmé. M'ha preocupat una profunda contradicció observada entre dues escoles de comentaristes (filòsofs o poetes). Hi ha els qui asseguren que l'estructura originària brindada per la intuïció poètica és sempre més plena i valuosa que el poema mateix. Shelley veia en tot poema un eco incomplet d'aquell primera música. Segons Claudel, en canvi, la inspiració només dóna una visió fragmentària, i la intel·ligència del poeta ha de completar-la, ha d'interpretar «aquella crida o mot enigmàtic i informe». Per qui ens decantaríem? Si és cert que el poeta s'entristeix de vegades perquè veu la distància que hi ha entre el fulgor de la boirosa intuïció primera i la seva expressió verbal, altres vegades observa un acord perfecte entre el poema acabat i el seu nucli originari. En opinió de Croce, no hi ha traducció o trasmudança del nucli germinal del poema: ell identificava intuïció i expressió. Però la cosa no em sembla pas tan senzilla.

Si la manera com sorgeix i actua la intuïció creadora varia de poeta a poeta, hi ha, amb tot, certs fenòmens que es repeteixen. Sumant nombroses experiències podríem deduir el caràcter invo-

luntari de la «inspiració», i també l'excepció que aquesta regla comporta: la intuïció poètica sorgint com una recompensa oferta a la tenacitat, a la paciència d'un art voluntari i humil. De vegades gairebé tot el poema és donat graciosament, però queda una petita zona buida, inacabada. No es troba la imatge reveladora, la cadència justa d'un vers. Passen dies, potser anys, fins que sorgeix inesperadament la nova intuïció que completa el poema. La inspiració és una dea que, després d'abocar generosament el corn abundós, el retira tot d'una amb inesperada avarícia.

La poesia ens espera de vegades al cor del silenci, en objectes, en éssers i concordances que inexplicablement se'ns tornen símbols i semblen condensar el misteri del món. Recordo un matí de febrer, en el parc d'una ciutat suïssa, ornat amb llargues rengleres de vells cedres. Més amunt de l'avinguda on jo passava hi havia conciliàbuls de xiprers i d'avets solemnes o aplecs de bedolls, joves encara amb el brancatge nu: la silueta vagament femenina els feia semblar tímids en llur blancor frèvola i vaporosa. Prop meu, sota un dels cedres, s'estava un paó magnífic, una mica allunyat del tronc. Semblava conscient de la beutat de les seves plomes blaves, verdes, tornassolades; i havia posat el seu ròssec majestuós seguint exactament la direcció de la branca més baixa. Hauríeu dit que volia fer observar als vianants la innegable semblança que hi havia entre la seva cua sedosa i estilitzada i l'afiligranament verd i gris del cedre. Era, immòbil, gairebé ritual, com una metàfora silenciosa. Vaig recordar la poesia del Yeats jove, la poesia de Mallarmé. Tot l'enigma de la realitat semblà, per un moment, concentrar-se en la mirada inexpressiva del paó i en la curiosa analogia que acostava la pompa immòbil del seu plomatge i la branca més baixa del cedre, humida encara de la boira nocturna.

I vaig recordar que la poesia neix, essencialment, d'un impuls metafòric, de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers i les coses més discordants. Quan Marianne Moore, referint-se a la testa d'un lleó, l'anomena «ferotge crisantem», o quan Pasternak compara el lent congriar-se d'una tempesta a la vida immòbil d'una crisàlide, sentim que la poesia descobreix concordances que la filosofia difícilment gosaria indicar. I pensem, potser, que tota poesia autèntica és, en el fons, religiosa. D'una vaga i obscura manera, en cercar l'afinitat dels éssers revela un impuls cap a l'Ésser, la fascinació que sent l'home davant el misteri de l'Únic.

Tot el llenguatge, observà Emerson, és metafòric, és poesia fossilitzada: «Així com la pedra calcària del continent és formada per infinites masses de petxines procedents de bestioles minúscules, el llenguatge és fet d'imatges que ara, en l'ús secundari que en fem, ja no ens recorden llur origen poètic.» Aquell matí de febrer vaig pensar que les imatges del poeta són, en certa manera, silencioses i vives com la que l'ocell immòbil em proposava sota el cedre. Perquè el gran privilegi i la torbadora paradoxa de la poesia és que li cal expressar amb paraules, amb les pobres paraules de cada dia, malmeses, decaigudes, oblidades de llur alba ardent, precisament «l'esplendor de la beutat –com digué Saint-Exupéry– que reposa sobre el silenci».

(Publicat dins La ciutat del Temps*, 1961. Manent 1989: 75-79.)*

Formalisme i *New Criticism*

L'interès destacat per l'estudi científic del llenguatge de les obres literàries, característic dels formalistes russos a les primeres dècades del segle XX, és una constant que permet posar en relació els principals teòrics i crítics de la literatura no solament a Europa, sinó també a Amèrica. I els formalistes van trobar el seu correlat americà en la metodologia d'anàlisi literària d'un moviment crític que s'origina a mitjan anys trenta: el *New Criticism*.[2]

Com en el cas del formalisme i l'estructuralisme, el *New Criticism* sorgeix com a reacció a les anteriors tendències d'estudi de la literatura i de la crítica vigents a Amèrica al començament del segle XX. Els *new critics* s'oposaven, així, a la crítica merament impressionista i subjectiva, a la crítica d'arrel marxista, al tradicionalisme moral i classicista dels neohumanistes, als estudis centrats en la biografia de l'autor o, per exemple, a l'excessiva presència de la història literària a l'ensenyament, en detriment de la crítica.

Per als *new critics*, com per als formalistes russos, la crítica s'havia de subordinar a l'obra literària i aspirar a un estudi més aviat científic dels seus valors estètics i dels seus efectes sobre el públic. També van centrar-se en l'anàlisi de l'estructura i l'organització de les obres literàries. Però els *new critics* es van fixar, sobretot, en el pla del significat de les obres (tons, tensions, ambigüitats, etc.), més que no pas en la forma externa, que era l'àmbit més tractat pels formalistes. D'aquí ve que el seu interès per la lingüística es manifestés, bàsicament, en el camp de la semàntica.

La subordinació de la crítica a l'obra es correspon, d'altra banda, amb la que serà una de les aspiracions principals dels teòrics del *New Criticism* en l'anàlisi de la literatura: aïllar al màxim l'objecte del seu estudi –és a dir, les obres literàries– respecte a factors externs com són l'autor, el context historicosocial, etc.

En aquesta mateixa direcció anava la concepció de la poesia propugnada pel poeta i crític T. S. Eliot (1888-1965), un dels autors que més influïren les idees dels *new critics*. Per a Eliot, la creació literària és un acte en certa manera impersonal, en el qual l'autor ha de reprimir la seva personalitat i l'expressió de les seves emocions: «La poesia no consisteix a deixar lliure l'emoció, sinó a escapar de l'emoció; no és l'expressió de la personalitat, sinó un escapar de la personalitat» (Eliot 1986: 21). Paral·lelament, l'obra creada constitueix una realitat del tot independent de l'autor i sobre la qual ja no té cap potestat:

2. Val a dir que aquesta etiqueta engloba un conjunt de crítics bastant diferents entre si, com són Cleanth Brooks, Allen Tate, William K. Wimsatt i John Crowe Ransom. Com a comú origen, però, és destacable la influència de tres teòrics i crítics anglesos: T. S. Eliot, I. A. Richards i William Empson.

> quan les paraules queden, finalment, disposades de la manera més adequada –o de la manera que el poeta considera que és la millor–, pot experimentar un esgotament momentani […] i una sensació propera a l'anihilació […]. I aleshores pot dir al poema: «Vés! Troba't un lloc en algun llibre –i no esperis que pugui interessar-me més per tu». (Eliot 1990: 98)

El sentit de l'obra creada, per tant, no ha de ser forçosament el que l'autor hagi pretès de donar-li, sinó que depèn exclusivament de la interpretació de cadascun dels lectors:

> Un poema pot semblar que signifiqui coses ben diferents a diferents lectors, i tots aquests sentits poden ser diferents d'allò que l'autor es pensava que donava a entendre […]. La interpretació del lector pot diferir de la de l'autor i ser igualment vàlida –fins pot ser millor.[3] (Eliot 1990: 30-31)

Totes aquestes idees es corresponen amb el pensament literari de bona part dels *new critics*, per la qual cosa van poder prendre Eliot com un dels seus principals referents.

La concepció de la poesia de Marià Manent

Manent, a més de poeta i traductor, des de finals dels anys deu va exercir la tasca de crític literari (i també d'art) en diverses publicacions. Destacà, principalment, pel fet d'estar sempre al corrent de les més recents aportacions en el camp de la teoria i la crítica literàries, no solament en l'àmbit europeu, sinó també de les provinents del continent americà. El seu primer llibre de crítica, de 1934, es titulà, precisament, *Notes sobre literatura estrangera*: un recull d'articles en els quals donava notícia de les darreres tendències literàries i de les últimes novetats en el camp de la teoria i la crítica.

Als inicis de la seva trajectòria com a crític, entre finals dels anys deu i els vint, Manent va practicar un tipus de crítica literària que es podria qualificar d'impressionista i poètica, amb l'ús sovintejat d'imatges i analogies per caracteritzar els diferents aspectes de les obres que analitzava, majoritàriament de poesia. A mesura que anirà avançant en la seva trajectòria, dels anys trenta en endavant, substituirà aquest llen-

3. Aquesta tesi d'Eliot, també enunciada per Paul Valéry (vegeu l'apartat «La poesia amb relació al públic» del capítol dedicat a Carles Riba), que el sentit dels poemes no depèn de l'autor sinó del lector, és a l'origen de la noció, formulada pels *new critics* Wimsatt i Beardsley, de la «fal·làcia intencional», segons la qual no es poden interpretar els textos segons el sentit que l'escriptor tingués la intenció de donar-los, ja que tal intenció pot no correspondre's amb el sentit resultant.

guatge analògic per un de més teòric, seguint les darreres aportacions de, per exemple, la lingüística (per bé que mai no perdrà del tot el seu estil poètic). Aquesta tendència queda perfectament il·lustrada en el títol que va posar a un dels seus reculls de textos crítics: *Poesia, llenguatge, forma* (1973).[4]

El seu interès per la lingüística el va dur a apropar-se, ja als anys trenta, als estudis de formalistes, estructuralistes i representants del *New Criticism*. Amb aquests últims va compartir diverses idees teoricocrítiques, com ara l'atenció a l'estructuració interna de les obres, a la capacitat significativa de les paraules, etc. Però en divergia respecte a un punt cabdal: la voluntat dels *new critics* d'aïllar totalment l'obra, com a objecte d'estudi literari, dels factors que l'envolten. El crític català s'oposava, sobretot, al principi d'«establir una separació rigorosa entre l'obra i l'autor». Per a Manent, la poesia (i l'art en general) no és una activitat impersonal sinó una de plenament humana, per comprendre la qual no es pot prescindir de la persona que n'és l'autor. La vida de l'escriptor (la seva biografia) influeix les obres que crea i, per tant, conèixer-la és un factor que ajuda a interpretar-les.[5]

Aquesta convicció de Manent en l'estreta vinculació entre autor i obra, entre vida i literatura (o art), va lligada amb la dimensió ètica que tenia la seva concepció de la literatura. Per un costat, refusava la teoria de «l'art per l'art», segons la qual l'art no té altra finalitat que si mateix; consegüentment, s'oposava a la poesia gratuïtament artificiosa i a la d'evasió del món (d'aïllament del poeta dins la «torre d'ivori»). Per un altre costat, considerava que la poesia, en tant que expressió humana, constitueix una forma de coneixement: de coneixement de l'home en tant que ésser que viu immergit dins el món exterior i que, alhora, posseeix un món interior, l'un i l'altre envoltats d'un misteri que el poeta ha d'explorar.

Aquestes idees, Manent les mantindrà vigents al llarg de la seva trajectòria literària. Així, en un article que, l'any 1965, va dedicar al Realisme històric, en contra de la concepció literària reivindicada per aquest corrent apuntava que la poesia (la de tradició simbolista i postsimbolista, dins la qual ell se situava) representa «una forma de coneixement, d'exploració del món i de la consciència, una immersió –inquieta o deli-

4. Manent, a diferència de Carles Riba, gairebé no va escriure textos pròpiament teòrics on desenvolupés la seva concepció de la literatura, a banda d'uns pocs pròlegs a llibres seus. Els seus articles, generalment, o bé són de crítica d'obres de creació, o bé són ressenyes d'obres o articles de teòrics i crítics literaris, en els quals comenta les idees i les concepcions sobre el fet literari que hi apareixen. En uns i altres textos, però, sovint no deixa d'exposar el seu propi pensament sobre la literatura, ja sigui discutint algunes de les idees comentades, reafirmant-ne d'altres, etc.

5. Manent, partidari de la crítica biogràfica, es va sentir atret (com Carles Riba) per l'estilística de Vossler, que considerava les obres en relació amb el temperament dels autors; un mètode que va aplicar parcialment en articles dedicats a comentar la poesia de Josep Carner, Joan Arús, Tomàs Garcés i Guerau de Liost.

ciosa– en el misteri existencial»; defensava «la consciència del caràcter autònom de la poesia com a òptica espiritual, com un conèixer», i la definia com un «mirall ofert al cor de l'home i als enigmes del món» (Manent 1973: 160-161).

En aquesta dimensió ètica i humana atorgada a la poesia com a mitjà de coneixement de l'home, Manent coincidia amb altres poetes catalans coetanis, com J. V. Foix (per bé que des d'uns pressupòsits estètics diferents) i, principalment, Carles Riba.

La poesia com a creació de llenguatge

El fet de concebre la poesia com una forma de coneixement i exploració no s'oposa a la idea, no oblidada mai per Manent, que «la literatura és teixida amb paraules» i que, per tant, bona part de la seva eficàcia (i del seu misteri) cal cercar-lo en l'ús especial que s'hi fa del llenguatge. Per això el nostre crític es va interessar ben aviat per la lingüística –com vèiem abans–, talment van fer-ho altres autors postsimbolistes, com ara Valéry o el mateix Riba.

La preocupació per la naturalesa de les paraules apareix ja a l'inici del pròleg amb què Manent va encapçalar la seva obra poètica *La ciutat del Temps* (1961). D'entrada el poeta català qualifica el llenguatge de «matèria difícil» i, alhora i en contrast, d'«instrument de possibilitats prodigioses». Que el llenguatge constitueix una «matèria difícil» de treballar és un postulat que es pot entendre tenint en compte el principi de Saussure de l'arbitrarietat del signe lingüístic, això és: de la manca de relació necessària i d'adequació entre les paraules i allò que expressen.[6] En l'ús corrent i quotidià que fem de les paraules ens servim de convencions fixades (no ja sols de sentit, sinó a tots els nivells lingüístics) i tendim a repetir-les; d'aquí ve que Manent apunti que la llengua queda gastada («afadida») en la utilització habitual i reiterada que fem de «les pobres paraules de cada dia, malmeses, decaigudes». I aquesta és la causa de la dificultat del seu ús a l'hora d'intentar expressar nous continguts.

Però el nostre autor sap que els poetes, partint d'aquesta llengua comuna a tots els parlants, han estat capaços de crear poesia. És per això que també la considera un «instrument de possibilitats prodigioses». Una de les maneres com el poeta pot explotar les possibilitats expressives del llenguatge és alliberant-lo de les convencions del

6. Sobre aquesta qüestió, vegeu l'apartat «Carles Riba i Paul Valéry» de l'anterior capítol dedicat a la poètica de Riba.

seu ús habitual. Per exemple, mitjançant l'ús de certs mots inusuals o de construccions sintàctiques poc corrents, o per mitjà dels recursos sonors o musicals de la poesia versificada (ritme, rima, al·literacions, etc.), recursos molt utilitzats per Manent en la seva pròpia poesia.

Aquesta és la raó per la qual l'autor de *La ciutat del Temps* afirma que el llenguatge del poeta «viu al centre de la contínua tensió que es produeix entre l'estructura musical i l'estructura de la llengua parlada». Amb tot, també és possible d'entendre aquesta «estructura musical» del llenguatge en un altre sentit, que està lligat amb la concepció de l'acte creatiu que Manent exposa al seu pròleg.

El nostre crític parteix de la vinculació –d'origen romàntic– entre música i poesia,[7] i admet que els poemes s'originen en l'«obscura naixença» d'una «música anterior al concepte». Manent, aquí, no segueix, però, cap escriptor del Romanticisme sinó les teories sobre la creació poètica d'un filòsof francès: Jacques Maritain.[8]

Aquest autor postulava l'existència, en l'home, d'un subconscient «espiritual» o «musical», com un domini més de la seva oculta activitat psíquica (un altre dels quals seria, per exemple, l'inconscient freudià). Admetent que és en la inspiració o la intuïció on neix la poesia, Maritain establia que aquesta intuïció es posa en funcionament a partir d'un «moviment musical» que es produeix obscurament en aquell subconscient: «una música sense paraules ni sons, el vague despertar d'imatges» (o, com ho expressava Manent, «una música anterior al concepte»). La següent fase de la creació consistiria a expressar aquesta intuïció musical amb paraules (amb els signes del codi lingüístic) (Manent 1982: 156-161).

Segons la tesi de Maritain, doncs, un poema és el resultat d'una primera intuïció musical, que posteriorment és articulada en expressió amb paraules: dues formes de representació –la intuïtivament musical i la del llenguatge verbal– ben allunyades i diferents. A això es refereix Manent quan al pròleg afirma que la poesia «viu al centre de la contínua tensió que es produeix entre l'estructura musical i l'estructura de la llengua parlada».

L'autor de *La ciutat del Temps* es pregunta, aleshores, a partir del testimoni de diversos poetes, si la veritable poesia es troba més en la primera intuïció musical, una part de la qual es perdria en voler expressar-la mitjançant el llenguatge; o si bé la poesia autèntica no sorgeix fins que el poeta fa l'esforç conscient d'articular

7. Sobre aquesta relació, vegeu més amunt l'apartat «La concepció romàntica de la poesia» del capítol dedicat a la poètica de Joan Maragall.

8. Maritain (1882-1973) és autor, entre d'altres obres, de *Creative Intuition in Art and Poetry* (1953), on especula sobre el procés de la creació poètica. Manent va ressenyar i comentar aquesta obra el 1957, uns quatre anys abans de l'aparició de *La ciutat del Temps* (Manent 1982: 149-165). Maritain també va influir Joan Vinyoli; vegeu més avall el capítol dedicat a aquest poeta.

en paraules aquella seva intuïció. La primera visió seria la de poetes romàntics com P. B. Shelley, per als quals «l'estructura originària brindada per la intuïció poètica és sempre més plena i valuosa que el poema mateix». La segona seria la d'autors de mena postsimbolista com Paul Claudel, per al qual «la inspiració [que proporciona la intuïció] només dóna una visió fragmentària, i la intel·ligència del poeta ha de completar-la, ha d'interpretar "aquella crida o mot enigmàtic i informe"».

Manent opta per una posició intermèdia: admet el concurs de la inspiració, involuntària i espontània –i aquesta seria la posició de Maragall–, però també admet que sovint aquesta inspiració apareix com a resultat de l'esforç conscient i voluntari del poeta –tal com defensaven Poe i Baudelaire. I, de fet, és més aviat en aquesta darrera tendència que se situa el nostre poeta i crític.

Al seu pròleg, d'altra banda, Manent també exposa on acostumen a originar-se les intuïcions que duen el poeta a crear. Per a ell, la poesia neix de la contemplació de la realitat (i per això relata la visió que tingué en el parc d'una ciutat suïssa, visió que és a l'origen del poema «Amb un orgull de seda», de *La ciutat del Temps*). Ara, quan es refereix a la «realitat» (als seus objectes, éssers, etc.), no està pensant en el món exterior que podem copsar amb els ulls, sinó en un altre món; o millor: en una altra mena de percepció de la realitat. És, aquesta, una idea que reapareix en diversos períodes de la seva trajectòria literària i que rep explicacions diverses.

Per exemple, en relació amb l'art oriental: en el pròleg a les seves versions de poesia xinesa de 1928 (*L'aire daurat*), apuntava com els poetes xinesos, davant la naturalesa, «sentien el misteri i l'encís de les coses» (Manent 1986: 10). Distingia així, en contemplar la realitat (o la naturalesa), dos nivells de percepció: d'una banda, hi ha la contemplació de les aparences; i, d'altra banda, hi ha un nivell més profund de contemplació de la realitat, en el qual els objectes són percebuts en misterioses correspondències entre ells.[9]

El poeta, per tant, gràcies a la seva especial capacitat de percepció, aconsegueix d'apartar la «màscara de la realitat» (que són les aparences) i descobrir una realitat més profunda i misteriosa, en la qual entre els objectes i els éssers s'han establert tot d'associacions inusuals. D'aquí ve que Manent afirmi que la poesia neix «de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers i les coses més discordants». Una percepció que es dóna en l'interior del poeta, en la seva ment i per la seva sensibilitat. Per això el nostre crític podia considerar la poesia com una forma de coneixement del món i, alhora, de la pròpia interioritat de l'individu.

9. Aquesta teoria, amb precedents durant el Romanticisme, va fer fortuna a l'època del Simbolisme gràcies a Swedenborg i, sobretot, a Baudelaire i el seu sonet «Correspondències».

I el tipus d'expressió poètica que més s'ajusta a aquesta especial percepció de la realitat és la metafòrica –característica de bona part dels autors simbolistes i postsimbolistes–, ja que la metàfora es basa, essencialment, en una associació entre termes diferents (i, per tant, permet d'expressar «la relació profunda dels éssers i les coses més discordants»).[10] Manent pot establir, així, que la poesia s'origina en «un impuls metafòric». I, en servir-se de la metàfora, el poeta aconsegueix d'alliberar les paraules de la seva gastada convencionalitat –alliberament que ja hem vist que és una de les característiques del llenguatge poètic.

Val a dir, finalment, que el prologuista de *La ciutat del Temps* atorga una certa càrrega de transcendència a l'especial percepció que el poeta té del món i les seves «concordances». No la considera un simple procés psíquic, des del moment que declara que «potser tota poesia autèntica és, en el fons, religiosa». Aquest caire «religiós», amb tot, no ha de ser entès com en la poètica de Maragall (clarament cristiana), sinó en el sentit amb què simbolistes com Baudelaire, i abans Poe, concebien la poesia: com una experiència misteriosa que ens posa en contacte amb realitats i estats superiors (ja sigui un nou cosmos, la Bellesa absoluta, el paradís de la Infància perduda, etc.). En aquest punt, Manent potser té encara presents les tesis de Maritain, les quals ressenyava així:

> Maritain descobreix en la poesia, seguint les petjades de Poe i Baudelaire, […] una forma de religiosa nostàlgia, una incitació al record de la Bellesa transcendent […]. Gràcies al caràcter transcendent de la bellesa, comenta Maritain, tota gran poesia desperta en nosaltres el sentit de la nostra misteriosa identitat i ens encamina a les fonts de l'ésser. (Manent 1982: 151)

D'una manera semblant, Manent apunta que la poesia, «en cercar l'afinitat dels éssers», d'alguna obscura manera «revela un impuls cap a l'Ésser, la fascinació que sent l'home davant el misteri de l'Únic», el misteri d'un món superior i absolut. Aquest era el sentit transcendent que, per a ell –com per a d'altres poetes nodrits en les fonts del Simbolisme–, tenia la poesia.

10. Sobre aquest punt vegeu també el final de l'apartat «Carles Riba i Paul Valéry» del capítol sobre la poètica de Riba.

Bibliografia

Bou, E. (1989). «"Entre l'alba i el vent": la poètica de Marià Manent». A: *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries, pàg. 135-162.

Eliot, T. S. (1986). *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber.

Eliot, T. S. (1990). *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber.

Malé, J. (2000). «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya*, 152, juny 2000, pàg. 93-98.

Manent, M. (1973). *Poesia, llenguatge, forma*. Barcelona: Edicions 62.

Manent, M. (1982). *Llibres d'ara i d'antany*. Barcelona: Edicions 62.

Manent, M. (1986). *L'aire daurat*. Barcelona: Proa (1a edició: 1928).

Manent, M. (1989). *Poesia completa*. Barcelona: Columna.

Manent, M. (1992). *Notes sobre literatura estrangera*. Manresa: Parcir Edicions Selectes, 1992 (1a edició: 1934).

Pla i Arxé, R. (1989). «Elogi de Marià Manent, crític». A: D. A. *Marià Manent*. Barcelona: Publicacions de l'Institut de Ciències de l'Educació / PPU, pàg. 59-86.

Tomasa, E. (1993). «Aproximació a l'obra crítica de Marià Manent». *Els Marges*, 48, juny 1993, pàg. 7-22.

Capítol 10

Joan Oliver
«Pròleg» a *Poesia de Pere Quart* (fragments)

Helena Mesalles

[…] La poesia del meu amic Pere Quart és sobretot asèptica. L'absència d'elements patògens li dóna un aspecte saludable. Em refereixo, és clar, als seus valors formals. Sota l'aparent sanitat circulen humors agres i corrosius. Els poemes d'aquest llibre suggereixen sovint les qualitats externes dels fruits en el punt d'una aspra maduresa, de pell tibant, però mat.

La poesia que goso presentar, feta d'eliminacions i d'estalvis, és breu i escassa com les notícies importants –bones o dolentes. Vet aquí –us diria– una obra pausada i difícil, enginyosa i adusta, insòlita i tímida, dolorosa o cínica, d'entusiasmes apagats i ben digerits. Asseguraria que el poeta ha seguit camins secrets i nocturns: el punt de partida resta sempre molt lluny del d'arribada.

En aquesta estranya poesia –que sovint no ho sembla de tan nua– l'indispensable do ha estat sotmès a lentes i violentes tortures. La «biografia» d'un poema de Pere Quart –si algú es pogués prendre el treball de fer-la– oferiria una sèrie d'operacions desconcertants, la descripció de les quals fóra cosa més aviat ingrata. Censures, retrocessos, marrades, salts i contorsions. Probablement el mateix autor no s'hi voldria reconèixer.

En el cas present no hauria de parlar-se d'inspiració en el sentit corrent del mot. L'obra és el resultat d'un seguit d'experiències acumulades i «oblidades». Processos automàtics de química intel·lectual. Rilke s'hi refereix amb la seva delicadesa imperiosa. L'alè es trenca, el doll s'interromp a cada pas, la rialla intermitent o el sanglot –o el singlot– en marquen el ritme interior.

A vegades Pere Quart es deixa endur pel corrent de la facilitat més simple. Algun cop s'enamora del dring de les paraules òbvies, riques potser de dobles sentits incomunicables, a risc de caure en indigents prosaismes. Es diria que el poeta no gosa renunciar a aquest joc perillós per amor de l'espontaneïtat, que tan rarament el visita. Altrament el gust combatut de la vulgaritat i la grolleria, humaníssim i catalaníssim, exigeix –sobretot en un sabadellenc– fugaces i esclatants victòries.

Associo molts dels poemes de Pere Quart a petites i rares escultures de bona fusta. El llenguatge tendeix a fer-s'hi corpori. Aquesta passió pel concret, per les figures cairades, per les paraules substancioses i denses, és potser el tret més característic de l'estil del meu poeta. Jaume Roig i Guerau de Liost són mestres dels quals Pere Quart es declara en certa manera deixeble. Però el propi poeta ha confessat el temor que aquesta servitud envers la precisió expressiva, que

cenyeix els mots i pasta amb estretor les imatges, no llevi a la poesia algun dels vels que tant l'afavoreixen. Potser caldria ser més rigorós i preguntar-se si és que hi pot haver poesia sense misteri.

Algú pretén que la netedat gramatical, la correcció mètrica, la rima, la lògica i les restants formes de la legalitat tradicional en poesia, són altres tants enemics de l'encís i el clima autènticament poètics. Jo crec que el remei és pitjor que la malatia. Per aquest camí arribaríem aviat a la poesia intencional o de l'abstenció, que és la que ha conreat durant trenta anys el meu extraordinari amic Armand Obiols.[1] És evident que hi ha coses massa delicades per a ser escrites i àdhuc pensades –ho he llegit en alguna banda. Potser sí que en aquest sentit la música pura és superior a l'anomenada per antonomàsia poesia. Però jo no em cansaré de protestar contra semblants deliris. La poesia és, per damunt de tot, un art d'intel·ligència que es nodreix de paraules intel·ligibles, l'ordenament de les quals presideix la raó poètica. El do d'expressar idees i descriure imatges per mitjà de la paraula segurament pecarà sempre d'insegur, de barroer, de tristament corruptible; però els homes, en la nostra altiva misèria, no podríem pretendre'n cap altre de més gloriós.

El perfum nia en un líquid. La poesia necessita un excipient on incorporar-se. Sembla que la poesia francesa de postguerra brega per tal d'assentar aquesta veritat saludable. El meu poeta l'ha servida sempre. Marià Manent ho ha dit no fa gaire: «Pere Quart s'ha anticipat a uns corrents poètics que són avui actualíssims, sobretot a França.»

Estem assistint a la fallida del sobrerealisme. Era cosa previsible, i prevista (vegeu les «decapitacions» XXII i XXIII). Els sentiments sí que es poden moure en el món sobrereal. L'amor, per exemple, no ha pertangut sempre a aquesta escola? Però dir «art sobrerealista» és caure en un contrasentit. L'art, com el seu nom en certa manera ja indica, no té altre camí que la realitat. Quan l'altre [Oscar Wilde] afirmà que la naturalesa imita l'art, volia donar a entendre exactament el contrari, i si ho enuncià amb els termes invertits fou només perquè era un home molt distingit al qual no esqueia de proclamar una obvietat. Suposo que el somni extrem d'un escultor és crear una estàtua de carn viva.

La poesia lírica no pot ser altra cosa que la traducció visible, aproximada i bella de certes formes del pensament. I el pensament, com la imaginació, no arriba a ser fins que ha cristal·litzat, fins que ha adquirit un estat intel·ligible i «real». Pretendre traslladar i comunicar deliberadament el caos de la subconsciència, el «dictat» de l'àngel o «veus» indestriables, és cosa de sants, o de folls. En poesia tampoc no és bo de refiar-se massa dels altres. Ni de l'atzar. Per bé que l'atzar intervé sempre en una certa mesura en la mecànica de la creació poètica, i cal ben rebre'l i aprofitar-se'n moderadament. Vull dir que no hem de rebutjar les infiltracions que ens arriben del prepensament, que són, com si diguéssim, manifestacions del nostre més íntim atzar; i bones primeres matèries.

1. NdE: El terrible esperit crític d'Armand Obiols (pseudònim literari de Joan Prat) envers la seva pròpia obra literària li feia dir, quan tenia poc més de vint anys, que no sotmetria cap llibre de poemes a la crítica fins passats els quaranta, com havia fet Valéry. Joan Oliver adscrivia humorísticament el seu amic de la Colla de Sabadell a l'«escola intencionalista, formada per projectistes». Els seus poemes foren aplegats i publicats pòstumament.

He parlat del misteri poètic; no ignoro que Pere Quart enveja en secret els grans estils «misteriosos» per als quals no ha estat dotat. La seva obra, en l'etapa més recent, traeix aquesta preocupació. Tanmateix sóc del parer que la seva poesia no és gairebé mai misteriosa per l'horror que el poeta sent envers la terbolesa, amb la qual no pocs tracten de fingir profunditat.

No vull cloure aquestes notes –probable escàndol de poetes angèlics– sense referir-me ni que sigui brevíssimament a l'humor d'aquest poeta, un humor que, a despit de les aparences, mai no hauria de ser acusat de gratuït, per tal com obeeix a una llei entranyada en el seu caràcter. Pere Quart planta cara com pot a les idees negres que el ronden i prova de combatre l'angoixa que l'afeixuga: a la seva manera fa la guerra al pecat i al desordre. El joc esdevé finalment trist i desesperat. La facècia o la paradoxa, amorals i cruels, denuncien, amb modèstia i ràbia disfressada, aspectes variats del fracàs universal.

He dit amorals, però he de retirar la paraula. Mireu amb quina curiosa mansuetud el propi Pere Quart contempla la gran qüestió, que molts han resolt o sotmetent-se feliçment a les autoritats o eludint-ne l'imperi:

«D'això de les relacions entre l'art i la moral, encara no arribo a treure'n l'entrellat. Són problemes que em semblen depriments: em descoratgen. No em negareu que, en aquest ordre de coses, la història dels darrers sis mil anys resulta especialment torbadora.»

Sí. Per amor de la veritat –de la meva veritat, naturalment– em plau de declarar que l'humor grotesc o transcendent que anima els poemes d'aquest llibre –i aquí donem a la paraula humor el seu sentit més alt–, resta sempre redimit per la presència (visible sense esforç) del Dolor, de la Pietat (que una mirada penetrant pot descobrir-hi) i de l'amor apassionat i desolat de la Bellesa.

L'afany de la impossible Bellesa és, en definitiva, el mòbil suprem de la poesia de Pere Quart.

(Oliver 1949: 8-11)

Les raons d'un pròleg i el context literari

Aquest és el primer pròleg que Joan Oliver va escriure per al seu *alter ego* Pere Quart, fet que posteriorment repetirà i que cal agrair-li, d'una banda, perquè tots aquests textos són veritables tractats poètics imprescindibles per conèixer la seva poesia, i, de l'altra, perquè Joan Oliver és, possiblement, el millor exegeta de Pere Quart. Potser guiat pel precedent de textos com «Ell» o «Teoria de l'ham poètic» de Josep Carner, i ajudat pel desdoblament del jo que li proporciona el pseudònim poètic, Oliver adopta l'estratègia de fingir que parla d'un altre per poder exposar el seu pensament poètic des de l'objectivitat que li atorga el fet de contemplar-se des de fora.

Tanmateix, que Joan Oliver escrivís el pròleg a *Poesia de Pere Quart* (1949) fou un fet circumstancial: el prefaci, l'havia d'escriure Marià Manent però a última hora s'excusà de fer-ho perquè el fons d'un parell de poemes del recull –«és a dir, el seu aspecte moral, religiós, etc.», segons que Manent especificava en una carta adreçada a Joan Oliver el 15 de setembre de 1949 (conservada a l'arxiu Oliver)– no mereixia la seva «total aquiescència». Tot plegat, no deixaria de ser una anècdota curiosa si no fos per les diverses referències a aquest afer que Joan Oliver introdueix en el seu escrit, com la transcripció de retalls del diàleg epistolar que tots dos escriptors intercanviaren amb motiu d'aquesta introducció: quan cita Marià Manent reprodueix el fragment on aquest, malgrat les discrepàncies a propòsit del contingut d'alguns dels poemes del llibre, en reconeix la qualitat literària i assenyala que s'ha «anticipat a uns corrents poètics que són avui actualíssims, especialment a França». Les paraules al final del text que Joan Oliver posa en boca de Pere Quart per referir-se a les relacions entre l'art i la moral, a més de ser una al·lusió ben clara a les reticències de Marià Manent, són, de fet, les que aquest escriptor utilitzà per respondre-li. Per tant, no tan sols exposarà la seva actitud poètica al pròleg sinó que la definirà i la defensarà en relació a d'altres estètiques del moment.

En aquest sentit, bé podria ser que Joan Oliver qualifiqués metafòricament d'«asèptica» la poesia de Pere Quart com a contrapunt irònic a la prevenció de Marià Manent a propòsit del contingut d'aquesta lírica. Sigui com sigui, en destacar l'aspecte «saludable» dels valors formals de la poesia de Pere Quart, Oliver posa de relleu el rigorós treball aplicat a la forma dels poemes (desproveïts de filigranes retòriques, d'«elements patògens»). Alhora, però, no s'oblida dels «continguts», i per això no s'està d'assenyalar el caràcter satíric de la poesia del seu *alter ego*, els «humors agres i corrosius» que circulen sota «l'aparent sanitat» –i que no sempre complauen a tothom.[2]

El 1949, quan Joan Oliver escriu aquest pròleg a *Poesia de Pere Quart*, primer llibre publicat després del seu retorn de l'exili, feia pocs anys que la poesia catalana aprofitava la petita escletxa de llibertat oberta el 1946 per iniciar la recuperació de la normalitat de preguerra, tot reprenent la tradició i les estètiques predominants en la poesia

2. Aquests «humors» que circulen per sota la poesia de Pere Quart són presents ja des dels seus inicis literaris, com ho mostra aquest poema publicat al *Diari de Sabadell* el 30 de novembre de 1926, exponent de la seva poètica:

> Un mot de triple sentit,
> tres equívocs subterranis,
> un eufemisme habilíssim,
> dos circumloquis subtils,
> logomàquies ben ordides,
> expendició de peixet,
> tinta de suc de llimona.

dels anys vint i trenta: el postsimbolisme i el surrealisme, bé que adaptades a la nova situació històrica. D'altra banda, les circumstàncies de la immediata postguerra i la situació d'exili interior viscuda per molts poetes catalans afavorien una poètica elitista i refinada com la postsimbolista, en què l'escriptor esdevé un meditador solitari forçat per la situació de catacumba de la cultura catalana en aquells anys quaranta.

Carles Riba –que exercí el seu mestratge entre els poetes al llarg dels anys quaranta i cinquanta–, a més de servir d'enllaç amb el món cultural anterior, oferia un model estètic de gran qualitat que s'inseria, entre d'altres, dins la tradició de la poesia postsimbolista. La influència de Riba, que es reflecteix en poetes com Joan Vinyoli i els del grup de la revista *Ariel*, condicionarà en part la supremacia de l'anomenada poesia pura. La revista *Ariel* tindrà un paper clau en la determinació de les propostes estètiques, totes elles lligades a la continuïtat amb el món cultural de preguerra. El paper que se li atorgava a la poesia, per tant, era el d'assegurar la pervivència de la llengua i la cultura en aquells moments de desfeta col·lectiva.[3]

L'avantguarda, d'altra banda, fou propagada també des d'*Ariel*, i anteriorment a *Poesia*, per poetes com Josep Palau i Fabre i Joan Perucho, amatents a l'experimentació formal. J. V. Foix i Bartomeu Rosselló-Pòrcel foren alguns dels models seguits.

Tanmateix, els models estètics propugnats des d'*Ariel* no foren assumits unànimement i despertaren la polèmica. Veus discrepants, com les provinents de la revista *Antologia*, criticaven el conceptisme buit i l'obscuritat dels models estètics proposats per *Ariel*, així com l'«actitud aristocràtica» del grup, i propugnaven una poesia menys culturalista i més apropada al poble, tot proposant com a model la poesia de Salvat-Papasseit. Altres intel·lectuals com Maurici Serrahima o Rafael Tasis es qüestionaven les possibilitats de projecció real d'una poesia massa elitista i el perill que això podia comportar en un moment en què el català era una llengua prohibida i en recessió.[4]

3. És en aquest sentit que cal entendre els versos de la traducció de l'*Odissea* feta per Riba reproduïts al primer número d'*Ariel*: la poesia havia d'assegurar la pervivència de la llengua i la cultura «perquè hi hagi cançons per als homes a néixer». El grup de la revista, per tant, mantenia la teoria ribiana de la minoria selecta que en temps d'infortuni prepara el camí als que vindran (Samsó 1994 [II]: 65-68).

4. El 1954, Rafael Tasis advocava per una poètica més intel·ligible: «L'exemple de Carles Riba, admirable però difícil, és el més seguit. Però hom oblida massa sovint el de Josep Carner, no menys elevat com a model i, dintre l'aparent facilitat, no pas menys difícil. Sembla que entre els joves poetes regni la tendència a escriure una poesia hermètica, feta d'al·lusions i el·lipsis, només intel·ligible per als qui en saben "l'argument" i, en darrer extrem, sols entenedora per al propi autor. Un "retorn al poble" com el que fa trenta anys representaven les *Vint cançons* de Tomàs Garcés podria donar a aquesta poesia de seleccions […] l'oxigen, la sang vermella que sovint li manca» (Tasis 1968: 159).

Concepció de la poesia

Aquesta polèmica és prou important atès el paper transcendent que la poesia, com a dipositària d'una llengua que calia servar, havia adquirit. En aquest context, el pròleg de Joan Oliver a *Poesia de Pere Quart* pot ser llegit com una participació en el debat a propòsit de quina poesia calia fer, amb al·lusions directes als dos tipus d'estètica predominants: el postsimbolisme i el surrealisme. Oliver hi critica la poesia hermètica i vàcua quan manifesta l'«horror que el poeta sent envers la terbolesa, amb la qual no pocs tracten de fingir profunditat».[5] La seva definició de la poesia com «un art d'intel·ligència que es nodreix de paraules intel·ligibles, l'ordenament de les quals presideix la raó poètica» és, en aquest sentit, paradigmàtica. I aquesta valoració de la intel·ligència com a component essencial en el procés d'elaboració del poema està en consonància amb la importància que al llarg del pròleg concedeix al rigor formal.

A diferència d'aquells que pretenen que les «formes de la legalitat tradicional en poesia són altres tants enemics de l'encís i el clima autènticament poètics», Oliver confia la «poeticitat» al domini de l'ofici, el qual transformarà qualsevol paraula en poesia –anys més tard diria: «Tots els vocables del Diccionari són poètics» (Oliver 1968: 15). La poeticitat, per tant, no resideix en la paraula en si, sinó que depèn de la manera en què el poeta opera amb ella i, doncs, del grau d'elaboració dels poemes. La forma articula l'expressió del pensament i les emocions en poesia, i no pas en detriment del misteri poètic, ben altrament: el revela.

D'aquí el seu rebuig a qualsevol forma de poesia consistent a «traslladar i comunicar deliberadament el caos de la subconsciència, el dictat de l'àngel o veus indestriables», fonts d'inspiració per a alguns poetes hereus del Simbolisme en el seu vessant surrealista o de la poesia pura, respectivament. El que critica Oliver de les dues estètiques aleshores imperants són els procediments automàtics, màgics i misteriosos emprats en l'escriptura del poema. «En poesia –afegeix humorísticament– tampoc no és bo de refiar-se massa dels altres. Ni de l'atzar.»

Aquesta crítica arrenca ja dels anys trenta, com ell mateix indica al pròleg en parlar de la «fallida del sobrerealisme», «cosa previsible, i prevista (vegeu les «decapitacions» XXII i XXIII)». En efecte, aquestes dues poesies de l'obra *Les decapitacions* (1934) són una paròdia del surrealisme literari, el qual assaja de transcriure la «sobre-

5. En aquesta crítica coincidia, per exemple, amb Jaume Canals (Maurici Serrahima), que ja a la primera meitat dels anys quaranta, a la revista *Estimats amics*, retreia «La mitja obscuritat que ara s'estila» i que permet «simular que es diu alguna cosa» (Samsó 1994 [I]: 214-215). També amb el filòsof i amic Josep Ferrater Mora, el qual, tot referint-se al pròleg que ens ocupa, es mostrava «d'acord amb la seva metafísica: el món potser és misteriós, però la descripció –poètica i filosòfica– del món no ho és, de misteriosa. Encara més: cal que no [ho] sigui» (Oliver-Ferrater 1988: 50).

realitat» del subconscient mitjançant l'escriptura automàtica, produïda pel dictat del pensament alliberat del control de la raó.[6]

Quant al postsimbolisme, la seva crítica s'adreça a aquells que confonen el «misteri de la poesia» amb la terbolesa i reivindica una poesia guiada per la raó poètica, per la lucidesa i no pel «*dictat* de l'àngel o *veus* indestriables», és a dir, pel món dels somnis i de l'al·lucinació, font d'inspiració poètica per a cert tipus de poesia pura –no la de Paul Valéry, sinó la d'Henri Bremond, que el 1925, a la conferència titulada «La poesia pura», exposava una concepció quasi mística de la poesia i de l'acte creador. Una altra cosa és que les paraules utilitzades puguin desvetllar ressonàncies misterioses i suggerir aspectes que depassen el seu estricte ús convencional. De fet, el mateix Oliver confessa, no sense ironia, que se sent atret per aquests «estils *misteriosos*» i que aquesta preocupació es reflecteix «en l'etapa més recent», això és, a *Saló de tardor* (1947), on el misteri s'aconsegueix mitjançant els valors formals i la màgia de l'estil que transmet la vida de l'ànima.

Així doncs, la condemna de Joan Oliver no es fa extensiva, ni de bon tros, ni a tot el surrealisme ni al postsimbolisme en general, sinó tan sols a aquelles obres plenes de verbalisme i d'idees buides, elaborades sota el designi de l'irracional. Ho corroboren les seves lectures de Paul Éluard i Jean Cocteau, pel que fa al surrealisme, o bé el respecte i l'admiració que sent per l'obra d'autors com Valéry o Riba, que s'emmarquen dins el postsimbolisme de tradició intel·lectualista, el qual entén la poesia com a experiència de cultura. A més, el seu interès per aquesta estètica es reflecteix en les traduccions que fa de Mallarmé, Rilke o Valéry a finals dels quaranta i principis dels cinquanta.

De fet, algunes de les idees literàries exposades aquí per Oliver coincideixen amb les de Valéry: la concepció de la poesia com un sistema intel·ligible i imaginable d'expressió; la impossibilitat de construir un poema que no contingui sinó poesia («la poe-

6. La *decapitació* XXIII (Pere Quart 1999: 41-42) és una caricatura de la desorganització del llenguatge provocada per aquesta absència de la raó, poètica o no: les paraules s'encadenen les unes amb les altres sense ordre aparent i la llengua ha perdut la seva funció significativa. No obstant això, hi ha esplèndids esclats de sentit que llueixen enmig del desgavell del significant i que tenen la funció de crear una espècie de metallenguatge que «reflexiona» irònicament sobre el mecanisme d'escriptura del poema: «i tot conviu» (v. 3); «com si diguéssim» (v. 4); «sense camí» (v. 15); «entenguem-nos» (v. 19), seguit d'un eloqüent «tururut» i, a la fi, després de rebutjar el «vident», el crit de «consciència vine»:

> […] entenguem-nos i plantem plantes
> a les ribes dels jaços tururut
> com Peric cosmos del riu que branda
> muntanya amunt en arrencada i agullonament […]
> pelats i ruïnosos èlitres dels tubs
> visibles del braç i gastament (coma)
> lluny de nós vident i esclafada divulsió
> i consciència vine amb o sense escuradents.

sia necessita un excipient on incorporar-se»); la recerca d'una expressió lírica continguda i depurada; la crítica de la vaguetat en poesia, etc.

Valéry representa aquell corrent de la poesia pura que sotmet la inspiració al rigor formal, tal com preconitza Joan Oliver quan exposa la seva teoria sobre el procés d'elaboració poètica, basat en la responsabilitat i el domini de la tècnica: «L'indispensable do ha estat sotmès a lentes i violentes tortures.» Així doncs, el poeta acull la inspiració però no s'hi abandona, ja que concep el poema com el resultat d'un treball acurat, pacient i artesanal; l'administra moderadament, confiat en el seu «instint formal», que traduirà, aproximadament i bella, les formes del pensament.[7]

Malgrat tot, l'espontaneïtat se li imposa en aspectes menys poètics però «humaníssims» i «catalaníssims» com l'enamorament de les «paraules òbvies», de les paraules corrents i d'aparença no «poètica», però «riques potser de dobles sentits»; un enamorament que comporta, diu, el risc de provocar la davallada «en indigents prosaismes» (amb tot, es pot afirmar que Pere Quart mai no va caure en tal perill, ja que els seus mots, en virtut del poema, adquireixen un caràcter insòlit i, doncs, són rehabilitats i en certa manera, «purificats»).

Però, què entén ben bé Oliver per inspiració? Tal com recordava Josep Carner a la «Teoria de l'ham poètic», les muses són les filles de Mnemosina, la Memòria, i Pere Quart ho deu tenir ben present perquè no concep la inspiració com un procediment misteriós i extern sinó que cerca la primera matèria per al poema en el seu fons personal, en les seves «experiències acumulades i *oblidades*» en algun racó de la memòria i que surten a la llum en un determinat instant.[8]

Joan Oliver defineix, d'altra banda, les característiques de la poesia de Pere Quart, d'entre les quals destaca la brevetat i la parquedat, trets relacionats amb el procés d'elaboració del poema i amb l'exigència literària. L'estratègia del poeta consisteix a reescriure a partir del principi d'«eliminació i d'estalvi» –potser l'únic procediment possible per al bon escriptor, com ho recorda Valéry a *Tel Quel*: «Entre dos mots, cal triar el menor» («Entre deux mots, il faut choisir le moindre» [1960: 555]).

S'aconsegueix així una poesia essencial, «que sovint no ho sembla de tan nua», segons la hipèrbole d'Oliver, ben allunyada de barroquismes i frondositats. La con-

7. Enmig de la urgència que les circumstàncies de la Guerra Civil imposaven a l'escriptor –va contribuir a la literatura de guerra amb peces com *La fam* i poemes com «Oda a Barcelona»–, Oliver ja considerava que «l'obra literària és sempre necessàriament una obra lenta, de depuració, de sedimentació, de tria» (Oliver 1938). Aquesta actitud literària d'exigència es tradueix també en les constants revisions que Pere Quart fa de la seva obra; com la que va fer en profunditat del volum *Poesia de Pere Quart*, sobre la qual comentava a Xavier Benguerel: «Ho he fet a pèl i a repèl, fins a trobar carn viva. Tant *Les decapitacions* com el *Bestiari* com el *Saló* han estat sotmesos al microscopi» (Benguerel-Oliver 1999: 151).

8. Quant a la poètica carneriana, vegeu el capítol corresponent més amunt.

cepció de la poesia com a resultat del domini de l'ofici poètic permet a Joan Oliver de comparar els poemes de Pere Quart a «petites i rares escultures de bona fusta» i de destacar «la passió pel concret, per les figures cairades, per les paraules substancioses i denses» –i de potencialitats múltiples, afegiríem.

Segons Oliver, aquesta és una de les particularitats de l'estil del poeta apresa de Jaume Roig i de Guerau de Liost, de qui es declara un deixeble i dels quals potser també heretà un altre tret definitori de la seva poesia, aparellat amb la concretesa del llenguatge: l'humor. Un humor que havia de ser seriós (com deia Oliver, un escriptor no pot pretendre ésser profund sense posseir el sentit de l'humorisme) i també maliciós (que «fa la guerra al pecat i al desordre», apte per a la denúncia «del fracàs universal»).

Es fa referència, així, al vessant satíric i crític de la seva poesia, matisat per la tendresa i la pietat, les quals eviten la censura dogmàtica del moralista. Pere Quart qüestiona convencions i seguretats establertes pels camins de la ironia, però no pretén moralitzar. La poesia no ha d'estar mediatitzada per cap doctrina: d'aquí la perplexitat del poeta quan afirma que «d'això de les relacions entre l'art i la moral, encara no arribo a treure'n l'entrellat». El designi final, utòpic i transcendent, de la poesia de Pere Quart és «l'afany de la impossible Bellesa».

Bibliografia

Benguerel X.; Oliver, J. (1999). *Epistolari*, a cura de Lluís Busquets i Grabulosa. Barcelona: Proa.

Dalmases, A. (1980). *L'obra poètica de Pere Quart*. Sabadell: Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències / Delegació de Sabadell.

Mesalles, H. (1999). «La trajectòria poètica de Pere Quart». A: Pere Quart (1999), pàg. 943-980.

Molas, J. (1969). «La Poesia de Pere Quart». *Serra d'Or*, 121 (octubre 1969), pàg. 55-57. Reproduït a: J. Molas, *Obra crítica*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62, 1995, pàg. 91-102.

Oliver, J. (1949). «Pròleg» a: *Poesia de Pere Quart*. Barcelona: Aymà, pàg. 7-11.

Oliver, J. (1968). «Notes provisionals sobre poesia» a: *Circumstàncies*. Barcelona: Proa, pàg. 13-15.

Oliver, J.; Ferrater Mora, J. (1988). *Joc de cartes 1948-1984*, a cura d'A. Turull. Barcelona: Edicions 62.

Parcerisas, F. (1991). «L'obra poètica de Pere Quart», «*Quatre mil mots*, de Pere Quart» i «La poesia de Pere Quart». A: *L'objecte immediat*. Barcelona: Curial, pàg. 71-98.

Pere Quart (1999). *Obra poètica (Obres completes de Joan Oliver)*, a cura d'Helena Mesalles. Barcelona: Proa.

Samsó, J. (1994). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, vol. I i II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Tasis, R. (1968). *Un segle de poesia catalana 1833-1953*. Barcelona: Selecta.

Turull, A. (1984). *Pere Quart, poeta del nostre temps*. Barcelona: Edicions 62.

Valéry, P. (1960). *Œuvres*, vol. II, a cura de J. Hytier. París: Gallimard.

Capítol 11

Joan Vinyoli

«Pròleg» a *El Callat* i Correspondència amb Miquel Martí i Pol (fragments)

Ferran Carbó

«Pròleg» a *El Callat*

[…] Dic això perquè en decidir-me a redactar jo mateix el pròleg d'aquest llibre, vaig trobar-me de sobte encarat amb l'autor que, vulgui o no vulgui, sóc, i havent d'interrogar-lo sobre moltes coses que ell no té mai temps de preguntar-se –no dic ja contestar-se– amb prou intensitat i calma, em vaig trobar rellegint els seus versos i intentant de veure quin sentit i quin valor tenen, si és que en tenen algun, i per què s'havia fet d'aquella manera i no d'una altra i sobretot interessant-me per si podia descobrir els principis que havien presidit llur creació.

Però dialogar amb algú que en el fons sembla que viu la poesia més com un misteri quasi religiós o com un «exercici espiritual» que com un ofici, tot i que a ell mateix li dol de confessar-ho, perquè no vol ni pot desdenyar aquest aspecte del seu art, resulta complicat i desagradable i fatigós a la fi, si un estima l'objectivitat i la precisió tant com ell pugui estimar la secretesa i el misteri.

Així, doncs, m'ha semblat el millor, posat que no podria parlar rigorosament de poesia en un pla general i abstracte, explicar una mica com s'han fet els seus llibres i apuntar alguna cosa de la seva experiència de poeta, per on es pugui veure com ell entén el que ha escrit i, si per cas i de passada, com entén la poesia.

L'any 1937 va publicar *Primer desenllaç*, un recull de trenta-dos poemes. Mirats a divuit anys de distància, o potser justament per això, li sembla a l'autor que alguns d'ells serven encara una «realitat de presència objectiva» que els fa estimables; són aquells on més s'havia realitzat allò que Riba en diu el «sentit del poema», és a dir, on més l'humà havia estat elaborat i transposat en una forma estèticament eficaç.

Aquest «sentit del poema» creu l'autor haver-lo tingut des del començament. Les *Estances*, de Carles Riba, i les *Neue Gedichte* [*Noves poesies*], de Rilke, l'hi havien ensenyat. De les *Neue Gedichte* havia après també una tècnica poètica que en aquell temps li va ser molt útil: consistia a concentrar voluntàriament l'esperit en ell mateix o en la cosa que fos per extreure'n substància lírica. Calia només un nucli vague d'interès sobre el qual aplicar l'atenció, perquè l'objecte (paisatge, cosa, record) s'anés destacant i prenent sentit, i s'establís en rars moments, entre ell i qui el pensava, un vivent contacte. […]

Aquesta mena de concentració voluntària és molt diferent del recolliment passiu o quietud que, segons Raïssa Maritain, «cal merèixer» i que és la condició primera d'un cert «coneixement» saborós i obscur, de sabor purament espiritual, font, segons ella, de la poesia i de tota intuïció creadora. Aquella activa recerca del poema era el contrari de la «inspiració» en el sentit d'il·luminació o entusiasme; era, però, la possibilitat d'aplicar a la poesia una tècnica de «treball».

Per a l'autor, aleshores, dir poèticament una cosa significava, en certa manera, fer-la de nou amb paraules organitzades de tal forma que resultessin com el seu equivalent verbal. Així escrivia, morosament, pacientment, sense trasbals ni èxtasi. […]

No dubta l'autor que per aquesta via de la voluntària concentració en l'objecte i per l'ascètica elaboració de la paraula és possible arribar a la creació d'admirables obres. Ara bé, a ell li fou donat un dia descobrir una cosa que havia de transformar radicalment el seu concepte de la poesia i fer-li sentir de cop, estranyament, trasbalsadorament, la simple però terrible diferència que hi ha entre «poesia» i «voluntat d'art». El que ell havia descobert era el «sentiment» o, matisant-ho més, la «intuïció sentimental directa» que ens fa veure immediatament la vida espiritual de l'altre com a altre i ens possibilita, per tant, per a sortir de nosaltres mateixos i lliurar-nos.

Ara bé, quan l'home es lliura, viu de retop la seva pròpia interioritat. La viu, no egoistament, no amb avar afany de minaire que vol extreure qui sap quina riquesa dels pregons «replecs de la foscor del cor», sinó sorprès, innocent, meravellat de sentir-se amb ànima, de tocar unes profunditats de l'ésser que pressent ja infinites; d'ací la importància del descobriment. Per ell es va, pot anar-se almenys, cap a una poesia «substancial», cap a la poesia, tot curt. No en va deia Rimbaud que el «primer estudi de l'home que vol ser poeta, és el seu propi coneixement integral».

Sigui com sigui, el fet és que, davant les profunditats tan riques de vida que el sentiment li descobria, ja no li fou possible de seguir exercitant-se en aquella avara recerca imaginativa del poema; és més, equivocadament o no, va semblar-li pobra, banal, ineficaç totalment per a arribar a allò que ell en deia el «cant líric essencial», que per primera vegada li semblava «intuir».

Això que jo dic austerament significà per a ell una transformació tan profunda que no crec exagerar dient que fou en certa manera com una «conversió». Va sentir com la poesia demana llibertat, disponibilitat i risc, i que sols per a qui «s'obre a tot sense recel» és possible que un dia es facin entenedores –qui sap!– unes paraules senzilles, secretes, necessàries, plenes de sentit i de misteri. […]

Creia l'autor que, per bé que es pot fer i es fa molt bella poesia rica d'imatges i de complicada textura, l'essència lírica no resideix tanmateix en elles i que hi ha un cant líric més profund que tendeix al despullament i a la simplicitat. És més, considerava llavors, desviant-se, certament, de la línia pròpia de l'experiència poètica, que el contacte amb les profunditats predisposa al silenci i que sols per una última impotència de desembocar en pura contemplació es resol en cant. No pretén l'autor tenir raó ni suggerir res de místic. Sap prou, per experiència, que, en definitiva, l'«emoció lírica» només troba el seu perfet acompliment en paraules organitzades en poema. Tanmateix, quan el cant es forma així, després d'aquesta immersió en la vida profunda, les més senzilles paraules vénen armades d'una força que les situa automàticament en el pla

del llenguatge poètic […]. Si veritablement el poeta parla com he dit, per bé que utilitzi el llenguatge corrent, les paraules ja no signifiquen en ell el mateix: ni, en tant que signes, ja no al·ludeixen a la realitat quotidiana, sinó a la que el poema entreveu en la seva experiència profunda. […]

(Pròleg datat a Barcelona el 25 d'octubre de 1955. Vinyoli 2001: 79-82.)

Correspondència amb Miquel Martí i Pol

Barcelona, 1 d'octubre de 1978

[…] De vegades penso que no, que la poesia no és només qüestió de treball, sinó qüestió de *contemplació*. Com que ara estic en tres o quatre poemes a la vegada, em faig un tip de llegir-los i rellegir-los, per si tot d'una trobo la *paraula vàlida*, la paraula que dóna sentit i cohesió al que serà el poema, si arriba a ser-ho, la paraula *llum* (clau). Es deu poder escriure de moltes o, almenys, d'algunes maneres. –Ara no penso que em passi mai *allò del vers que els déus et regalen perquè el poeta faci la resta de la feina*. Ningú no em regala cap hendecasíl·lab acabat que en generi d'altres fàcilment. No. Més aviat una o dues paraules; això, tal com sona: *paraules*, però que volen, si puc expressar-me així, ser *alguna cosa* que no sé què és. Fins que tot d'una s'hi afegeixen altres mots i altres que *vaig acceptant fins que sé que allò ja és*. *I de vegades m'agrada molt*; de vegades penso que potser m'agrada molt perquè ho ha precedit l'esforç creatiu, la llarga feina. […]

Sense data [1983]

[…] Perquè, si bé és cert que la poesia és en definitiva un artifici per produir uns determinats efectes «catàrtics» o si vols dir-ho més senzillament, «lúdics» o «placèvols», per tu i per mi i per «tots» els que ens sabem i no cal citar-los, és el «*canvi* de vivències doloroses, tràgiques inclús, en *forma* alliberadora», «que a la vegada, evidentment, ha de complir la funció purificadora per al mateix autor i per als altres», que en definitiva en són coautors amb l'acte de la lectura feta des de llurs vivències o situació particular. I tant de «residu humà» com hi ha d'haver en qualsevol poema! La «suprema tensió del llenguatge» i la màxima capacitat catàrtica, m'atreviria a dir, provisionalment que la hi dóna la «intensitat de la vivència», perquè en ella rau, en el poeta, si ho és, la força de realitzar una «transformació més perfecta»:

No la cançó perfecta sinó el crit
que invoca Déu és necessari…

Deixant ara de banda el «destinatari» del crit i el to moral de l'afirmació, aquests versos meus foren molt criticats perquè en «la línia de l'art», diuen, el que interessa és «la cançó perfecta». El realisme social afirma, naturalment, tot el contrari. Jo el que vull dir és que, si no hi ha «crit» (interpreta-ho metafòricament), no hi ha cançó perfecta, o, dit millor, que la «cançó perfecta» és justament el resultat de l'«operació» d'aquest crit, vivència passional, visió, conflicte –tota paraula és bona per «al·ludir a la importància del contingut», «cosa humana» prèvia i simultània a la confecció del poema. [...]

(Vinyoli-Martí i Pol 1987: 28 i 115-116.)

Els textos en prosa en l'evolució literària

Els textos en prosa que Vinyoli va escriure al llarg de la seua trajectòria sovint han passat desapercebuts entre el conjunt de la seua producció en vers. Cal observar, de fet, que l'autor sempre defugí d'escriure al marge de la poesia i, per tant, d'elaborar assaig o crítica, perquè, com va manifestar més d'una vegada, no es considerava ben preparat a causa de la seua formació autodidacta; i va trobar sobretot en la poesia –més que no pas la prosa– el mitjà més idoni per a acostar-se a la meditació poètica i al coneixement, a més de donar sentit ple a la seua vida.

Això no obstant, si ens apropem als pocs textos en prosa que escriví al llarg de la seua trajectòria hem d'observar que, sobretot, són escrits o bé personals (cartes, entrevistes…) o bé públics i complementaris a altres obres –pròpies o d'altres (pròlegs, epílegs…). A més, veiem que es tracta de documents de reflexió i meditació on, en especial i com a tema dominant, en els de procedència tant pública com privada, es reflexiona sobre el fet poètic, el procés de creació, la poesia o la funció del poeta, la qual cosa situa la doctrina poètica com a preocupació essencial entre les inquietuds de l'autor.

Els textos seleccionats pertanyen, per la seua cronologia, respectivament, al cim de la primera etapa i a la fi de la darrera etapa de l'evolució de Joan Vinyoli: és a dir, als anys cinquanta i al voltant dels anys vuitanta, els dos moments en què el centre d'interès principal en la poesia i en la reflexió en prosa de l'escriptor fou la creació literària.[1]

El pròleg al seu poemari *El Callat* no solament precedeix i autopresenta aquesta obra, la més significativa de la primera etapa del poeta, sinó que fou el primer text

1. Pensem, si més no, en els poemaris que escriu, respectivament, en aquests dos moments: d'una banda, *El Callat* (1956), i de l'altra, *Domini màgic* (1984) i *Passeig d'aniversari* (1984), tot plegat obres on predomina amb claredat la temàtica de meditació poètica.

en prosa que publicava l'autor i que reflexionava sobre la creació poètica i la poesia. En canvi, els fragments de les cartes dirigides a Miquel Martí i Pol són textos de la correspondència que tots dos mantingueren entre la fi de la dècada dels anys setanta i l'inici dels anys vuitanta, poc de temps abans de la mort de Vinyoli el 30 de novembre de 1984, i, per tant, pertanyen als moments de cloenda de la seua trajectòria poètica amb l'escriptura dels últims poemaris –algun dels quals signifiquen el moment culminant de la seua darrera etapa.

Malgrat la cronologia distant entre el pròleg i les cartes, i el destinatari divergent –respectivament, els lectors del llibre i l'amic Martí i Pol–, tanmateix, hi ha una preocupació coincident i unes propostes coherents i convergents, la qual cosa ens confirma que, malgrat la clara evolució literària de l'autor, hi ha principis sobre poètica que en essència hi romanen. Prop de trenta anys després de l'escriptura i l'edició pública del pròleg, les cartes privades de l'autor palesen encara preocupacions i plantejaments semblants i complementaris.

La proposta poètica

El 25 d'octubre de 1955 datà Joan Vinyoli el pròleg que l'any següent encapçalava l'edició del seu llibre de poemes titulat *El Callat*. Aquest pròleg és especialment important per diverses raons: en primer lloc, perquè és el primer text en prosa –i el més extens– que publicà l'autor; en segon lloc, perquè hi recorre i hi justifica la seua evolució fins aleshores; en tercer lloc, perquè hi revisa les influències i les doctrines poètiques que havien presidit la seua creació; en quart lloc, perquè s'hi ajuda a interpretar algunes imatges del llibre que preludia; i en cinquè lloc, perquè hi apareixen per primera vegada algunes directrius desenvolupades en la producció posterior, recuperades sobretot en els darrers poemaris i també en la reflexió poètica posterior de l'autor.

El text comença amb l'explicació inicial de per què és l'autor mateix qui prologa el seu llibre, la qual cosa facilita el replantejament crític de la producció feta fins aleshores i del sentit de la tasca poètica. Per tal d'assolir un major grau d'objectivitat i de distanciament en presentar aquests replantejaments proposats, el prologuista s'escindeix discursivament del poeta mitjançant la tercera persona –com si fos una revisió sobre un altre diferent a si mateix i sobre una producció literària i una doctrina poètica aliena (un recurs que ja havien utilitzat Josep Carner i Joan Oliver). A més, segons Vinyoli, amb el distanciament no solament es pot aconseguir una millor objectivitat sinó fins i tot un major aprofundiment en les reflexions i en el coneixement.

Tot seguit Vinyoli estableix un principi general, essencial i determinant en la seua actitud davant la poesia, en considerar-se algú que «viu la poesia més com un misteri quasi religiós o com un exercici espiritual que com un ofici». Aquest principi, que presideix el conjunt del pròleg, implica, en primer lloc, que la poesia es viu, amb una implicació directa i profunda indestriable: és una vivència humana essencial i irrenunciable que, fins i tot –com podrem veure en les consideracions últimes de la seua trajectòria–, dóna sentit a la vida. La poesia pertany a les activitats humanes que provenen del més íntim: això explica la consideració d'exercici espiritual –profund i essencial per a l'ésser– i no pas com a exclusiu ofici –més superficial i exterior.

D'aquesta manera, Vinyoli s'adscriu des de primera hora a les doctrines que atribueixen a la poesia un valor misteriós i diferent a l'elaboració i l'artifici, és a dir, connecta amb una part de la tradició simbolista. Convé retenir els quatre substantius assenyalats que intervenen i es complementen en el fet poètic: objectivitat, precisió, secretesa i misteri; i, a més, com l'autor s'inclina preferentment pels dos darrers.

Després d'aquesta mena de consideracions generals i prèvies, Vinyoli explica les seues dues concepcions poètiques a partir del recorregut pels llibres que ha escrit fins aleshores. Així, constata una primera poètica quan per a ell, en el seu poemari inicial (*Primer desenllaç*, de l'any 1937), crear poesia consistia a transposar l'experiència en una forma expressiva que resultés estèticament eficaç; i això s'aconseguia sobretot concentrant l'atenció, la consciència, en allò viscut o sentit –records, objectes…– per mirar d'extreure, d'aquest «vivent contacte» entre el poeta i tal record o tal objecte, un significat viu i profund (la substància lírica). Un acte creatiu, doncs, que és dut a terme mitjançant el treball i que és realitzat amb molt de rigor.

Els mestratges esmentats i reconeguts de la seua formació poètica són Carles Riba i Rainer M. Rilke, els quals Vinyoli sempre admirà.[2] Als vint-i-dos anys havia llegit per primera vegada Rilke i n'havia estat captivat, com comentava a Isabel-Clara Simó en una entrevista de 1980: «A mi el que em va portar a escriure va ser una frase de Rilke llegida a la revista *D'Ací i d'Allà*: "La poesia no és cosa de sentiments, sinó d'experiència." També va fer-me una gran i decisiva impressió la lectura de les *Estances* de Carles Riba» (Simó 1980: 18).[3]

2. Sobre Carles Riba, vegeu-ne més amunt el capítol corresponent.
3. Vinyoli també va explicar a Lluís Busquets la seva coneixença del poeta alemany: «El meu encontre amb Rilke es degué a un atzar sense aparent importància: vaig descobrir pel meu compte, a la revista *D'Ací i d'Allà*, la traducció del famós fragment dels *Quaderns de Malte Laurids Brigge* on afirma, resumint, que *la poesia no és cosa de sentiments, sinó d'experiència*. No vaig entendre res del que *se'm proposava* en aquell text *estrany* per a un jove que aleshores llegia Maragall, Verdaguer, els mallorquins, Manent, Garcés…, i vaig demanar a algú de l'editorial si coneixia Rilke. Era el senyor Manuel Sánchez Sarto, un home molt intel·ligent i que dominava la llengua alemanya. Em va regalar *Das Stundenbuch* i em va donar uns bons consells» (Busquets 1982: 84). Vinyoli mai no va deixar ni de llegir ni de traduir Rilke, com ho palesen l'edició, apareguda l'últim any de la seua vida, de *Versions de Rilke* (1984) i la publicació pòstuma de *Noves versions de Rilke* (1985).

D'altra banda, fou arran de la traducció que el 16 de gener de 1935 Vinyoli publicà a *La Publicitat* del poema de Rilke «De si una volta algú t'hagi amat», que es va encetar l'amistat amb Carles Riba. Amb Riba i mitjançant ell va conèixer també els poetes romàntics alemanys: Hölderlin, Goethe, Novalis.

La primera proposta poètica seguida per Vinyoli, doncs, buscava el sentit del poema per mitjà de la concentració en el món de la natura, que és el que inicialment el va captivar i l'encisà: pretenia d'arribar –a la manera rilkeana– al cor de les coses, a l'essència, a partir de treure d'elles «substància lírica» mitjançant l'emoció que li provocaven. A la inspiració inicial («els dons que hem rebut»), s'hi afegia, però, bona cosa de treball i elaboració, perquè «dir poèticament una cosa significava, en certa manera, *fer-la* de nou amb paraules organitzades de tal forma que resultessin el seu equivalent verbal». Això sí, sense trasbals ni èxtasi.

Aquesta inicial proposta poètica, vinculada amb el seu primer llibre de poemes de 1937 (*Primer desenllaç*), havia d'esdevenir, però, ben contrària a la d'un poeta que ara, al pròleg a *El Callat* de 1955, confessa viure la poesia sobretot com un «exercici espiritual».

La necessària reorientació que se li va imposar –«conversió», en diu Vinyoli– el va portar a una segona proposta poètica que consisteix a cercar en la poesia quelcom més que una simple voluntat d'art basada sobretot en la concentració i el treball. L'autenticitat, la sinceritat i el despullament són essencials i indefugibles quan la poesia naix de les profunditats interiors o d'un recolliment passiu, i s'origina en una il·luminació verbal que es vehicula i s'organitza en els versos que condueixen i construeixen el poema, supervisats pel poeta. L'àmbit en què se situa el poeta és, per tant, interior, introspectiu envers les seues pròpies profunditats, per tal d'aconseguir el seu coneixement integral, condició necessària i primera perquè es puga generar la intuïció creadora que motivarà i comportarà el cant líric essencial.

Ara la doctrina que Vinyoli refereix i segueix és sobretot la de Jacques Maritain (i la seua esposa, l'esmentada Raïssa Oumancoff).[4] Una doctrina que no solament s'a-

4. El poeta autodidacta que fou Vinyoli durant els primers anys de postguerra es dedicà a formar-se mitjançant diverses lectures, entre les quals cal situar en primer ordre les obres d'estètica de Jacques Maritain, segurament suggerides per altres escriptors, pels *Amics de la Poesia* en alguna de les seues reunions o en les dels diumenges a la tarda a casa de Carles Riba i Clementina Arderiu. El 25 d'octubre de 1955, quan signà el pròleg a *El Callat*, ja coneixia obres del matrimoni Maritain; en especial els llibres *Frontières de la poésie et autres assais* (1933), de Jacques Maritain, i *Situation de la poésie* (1938), de Jacques i Raïssa. En primer lloc, perquè esmenta explícitament Raïssa al pròleg, i, en segon lloc, perquè hi raporta les seues idees –i, sobretot, les del marit Jacques– com a principis que presideixen la creació. El ressò del pensador francès, d'altra banda, és palès en més textos vinyolians dels anys cinquanta: al seu treball-conferència de la fi de 1953 «Carles Riba i el seu concepte de la poesia», i a la prosa de ficció de 1956 titulada «Pel camí dels mesos», que fa de pròleg al llibre col·lectiu de gravats *Els mesos de l'any*. Tinguem present, a més, que en una carta de més de dues dècades després, del 4 d'agost de 1979, recomanava la lectura de *Frontières* de Maritain a Miquel Martí i Pol, obra que reconeixia important per a la seua formació teòrica, a més d'altres obres de Pfeiffer, Pound i Eliot.

diu amb el Simbolisme sinó que, a més, cerca una poesia amb majúscula com a resultat d'una activitat íntima d'autoconeixement i, per tant, de coneixement del món que l'envolta.

Plantejaments com ara la conveniència de partir, per a la creació poètica, d'un «recolliment passiu que cal merèixer i que és la condició primera d'un cert coneixement saborós i obscur, de sabor purament espiritual, font de la poesia i de tota intuïció creadora» ens porten directament i de manera quasi literal a Maritain:

- per l'estat previ a la creació que «cal merèixer», en el sentit que li ha de ser «donat» al poeta (ha de ser fruit de la «gràcia»);
- per la gènesi poètica entesa com un acte no de la consciència sinó de la «intuïció creadora»;
- per l'espera que cal, per l'emoció lírica que arriba, pel silenci que comporta, pel vers donat que es genera i per la resolució en paraula cantada que es desencadena;
- per la consideració de l'acte creatiu com una activitat que implica un coneixement interior i espiritual, no racionalitzat (un coneixement que és indestriable de l'obra creada);
- i per la primacia de l'experiència de la creació poètica respecte al resultat, respecte a l'obra acabada.

El poeta té una intuïció pròpia que germina en el subconscient, on romanen els tresors del record, les imatges, l'empremta de les vivències interioritzades, i capta correspondències i associacions: com un primer moviment poètic que desperta imatges i suggeriments que possibiliten la gènesi del càntic. El poeta ha de ser fidel a la seua veritat, que s'encamina a l'expressió exterior en l'obra. Hi intervenen les paraules i s'hi afegeix l'elaboració; tanmateix, l'essència de l'obra es troba en la intuïció i ha de ser fidelment transsubstanciada en l'expressió, sobretot mitjançant les imatges que permeten d'apropar-se a allò que podia ser inconceptualitzable de la intuïció, amb la qual cosa l'ús de tals imatges esdevé essencial perquè el llenguatge siga poètic.

A més de seguir aquests postulats, el poeta català reclama llibertat, disponibilitat, risc, autenticitat, despullament i simplicitat com a condicions i atributs necessaris per a la veritable poesia. Al capdavall el que fa és proclamar que en la senzillesa d'unes paraules necessàries –perquè són profundes i, per tant, sinceres– pot raure una riquesa complexa de sentit i de misteri, que les fa quasi automàticament llenguatge poètic.

Tot plegat implica que la poesia ha de ser *lliure* i *sincera* tant en la seua gènesi com en l'expressió, i que l'aventura poètica autèntica sempre és tot un risc per a qui l'exerceix –com a escriptor i com a lector– ja que mai no se sap del tot d'on prové i on es pot arribar; i això perquè que no hi ha límits ni en el món interior ni en la reali-

tat exterior i quotidiana: si les vivències i les experiències serveixen per a la creació, la imaginació i la literatura també construeixen la realitat perquè condicionen i perfan l'ésser humà que l'habita.

Creació i paraula

L'amistat entre Vinyoli i Miquel Martí i Pol, encara que prové de la dècada dels anys cinquanta, ha generat des de la primavera de 1977 fins a juny de 1983 una correspondència ben interessant pel que fa a les relacions humanes i literàries i als plantejaments estètics d'ambdós. Vinyoli sovint hi reprèn novament la doctrina de la gènesi poètica i l'amplia a tot el procés de creació.

En la carta de l'1 d'octubre de 1978 ens parla de dos conceptes essencials per a la creació poètica: treball i contemplació; per tant, recupera la inquietud i els postulats del pròleg de 1956 sobre l'actitud de recolliment del poeta i el naixement de la poesia. Hi concretitza més el plantejament en referir la *paraula vàlida* com a punt de partida i desencadenament del poema, la qual s'origina en la intuïció, això és: prové de la inspiració i no pas de l'elaboració. Vinyoli redueix la tesi del poeta Paul Valéry del regal d'un vers en la inspiració al do d'un o dos mots, inconscients, carregats d'energia poètica, els quals arrosseguen i condicionen la resta del procés creatiu.[5]

Del mot-clau naix el vers, i del vers s'arriba al poema. D'aquí es va, després, al llibre, perquè per a Vinyoli, com ho recorda a Miquel Martí i Pol, són els versos els que ens porten al poemari i no a l'inrevés. Insisteix, a més, que el coneixement poètic no és plenament conscient sinó en l'obra feta, i que no és previ sinó «enviscerat en ella, consubstancial amb el seu moviment cap a l'obra». El coneixement és simultani a la creació, el poeta sap les coses quan les diu:

> Té, el poeta, *alguna cosa que germina en ell, per a la qual ha de trobar paraules* […] però no pot saber quines paraules li calen fins al moment que les ha trobat; no pot identificar aquest embrió fins que *ha estat transformat en un arranjament de les paraules justes en l'ordre just* […]. I quan ha trobat aquestes paraules, *la «cosa» per a la qual calia trobar-les ha desaparegut, substituïda per un poema*. (Vinyoli-Martí i Pol 1979: 60)

5. Sobre la noció del vers donat i Paul Valéry, vegeu més amunt l'apartat «"Teoria de l'ham poètic"» del capítol dedicat a Josep Carner.

La poesia, al capdavall, com ho constata la carta sense data de 1983 a Martí i Pol, és una recerca constant, obsessiva, que sempre comporta inquietud i insatisfacció, alhora que té uns efectes purificadors, lúdics i de motivar plaer en qui la conrea o també en qui la llig. En la poesia hi ha sinceritat i autenticitat, hi ha, doncs, vivència i vida. I per tant, per a l'autor naix del conflicte permanent entre la realitat exterior i la interior, i de la necessitat de trobar resposta a les grans preguntes del seu interior. Un conflicte que, a més, comporta la tensió del llenguatge per expressar quelcom que el supera, per a la qual cosa sovint l'escriptura esdevé insuficient. Per a Vinyoli cal la transsubstanciació, la transformació de les «vivències doloroses, tràgiques fins i tot, en forma alliberadora».

La troballa de la paraula essencial ha d'esdevenir un «crit profund» i no pas una «cançó perfecta» –tot parafrasejant els dos primers versos del poema de Vinyoli «No la cançó perfecta»–: ha de ser sincera i sorgida de la pròpia interioritat, i no una forma merament elaborada. Una paraula que suggereix i que connota, que construeix espiritualment i imaginàriament una altra realitat, la qual s'acompleix en l'expressió i de la qual aquesta esdevé el correlatiu verbal.

La poesia serveix per a bastir aquell *real poètic* de què parlava l'autor en cartes i entrevistes, com a resultat últim de l'activitat poètica. Quan l'exterior esdevé caòtic i desordenat, i l'individu hi apareix en erosió i situat entre el desarrelament i la intempèrie, quan la creença en la divinitat ha desaparegut, cal reformular els principis que organitzen la visió del món, cal creure en un univers possible. Llavors sorgeix la poesia que ordena el caos viscut de la realitat, no solament com a correlat sinó, en part, com a substitut equivalent. Amb la poesia Vinyoli incorpora els seus anhels i les seues incerteses humanes, mitjançant l'expressivitat i la ficcionalitat, en la representació de la realitat. Les paraules creen un món propi que integra els referents de l'exterior i l'interior i que respon, al cap i a la fi, a la realitat poètica. Al capdavall, la vida com a dedicació plena a la poesia, en què l'escriptura dóna sentit i justifica també la vida de qui la practica.

Bibliografia

Busquets i Grabulosa, Ll. (1982). *Plomes catalanes d'avui*. Barcelona: Grup Promotor-Edicions del Mall.

Carbó, F. (1990). «Teoria poètica i metapoesia». A: *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 17-47.

Carbó, F. (1991). «Reflexions en prosa» i «Influències i convergències». A: *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 81-92 i 132-145.

Carbó, F. (1995). «Les fronteres de Maritain». A: *La freda veritat de les estrelles (Lectures de Joan Vinyoli)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 152-173.

Sala-Valldaura, J. M. (1985). «Poètica». A: *Joan Vinyoli*. Barcelona: Empúries, pàg. 26-34.

Simó, I.-C. (1980). «Joan Vinyoli. La paraula en el temps». *Canigó,* 659 (1980), pàg. 18-22.

Vinyoli, J.; Martí i Pol, M. (1987). *Barcelona / Roda de Ter. Correspondència*. Barcelona: Empúries.

Vinyoli, J. (2001). *Obra poètica completa,* a cura de Xavier Macià. Barcelona: Edicions 62.

Capítol 12

Gabriel Ferrater

«Poètica» (nota final a *Da nuces pueris*)

Jordi Malé

Vaig néixer a Reus, el 20 de maig del 22. Els altres fets de la meva vida són de més incerta descripció i més difícils de datar. M'agrada la ginebra amb gel, la pintura de Rembrandt, els turmells joves i el silenci. Detesto les cases on fa fred i les ideologies.

La poesia medieval em té com un bon lector, i no li costa gens de persuadir-me. A Bertran de Born, Chaucer, Villon, Skelton, hi trobo una còpia de veritat eixuta i àgil, vista amb ulls nets i sentida amb cordialitat, que no em deixa enyorar les grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació. Catul és l'únic poeta antic que he arribat a conèixer, i dels recents, he provat de fer-me un racó a l'ombra de la branca de poesia anglesa que surt a Thomas Hardy i s'allarga amb Frost, Ransom, Graves, Auden. Però Bert Brecht és qui primer em va dir que la poesia es pot estar de molts luxes. Els poetes catalans que més sovint recordo són March i Carner; i també Jaume Roig, que a cada pas em retrec de no haver llegit encara.

Aquestes poesies han estat escrites l'any 58, llevat de quatre que són del 59. A mi em fa l'efecte que el llibre seria una mica millor si les poesies no haguessin sortit totes atapeïdes en un temps més aviat curt. Entenc la poesia com la descripció, passant de moment en moment, de la vida moral d'un home ordinari, com ho sóc jo. Cap de les coses que les meves poesies consignen no té cap valor eminent, i és la complicació i l'equilibri dels temes que pot donar al conjunt un interès de veritat sostinguda. Però el fet és que a mi en un parell d'anys em passen poques coses pel cap, i encara que la memòria m'ha anat portant passat, i encara que he procurat que cadascuna de les poesies anés ben per la seva banda i no obligués les altres, segurament el resultat és parcial, no prou verídic. Ara, tampoc no em faig il·lusions, i sé que per moltes imatges i per molts sentiments que omplin la meva vida, sempre n'hi haurà hagut molts més de possibles. El món no és per ningú prou suggestiu, i tota vida és parcial, encara que l'agafem en la seva màxima latitud.

Faig per maneres que les idees teòriques no em distreguin massa, però potser puc dir que he arribat a allunyar-me molt de l'estètica romàntica, dins la qual ha nascut el meu temps. Ara veig que és del tot legítim de distingir el fons de la forma d'un poema, i no sé per què m'he d'obligar a confondre un viatge per l'infern amb el patró estròfic de la *terza rima*. Penso que és el fons que fa el poema, i que, com venia a dir Goethe, les qüestions d'estil només amoïnen les senyoretes aficionades. D'estil n'hem de tenir poc: hem de realitzar només el que la nostra

educació ens ha donat i que és doncs impersonal, i ens hem de guardar de fer jocs amb el sentit dels mots de la tribu. Ben poca cosa és un poeta si no és capaç de redactar sense angoixes, pas a pas i en qualsevol moment, amb una assegurada eficàcia estilística, qualsevol motiu que hagi arribat a concebre amb claredat. Òptimament, tot poema hauria d'ésser clar, sensat, lúcid i apassionat, és a dir en una paraula, divertit. Es pot perdonar que un poeta sigui deficient en alguna cosa, però no trobo perdonables els molts poetes d'ara que reserven per a la poesia les seves estupefaccions, i la seva poesia dóna d'ells una imatge tan ximple que no pot ésser la de cap persona viva, car una vida no es conserva si no és ben atenta a les lleis del diner i als moviments dels homes i de les dones.

Quan escric una poesia, l'única cosa que m'ocupa i em costa és de definir ben bé la meva actitud moral, o sigui la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el que en podríem dir el centre de la meva imaginació. Un dels motius que ens fan escriure poesies és el desig de veure fins on podem aixecar l'energia emotiva del nostre llenguatge, i això ens du a escollir temes insidiosos, molt aptes a subornar-nos i a obtenir de nosaltres un excés de participació. Però no hi hem de consentir, i l'obligació primera del poeta davant d'un tema, és de posar-lo al seu lloc, sense contemplacions.

No cal dir que la frase que dóna el títol d'aquest llibre [*Da nuces pueris*] la prenc sense cap referència a la circumstància que la motiva, dins l'epitalami de Catul. Jo l'entenc com un precepte ètic, i ho és altament, car es fa càrrec del fet que als nens els agraden les nous. És una frase que parla a favor de la felicitat.

(Ferrater 1960: 73-74. El títol de «Poètica» prové de Cornudella 1988.)

La poesia dins la trajectòria de Ferrater

Gabriel Ferrater va néixer el 1922 i va morir al cap de només cinquanta anys, el 1972. Dins aquestes cinc dècades d'existència, la seva producció intel·lectual s'encabeix en només uns vint anys (els darrers) i la seva poesia, en tan sols uns sis, entre 1958 (data dels primers poemes) i 1963 (any en què va escriure els darrers, a Hamburg, al marge de quatre esporàdics poemes posteriors). Una obra poètica recollida en tres llibres: *Da nuces pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) i *Teoria dels cossos* (1966), posteriorment aplegats a *Les dones i els dies* (1968).

Aquest curt període d'activitat contrasta amb la gran qualitat de la seva obra, en tots els camps que conreà, deguda, principalment, a l'immens bagatge cultural adquirit als seus primers anys. Com ell mateix explicava, «vaig tenir la fantàstica sort que no vaig haver de treballar fins que tenia ja quasi trenta anys, és a dir, que vaig disposar d'uns quinze anys per llegir tant com vaig voler i per perdre totes les

hores que vaig voler adquirint uns quants elements bàsics» (Ferrater 1987: 17). Evidentment, durant aquests quinze anys (entre finals dels trenta i principis dels cinquanta del segle XX) Ferrater va passar per experiències diverses, des de l'establiment de la seva família a Bordeus el 1938 fins a la seva participació en la «petita guerra» dels maquis a l'Alt Aragó mentre realitzava el servei militar (entre 1943 i 1945). És un fet, però, que al llarg d'aquest període es va dedicar sobretot a la seva preparació intel·lectual.

Començà llegint molta literatura, des d'escriptors clàssics medievals i renaixentistes fins a avantguardistes i autors contemporanis. D'ençà del 1942 s'interessà per la filosofia i el 1945 s'inicià en les matemàtiques, que l'absorbiren fins al punt de matricular-se, el 1947, a la carrera universitària de Ciències Exactes (sense que, però, arribés a acabar-la). Alhora, un fet circumstancial com una visita, aquell mateix any durant un viatge a Madrid, al Museo del Prado va despertar la seva afecció a la pintura, acrescuda per l'amistat amb pintors com Josep Maria de Martín i Albert Ràfols. Això el va dur fins a exercitar-se a pintar, sense, però, deixar les matemàtiques i la filosofia. La literatura, mentrestant, quedava relegada a un segon terme.

No ha de sorprendre, així, que el seu primer text, escrit el 1951, fos una crítica de pintura apareguda a la revista *Laye* (en la qual publicaria fins al 1956). La vinculació amb aquesta revista li va permetre d'entrar en contacte amb poetes com Jaime Gil de Biedma i Carlos Barral. Des de 1953, a més, es relacionà amb Carles Riba (un dels autors que més havia admirat d'adolescent) i amb altres escriptors catalans, la qual cosa va reactivar el seu interès per les lletres i el va dur a publicar els primers articles sobre literatura. L'activitat de lector, crític i, posteriorment, professor de literatura es prolongarà fins al final de la seva vida.

Entre 1958 i 1963 se situa, com vèiem, la seva producció poètica. I a partir de 1964 la seva trajectòria intel·lectual es va desviar cap a l'estudi de la lingüística, el darrer camp que va cultivar. El motiu va ser, novament, un fet poc o molt circumstancial: la lectura que va fer de la *Gramática catalana* redactada en castellà per Antoni M. Badia i Margarit. És una evidència, amb tot, que aquesta inclinació sobtada no s'hauria produït si Ferrater no hagués adquirit anteriorment un bagatge de coneixements lingüístics, si no aprofundit, sí considerable. A partir d'aquella lectura, i en un temps molt breu, va esdevenir un dels principals coneixedors de la darrera lingüística científica, i va començar a donar conferències i cursos, a més de publicar articles de divulgació i traduir al català Chomsky i Bloomfield.

Només prenent en consideració el conjunt de totes aquesta facetes seves –els interessos literaris com a lector i com a escriptor, l'afecció per la pintura, els estudis de matemàtiques i les investigacions lingüístiques– es pot entendre l'activitat i la producció intel·lectuals de Ferrater. Perquè dins la seva ment tots els camps s'interrelaciona-

ven: les matemàtiques amb la lingüística moderna, la lingüística amb la pràctica literària, la crítica literària amb la pictòrica, etc.[1]

Tornant a la literatura, tot i que la seva afecció va començar a desenvolupar-se amb les lectures de l'adolescència, i fins va arribar a escriure alguns poemes als vint anys (que va destruir), no va ser fins al 1958, amb trenta-sis anys, que va encertar la seva carrera poètica de manera conscient i seriosa. I novament va ser un fet circumstancial que el va dur a escriure versos: una crisi sentimental esdevinguda a la primavera d'aquell any.

La conseqüència primera i més evident és la presència del tema amorós en la seva poesia. Però no és aquest l'únic i ni el més predominant: com el mateix Ferrater explica al text que ens ocupa, la nota final a la seva primera obra poètica, *Da nuces pueris*, ell entenia la poesia «com la descripció, passant de moment en moment, de la vida moral d'un home ordinari, com ho sóc jo». El que interessa a Ferrater, doncs, és de reflectir, en la poesia, la vida dels homes (i les dones), però no en les seves accions externes, sinó en el seu aspecte moral, això és: les seves reaccions sentimentals, els seus pensaments, el seu comportament, les seves actituds en la vida i en relació amb els altres homes i les altres dones.

En la tria d'aquest tema central per a la seva poesia hi van concórrer diversos factors, entre els quals, com el mateix poeta admet, la influència de «la branca de poesia anglesa que surt a Thomas Hardy i s'allarga amb Frost, Ransom, Graves, Auden»; uns poetes que tenien en comú –com ha remarcat Arthur Terry (1991: 15)– una veu propera als ritmes del parlar corrent i, sobretot, unes inquietuds tant col·lectives com personals que expressaven sense servir-se de grans declaracions filosòfiques. Ferrater explicava, per exemple, que

> el que m'interessava de Graves [és] la seva precisió en el retrat de les situacions morals, sobretot a la poesia d'amor… Doncs bé, la meva intenció principal era […] sobretot de crear una poesia tan interessant com la prosa, com la novel·la;[2] de recollir en la meva poesia el màxim nombre d'observacions morals, observacions sobre la conducta dels homes, de les dones. (Ferrater 1995: 140)

1. A tall d'exemple, la darrera obra poètica de Ferrater, *Teoria dels cossos*, manté una estreta relació amb les matemàtiques, i el mot «cossos» hi és emprat en el seu sentit humà i també en el seu sentit algebraic. Això últim ho palesa el fet que les tres seccions del llibre estan encapçalades per citacions d'un tractat d'àlgebra de Paul Dubreil, el qual fa referència a la teoria dels cossos del matemàtic francès del segle XIX Évariste Galois.
2. Ferrater va començar a escriure obra de creació inicialment en prosa, i només després de llegir Shakespeare es va adonar de la viabilitat del vers, com ell mateix explicava: «Hacia 1958 […] me puse a escribir por primera vez porque tenia ciertas cosas que decir, sobre los hombres, las mujeres, España, etc. Creía que el procedimiento para expresarme mejor sería la prosa, una especie de aforismos estilo Nietzsche o La Bruyère, pero no me acababa de salir bien. Luego Shakespeare me reveló las posibilidades de la poesía» (Ferrater 1986: 513).

Són, doncs, aquestes «observacions morals» sobre els homes i les dones, molt sovint (però no únicament) sobre l'home que era el poeta i sobre les dones que va conèixer, l'objecte de la poesia de Ferrater. D'aquí va sorgir –entre d'altres motivacions– el títol sota el qual va aplegar, el 1968, el conjunt de la seva obra poètica: *Les dones i els dies*, ja que, en definitiva, com declarava en una altra entrevista –val a dir que generalitzant–, «mi único tema es el paso difícil del tiempo y las mujeres que han pasado por mí» (Ferrater 1986: 521).

En aquest gran «tema», hi convergeix la idea de l'experiència personal del poeta com a punt de partença de la seva poesia i la de les relacions entre vida i literatura. Ferrater, en aquest punt, tenia com a referent Carles Riba, del qual havia destacat més d'una vegada l'ambició, com a poeta, de «condensar dins cada poema [...] tota la seva experiència de *tota* la seva vida», una ambició que sabia excessiva, però a la qual reconeixia el mèrit d'haver permès a l'autor de les *Elegies de Bierville* de crear poemes «realment impressionants» (Ferrater 2001: 49). El que fa, aleshores, Ferrater a la nota final de *Da nuces pueris*, tot constatant que creava els poemes partint de la seva experiència i la seva vida personals (de les imatges i els sentiments passats que li anava portant la memòria), és admetre la impossibilitat de concentrar en els poemes la totalitat de la seva vida, la qual sols hi quedava reflectida, doncs, d'una manera parcial.

I era parcial, encara, per una altra raó: Ferrater era conscient (com Riba) que els homes i les dones som no tan sols allò que efectivament fem o sentim, sinó també tot d'altres possibles: som també allò que imaginem però no realitzem, allò que desitgem i no assolim, etc. Per això afirma que «tota vida és parcial, encara que l'agafem en la seva màxima latitud». D'aquí sorgeix la dificultat, per al poeta, de reconèixer-se en la imatge que d'ell reflecteix la seva poesia: una imatge parcial en tant que vinculada a una època concreta de la seva vida (la de l'escriptura dels poemes) i parcial en tant que vinculada a sols unes quantes de totes les realitzacions possibles de la seva experiència vital. Així ho donava entenent Ferrater en una entrevista de 1971:

> Desde 1963 yo no he vuelto a escribir poemas. Si usted me pregunta si yo soy el autor de mis poemas, ya no lo sé. He cambiado mucho. Si hubiera escrito con continuidad, tal vez diría que sí soy el autor, porque habría una evolución paulatina. El otro día hice una lectura comentada de mis poemas en un colegio de chicas y muchas veces me quedaba perplejo, porque ya no sabía bien qué quería decir acerca de un poema. (Ferrater 1986: 512)

Una poesia de reflexió moral

El fet de prendre la seva experiència personal com a punt de partença per a la creació ha fet que sovint es classifiqui l'obra poètica de Ferrater de «poesia de l'experiència». Però aquesta etiqueta resulta poc precisa, perquè el que caracteritza la majoria dels seus poemes no és l'expressió de situacions o anècdotes concretes viscudes, «sinó la reflexió moral, molt més general i abstracta, que d'elles es deriva» (Oller 1986: 197). Una reflexió que no és feta explícita, sinó que cal deduir-la de la manera com el poeta ens presenta els fets i les figures que omplen els seus versos –la qual cosa fa que sovint la poesia ferrateriana resulti complexa i difícil d'interpretar. En aquest sentit, el poeta ja admet que «cap de les coses que les meves poesies consignen no té cap valor eminent», i que allò que, en tot cas, les fa interessants i autèntiques és «la complicació i l'equilibri dels temes».

Aquesta reflexió moral continguda en els poemes de Ferrater sorgeix de l'especial perspectiva o «actitud moral» des de la qual contempla les experiències (sentiments, pensaments, etc.) que vol poetitzar. En fixar-se en, per exemple, un sentiment, el seu propòsit no es limita a intentar d'expressar-lo en un poema, sinó que se'l planteja dins la imaginació com un problema o un conflicte de caire moral, que demana un procés de reflexió.

No vol dir, això, que Ferrater pretengués de transmetre una moralitat, perquè cal tenir present que no partia d'un esquema d'idees i creences preconcebudes on tot trobés la seva explicació: és el procés reflexiu el que li interessava. Per posar dos exemples:

- Al poema «Amistat del braç» (de l'obra *Da nuces pueris*), el relat d'una anècdota quotidiana com és el fet de trobar-se, el poeta quan era jove, dins un vagó de metro ple, amb algú que es repenjava al seu braç (una noia jove, «lletja i pobra», «descarnada»), l'aboca a una reflexió sobre la diferència entre «triar» i «acceptar» allò que ens ve donat, una diferència que el poeta sols ara, ja madur, sap copsar (i que sembla voler dur el lector a reflexionar sobre la conclusió moral que som més nosaltres mateixos quan acceptem que no quan triem).
- Al poema «Tres llimones» (de *Menja't una cama*), semblantment, una acció del tot intranscendent com ara la contemplació de tres llimones posades al damunt d'una llosa duu el poeta a plantejar-se si tals objectes podrien tenir algun sentit profund que ell pogués endevinar. Però ha de concloure que, tot i que sigui així, la realitat ens resulta impenetrable, i que el record d'aquesta visió, com el

> d'altres, acabarà caient en l'oblit. De nou, doncs, un fet insignificant ha abocat el poeta cap a una reflexió de caire moral.[3]

Aquesta perspectiva o actitud moral des de la qual Ferrater considerava les experiències que volia poetitzar implica, en darrer terme, un distanciament, amb el qual evitava l'excés de participació personal, d'implicació sentimental, de pur subjectivisme (fins i tot quan triava temes punyents i «insidiosos», en els quals més directament es podia sentir implicat). En definitiva, això era una manera d'oposar-se a la poètica sentimental i subjectivista de tradició romàntica.

Forma i contingut en la poesia

El mateix autor de *Da nuces pueris* reconeix «que he arribat a allunyar-me molt de l'estètica romàntica, dins la qual ha nascut el meu temps». Val a dir, però, que en el passatge on formula aquesta idea s'està referint a la qüestió de les relacions entre forma i fons (o contingut). Contra la idea, molt difosa del Romanticisme ençà, de la fusió indestriable entre la forma i el contingut d'un poema, Ferrater constatava la conveniència de distingir i separar l'una de l'altre (i ho il·lustra diferenciant el tema del viatge infernal de la primera part de la *Divina comèdia* del model d'estrofa en què està escrita). Això li permet d'arribar a afirmar que «és el fons que fa el poema». Ara bé, aquesta darrera afirmació cal interpretar-la atenent el context poètic de l'època; i més encara tenint en compte que en un text posterior Ferrater assenyalava que «en art tot és forma».

La primera afirmació, «és el fons que fa el poema», escrita a la nota final de *Da nuces pueris* de 1960, cal entendre-la en relació amb el propòsit de Ferrater –que hem vist abans– d'escriure una poesia «tan interessant» i de tant de «contingut» com la prosa; un propòsit que, en part, era una reacció contra la poesia catalana dels anys quaranta i cinquanta (abans del Realisme històric). Com ell mateix admetia obertament en una entrevista, «la meva intenció era de reaccionar contra la poesia excessivament refi-

3. Aquestes reflexions no pretenien d'anar més enllà del que era la vida moral de les persones, les seves actituds, els seus sentiments; en cap cas Ferrater pretenia de plantejar complexes qüestions filosòfiques o grans ideals. Per això afirma que «no trobo perdonables els molts poetes d'ara que reserven per a la poesia les seves estupefaccions». El que a ell li interessava era, altrament, la vida pràctica, regida tant per «les lleis del diner» com «els moviments dels homes i de les dones».

nada, excessivament "exquisida" que s'escrivia en català» (Ferrater 1995: 139).[4] I en una altra explicava que, en contra de tal mena de poesia, ell i Jaime Gil de Biedma van fer «una confabulació una mica pueril, però que ens excitava [...]: que un poema ha de tenir pel cap baix el mateix grau de sentit que té una carta comercial», cosa que aleshores excloïa «un percentatge considerable de la poesia que s'escriu» (Ferrater 1986: 532).

L'afirmació «és el fons que fa el poema» pren sentit, doncs, en relació amb aquesta voluntat de Ferrater d'escriure una poesia del tot diferent de la de mena decorativa i musical conreada al tombant dels anys seixanta: una poesia que resultés tan interessant com un escrit en prosa i plena de contingut.

Ara bé, aquesta afirmació no impedia a l'autor de *Les dones i els dies* de ser conscient que tota poesia, en darrer terme, és una creació de llenguatge i, doncs, es resol en una forma expressiva. Cosa que el duia a concloure que «en art tot és forma». Aquesta altra afirmació és feta ja el 1969, al pròleg a un llibre de poemes de Marta Pessarrodona, *Setembre 30* (Ferrater 1979: 139); és formulada, doncs, quan fins feia poc havia tingut vigència el model poètic del Realisme històric, el qual relegava el concepte de forma; un model poètic contra el qual també va reaccionar Ferrater.

De les dues afirmacions, i de la diferenciació entre fons i forma, es desprèn que en la poètica ferrateriana la creació és vista en dues fases: un primer moment de concepció d'un contingut, el qual demana un posterior treball per elaborar una forma adequada amb què expressar-lo.

També cal contextualitzar l'afirmació de Ferrater, igualment feta a la nota final de *Da nuces pueris*, que «d'estil n'hem de tenir poc». D'una banda, obeeix de nou a la intenció d'oposar-se a la poesia «refinada» i «decorativa» de l'època. Però també cal explicar-la tenint en compte la seva concepció del que és una llengua literària.

En una conferència sobre Carles Riba, Ferrater explicava que

> un escriptor treballa amb la llengua; i aquesta llengua, de fet, fa el noranta per cent de la feina. És a dir, que un escriptor modifica certes tradicions estilístiques [i] certes tradicions de contingut que van lligades a la llengua. O sigui, que la categoria d'un escriptor depèn, en gran part, de la categoria de la seva llengua. (Ferrater 1983: 62)

4. Joan Fuster caracteritzava així la poesia d'aquells anys de la postguerra: «Derrota i aïllament, esperit de cripta i desistiments provisionals, tota l'absurda anormalitat d'aquells anys, empenyien la nostra poesia a reduir-se en una reacció encara més cultista i separada que la dels temps precedents»; una poesia que Molas i Castellet, al seu torn, van qualificar de «més o menys hermètica, de concepció musical i lúdica», «evasiva, intransferible i decorativa» (Castellet-Molas 1980: 135-136; hi és inclosa la citació de Fuster).

Segons Ferrater, doncs (i en aquest punt coincidia amb Riba), tot escriptor parteix, per a la seva creació, de la llengua i de l'estil que li arriba a través de la tradició i també de l'educació que rep; un estil que és, doncs, «impersonal». Ara bé, aquest estil impersonal és sols el punt de partença, i la tasca posterior de l'escriptor és de «modificar» les «tradicions estilístiques» fins a configurar la seva pròpia veu poètica. Com declarava en una entrevista, «todos los escritores intentamos [...] estilizar el tono de nuestra propia voz» (Ferrater 1986: 516).

Una prova del reconeixement d'aquest treball d'estilització de la llengua literària –que ja hem vist que si Ferrater intenta minimitzar-lo a la nota de 1960 és per reacció contra la poesia cultista i refinada de l'època–, la dóna l'afirmació que «un dels motius que ens fan escriure poesies és el desig de veure fins on podem aixecar l'energia emotiva del nostre llenguatge». I en diversos poemes ferraterians es pot comprovar com un dels recursos de què se servia per a intensificar l'expressivitat («l'energia emotiva») del seu llenguatge poètic era el de forçar la sintaxi amb la intenció, per exemple, de cercar de produir una més gran densitat de sentit (Cornudella 1988: 40).

En la poètica ferrateriana, doncs, l'aspecte formal dels poemes no ocupa un lloc del tot secundari; i sols cal observar l'evolució de les formes mètriques utilitzades en les seves tres obres de poesia. Ara, és indubtable que el que principalment el preocupava era d'aconseguir una poesia plena de contingut, i de contingut moral; perquè, com va remarcar Arthur Terry (1991: 34), Ferrater sobretot «creu en la vàlua del que un poema diu».

Bibliografia

Castellet, J. M.; Molas, J. (1980). *Poesia catalana del segle xx*. Barcelona: Edicions 62 (1a edició: 1963).

Cornudella, J. (1988). «Estudi introductori». A: G. Ferrater. *Vers i prosa*. València: Tres i Quatre, pàg. 9-47.

Ferrater, G. (1960). *Da nuces pueris*. Barcelona: J. Pedreira.

Ferrater, G. (1979). *Sobre literatura,* a cura de J. Ferraté. Barcelona: Edicions 62.

Ferrater, G. (1983[2]). *La poesia de Carles Riba,* a cura de J. Ferraté. Barcelona: Edicions 62.

Ferrater, G. (1986). *Papers, cartes, paraules*, a cura de J. Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema.

Ferrater, G. (1987). *Foix i el seu temps,* a cura de J. Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema.

Ferrater, G. (1995). *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos,* a cura de J. Ferraté i J. M. Martos. Barcelona: Empúries.

Ferrater, G. (2001). «Dues conferències inèdites sobre poesia catalana». A: D. Oller; J. Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona: Proa, pàg. 17-69.

Julià, J. (2004). *La crítica de Gabriel Ferrater.* Lleida: Pagès editors.

Julià, J. (2007). *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Macià, X.; Perpinyà, N. (1986). *La poesia de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62.

Malé, J. (2001). «Una revisió crítica d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba». A: D. Oller; J. Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona: Proa, pàg. 249-264.

Oller, D. (1986). «Gabriel Ferrater: La veu és un altre». A: *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, pàg. 196-210.

Oller, D. (2001). «La poètica de Gabriel Ferrater: accions i intencions». A: D. Oller; J. Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona: Proa, pàg. 73-99.

Terry, A. (1991). «Gabriel Ferrater: el sentit d'una vida». A: *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 11-46.

Terry, A. (2001). «Gabriel Ferrater: la moral i l'experiència». A: D. Oller; J. Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater, «in memoriam»*. Barcelona: Proa, pàg. 101-125.

Capítol 13

Joan Brossa

El pedestal són les sabates. Converses amb Jordi Coca (fragments)

Jordi Malé

[…] Coca: *En començar a escriure coneixies ja Mallarmé, Rimbaud…*

Brossa: No, no, jo a l'escola vaig acabar odiant la literatura perquè només t'ensenyaven les faules de Samaniego, poemes retòrics d'història i allò de: «*Miraba un niño asombrado, / con expresión cariñosa, / un globo de azul pintado, / por un hilo sujetado / a su mano cuidadosa…*» Res! Cultura d'opereta. Intuïa que hi havia una altra cosa, però ni el nivell de la meva grisa família ni jo no estàvem per això; ho vaig haver de descobrir. Em vaig preparar de la millor manera que vaig saber per a una feina que creia de resultat incert, però diguem-ne «d'espiritualitat necessària». Calia que l'obra fos integral, que no es perdés com moltes altres que jo veia al voltant meu […].

C: *I després?*

B: Vaig llegir a fons els clàssics catalans. I Nietzsche. I Whitman. Escoltava Wagner i Brahms… Veia que la literatura anava molt lligada a la psicologia i em vaig posar a estudiar-ne. Després vaig fer uns exercicis a base d'imatges hipnagògiques auditives; eren purs assaigs; es tractava d'anar descobrint aquest *mèdium* que portem dins i que té infinites possibilitats. Els límits interiors de l'home són els que es fixa ell mateix; altrament, no en té. […]

C: *Com va venir el coneixement de Frègoli?*

B: El coneixement de Frègoli? No ho sé… Sento una atracció ancestral pel món del fregolisme. El record més antic que tinc del teatre és una sessió de transformisme que em va impressionar molt. Em van portar a veure un espectacle, que em sembla que feien al teatre Romea, d'un actor que, entre d'altres mutacions insòlites, mudava de cap. Recordo un personatge que es treia i posava caps, que se'ls anava canviant, cosa que em va fer un gran efecte. Ara, a part d'això, quan he estudiat Frègoli he vist que el seu art encaixa en la meva manera d'entendre la poesia, i això resumit en aquella frase seva que sembla d'Heràclit: «L'art és vida i la vida és transformació.» Exacte! És el meu lema de poeta. Quina força de creació no té la metamorfosi! […]

C: *Com vas conèixer en Miró?*

B: […] Jo tenia una gran admiració per en Miró perquè el veia un exponent d'aquest automatisme psíquic que a mi m'interessava. […]

C: *¿És a partir d'aquí que et notes la influència surrealista?*

B: No, no! Mira: hi ha qui *és* surrealista i hi ha qui *està* surrealista. I això tant en l'acció com a la literatura. Jo era afí al surrealisme com ho podien ser Poe o Blake. Per mi era una fase normal perquè, la poesia, l'entenia així, amb aquest desvetllament del món interior impel·lit per la força que em menava a expressar-lo i en llibertat total. En aquell moment jo era un ull que veia però que no mirava. I tot el procés ha estat de reeixir a saber mirar, reeixir en l'empresa de penetrar les coses. «No esculpeixo els ocells sinó el vol», deia Brancusi.

C: *Quan et diuen que ets surrealista de seguida contestes: «Neosurrealista». ¿És només una qüestió cronològica o per les diferències que hi ha entre el neosurrealisme i el surrealisme?*

B: És per una raó cronològica, però també per una diferència fonamental. Mentre que els surrealistes es capbussen en les tècniques d'introspecció, els neosurrealistes ja donen aquests mons per descoberts i n'aprofiten les troballes per enriquir l'instrumental poètic. El neosurrealisme no és un refregit del surrealisme. És un altre pas. Té un peu a l'abstracció i l'altre a la realitat.

C: *Què és un poema líric?*

B: Una concentració de llenguatge i un assaig de correspondències. El valor d'un poema el determina el nombre de finestres que obre al lector. La imatge poètica només és vàlida quan estableix un lligam profund entre el símbol i la veritat psíquica. Si no és així el poema es converteix en una endevinalla formal, en una fotuda abstracció.

C: *Des del primer moment hi ha una sèrie d'elements que són constants* [*en la teva poesia*]*: cavalls, muntanyes, lluna, mirall, ocell, nocturn…*

B: Tot és subconscient, un fet d'estructura interna. El poeta d'avui està en una actitud psicològica diferent del poeta d'un altre segle. Explora tots els pous. El poeta és com una pantalla que copsa un seguit d'associacions que li vénen de dins, jo només em limitava a no frenar res. Totes aquestes imatges i estats d'ànim els plasmava sense dirigir-los ni garbellar-los, en especial aquests primers anys [1940-1950]. Constatava les vivències que sorgien, era una labor de catarsi veritable i un viure amb totes les coses.

C: *Però, havent estudiat la psicoanàlisi, ¿vols dir que no era una mica conscient la utilització d'aquests elements?*

B: No, en absolut, mai. Brollaven, jo els trobava sense buscar-los, això sí, vigilant que per un moment de perfecció no perdés la millor collita. El poema no explicava, el poema *era*. Hi entraven en joc totes les suggestions de la memòria. […]

C: *¿No et sembla que* […] *publicar* [*la teva*] *obra és una contradicció?*

B: Sempre m'ha mogut a expressar-me un embat de dins a fora i, d'acord amb la meva conformació, fins i tot amb les meves condicions fisiològiques, va prevaler la literatura, que no és pas un mitjà que m'agradi gaire; potser el trobo massa indirecte. Ha estat dit que la literatura pot ser un dels camins més tristos que menen a tot arreu.[1] Però em sentia empès, hi havia uns estats que necessitava plasmar, unes coses que necessitava dir, encara que concretament no sabia quines eren. En fi, tenia ganes d'inventar i observar […]. Dono la culpa que no se m'hagi reconegut fins ara a uns fets exteriors. Jo sempre m'he sentit humà i solidari d'un seguit de realitats que he anat expressant. […]

1. NdE: La frase figura dins el primer *Manifest del surrealisme* d'André Breton (1924), en l'apartat en què l'autor francès explicava el procés preparatori per a l'escriptura automàtica.

C. *L'obra* [*de poesia*], *dius, és feta a impulsos, perseguint una visió llunyana però clara d'allò que es vol que sigui. ¿Podem parlar, doncs, d'inspiració, malgrat que la paraula sigui tan suada?*

B: Efectivament, està molt desprestigiada la inspiració, de mena romàntica. O tal com l'entenia el burgès Rusiñol, que deia: «Per a pintar em cal estar inspirat», i aleshores la conseqüència era que sempre repetia el mateixa quadre. […] Doncs, jo penso que la inspiració de portes enfora és semblant a l'ànima, que, com diu molt bé [l'escriptor turc] Nazim Hikmet, només és el reflex del món que ens envolta. Crec que aquesta inspiració no és res més que això: un seguit de vivències actuals o passades que sedimenten i que traiem en forma d'obra més o menys d'art o del que sigui. D'altra banda, en una obra intervenen molts factors, una troballa, un viatge, un xoc que has tingut…

C: *Però, en construir l'obra, en un moment donat, hi ha una rectificació de la trajectòria…*

B: No, no, de la trajectòria mai, perquè he començat per dir que l'impuls és una necessitat interior d'expressió; després, en treballar, es produeix allò que també ja he dit abans, que una obra et porta a una altra; és l'obra mateixa que esbossa els propis trets. […]

C: *…aquella cosa de què ja havíem parlat, del més alt grau de consciència que requereix l'artista avui.*

B: És un problema d'ona. D'estar a l'ona. Quan dic que l'artista ha de tenir més consciència no vull dir que ha de treballar amb un compàs i un regle. Ha de tenir una consciència de la seva època, del que ha estat aconseguit, del que pretén, encara que a vegades només ho entreveu, i llavors li cal llançar-se perquè si no tot plegat quedava com un *meccano*, i ja n'hi ha massa, d'obres d'aquestes. Són *modernetes* i prou. Altrament l'excés d'intel·lectualisme amaga un feix d'impotència. Al seu clos l'home és bifront, i des de sempre l'art ha sorgit d'un d'aquests abismes. […]

C: *En* El saltamartí [*1963*] *apareix ja la poesia visual.*

B: La poesia visual és anterior, ha estat una feina que he fet paral·lelament des del 1954. La mena de poesia visual que hi ha en el *El saltamartí* no és ben bé la que més m'escau. És massa a flor de pell; només l'accepto dins el context del llibre. Mudar de codi ha estat per impulsió interna. Jo crec que el poeta ha de viure en el seu temps i no veig per què un autor que tingui unes necessitats concretes i tot un món darrera ha d'utilitzar el codi alfabètic necessàriament. També en pot fer servir d'altres que l'època li posa a la mà i que no són emprats al servei de cap ètica. Per les carreteres, al llarg de quilòmetres i quilòmetres, et són fetes unes indicacions precises sense necessitat d'escriptura alfabètica. I amb signes ben universals, caram! És evident que la literatura tradicional discursiva ofereix recursos fàcils i d'un pes cultural definitiu. Portes el diccionari posat com un salvavides. Hi ha molts poetes que estic segur que no tenen res a dir, però pel sol fet d'utilitzar el llenguatge alfabètic sempre se'n surten. En canvi, amb els sistemes nous, això resulta més difícil. L'autor queda més al descobert i la trampa es fa palesa. […]

C: *Així, doncs, podem parlar de tres canals diferents i paral·lels* [*en la teva producció*] *i que serien: l'obra «tradicional», la poesia essencial, la poesia visual.*

B: Són tres aspectes d'una mateixa cosa. Passa com en l'art en general. Sóc dels qui creuen que el fenomen artístic és una unitat total en què les diverses arts volen dir mitjans diferents d'expressió d'una realitat idèntica. Només representen un canvi d'estri. […]

C: *¿On acaba la feina del pintor i on comença la del poeta que treballa dins la poesia visual?*

B: Això resulta molt complex, perquè la poesia visual és un fenomen que està en marxa; dintre la poesia concreta és el fet experimental per antonomàsia. […] Ha estat dit que aquesta poesia cerca un tema nou entre allò visual i allò semàntic… Jo crec que la poesia visual no és dibuix ni pintura, és un servei a la comunicació.

C: *¿És la poesia del futur?*

B: Hauria de ser la poesia del present. El fet de canviar de codi cal entendre-ho com un enriquiment; no s'hi va a perdre sinó a guanyar. Ara: cal ser poeta, com sempre; el sol fet de crear poesia visual no justifica res. Com passa sempre, el que salva una obra no és la tendència, és la personalitat de l'autor. En poesia m'agrada d'emprar formes d'expressió utilitàries per donar continguts positius. Actualment predomina la llibertat absoluta, com en [la] manera de vestir. La naturalesa del nou material lingüístic permet a la poesia de sortir del llibre i buscar suports més adients a la seva projecció en la vida. Darrerament, he fet una col·lecció de pòsters-poemes que no han estat editats per raons extraliteràries. També han sortit impresos poemes visuals meus a les bosses de la llibreria Cinc d'oros. Tot és ple de possibilitats per al poeta d'avui, però és ell qui en definitiva ha de fer-les vàlides. No he trobat cap crític que m'aclareixi el contrari. L'únic remei és llançar-se. Parlar de teories és com explicar l'argument d'un film. Però el film cal veure'l. Aquesta mediocritat brillant que impera –brillant en el més bo dels casos– no pot deixar ple ningú, ni menys servir d'estímul. […]

C: *La teva producció, és un cercle tancat? Per exemple, el teatre; ara gairebé ja no escrius teatre…*

B: Arribes a un moment que anar acumulant obres, quan ja tens una idea exacta del que vols fer, resulta mancat de sentit. Si tu no saps on vas ho aclareixes i gires full. Quant als límits, el símbol de la vida no és pas un cercle sinó una espiral. El mar i la muntanya han imposat la meva genealogia. Jo escric perquè sóc al món. Després en vindran d'altres. Mai no finirà l'aventura de la creació contra l'immobilisme. […]

C: *Com està la pintura jove del país?*

B: Hi ha els qui tenen barba i els qui porten barba. Com sempre, els oportunistes que pinten d'orella i els qui treballen sense pressa. L'excés d'informació artística causa estralls. En general, també els pintors joves obliden aquella màxima hindú que proposa de treballar sense defallir, però abandonant tot allò que et lliga al resultat de la feina; és a dir, mantenint-te lliure.

C: *Repetim-ho encara una vegada més: tu ets poeta, per damunt de tot.*

B: Sobre això hi ha una anècdota. Quan em vaig anar a fer el primer carnet d'identitat, en preguntar-me la professió, jo, naturalment, vaig dir: poeta. Aleshores l'empleat va contestar: «*¿Qué? ¿Paleta?*» Jo vaig fer: «*No, no paleta…*» I ell em va tallar: «*Es igual, no se preocupe, pondremos jornalero.*» I jo el vaig deixar fer, és clar que sí.

(Coca 1992: 19-109. He alterat l'ordre d'alguna de les preguntes.)

La poètica neosurrealista del primer Joan Brossa

Els inicis literaris de Brossa estan marcats per diversos fets biogràfics de la seva infantesa, explicats per ell mateix en diferents entrevistes. Ja de petit, per exemple, el fascinaven alguns objectes i la seva forma (com ara les rodes de carro, convertides, anys després, en tema de diversos poemes visuals), se sentia seduït per certes paraules misterioses i pel deler d'inventar-ne de noves, i el captivaven els focs artificials i la màgia.

Una descoberta decisiva fou la del transformista italià Frègoli, la fama del qual es va difondre per Barcelona gràcies a les diverses actuacions que hi va fer. El jove Brossa, amb tot, no el va arribar a conèixer, per bé que sí que va veure actuar un continuador seu: Fregolino (Eduardo Juncadella). Del transformisme fregolià l'atreia –com li confessava a Lluís Permanyer (1999: 106)–, «per damunt de tot, l'efecte sorpresa, la rapidesa i el caràcter insòlit d'aquell espectacle».

Totes aquestes fascinacions i seduccions prefiguren el primer Brossa: el Brossa que, just després de la Guerra Civil i gràcies al seu amic Enric Tormo, descobrirà i se sentirà immediatament atret per les diverses manifestacions avantguardistes dels anys deu i vint: des de Salvat-Papasseit fins a Picasso, passant pel surrealisme, per Foix, Hans Arp, etc. També serà l'amic Tormo qui l'introduirà en la lectura de filòsofs com Nietzsche, i en l'estudi de la psicologia, de la mà de Freud (i també de Jung).

D'aquests estudis van sorgir les seves primeres provatures literàries: uns «exercicis a base d'imatges hipnagògiques auditives», això és, imatges percebudes (auditivament, o també visualment) en l'estat de vetlla just abans del son (en el presomni). Exercicis d'aquesta mena havien estat practicats pels primers surrealistes i, a les lletres catalanes, els conrearen, per exemple, J. V. Foix i Salvador Dalí.[2]

La coneixença, justament, de Foix i el consell que aquest va donar-li de no oblidar «la part formal» dels poemes, és el que va determinar que, dels primers exercicis de poesia «lliure» basada en la transcripció de les imatges «tal com rajaven» –en mots del mateix poeta–, Brossa passés a escriure sonets. Ara bé, a l'origen d'aquests sonets hi ha el mateix esperit experimental i d'exploració que caracteritzava els poemes inicials i que, de fet, serà el distintiu del conjunt de la producció poètica brossiana. Un esperit que, en molts aspectes (sobretot en aquesta primera època), coincideix amb el del surrealisme, per bé que amb alguna diferència (com es veurà més endavant). Un

2. Dalí, per exemple, al text «…L'alliberament dels dits…» (*L'Amic de les Arts*, 31, 1929), al·ludia a «una imatge hipnagògica del presomni» que es repetia en els textos d'escriptura automàtica d'un amic seu. Foix, per la seva banda, en un text de presentació dedicat precisament a Dalí (dins *KRTU*, 1932), es referia a les «singulars imatges recollides a les andanes de les avingudes subterrànies del presomni». Sobre Dalí i Foix, vegeu més amunt els respectius capítols.

esperit, finalment, que determinava un especial procés de creació, sobre el qual el poeta reflexiona –servint-se dels coneixements que havia adquirit en psicologia– en diversos moments de la seva conversa amb l'escriptor Jordi Coca.

D'entrada, el poeta remarca, més d'una vegada, que en ell la creació es produeix a partir d'un impuls (o embat), i que aquest impuls va acompanyat del «desvetllament del món interior». La noció de món interior cal entendre-la, aquí, en un sentit freudià (que és com l'entenien els surrealistes), això és, com aquella part de la nostra ment (de la nostra psique) constituïda per un conjunt de processos i estats dels quals no tenim consciència però que s'esdevenen efectivament dins la zona psíquica. És la capa més profunda de la ment, la regió més fosca (en contrast amb la lluminositat de la consciència). Equivaldria al que Freud anomenava l'inconscient (i que a vegades també és designat com a subconscient, talment ho fa Brossa, el qual se serveix, igualment, de la imatge del «mèdium» o del «pou» per caracteritzar-lo).

Cal fixar-se, d'altra banda, que l'autor dels *Poemes de seny i de cabell* assenyala per dues vegades que el que ha originat aquest «món interior», el que el nodreix, són les vivències experimentades per l'home que és el poeta durant la seva vida (el «viure amb totes les coses»). D'aquestes experiències viscudes –Brossa posa, com a exemples, una troballa, un viatge, un xoc– és d'on sorgirà el poema; unes vivències que poden ser «actuals» (esdevingudes al mateix moment de la creació) o poden ser «passades» (i, doncs, han romàs guardades dins la memòria –una memòria que caldria qualificar de «profunda» o, com feia Proust, d'«involuntària»), i que han «sedimentat» dins la profunditat de la ment.[3]

El concepte de *vivències*, a més, serveix a Brossa per a oposar-se a la concepció romàntica i idealista de la «inspiració»: tot i admetre que la creació s'origina en un impuls, refusa l'existència de cap força exterior o de cap il·luminació sobtada que comuniqui al poeta allò que constituirà el poema, ans tot sorgeix de la seva interioritat, del conjunt d'experiències viscudes al món i que romanen sedimentades dins el seu inconscient.

Brossa, en un altre moment de l'entrevista, descriu com s'esdevé el procés creatiu a partir del moment que el món interior és desvellat: les vivències, diu, afloren, sense cap mena de control, a la consciència en forma d'imatges constituïdes per associacions, i el poeta les recull i les anota talment fos una pantalla al damunt de la qual es projectessin.

Aquí cal tenir present que el concepte d'*associacions* és clau en la poètica surrealista (com era clau en el procés d'interpretació dels somnis de la psicoanàlisi freudia-

3. Sobre el concepte de memòria «involuntària» de Proust, vegeu més amunt l'apartat «"Teoria de l'ham poètic"» del capítol dedicat a Josep Carner.

na). Sols cal recordar que, en la definició de «surrealisme», Breton apuntava que aquest moviment «es basa en la creença en la realitat superior de certes formes d'associació negligides fins avui», associacions generades en el somni o bé pel joc desinteressat del pensament. I definia la *imatge* poètica, seguint Pierre Reverdy, com una «creació pura de l'esperit. No pot néixer d'una comparació sinó de l'apropament [o associació] de dues realitats més o menys allunyades» (Breton 1988: 328 i 324).

El procediment associatiu (de realitats, de sensacions, de percepcions, etc.) és característic de bona part de la poesia europea del Romanticisme ençà, i va prendre definitiva embranzida durant l'època simbolista, de la mà de la teoria de les «correspondències» formulada per Swedenborg i recollida per Baudelaire. El que va fer el surrealisme és fixar-se en les associacions que es produeixen a nivell de l'inconscient i que, en ser expressades (per mitjà de l'escriptura del pensament o automatisme expressiu), resulten inesperades i sorprenents, del tot alienes a qualsevol lògica o designi previ, i constitueixen una manifestació de les profunditats de l'esperit humà.[4]

Aquestes associacions inconscients esdevenen, en la poètica surrealista i en la brossiana, també una nova manera de contemplar la realitat fora dels límits convencionals dels sentits i la raó: una manera de veure-la a través de la imaginació i de l'inconscient (o del somni), de descobrir-hi aspectes insòlits i, alhora, essencials, de «penetrar-la», en definitiva. Per això Brossa afirma que, fins que no va conèixer el surrealisme, «jo era un ull que veia però que no mirava».

Són aquestes associacions interiors, doncs, les que copsava Brossa en la pantalla de la seva consciència i amb les quals escrivia els poemes, en un procés semblant al de l'escriptura automàtica practicada pels surrealistes (o al de l'automatisme psíquic practicat per Miró, que tant l'interessava aleshores, com declara a Coca). Per això remarca que «ni dirigia ni garbellava» les imatges que li «brollaven» a la ment (això és: no els aplicava el control de la lògica o la raó), i que les registrava «en llibertat total», limitant-se «a no frenar res».

Amb tots els aspectes considerats fins aquí estem, finalment, en condicions de llegir la definició de «poema líric» que fa Brossa a la seva entrevista amb Jordi Coca: «Una concentració de llenguatge i un assaig de correspondències […]. La imatge poètica només és vàlida quan estableix un lligam profund entre el símbol i la veritat psíquica.» Per «correspondències» cal entendre, aquí, les associacions inconscients que han

4. L'atracció que Brossa sentia per Frègoli pot relacionar-se amb aquest gust per les associacions en poesia: perquè l'associació entre dos termes (realitats, sensacions, objectes…) comporta el canvi o fins la transformació inesperada i sorprenent de l'un en l'altre. Per això el poeta barceloní podia considerar –en un altre moment de l'entrevista amb Coca (1992: 48)– que el transformista italià era «un surrealista *avant la lettre*», un precursor, pel seu «afany de proteisme, de rapiditat, d'invenció, de sorpresa constant».

generat les imatges del poema; unes imatges que el poeta sols considera vàlides quan la seva forma expressiva (la imatge simbòlica representada al poema) s'ha originat veritablement en la interioritat del poeta. Per dir-ho amb uns altres conceptes –malgrat que Brossa no els utilitzi al passatge que ens ocupa–: quan les imatges (els símbols) són sinceres, quan són autèntiques, quan han nascut de la veritat psíquica del poeta i hi estan íntimament unides.

El darrer passatge de la definició brossiana del poema líric encara pot ser entès en un altre sentit, lligat amb l'afirmació que fa més endavant: «El poema no explica, el poema *és*.»

Brossa novament parteix de l'origen inconscient, fora dels límits de la lògica, de les imatges, per donar a entendre que la poesia ha deixat de ser un discurs organitzat per la raó i, doncs, portador d'un sentit racional i racionalitzable pel lector (com era el cas de la literatura dita clàssica, la «literatura tradicional discursiva», el fi últim de la qual, generalment, era explicar un contingut). La poesia ha esdevingut una manifestació de l'inconscient humà en què les imatges tenen valor en si i per si mateixes, en virtut de la seva naturalesa associativa i de la seva capacitat de sorprendre i de suggerir (el poema adquireix valor autònom, no «explica» sinó que «és»).[5]

Això no vol dir que Brossa negui cap mena de comunicabilitat a la poesia; al contrari: si les imatges han estat generades pel poeta des del seu món interior (amb sinceritat i veritat), considera que trobaran ressò dins el món interior del lector (dins la seva pròpia veritat psíquica) i el portaran cap a noves associacions («li obriran finestres») i, en definitiva, cap a la descoberta de la seva interioritat.

Queda per comentar una part de la definició brossiana de poema líric: a més d'«un assaig de correspondències» és, alhora, «una concentració de llenguatge». La idea de «concentració» cal entendre-la, d'una banda, tenint en compte tant l'oposició que Brossa sempre va manifestar envers qualsevol forma de retòrica[6] com la seva tendència a la simplificació i l'essencialitat. Però també es pot explicar atenent la decisió de Brossa, per consell de Foix, de servir-se d'una forma poètica externament fixa com és el sonet (o, més endavant, la sextina).

Podria semblar que una tal opció formal s'oposa a la llibertat que requereixen les associacions inconscients. Però –com va remarcar Arthur Terry (1991: 54)– per a l'autor de *Fogall de sonets* constituïen les dues cares complementàries d'un mateix pro-

5. La noció de l'autonomia de la poesia és clau en la teoria literària del segle XX i va ser desenvolupada pel formalisme rus, l'estructuralisme i el *New Criticism* (vegeu més amunt l'apartat «Naturalesa del llenguatge poètic: els formalistes russos» del capítol dedicat a Carles Riba). Aquesta noció va determinar que el corrent dels *new critics* pregués com a lema dos versos del poeta nord-americà Archibald MacLeish: «Un poema no hauria de significar / sinó ser» («A poem should not mean / But be»), versos que potser Brossa coneixia.

6. «La retòrica és la puta de l'art», va arribar a afirmar (Brossa 1987: 106).

cés creatiu. Perquè el fet de cenyir-se a una disciplina formal conscientment adoptada li oferia l'avinentesa de fer col·laborar, en la creació, l'atzar i el càlcul, l'inconscient i la consciència (com també li permetia d'aprofitar totes les sorprenents associacions verbals que es generessin en l'operació de cenyir-se al motlle formal del sonet). Per això Brossa afirma que la seva poesia «té un peu a l'abstracció i l'altre a la realitat»; com, igualment, en un altre moment de l'entrevista (Coca 1992: 23), declara que «el sonet [...] es prestava per a la síntesi d'abstracció i realitat que jo em proposava de fer».

En tot això consisteix la poètica surrealista de Brossa (característica de la seva primera època, però també present en altres períodes creatius, com el de les sextines). O més ben dit: la poètica *neosurrealista*. El prefix *neo-* obeeix, com ell mateix no s'estava d'admetre, a una consideració purament cronològica. Però també és degut a una diferència fonamental: i és que allò que duia Brossa a la poesia i a la creació ja no era l'afany de descoberta del món interior, de l'inconscient, afany que va presidir el naixement del surrealisme (les «tècniques d'introspecció» practicades pels seus escriptors, coetànies a les investigacions de Freud), sinó que, partint de l'existència ja provada d'aquest món interior, el que el movia a crear era el desig de servir-se'n per explorar noves formes d'expressió poètiques.

La poesia visual, l'experimentació i la personalitat del poeta

En l'evolució, dins la trajectòria literària de Brossa, cap a la poesia visual cal cercar-hi, al costat del seu incansable deler envers l'experimentació i l'exploració, una creixent consciència de la naturalesa insuficient del llenguatge. Tal insuficiència és deguda, fonamentalment, al caràcter arbitrari i convencional del signe lingüístic i al fet que, doncs, no deixi de ser un fenomen purament abstracte (mental).[7] Brossa percebia la insalvable distància que separa les paraules de la realitat que designen, i per això declarava a Coca que el mitjà literari (verbal) «el trobo massa indirecte».[8]

7. Vegeu aquesta qüestió tractada a l'apartat «Carles Riba i Paul Valéry» del capítol sobre la poètica ribiana.
8. Brossa també s'adonava que el llenguatge literari pot arribar a constituir un sistema del tot tancat, amb ell mateix com a única referència: un pur verbalisme, doncs, la retòrica buida de sentit. En això pensa quan fa al·lusió, dins l'entrevista, als molts poetes que «segur que no tenen res a dir, però pel sol fet d'utilitzar el llenguatge alfabètic sempre se'n surten».

Ja hem vist, però, que per a ell la poesia ha de tenir «un peu en l'abstracció i l'altre en la realitat». I una de les maneres com intentà de superar el caràcter purament convencional i abstracte del llenguatge va ser convertir en objecte de poesia el signe lingüístic en el seu aspecte material i plàstic (en el seu aspecte de realitat palpable). D'aquí van sorgir, entre d'altres, els poemes forjats a partir de l'ús de lletres i mots com a imatges, per mitjà dels quals Brossa assolia un nivell de comunicació (de les idees o les suggestions que pretenia expressar) més directe que no l'ús convencional (intel·lectual) de les paraules.

Aquest va ser un primer pas cap a l'experimentació amb altres tipus de llenguatge i de comunicació, que el menà fins als poemes objecte, sense que, per això, arribés a abandonar mai la poesia de caràcter verbal, que continuà conreant, tendint cap a la temàtica quotidiana i cap a l'essencialització. En darrer terme, el que Brossa pretenia era de viure d'acord amb el seu propi temps (idea que repeteix diverses vegades a l'entrevista) i, doncs, procurant d'aprofitar totes les descobertes i noves possibilitats que aquest li oferia.

Ara: tant en la seva època més surrealista com en els períodes de creació de poemes visuals, dues constants van donar cohesió i coherència a tota la diversa poesia brossiana. D'una banda –ja ho hem vist–, l'afany d'experimentació, de «llançar-se» a l'«aventura». Però hi ha també un fet més essencial. Durant l'entrevista, Brossa remarca, més d'una vegada, que l'impuls creatiu es generava en ell a partir d'una necessitat d'expressió; un impuls i una necessitat interiors, de dins a fora. Arriba fins i tot a afirmar que la poesia li esdevingué una feina «d'espiritualitat necessària». D'aquí es dedueix que, per a Brossa, la poesia no va ser mai un pur exercici, una mera pràctica, un simple «joc» (tal com, per exemple, Breton qualificava l'escriptura automàtica al primer manifest surrealista).

Certament, Brossa també contemplava, en la seva creació, una part important de joc, d'exercici i d'experimentació. Però el que el duia a crear era, fonamentalment, una voluntat d'exterioritzar i, conseqüentment, de comunicar unes experiències internes («espirituals»), que anomenava *vivències*; i de comunicar-les als altres en tant que les creia comunes i compartides. En aquesta voluntat és on, potser, cal cercar el perquè de l'afirmació: «Jo sempre m'he sentit humà i solidari d'un seguit de realitats que he anat expressant.»

D'aquí ve que sols acceptés aquelles imatges i aquells símbols originats en la veritat psíquica del poeta, això és, en la seva sinceritat, en la seva autenticitat («L'autor se sent impel·lit a fer una aportació per autenticitat a ell mateix i a la seva època», declara en un moment de l'entrevista [Coca 1992: 64]). I per això desconfiava d'aquella literatura sustentada sols en els artificis verbals, en el pur joc retòric. Però cal tenir present que Brossa no s'oposava a la literatura de mena més tradicional o clàssica (no amagava, per exemple, la seva admiració per la poesia de Carles Riba), ans defensa-

va que era possible d'emprar totes les tècniques i tots els estils en poesia, però sempre comptant amb l'autenticitat del poeta: perquè «el que salva una obra no és la tendència, és la personalitat de l'autor».

La voluntat de constant experimentació i la reivindicació de la personalitat de l'autor com a garant de l'autèntica poesia són els dos puntals de la poètica de Brossa, i el que li permetia d'afirmar: «Jo escric perquè sóc al món. Després en vindran d'altres. Mai no finirà l'aventura de la creació contra l'immobilisme.»

Bibliografia

Brossa, J. (1987). *Anafil*. Barcelona: Edicions 62.

Bordons, G. (1988). *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62.

Breton, A. (1988). *Œuvres complètes*, vol. I, a cura de M. Bonnet. París: Gallimard.

Coca, J. (1992). *Joan Brossa o el pedestal són les sabates* (de 1971). A: *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

D. A. (2003). *La revolta poètica de Joan Brossa*. Barcelona: KRTU, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Malé, J. (2003). «"…Amb perruca de crític" (Brossa i la jove poesia dels 70)». A: D. A. 2003: 84-91.

Permanyer, Ll. (1999). *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: Edicions La Campana.

Terry, A. (1991). «La poesia de Joan Brossa». A: *Quatre poetes catalans*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 47-95.

Vallès, I. (1996). *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Alta Fulla, pàg. 97-119.

Capítol 14

Maria-Mercè Marçal

«Dona i poesia: més enllà i més ençà del mirall de la Medusa» (fragments)

Vicent Salvador

[…] Les obres literàries, la poesia, no només són paraules: a través d'aquestes paraules es fa una obra d'elaboració de l'experiència, de construcció del sentit de les accions, d'articulació d'una visió del món, d'afaiçonament de la memòria. El pany de realitat que cada autora, que cada autor, focalitza, selecciona per ser dit i salvat de l'oblit, o fins allò que és capaç d'imaginar i d'aportar a aquest «laboratori d'experiències possibles» que és, segons Paul Ricoeur, la literatura, té molt a veure amb el lloc des del qual es parla, amb el sistema de valors compartit o discutit. No és per casualitat que una de les obres fundacionals de la poesia occidental, la *Ilíada*, sigui un poema èpic, que giri entorn de la guerra, ocupació preferida, sembla, dels homes al llarg de la història: «Canta, oh dea, la còlera funesta d'Aquil·les, fill de Peleu» són les primeres paraules del poema. La dea invocada és una de les Muses, filles de Zeus i de Mnemosine, la memòria: elles són precisament les encarregades d'inspirar els poetes perquè siguin recordades les gestes memorables, evidentment virils. Un segle més tard, de forma significativa, la primera veu femenina de la literatura occidental se situa explícitament fora d'aquest sistema de valors, el discuteix: «Una host de peons, de genets altres / o un estol diuen que en la terra negra / és el més bell: jo tanmateix afirmo / que és el que estimes.» A la bellesa de la guerra hi contraposa la bellesa de l'ésser estimat. És cert que també, una mica abans, Arquíloc havia oposat a uns valors heroics uns altres de més pragmàtics –que de segur es podrien posar en relació amb l'auge d'uns burgesos contraposats a uns valors de tipus aristocràtic: «Duu, i se'n vanta, un traci el meu escut sense tara. / Vaig ser jo qui el llençà rere un arbust de mal grat. / I vaig salvar-me: a hores d'ara l'escut què m'importa! / Bon vent! Ja me'n compraré un que no sigui pitjor!»

Fixem-nos, tanmateix, que Arquíloc discuteix els valors heroics exaltats en el poema homèric sense sortir del mateix àmbit conceptual: canvia el nom i la valoració d'allò que hauria estat considerat covardia, i destaca la supervivència com a guany inestimable de l'abandonament de l'heroïcitat. Però discutim dins del mateix món: Arquíloc pertany també al món de la guerra. Safo, en canvi, oposa al món de la guerra, extern a les seves ocupacions habituals, un altre món que és el seu.

Aquest fóra només un exemple de com aquesta posició especial que ha determinat al llarg de la història la pertinença de gènere (o de sexe) influeix en la literatura. L'experiència masculina i la femenina ha estat enormement diferent durant mil·lennis. […]

He plantejat aquest tema simplificant molt: no hi ha una «experiència genuïnament femenina» que es digui en les obres de les dones, a punt perquè nosaltres la hi descobrim: per això he parlat d'indicis i fragments. En l'àmbit de la cultura a penes han existit fins fa poc espais d'intersubjectivitat femenina, i si han existit, han estat invisibles per a l'ull focalitzador de la història. En el present, amb consciència més plena de la seva necessitat, sabem potser que aquest espai es comença a produir així que una escriptora es pren seriosament i interroga l'obra d'una altra escriptora, avantpassada o no; o quan dues autores contemporànies poden posar en comú la seva relació amb el món i la literatura, i una esdevé per a l'altra mesura i font d'autoritat; o quan una crítica s'enfronta de forma no inadequada amb el text d'una escriptora, i quan tot això es fa visible i socialment operant. Mentre siguin marginals aquests focus d'elaboració del simbòlic en pugna i/o complementaris de la intersubjectivitat masculina dominant, només en les escletxes es pot llegir altra cosa que la que per endavant ha estat codificada. Certament, sovint les mateixes dones han configurat i han analitzat la pròpia experiència a partir d'uns motlles que la desvirtuen, mitifiquen, mistifiquen i desqualifiquen i que en deixen fora parcel·les importants, relegades, així, al caos i a l'informe. Però sovint també, les filtracions d'aquests fons innominats arriben d'alguna manera fins a la superfície i poden ser detectades i interrogades.

Hi ha un mite que m'és especialment grat a l'hora d'analitzar la relació que les dones hem tingut amb la literatura: és el mite grec del naixement d'Atenea. M'hi he referit en diverses ocasions. Avui, com que, teòricament, el tema d'aquesta sessió té a veure amb la poesia, us llegiré un poema aquesta meva fixació en la deessa dels ulls d'òliba m'ha acabat suscitant: «Del cap diàfan / del pare et creies néixer / closa i armada. / Des de l'escut et fita / i t'emmiralla en pedra / –esdevinguda monstre– / la nuesa negada.»

En aquest poema hi ha implícits o explícits tres elements que comentaré: l'estrany naixement d'Atenea, la significació de la mateixa deessa i el cap de la Medusa que apareix en l'escut.

Atenea neix del cap de Zeus, qui, prèviament, s'havia empassat Metis, divinitat associada a una certa saviesa ancestral femenina. Menjant-se-la, Zeus assimila en part el seu poder («La nostra cultura s'assenta sobre un matricidi original…», ha afirmat Luce Irigaray: nombrosos mites ho testifiquen). D'aquest estrany part invertit –normalment és l'home qui neix de dona i no al contrari–, Atenea en surt completament vestida i armada: sense contacte inicial amb la seva pròpia nuesa. No és gaire diferent l'experiència de l'escriptora: literàriament filla del Pare, de la Seva llei i de la Seva cultura –el gran part masculí contra-natura–: del Pare que, en tot cas, ha deglutit i ha utilitzat la força femenina i l'ha fet invisible. No hi ha cap referent femení matern: no hi ha genealogia femenina de la cultura. Protegida pel llegat patern de l'armadura que l'embolcalla, que li estalvia, potser, recordar que el seu cos és com el de la Metis espoliada i invisible, la imatge d'Atenea evoca, a primer cop d'ull, la dona que assumeix un arquetip viril, però també pot ser, simplement, la dona revestida de Dona, és a dir, de la feminitat entesa com a construcció conceptual masculina. En un i altre cas, l'altra cara d'Atenea és la figura de la Medusa que apareix en el seu escut: dona monstre, el femení indomenyat, salvatge i perillós. Mirada petrificadora d'allò que és exclòs, no dit, encarada al mirall, s'ha petrificat a si mateixa. Imatge de la nuesa negada d'Atenea, d'allò que queda exclòs de la construcció cultural, de l'ordre simbòlic del patriarcat: la no-accessibilitat des de la cultura a l'elaboració de la pròpia experiència sexual. Aquesta part de si mateixa ha quedat alienada, expulsada fora de si mateixa, convertida en pedra.

Pensant-ho bé, però, la dona escriptora i singularment la dona poeta –filla també sense mare, com he dit, en el terreny cultural– no és mai del tot aquesta guardiana modèlica de l'ordre patern que Atenea pot simbolitzar. Més aviat se situaria a mig camí, sempre en un espai híbrid entre Atenea i Medusa, excavant túnels subterranis entre una i altra, sense ser capaç de triar entre totes dues encara que una o altra pugui predominar. Movent-se entre la Llei del pare que organitza el món tot excloent-la i/o inferioritzant-la en tant que dona, i el femení inarticulat, caòtic, l'inexistent «ordre simbòlic de la mare», per dir-ho en mots de Luisa Muraro. Perquè ni d'una armadura closa ni de la pedra mai no pot sorgir-ne la poesia. Així és, doncs, que fins i tot en el cas d'escriptores qualificades sovint de «virils» –les que menys evoquen la idea de «literatura de dona»: per exemple, Marguerite Yourcenar– hi trobarem escletxes per on apunta la Medusa i bocins de la seva obscura veritat elaborada i articulada en la paraula.

Si la dona escriptora no correspon mai del tot a la visió «masculina» d'Atenea, tampoc no s'identifica mai plenament amb l'altra cara, definida més amunt: la del femení arquetípicament normatiu. Ja que el simple fet d'escriure històricament l'ha situat de forma automàtica fora dels límits d'aquest model. Més ençà o més enllà, doncs, tota escriptora, tota dona poeta ha traspassat el llindar d'un món –el de la paraula en la seva dimensió pública i social– que no li estava destinat, i en el qual la seva presència és suspecta i, en el sentit que no és vista com a necessària, prescindible: supèrflua.

Una doble sensació d'exclusió, doncs, ha assetjat la dona escriptora, enfront de la qual caldria estudiar les estratègies diferents que en cada cas s'han desenvolupat per esquivar els paranys de l'ostracisme o la bogeria –és sabut que en alguns casos aquests paranys han estat mortals: penso en dues poetes tan impressionants com Sylvia Plath o Anne Sexton…–: ni «dona com les altres» ni, evidentment, home, l'alternativa sembla trobar-se només en ficcions estereotipades: «Home *honoris causa*» o dona que empunya màscares diverses –entre les quals la pròpia «feminitat»– per fer-se perdonar el seu caràcter d'excepció. Cap poeta o escriptora compromesa amb aquell fons de veritat, inarticulat i sense desxifrar, que mai no es deixa dir del tot, però que té a veure amb la força que mou a escriure, podrà conformar-se del tot amb aquests pobres simulacres. Cert que tota obra literària, fins la més autobiogràfica, té alguna cosa a veure amb la ficció, és ficció. Però no pas reproducció fixa d'un estereotip preexistent: és ficció en cerca d'una veritat sempre escàpola, màscara que alhora emmascara i desemmascara, vela i revela.

I això em porta a un tema per a mi essencial, que no puc desenvolupar aquí, però que intentaré tot just apuntar per cloure la meva intervenció: estic convençuda que només revisant els textos de les escriptores que ens han precedit amb una mirada altra podem «desemmascarar» i «revelar» tot allò que resta fora dels paradigmes crítics pretesament neutres, construïts al marge d'aquest «plus» que no té lloc en l'ordre simbòlic patriarcal. Fer les preguntes adients al passat ens ha de permetre dotar-nos de mares, en certa manera donar a llum les nostres mateixes mares simbòliques. Perquè malgrat el mite d'Atenea, sense mare la dona no pot ser, com a tal, donada a llum, posada al món de la cultura i del pensament.

(Text llegit al Col·loqui Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació, celebrat a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona l'abril de 1995. Aritzeta-Palau 1997: 175-181.)

La trajectòria d'una escriptora

Més enllà de les polèmiques sobre el concepte de generació literària, és indiscutible que un dels fets més rellevants de la poesia catalana dels primers anys setanta és l'aparició de l'editorial Llibres del Mall, que contribueix a configurar un grup de joves poetes amb una clara voluntat de programa innovador en el panorama del moment: Ramon Pinyol, Xavier Bru de Sala, Miquel de Palol, Maria-Mercè Marçal i una llarga nòmina que anirà creixent al llarg de la dècada. Entre les constants ideològiques compartides per aquell grup hi havia, sens dubte, el rebuig cap a les simplificacions estètiques del realisme social. Tanmateix, l'expressió d'aquesta actitud no es va realitzar en forma de manifestos explícits a la manera dels que s'havien produït en altres èpoques de la història literària, i només a partir de l'inici de la dècada següent van aparèixer antologies i estudis que presentaven, retrospectivament, les directrius predominants en aquests poetes, de la mà de Joaquim Marco i Jaume Pont o de Vicenç Altaió i Josep Maria Sala-Valldaura.[1]

En el cas de Maria-Mercè Marçal (1952-1998), la seva trajectòria creativa s'inicia el 1977 amb la publicació de *Cau de llunes*, premi Carles Riba de l'any anterior, i *Bruixa de dol* (1979), i prossegueix amb *Sal oberta* (1982), *Terra de mai* (1982), *La germana, l'estrangera* (1985) i el volum global *Llengua abolida* (1989), que recull la seva producció poètica fins aleshores més un nou llibre absolutament cabdal, *Desglaç*. Posteriorment, l'escriptora va abandonar la poesia a favor d'una tasca narrativa que desembocà en la publicació de la novel·la *La passió segons Renée Vivien* el 1995. Pòstumament es va publicar el recull *Raó del cos* (2000), que aplega els seus darrers poemes.

Es tracta, en conjunt, d'un itinerari creatiu que parteix de fórmules neopopularistes i desenvolupa una rica mitologia personal i col·lectiva, mitjançant el romanç, el sonet, la sextina o la contundència de la divisa mobilitzadora.[2] Hi observem sempre la tensió inexhaurible d'un treball imatgístic de primer ordre que gira molt sovint al voltant de metàfores de base somàtica, ancorades fermament en les característiques del seu propi cos i en les sensacions corporals de la relació amb el món i amb els altres.

1. Més endavant Àlex Broch es constituiria en una mena d'historiador i crític oficial del que havia representat tot aquell moviment. Mentrestant, però, cada un d'aquests escriptors havia anat evolucionant per diverses vies estètiques i ideològiques, les petges de les quals cal buscar en entrevistes, en explicitacions de les respectives poètiques personals, en exercicis de crítica literària o en treballs de teorització particulars.
12. Maria-Mercè Marçal va encapçalar la seva primera obra poètica, *Cau de llunes* (1977), amb un breu poema titulat «Divisa»: «A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida. / I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel.»

Hi ha, d'altra banda, un element vital que travessa tota l'obra –tant la poesia com la novel·lística– de la Marçal i també la història completa de les seves activitats intel·lectuals i socials: el compromís continu amb la condició femenina, amb el seu estudi i amb la reivindicació de la seva diferencialitat. Això es reflecteix, per exemple, en l'activitat traductora i crítica, com ara en les seves traduccions de Colette i d'Anna Akhmàtova,[3] i en l'estudi d'obres poètiques de dones com són Clementina Arderiu i Rosa Leveroni.[4] La seva reflexió sobre la literatura es veurà, així, amarada d'aquesta preocupació fecunda, que determinarà el seu pensament literari. De la mateixa manera que la seva paraula poètica presenta les petges inesborrables del cos de dona des del qual neix aquesta veu.

La paradoxa de la dona desestructurada

Com ha observat la crítica, hi ha un reiterat ancoratge corporal de l'imaginari poètic marçalià. Els indicis en són molts, i els podem rastrejar al llarg d'un reguitzell d'imatges que focalitzen les mans, els peus nus, la cicatriu del desig, les dents, la pell, el ventre, les sensacions tàctils o els encreuaments sinestèsics profundament somatitzats. La insistència del recurs és tanta que correspon, sens dubte, a una estructura clau per a la construcció del sentit dels seus textos.[5]

Aquesta somatització del subjecte el fa dependre, en conseqüència, de les característiques del cos, entre les quals el sexe és un factor especificador de primer ordre. La mirada femenina es distingeix bàsicament de la masculina pel fet que naix d'un cos de dona, amb úter, amb menstruació, amb capacitat per a l'embaràs, per al part

3. Marçal va traduir un llibre de relats de l'escriptora francesa S. G. Colette (1873-1954), *La dona amagada* (1985), i el volum *Rèquiem i altres poemes* (1990) de la poeta russa Anna Akhmàtova (1889-1966), en col·laboració amb Monika Zgustová.
4. Sobre Arderiu i Leveroni, vegeu més avall.
5. Vegeu una mostra de referències somàtiques, sense afany d'exhaustivitat, espigolades al poemari *Raó del cos* (que duu, per cert, un títol ben significatiu): «cremallera / de carn / mal tancada»; «la culpa és un mirall / voraç xuclant l'oblit intens de la pupil·la»; «Mans de dona saben, / però desisteixen»; «Amb el cos empalat / en eix de fosques pàtries…»; «Però els ulls, orfes / de llum…»; «Com si em vingués de tu / la carn, la sang / de les paraules»; «Són cegues, sordes, mudes / les nostres traïcions»; «… i ara li resta només dins del puny / crispat un còdol llis»; «o com un fòssil opac i mal paït / pel ventre obscè del temps». Hi ha, així mateix, el diàleg directe amb el propi cos: «Cos meu: què em dius?»; i la figuració, bellíssima, de l'ou premonitori que infon al pit la blancor darrera: «Covava l'ou de la mort blanca / sota l'aixella, arran de pit / i cegament alletava / l'ombra de l'ala de la nit.» Vegeu-ne també nombrosos exemples en el llibre de Laia Climent (2008) sobre la corporalitat en la poesia marçaliana.

i per a la criança, o per a l'avortament. La visualització de totes aquestes activitats depèn del punt de mira on el subjecte se situï: depèn, en un alt grau, de la identitat sexual de l'individu. I de la mateixa manera, l'experiència literària construïda des d'aquesta perspectiva presenta trets particulars radicalment diferents dels de l'experiència construïda des d'una sensibilitat masculina, des de les coordenades perceptives d'un cos d'home.

A les diferències corporals entre els dos sexes s'afegeixen, així mateix, un munt de diferències culturals que depenen de les maneres d'estar al món que cada civilització assigna a homes i a dones.[6] Aquesta classificació dicotòmica, a més, és jerarquitzada per una concepció patriarcal que ha elaborat el món simbòlic focalitzant-lo des de la mirada masculina però sense consciència d'aquesta focalització parcial, sinó amb pretensions de neutralitat posicional o, si es vol, d'omnisciència no sotmesa a crítica. I no és que la dona deixi de tenir espai en aquest context, sinó que el seu espai és asimètric respecte al de l'home: ocupa el lloc de l'objecte descrit, considerat o fantasiejat des de la mirada masculina, però no el de subjecte amb mirada i veu pròpies.

En aquest sentit, podríem dir que l'assimilació de la Llei al Pare i a la veu dominant que dicta el discurs social, redueix fàcilment el punt de vista femení a la marginalitat o fins i tot al silenci en el si de la cultura construïda per l'home. O a la bogeria mancada de tota raó. Per a Maria-Mercè Marçal, la característica del paper femení al llarg de la història és la mudesa en tant que incapacitat de dir-se ella mateixa i de dir/construir la seva visió peculiar del món. Sense el poder d'articular un discurs propi, la dona no pot articular-se ella mateixa i queda relegada al magma informe, al caos de la indicibilitat, ja que allò que no pot ser designat és condemnat a no ser pensable en termes racionals.[7]

No és estrany, d'altra banda, que l'autora, obsedida per les imatges derivades de sensacions corporals, se serveixi de la Medusa per presentar aquesta idea de la dona aliena a la paraula de la llei: la repulsió que provoca aquest monstre mitològic i la seva cabellera de serps, la por que suscita la seva mirada petrificadora (que també la petrifica a ella mateixa quan es veu al mirall) conformen, per la via de les sensacions, un

6. La guerra ha estat, per exemple, una activitat històricament vinculada a l'home, mentre que la criança dels fills o l'efusivitat en el comportament sentimental ha format part, principalment, de la caracterització dels rols femenins.

7. Anna Akhmàtova, en un dels poemes que li va traduir Marçal, «Epigrama» (Akhmàtova 1990: 77), recreava críticament la tradicional concepció patriarcal i masculina de la literatura:

> Podria Beatriu crear com Dante
> o cantar Laura la febre d'amor?
> He ensenyat a una dona a fer servir la veu.
> I ara, com puc fer-la callar?

símbol molt eficaç del concepte de feminitat salvatge tal com ha estat configurat des de la perspectiva patriarcal. Per contra, la donzella sense mare, vestida amb l'armadura del pare, és figura viva de la vertebració de la feminitat a imatge del principi masculí de l'estructuració racional: Atenea s'emmascara d'home, es construeix com a home, i es nega ella mateixa el tacte directe del seu cos, renuncia a una nuesa sentida com a risc de desfer-se en el caos de l'innominat.

Vet ací el magnífic símbol bifront –Medusa/Atenea– amb què Marçal representa la dualitat de la dona en la nostra cultura. La complexitat del símbol construït genera una tensió paradoxal entre la vertebració i la limitació que la carcassa implica per al jo femení. Medusa, que és la imatge de la nuesa que Atenea embolcalla amb el metall de l'armadura, esdevé ella mateixa pedra estèril i es nega també el seu propi cos de dona.[8]

La concepció marçaliana de la literatura és conscientment militant, però també complexa, refinada, plena de matisos i clarobscurs, tocada d'esperit dialèctic. Atreta per la força motriu del pensament paradoxal, reclama l'establiment d'un nou model de vida i d'escriptura que vol alliberar-se de la norma patriarcal. Es tracta, doncs, d'un intent d'estructurar el caos rere la renúncia a la llei de l'home vell –una llei el sotmetiment a la qual derivaria en conformisme tranquil·litzador– a fi de donar pas a una nova manera, pròpiament femenina, de ser al món.

L'intent s'identificarà bàsicament amb la generació d'un discurs propi que malda per trobar models on aprendre a dissenyar-se com a cosmovisió. O si es vol resseguir el fil de la metàfora: Atenea a la cerca de la mare perduda.

L'orfenesa literària

Per tal de dir-se ella mateixa i anomenar les coses des de la seva situació en el món, l'escriptora ha de forjar-se un discurs: no només encunyar a vegades un lèxic (per exemple, «sororitat» enfront de «fraternitat»), sinó rescatar moltes paraules de les conno-

8. El símbol de la Medusa pot vincular-se, tal com es planteja al poemari *Desglaç*, amb la dualitat que relaciona el sòlid i el líquid, en la via d'una liqüefacció que li permetia davallar fins a les arrels de la seva pròpia identitat. Al vuitè poema d'aquest llibre, en uns versos on la poeta es confronta amb el pare mort, ens és presentada com una massa informe: «Medusa desossada, allò que de mi resta / malda per completar-se / sense tu, lluny de tu.» Aquí sembla que l'autora es refereix més aviat a l'animal marí, invertebrat, que pren el seu nom de la figura mitològica. En tot cas, però, hi reapareix la nuesa impossible, que malda per estructurar-se al marge del món fet pels homes: ni l'armadura ni la petrificació esterilitzadora.

tacions habituals i marcar-les amb un altre punt de vista, buscar metàfores distintes, dir el part com a experiència de dona, presentar el pare i la mare des de la percepció pròpia de la filla, que no és la mateixa que la del fill. Els mots i les estructures retòriques han d'alliberar-se d'una sèrie d'adherències que la història de la llengua –les pràctiques discursives convencionalitzades com a filtres sociocognitius al llarg de la història– ha anat produint. Cal buscar noves maneres de dir, urgeix modelar sentits diferents per a les paraules desgastades per una tradició enfront de la qual l'escriptura femenina emergent vol marcar la seua constitutiva i més notable diferència.

Aquesta feina no és realitzable sense l'establiment d'una intersubjectivitat femenina, d'una interacció discursiva entre dones que parlen, que escriuen literatura, que expliciten les seves concepcions i valoracions literàries. Si la temàtica literària i la perspectivització ideològica i emotiva d'aquesta temàtica experimenten un canvi radical respecte a la tradició dominant, caldrà remenar els arxius del discurs i buscar-hi antecedents que actuen com a referents de les transformacions del codi.

Es tracta, al capdavall, de conferir al discurs de les dones plenitud expressiva, contra les limitacions imposades per una literatura que, sense confessar-ho ni tan sols percebre-ho, no deixava de ser una literatura decantada cap a la mirada específica de l'home en el marc del que podríem definir com una cultura androcèntrica.

És la dona que malda per «dir-se» ella mateixa amb mots plens d'un simbolisme diferent que s'haurà de nodrir en unes altres paraules de dona. L'esforç respon al repte de superar una genealogia de la cultura que, com en el cas de la genealogia de les famílies i dels seus cognoms, és bàsicament masculina.

La tasca, però, no és fàcil, en la mesura que les condicions sociohistòriques han mediatitzat la relació de les dones amb el discurs públic de la literatura en tres nivells diferents. En un primer nivell, dificultant-los la pràctica de l'escriptura i de la publicació, tant per les limitacions d'accés a la cultura oficial com per l'entrebanc que comporta l'especialització social en tasques com són les derivades de la maternitat i l'estructura familiar tradicional. En segon lloc, perquè la construcció dels cànons que consagren els valors literaris i inspiren la història selectiva de la literatura no respon a criteris neutres sinó profundament arrelats als paràmetres de les estructures ideològiques patriarcals. I, finalment, perquè molt sovint la dona escriptora ha acabat adoptant un llenguatge androcèntric i la cosmovisió corresponent com a pauta d'expressió apresa i com a salconduit per a la lliure circulació literària de les seves obres.

En aquest quadre de referència, la constitució d'una tradició de «paraula literària de dona» ha de burxar en els intersticis de la història, rastrejar els indicis rellevants, buscar activament la llum que passa per les escletxes a fi d'establir l'espai d'intersubjectivitat discursiva femenina. L'escriptora es dedica així a la recerca d'uns antecedents femenins en la producció del discurs públic, uns antecedents discontinus o amagats que cal redescobrir –«inventar» en el sentit etimològic– com a tradició alternativa

d'on beure. O si es prefereix dir-ho d'una manera més poètica, cal «donar a llum» unes mares simbòliques que la història els havia escamotejat: des de Safo i les *trobairitz* fins a Virginia Woolf, Adrienne Rich i Anne Sexton, passant per Charlotte Brönte i Emily Dickinson, sense oblidar la contribució femenina a la poesia popular anònima. Això ultra les escriptores catalanes que, a més de la condició de dones, hi aporten la saba discursiva d'una llengua comuna.

La tasca de Maria-Mercè Marçal, en aquest sentit, va ser insistent al llarg dels anys. Una mostra cridanera d'aquest treball d'establir un diàleg actiu amb els precedents que calien és l'anàlisi de poetes catalanes com ara Clementina Arderiu i Rosa Leveroni.

A l'extens pròleg que va escriure per a una antologia, preparada per ella mateixa, de poemes de Clementina Arderiu (*Contraclaror*, 1985), Marçal rastreja, per exemple, les dificultats quotidianes per a l'escriptura en l'àmbit domèstic, l'ombra eclipsadora que la figura de Carles Riba podia exercir en el si d'aquell matrimoni poètic i la configuració d'uns símbols polivalents en la seva poesia, on «la petita esbojarrada» que Arderiu duia dins sembla projectar les seves pròpies contradiccions com a dona. La idea de la «cambra pròpia» que l'escriptora Virginia Woolf havia assenyalat com a àmbit necessari per a la dona escriptora, encara es manté vigent com a prova de foc en la sociologia de la literatura femenina contemporània.

Pel que fa a Rosa Leveroni, la bibliotecària fadrina a qui va dedicar un estudi, l'anàlisi que fa dels seus versos mostra un imaginari poètic riquíssim organitzat en bona mesura al voltant del marc metafòric de la mar –el mar enllà, l'illa, el port– on a vegades la tensió entre la realitat quotidiana i el somni utòpic de la rebel·lia assoleix graus insospitats.

La fabricació subtil i laboriosa d'aquesta genealogia femenina de la cultura treu a la llum del prosceni un enfilall de presències històriques que constitueixen la lluita de les dones escriptores contra la mudesa, la marginalitat, el mimetisme de les pautes androcèntriques o la superfluïtat d'un ornament sobrer. Des d'aquesta perspectiva, tan matisada, la història de les dones escriptores és vista com el testimoni de l'ineludible compromís personal amb una pregona necessitat expressiva. A més, aquest impuls genealògic i de projecció de futur, en la mesura que va desenvolupant-se i construint-se més enllà dels models d'Atenea i Medusa mitjançant d'una dialèctica subtil, esdevé un intent per eixamplar els límits de la literatura.

Perquè, si la literatura és un laboratori de l'experiència humana, aquest laboratori té com a funció no només l'elaboració de mons subjectius individuals, sinó el desplaçament de la tanca que el nostre «horitzó d'expectatives» històric constitueix. Al capdavall, la modificació d'un horitzó d'expectatives, en el sentit de les teories de la recepció, comporta, alhora que la innovació formal, el qüestionament de les convencions socials dominants. La incorporació de la paraula de dona al recinte literari

és, en aquest sentit, un guany innegable per al coneixement, per a la sensibilitat i per al gaudi de la paraula artística.[9] I encara: és també un imperatiu ètic i estètic, alhora que una fita difícilment reversible en l'esdevenir històric de la nostra contemporaneïtat.

Bibliografia

Abelló, M. *et al.* (1998). *Homenatge a Maria Mercè Marçal*. Barcelona: Empúries.

Akhmàtova, A. (1990). *Rèquiem i altres poemes*, trad. de Monika Zgustová i Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Edicions 62.

Aritzeta, M.; Palau, M. (1997) (ed.). *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació*. Tarragona: Diputació de Tarragona.

Climent, L. (2008): *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*. Barcelona: IIFV/PAM.

Colaizzi, G. (1997). «Entre mito y habla: literatura, cuerpo y deseo en la construcció del sujeto moderno». A: Palau, M. (ed.). *Dones i literatura: present i futur*. Tarragona: Institut Català de la Dona / Universitat Rovira i Virgili, pàg. 33-54.

D. A. (1999). *1er. Encontre de creadors Llengua abolida*. Lleida: Ajuntament de Lleida.

Marçal, M.-M. (1985). «Introducció» a: Clementina Arderiu, *Contraclaror*. Barcelona: laSal, 7-60.

Marçal, M.-M. (1988). «Rosa Leveroni, en el llindar». A: D. A., *Literatura de dones: una visió del món*. Barcelona: laSal, pàg. 97-120.

Salvador, V. (2003). «Cos i mirada en l'escriptura de la dona: la literatura segons Maria-Mercè Marçal». A: D. A. *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, vol. II. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 931-946.

9. La necessitat d'una literatura escrita per dones pren força a la llum de la tesi, postulada per Giulia Colaizzi (1997: 33-34), que «la literatura funciona como una forma de mitopoiesis, como tecnología del imaginario colectivo: surge de un habla histórica, participa en la lucha ideológica por el sentido, y tiene al mismo tiempo el poder de crear representaciones, imágenes, valores, que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidos».

Narradors

Joaquim Ruyra
Josep Pla
Manuel de Pedrolo
Pere Calders
Llorenç Villalonga
Mercè Rodoreda
Montserrat Roig
Baltasar Porcel
Carme Riera

Introducció

A diferència de la tradició poètica catalana, la tradició narrativa presenta una línia de desenvolupament amb més interrupcions i més alts i baixos al llarg del segle XX. La poca consideració del gènere durant l'època noucentista, el parèntesi que va comportar la Guerra Civil i les dificultats de publicació de la postguerra (a més de la crisi del gènere novel·lístic esdevinguda a la literatura europea al començament del segle passat) són factors que han contribuït a dificultar la consolidació d'una tradició.

Això no obstant, amb més o menys continuïtat, els narradors han anat produint les seves obres. I, amb aquestes –bé que amb menys profusió que els poetes–, textos diversos en els quals reflexionen sobre la concepció de la literatura narrativa, sobre el gènere novel·lístic, sobre la pròpia obra, etc. La discontinuïtat de la tradició narrativa catalana, amb tot, fa que sols en poques ocasions aquests textos dialoguin entre si.

Els textos antologats en aquest llibre són molt diversos. El de Ruyra, per exemple, forma part d'un assaig dedicat, pròpiament, a la creació imaginativa (a la «invenció»), però en el qual l'il·lustre prosista fa consideracions sobre la seva narrativa. Alguns textos reflexionen sobre qüestions com l'estil, la novel·la, les relacions entre vida i literatura, etc. (com els de Josep Pla, Manuel de Pedrolo, Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda i Montserrat Roig). D'altres obeeixen a polèmiques i debats literaris de l'època (com el de Calders). I d'altres intenten de ser formulacions generals de la pròpia «poètica» (com els de Baltasar Porcel i Carme Riera).

Textos diversos que ens apropen, a partir de les seves pròpies reflexions, a alguns dels nostres principals narradors del segle XX.

Capítol 1

Joaquim Ruyra
«L'educació de la inventiva» (fragments)

Jordi Malé

Hem llegit que, en països tropicals, esclaten a voltes tempestes d'un llampegueig tan seguit i no interromput, que tot el cel es converteix en un estany d'ondulosa llum duradora. Una cosa per l'estil passa a l'artista en certs moments: la flama d'una inspiració s'aconsegueix amb la d'una altra en la seva fantasia; cerca ell una metàfora i li'n salten dues o tres a l'enteniment; quasi no té temps d'escriure les seves idees, ha d'apuntar-les tot sovint taquigràficament, és a dir, amb una o dues paraules rememoradores; el seu pensament fa salts atrevits; les analogies més llunyanes se li fan avinents, i disposa d'una varietat de formes riquíssima a la qual no li és possible donar abast. Doncs bé; ¿com dubtar que en tal estat el món subliminal resol en breus instants problemes que normalment li haurien exigit llarg temps?

He observat, però, que tals estats no advenen sinó amb referència a temes incubats més o menys llargament i que són estats més propicis a la concepció que a l'execució de l'obra artística. Són els que produeixen aquells desvetllaments deliciosament febrosos de què hem parlat ja més endavant. Les pàgines que un hom escriu aleshores són, certament, d'una gran valor, dintre els límits que cada escriptor pot atènyer, però s'han de corregir, després, molt i, àdhuc, força vegades s'han de refer completament; mes, en refer-les, s'ha d'anar amb molt de compte, perquè si molts passatges tot just apuntats s'han d'explanar (tal com un hom, a tenir lleure, hauria fet en el moment de la inspiració) i si certs desordres s'han d'arreglar, és necessari, en canvi, no amplificar res innecessàriament ni modificar desordres que ho semblin només a l'examen lògic, car en els laconismes i en els salts dels pensaments llampeguejants radica força sovint el secret de llur efecte estètic. Aquestes correccions s'han de fer en ocasió de bona lucidesa intel·lectual i no pas deixant-se portar de cap preocupació d'escola ni proposant-se cap model, sinó, al revés, despreocupant-se'n i no regint-se més que pel sentiment especial d'harmonia que presidí la primera confecció. Cal recordar-lo i respectar-lo, car aquest sentiment és fill d'una poderosa intuïció d'ordre, dintre el qual un hom veu marxar bé moltes coses que, considerades a petits grups, semblen desacordades. En el dubte serà probablement més bona la correcció que s'acosti més a la versió primitiva. És convenient guardar aquesta versió, car si, seguint el precepte d'Horaci, reexaminem els nostres escrits després de temps de deixar-los dormir, encara ens podrà servir de guia per a esmenar els defectes que pro-

bablement reparem en la correcció que n'havíem feta. Sobretot no parafrasejar, no amplificar innecessàriament.

Sens dubte els grans artistes experimenten amb alguna freqüència aquestes tempestuoses revolucions subliminals; però no crec que els siguin habituals i, ja ho he dit, són estats que estimo més propicis a la concepció que a l'execució de l'obra artística. El bon estat més corrent en l'execució és el que sol designar-se amb el nom de *vena*, el qual consisteix en una bella agilitat, però no en una activitat tempestuosa. S'hi donen algunes inspiracions d'esclat distanciades entre un gran nombre d'altres petites inspiracions que, per venir de concatenacions poc profundes, isoladament no arribarien a causar, d'una manera perceptible, el surt i la flameta característics de tal fenomen, però que, amb la seguidesa de llur feble espurneig, omplen l'enteniment d'una mena de celístia que li comunica una gran lucidesa. Els pintors en diuen *tenir delit*; i és certament un delit que resol quasi immediatament els problemes que la intel·ligència va plantejant. Aleshores els escriptors troben tot seguit la paraula més pròpia, viva i lluminosa, el gir sintàctic més escaient i la forma retòrica més airosament adequada a llurs pensaments. És un estat que dóna frescor, elegància, gràcia i brillantesa. La sublimitat és més pròpia de l'altre estat que hem descrit.

L'un i l'altre són fecunds i no són possibles sense una gran agilitat subliminal; però, amb tot i la seva gran importància, l'activitat de la màquina no hi fa pas el paper principal; el paper principal no correspon a l'instrument, sinó al virtuós que el fa sonar i el dirigeix, és a dir, a les facultats conscients, a l'esperit. Sempre aquests estats coincideixen amb una gran vigoria intel·lectual i sentimental. […]

La inspiració considerada isoladament és un fet força simple, una analogia que sol obtenir-se amb la combinació de no gaires elements; però l'esperit que la recull l'acompanya tot seguit d'una pila d'activitats pròpies (records de la veritable memòria, reflexions, intuïcions…) i aquestes activitats evoquen tal volta noves inspiracions, establint-se així un intercanvi llarg i fecund entre l'esperit i la màquina. No sols l'esperit pot prendre o refusar lliurement les imatges que li ofereix el món subliminal, sinó que en governa l'evolució i en dirigeix la marxa; d'altra manera l'home viuria en constant desvari. És cert que la màquina subliminal funciona automàticament, però la seva labor no és bona sinó quan, de prop o de lluny, ha sigut motivada per una comanda espiritual. I un artista és tant més excel·lent com més abundància d'imatges té i més vigorosament les governa.

He observat que una cosa sol anar acompanyada de l'altra, és a dir, que tant com més àgil i abundós un hom se sent subliminalment, tant més ben temprades i plenes de braó d'imperi sent també les seves facultats conscients. Sembla que l'ànima creixi a proporció que creixen els noms que ha de governar. De mi puc dir que, si tingués normalment la luciditat d'esperit a què arribo en certs moments d'inspiració, estic segur que seria un home extraordinari. Tinc motius per a creure que, desgraciadament, això no m'advé tan sovint com a molts d'altres artistes. Mes, sigui com vulgui, puc atestar el fet. Doncs bé; aleshores, en aquests estats de sublimació, un hom veu les coses amb una claror sense ombres, amb una evidència que exclou tots els dubtes i el posa en estat de governar-les amb una seguretat infal·lible.

Vull explicar un cas personal i recent que m'ha menat a moltes reflexions. Preferiria prendre peu d'algun altre que, per la seva importància artística, oferís més interès; però, dins un mateix

ordre, els nens petits poden donar idea dels grans, i jo no puc examinar introspectivament altres fenòmens psicològics que els meus.

Quan vaig concebre la meva rondalla titulada *El malcontent* vaig procedir, contra el meu costum, proposant-me una tesi, la de «l'home que veu el pensament dels altres i no pot ocultar el seu». Va suggerir-me-la la mania d'un pobre orat que es figurava que l'ànima se li veia contraclaror. Dintre la tesi vaig imaginar el cas concret: el pagès dels ulls bovins, el sant del miracle i una pila d'escenes entre les quals, a l'hora de l'execució, escolliria les convenients o, a faisó de les quals, n'inventaria de noves. Tot anava bé. L'assumpte m'inspirava amor i les peripècies del malastruc pagès m'interessaven. Però… com havia d'acabar aquell tripijoc? No se m'acudí sinó que l'home arribés a casa seva, veiés l'ànima deplorable dels seus, s'exasperés i fes… un estrall.

Aquest final, però, no em satisfeia; jo no sabia per què, però no em satisfeia. Vaig mirar de cercar-ne un de millor. No el trobava pas… i, tornant a caure a la meva primera idea, m'hi vaig afeccionar fantasiejant-ne ja algunes escenes de les quals em semblava poder treure bell partit. Així, doncs, vaig adoptar-la decididament i em vaig posar a la feina. Amorosament, hala, hala, vaig anar teixint l'obreta amb el meu delit habitual i vaig portar-la fins al punt on el protagonista es llança ja a pujar la serra encaminant-se follament a casa seva. Però, des d'aquell moment, en breus hores, tots els meus pensaments foren trasmudats. M'havia sobrevingut un d'aquells tempestuosos estats subliminals de què he parlat en el capítol anterior. La pàgina de la desvariosa ascensió, vaig escriure-la ràpidament, apuntant, moltes vegades, les idees sense acabar-les d'explanar i, mentrestant, un rerapensament tot assolellat em presentava la visió de conjunt de l'obreta fent-me adonar clarament de tots els detalls inharmònics que em calia corregir i projectant enllà l'únic final harmònic que hi aniria bé. L'únic! Com ho vaig veure? D'on la meva seguretat en aquest punt? Heus aquí una cosa ben interessant a esbrinar.

En un moment, amb la seguretat de l'evidència, vaig sentir com era una nota estrident i anàrquica la idea de portar el meu protagonista a la desesperació i l'estrall, i vaig comprendre com era artísticament necessari que es penedís, que el sant comparegués de nou i que un cant evangèlic coronés l'acabament de l'obra. Ara comprenc les raons de tot això. Efectivament: si el desenllaç hagués consistit en la desesperació del protagonista, totes les justes reflexions que li havia fet durant el curs de l'acció eren llavors inútilment sembrades en un camp que, després, es lliurava a la desolació, el miracle del sant perdia el caràcter de finalitat salvadora que era inherent a la seva font i apareixia com una intervenció més aviat demoníaca i, finalment, l'obra restava buida de sentit moral positiu. Però, aquestes reflexions, no me les vaig fer en aquell moment. Vaig veure la cosa com una necessitat d'ordre artístic, donats els antecedents, tal com, seguint d'un sol cop d'ull les dues línies d'un angle truncat, descobrim el punt on han de concórrer i trobar llur vèrtex. I aquesta visió d'ordre, clarissima en aquells moments, era una llei suprema de govern que la meva voluntat sancionava amb rigor i amb una decisió incontrastable. Dins ella les imatges podien variar, però no n'era admissible cap que, per la seva qualitat i tendència, pogués desentonar-hi, és a dir, no ajustar-s'hi.

[…] D'una suma de notes els músics se'n formen una imatge conjunta que, intuïda vivament, no sols posa de manifest qualsevol estridència que contingui, sinó que imposa una repugnància per qualsevol nota estrident que un hom li vulgui afegir. Cada conjunt de notes té una vibració conjunta que determina un ordre, al qual no totes les notes ni tots els conjunts poden

anar bé. Això és general en art. Els artistes formen imatges conjuntes no solament amb notes i ritmes musicals, sinó amb colors, amb imatges literàries, etc., i aquestes imatges conjuntes creiem nosaltres que són les guies sobre les quals, dats els antecedents, podem induir la llei més o menys estreta a què cal subjectar els termes subsegüents d'una obra. [...] Rompre l'ordre que imposen les imatges conjuntes a què ens referim és rompre la unitat de l'obra artística. [...]

Jo entenc que aquestes imatges conjuntes constitueixen les etapes o graons de l'ordre inductiu, que és tan propi de la inventiva. I així entenc que, partint d'elles, és com, en l'observació del natural, intuïm el caràcter de les persones. [...] És clar que els caràcters i les passions estudiats del natural hauran d'ésser els principals patrons de l'artista en la ideació dels seus personatges i els seus drames. No participem, però, de la preocupació dels realistes, que pretenien que l'escriptor es limités en aquest punt a una còpia exacta de la realitat. Això fóra interdir els més bells esplets de la inspiració. L'artista imagina els seus drames combinant elements reals segons ordres induïts de la realitat [...].

Al meu entendre, el millor mètode [d'invenció de personatges] és el mateix que ens ensenya l'instint en l'observació real: el mètode de la vida, però transportant-lo a l'art. Consisteix a procedir per etapes. En primer lloc, com que el personatge ha d'ésser per al drama, que és el món en què ha de viure, els fets culminants que dins aquest drama haurà de realitzar, presos en conjunt, ja el situen dins un ordre que exclou certes possibilitats, però que encara és prou ample per a admetre'n una infinitat d'imprevistes. Dins aquest ordre cal tenir en compte la imatge conjunta de tots els tipus reals que hi càpiguen, la qual ens subministrarà un altre ordre més delimitador, encara que també amplíssim. Tot això constitueix la primera etapa. I ja podem tirar avant. Posats a l'execució no ens caldrà sinó fer obrar el nostre personatge amb tota llibertat i segons convingui a l'escena concreta en què prengui part, procurant només que no transgredeixi cap de les grans línies establertes. A manera que anirà obrant i parlant, noves imatges s'aniran sumant a la imatge conjunta que ens havíem format d'ell; i de cada suma induirem nous ordres de delimitació. Així, d'etapa en etapa, ell mateix [el personatge] s'anirà determinant d'una manera viva, variada i adequada a les circumstàncies i, al cap de poc temps de posar-lo en joc, ens semblarà ja un veritable conegut nostre i endevinarem quins gestos ha de fer segons els casos, a quins pensaments pot o no pot arribar i quina qualitat de paraules cauen bé a la seva boca.

Cal tenir en compte que l'error que cometem en qualsevol etapa transcendirà a les següents. Per això s'ha de parar molt d'esment en els ordres establerts en cada una. En la meva obreta *L'idil·li d'en Temme* vaig cometre, en aquest punt, una falta que vull esmentar perquè serveixi d'escarment. En el seu primer soliloqui mental, el meu protagonista, un pescadoret, forma alguns bells pensaments que jo no podia atribuir-li sense transgredir l'ordre establert per la imatge conjunta que tots els pescadorets coneguts meus m'havien suggerit. El cert és que vaig deixar-me seduir per la bellesa d'aquells pensaments i, després de vacil·lar, vaig mantenir-los saltant per sobre la repugnància que no deixava d'acusar la meva sensibilitat estètica. Des d'aquell punt, i ja per sempre més el meu personatge va moure's dins unes línies apartades de la realitat. No és una aprensió meva. El nostre eximi poeta Lluís Via va adonar-se també d'aquesta tara i va tenir la franquesa d'advertir-me-la, cosa que li agraesc més que tots els elogis, perquè confirma el meu mateix criteri, no sols en aquell punt concret, sinó en el teòric que vaig exposant. Això

ensenya com cal estar alerta contra la sirena d'un bell pensament inoportú. L'ordre d'inducció és el govern de l'obra i per res del món no s'ha de trencar.

Sens dubte un escriptor podrà adoptar un tema directament suggerit per la realitat, però quasi mai no podrà acceptar-lo integralment i poques vegades sabrà estar-se d'addicionar-hi altres realitats disperses. La imatge conjunta del primitiu tema real ens donarà els ordres que han de constituir la unitat de l'obra artística; tots els detalls inharmònics o inútils als ordres establerts hauran de suprimir-se, si no volem produir una obra discordant o pesada, i, en canvi, moltes de realitats disperses podran sumar-s'hi, sempre que contribueixin a l'enfortiment d'aquells ordres. Ésser artista no és, doncs, copiar, sinó combinar; però les combinacions artístiques no són mai arbitràries, car sempre han de subjectar-se a lleis imperioses.

(Discurs pronunciat el 1921 a l'Institut d'Estudis Catalans i posteriorment modificat i ampliat a assaig dins la Miscel·lània Prat de la Riba, *1923. Ruyra 1982: 698-740.)*

Una primera teoria de la inspiració

Els inicis literaris de Joaquim Ruyra (nascut el 1858) foren en llengua castellana i es desenvoluparen sota un potent influx del Romanticisme, que marcà la seva petja sobretot en un conjunt d'obres dramàtiques que l'escriptor deixà inèdites (i, algunes, inacabades). No serà fins poc abans de l'inici dels anys noranta, en complir la trentena, que es va decidir a adoptar, per a la literatura, la llengua materna, i que es començà a «guarir de cert esbojarrament romàntic» –com admetia molts anys després (Ruyra 1982: 759)–, bo i interessant-se, esporàdicament, pel Realisme i l'«escola naturalista» (que ja havia influït algunes de les seves narracions llegendàries en castellà escrites a la dècada dels anys vuitanta) i, principalment, per les noves tendències modernistes (com l'impressionisme, el Simbolisme, etc.).

Als anys noranta del segle XIX, doncs, coincideixen, en Ruyra, l'adopció d'una nova llengua per a la seva obra, el progressiu canvi de tendència literària (del Romanticisme, passant per un cert Realisme, cap al Simbolisme) i la intensificació del conreu del gènere narratiu (mitjançant, sobretot, el conte), juntament amb l'experimentació en el camp de la poesia. Tots aquests fenòmens li comportaren una ferma presa de consciència de la pròpia escriptura i la necessitat de reflexionar-hi profundament. Unes reflexions que ja venien impulsades pel seu interès per l'estètica, el qual li havia desvetllat, de més jove, la seva amistat amb el biòleg i pensador Ramon Turró.

Fruit d'aquesta activitat de reflexió són els diversos discursos i assaigs que anirà donant a llum a partir de començaments del nou segle, a més d'articles de crítica literària. L'any 1904, per exemple, als Jocs Florals de Moià pronuncià el discurs: «El

sentiment estètic en el moment de la sensació»; i als Jocs de Girona, de 1907, el discurs: «Estètica de les imatges abstractes».[1]

Entremig d'aquests dos discursos, Ruyra va publicar, el 1906, un poema narratiu, *El País del Pler*, que va encapçalar amb un pròleg on formulava la seva concepció de la creació poètica i, fonamentalment, de la inspiració.

En la tesi que hi exposa, que recull moltes de les idees romàntiques sobre la poesia, no costa gaire de veure-hi la influència del discurs de Maragall «Elogi de la paraula», pronunciat dos anys enrere (el 1904):[2] Ruyra explica que la rondalla del poema se li va revelar «amb un balboteig de versos flotants», uns versos «vinguts com una mena de suggestió angèlica». També el metre del poema li «havia sigut donat», a l'igual de la música, que li «era comunicada», etc. (Ruyra 1982: 961-962).

Amb tot, en la poètica expressada en aquest pròleg a *El País del Pler* s'han de remarcar unes diferències essencials respecte a la teoria exposada per Maragall als «Elogis». D'una banda, per a Ruyra la inspiració i la revelació dels versos prové de l'exterior, són comunicats directament per Déu: «No, jo no els feia, aquells versos: els rebia, els copsava amb tota la meva ànima, oberta a la rosada celestial. I Nostre Senyor m'enviava, a l'ensems, el cant i la visió» (ibíd.: 961). Per a Maragall, en canvi, el procés de revelació és interior, s'esdevé dins l'ànima del poeta, malgrat que Déu hi sigui a l'origen.

Ruyra també manifesta que l'estat del poeta, al moment de la revelació, és semblant a un «somni»: «Durant la composició, un hom es deixa portar d'una mena de somnambulisme [...]. Si vull parar-hi atenció, tinc d'aturar-me massa a escoltar i perdo l'ensomni» (ibíd.: 963). Maragall, en canvi, demanava als poetes, un cop es produïa la revelació, de mantenir despertes les facultats (com la voluntat o l'enteniment) a fi de garantir la sinceritat.

Finalment, si Maragall refusava la possibilitat de servir-se de la tècnica poètica per a la composició, Ruyra, en canvi, demanava als poetes d'exercitar-se en l'art de compondre versos (una exigència de perfecció formal que també ell mateix s'afanyaria a aplicar-se, en especial en el camp de la narrativa):

---

1. Les reflexions que, per exemple, fa Ruyra al primer d'aquests dos discursos, entre psicològiques i estètiques, s'encaminen a mostrar, de les diferents sensacions que genera la percepció a través dels cinc sentits, quines són merament orgàniques i quines, en canvi, produeixen plaer estètic i, doncs, gaudi de bellesa; i, tot palesant el caràcter moral i cristià de la seva formació, arriba a provar que la percepció de coses «repugnants» –pensant en el naturalisme de Zola– i les percepcions de naturalesa «eròtica» no poden ser estètiques. Jordi Castellanos, d'altra banda, ha assenyalat que algunes de les idees que hi exposa Ruyra, com ara el fet de vincular la creació artística amb la «sensació» o les referències a «estats anímics», són relacionables amb la tendència decadentista del Simbolisme, cosa que provaria la seva atenció envers els nous corrents literaris del fi de segle (Castellanos 1986: 567-568).
2. Sobre la poètica de Joan Maragall, vegeu més amunt el capítol corresponent.

> Els poetes, els que en són de vocació, s'haurien d'educar ensajant-se (no en els moments de la inspiració, sinó fora d'ells) a vèncer dificultats i a refinar el sentit harmònic, per mitjà de versos de mecànica. […] Jo crec que tot el mèrit dels artistes consisteix en aquesta educació treballosa i plenament voluntària. (ibíd.: 963)

La manera com Ruyra entén l'acte creatiu –a la vista, sobretot, dels primers punts exposats– palesa que la seva és una concepció gairebé *mística* de la poesia (ell mateix arriba a afirmar que la revelació és com una «visió mística, que fa flectar els genolls i adorar» [ibíd.: 963]). Anant, així, molt més lluny que no Maragall, la condició cristiana del prosista el duu a formular una teoria de la inspiració en la qual «la fe artística i cristiana es donen les mans» (ibíd.: 964).

Tanmateix, uns anys després, quan tornarà a reflexionar sobre els diversos processos de l'acte creatiu, ja pensant més en la seva obra en prosa, n'assajarà una formulació que, sense defugir el seu component religiós, voldrà, abans que res, tenir un fonament científic (ben allunyat, doncs, de la concepció mística).

«L'educació de la inventiva»

Entre les diverses afeccions de Ruyra, a banda de la literatura, destaquen –per paradoxal que, a primer cop d'ull, pugui semblar– les matemàtiques, a les quals sembla que dedicava hores de reflexió. Aquest interès el va dur a descobrir un savi matemàtic, Henri Poincaré (1854-1911), i, més en concret, una obra seva: *Science et Méthode*, en la qual el pensador francès elabora tota una teoria sobre la invenció matemàtica. Aquest és el punt de partença de la nova concepció sobre l'acte creatiu que el prosista de *La parada* va elaborar a l'assaig «L'educació de la inventiva».

Ruyra se servirà de diversos conceptes de la teoria sobre la invenció matemàtica de Poincaré, adaptant-los o fins rectificant-los, per elaborar la seva pròpia teoria de la invenció literària. Una teoria que vol ser rigorosa i científica, però que reflecteix el desconeixement i la manca de formació de l'autor quant a les darreres investigacions en el camp de la psicologia (entre les quals les de Sigmund Freud sobre l'inconscient). Resulta il·lustrativa, en aquest sentit, la carta d'agraïment per haver rebut un exemplar del seu assaig que va enviar-li el filòsof Tomàs Carreras i Artau el 5 de maig de 1924:

> La seva teoria tan aferrissadament sostinguda de desplaçar els fenòmens subconscients de la psicologia per situar-los en el domini de la pura fisiologia, me sembla el punt més arris-

> cat del seu important treball. […] El seu punt de vista sembla prescindir de tots els esforços per explicar aquells fenòmens. Ja sé que vostè no desconeix aquests esforços i en dóna bona prova en el curs del seu treball; però, de fet, vostè voluntàriament i com d'un salt torna a la posició de Descartes per qui la psicologia versa exclusivament sobre els fenòmens conscients. (Ruyra 1995: 287-288).

A la base de l'exposició de Ruyra sobre la invenció i la creació literàries, hi ha una concepció del món interior de l'home dividit entre el jo subliminal o inconscient, que Ruyra considera de naturalesa fisiològica i que treballa inconscientment (com si fos una màquina), i l'esperit, que seria aquella part de la nostra interioritat que «sempre que actua és conscient».[3]

Seguint la hipòtesi de Poincaré, segons la qual, en el procés d'invenció matemàtica (en l'esforç conscient per descobrir noves fórmules i combinacions) es produeixen uns moments d'«il·luminació sobtada» (d'inspiració) en què sorgeixen les solucions recercades, Ruyra remarcava que durant la invenció literària, després d'un treball conscient previ, es donen il·luminacions (moments d'inspiració) que engendren noves imatges, associacions, etc. Aquestes il·luminacions es produeixen en el jo subliminal (o màquina inconscient), on tenen lloc les combinacions d'elements de les quals sortiran les imatges; i només quan aquestes combinacions accedeixen a l'esperit (és a dir, a la consciència), se'n percep la bellesa i es produeix, aleshores, el plaer estètic.[4]

Evidentment, dins aquest procés creatiu, els elements que es combinen inconscientment tot engendrant imatges, metàfores, etc., es troben emmagatzemats dins la memòria, i és molt fàcil que es produeixin associacions ja conegudes i usades per altres autors. És per això que Ruyra remarca que els escriptors s'han d'esforçar conscientment per evitar les analogies gastades, ja que el seu objectiu ha de ser sempre l'*originalitat*, que és el que caracteritza el procés d'invenció literària.

Atenent tota aquesta teoria, no ha de sorprendre que, a diferència del pròleg a *El País del Pler*, ara el nostre autor, amb esperit menys «místic» i més «científic», adme-

3. Aquesta divisió –inacceptable per a la moderna ciència psicològica– ja va ser objectada a Ruyra al moment de l'aparició de «L'educació de la inventiva». Així ho feia, en una carta en francès, George Dwelshauvers (psicòleg i filòsof belga que, en aquell temps, dirigia el Laboratori de Psicologia Experimental, patrocinat per l'Institut d'Estudis Catalans): «Hi ha, tanmateix, una hipòtesi [en el vostra assaig] que no puc deixar passar sense protestar: la d'un inconscient mecànic, la de la *màquina inconscient*» (Ruyra 1995: 194).

4. És interessant de remarcar que Ruyra identifica el procés de creació o invenció literària amb el d'associació d'elements –el que anomena «visió analògica»– (que és, de fet, el procés que engendra les metàfores i altres trops). Arriba a afirmar que «ésser artista no és, doncs, copiar, sinó combinar» (Ruyra 1982: 738); i en una carta al psicòleg Dwelshauvers, li comentava: «Per mi inventar és trobar quelcom que és inconegut servint-nos de dades conegudes; aquestes dades són indicis que per llei d'analogia poden ésser satisfets» (Ruyra 1995: 200).

ti que les imatges i idees revelades no són donades directament per Déu, per bé que continuï situant la Divinitat a l'origen de la creació:

> No puc caure en la falòrnia de creure que les inspiracions artístiques i científiques siguin comunicacions sobrenaturals; sé que no impliquen un diàleg directe entre l'home i Déu; però sé, amb tota certesa, que són respostes que han d'haver sigut previstes per Déu en tots els ordres llurs. ¿Com no agrair-les-hi? (Ruyra 1982: 719)

I és que, malgrat els seus esforços de cientifisme, no va renunciar mai al component moral i cristià de les seves concepcions literàries i filosòfiques

Sigui com sigui, és prou palès el canvi de perspectiva amb què Ruyra afronta ara, en el seu assaig, el fenomen de la inspiració. De fet, arriba a afirmar –després d'esmentar, significativament, Edgar Allan Poe–[5] que ni Poincaré ni ell pretenen «que la inspiració sigui l'única font d'inventiva, sinó un auxiliar poderosíssim», ja que les ciències ensenyen «que no s'ha descobert cap veritat que no pugui subjectar-se a un ordre lògic, seguint el qual podia haver sigut trobada» (Ruyra 1982: 712).

Unitat de l'obra d'art: la «imatge conjunta»

Als dos darrers apartats de «L'educació de la inventiva» Ruyra se serveix de la seva experiència personal com a escriptor per il·lustrar i desenvolupar certs aspectes de la seva teoria de la inspiració i la invenció literària.

D'entrada, remarca dos estats diferents en què es pot donar la inspiració: el que anomena «desvetllaments febrosos», que són il·luminacions intenses i de poca durada que sobrevenen de manera tumultuosa, i el que se'n diu la «vena», consistent en un estat d'agilitat creativa, amb il·luminacions no sempre profundes però més continuades. Els moments de «febre» serien els més propicis a la concepció, per bé que demanen sempre una reelaboració posterior d'allò escrit (en contra de la teoria poètica –que no de la pràctica– maragalliana);[6] la «vena», en canvi, és un estat més lúcid

5. El prosista català, que més d'una vegada va expressar la seva admiració pels contes d'Edgar Allan Poe, l'esmenta en criticar els autors que negaven el procés de la inspiració. Amb tot, «L'educació de la inventiva» té certs punts de contacte amb l'assaig de Poe «Filosofia de la composició:» tot i que són molts diferents, comparteixen l'esperit científic i el caràcter més de justificació de la pròpia obra que no d'autoanàlisi. Sobre Poe, vegeu més amunt l'apartat «El Romanticisme intel·lectualista» del capítol dedicat a Josep Carner.
6. Vegeu el darrer apartat del capítol dedicat a Joan Maragall: «Maragall davant la seva pròpia poesia».

que s'adequa al procés d'elaboració i execució de l'obra. El que, però, interessa de remarcar a Ruyra és que, en l'un i l'altre estat d'inspiració, el treball principal el fan sempre les facultats conscients, és a dir, l'esperit. L'autor de *La parada* rectificava, així, la seva primera concepció d'un acte creatiu inspirat que l'assimilava a l'estat de somni.

L'èmfasi posat en el treball de les facultats conscients es troba en consonància amb la cura i la preocupació que Ruyra sempre va tenir per l'elaboració de les seves obres i per l'aspecte formal de la seva prosa. D'aquí ve que insistís en la necessitat de la tècnica en la composició literària i en el domini de la llengua, alhora que vinculava la capacitat creativa al bagatge literari que cada escriptor s'anés formant –un bagatge la riquesa del qual creia que era un estímul a la inspiració. Per això demanava la «copiosa lectura dels grans mestres de la literatura universal, a fi d'enriquir-nos d'imatges i dels grans mestres del nostre idioma, a fi d'enriquir-nos de signes verbals», evitant, però, en tots els casos, els perills de la imitació (Ruyra 1982: 730).

Tornant al procés creatiu, ja hem vist que, segons la teoria de Ruyra (a partir de la de Poincaré), s'origina en una combinació inconscient (dins el jo subliminal) que tot seguit passa a la consciència, i que el plaer estètic es produeix quan aquesta facultat percep que es tracta d'una combinació harmònica (és a dir, bella). Aquest procés, referible a una simple metàfora (en tant que combinació de dos elements), Ruyra també l'aplica al conjunt de l'obra creada (com ara, una narració), fins a considerar que tots els elements que la integren han de mantenir una relació harmònica entre ells.

Ruyra adopta, aquí, conceptes clàssics de l'estètica com ara els de l'*ordre* i la *unitat* de l'obra d'art, que són allò que li proporcionen *harmonia* i, doncs, *bellesa*. D'aquests conceptes, a més, en deriva un de propi: partint de la base que els artistes treballen amb imatges (pictòriques, musicals, literàries, etc.), el seu objectiu ha de ser anar combinant-les tot formant una *imatge conjunta*, en la qual es reveli l'ordre i la unitat de l'obra.

L'autor de *Pinya de rosa* se serveix d'aquests conceptes per intentar d'explicar-se el procés d'elaboració del seu relat *El malcontent*, en el qual percebia tot de «detalls inharmònics», principalment en relació amb el desenllaç que primer havia imaginat. A l'últim, explica que se li va revelar, per inspiració (en «un d'aquells tempestuosos estats subliminals»), un final harmònic per a la rondalla, que li donava un sentit moral; però aquest final se li va imposar no gràcies a una reflexió de caire ètic, sinó –segons ell– per una «necessitat d'ordre artístic», per una «visió d'ordre», en adonar-se que guardava unitat i ordre (coherència) amb els episodis anteriors de la rondalla, és a dir, que s'adequava a la seva «imatge conjunta». No deixa de ser possible, però, que més que una autoexplicació, les seves paraules no siguin sinó una justificació.

Com pot aconseguir, l'escriptor, de crear una obra formada per «imatges conjuntes»? A partir del mètode *inductiu*, respon Ruyra. I ho exemplifica mitjançant el pro-

cés d'invenció dels personatges d'una obra (narrativa, dramàtica, etc.). Pren com a model el procés pel qual, a la vida quotidiana, ens formem una idea del caràcter de les persones a partir de l'observació que en fem i de les impressions que n'obtenim, que guardem a la memòria en forma d'imatges (de les diferents situacions observades) fins a arribar a formar-ne una de «conjunta». Aquesta imatge conjunta ens permet, al seu torn, d'induir-ne d'altres tot corregint i engrandint la imatge originària que ens havíem format del caràcter d'aquella persona.

Talment, apunta Ruyra, per inventar un personatge per a una obra cal partir de l'observació –l'única cosa positiva que li havia ensenyat l'escola naturalista, segons que confessarà a la conferència «Art i moral»–, però defugint de limitar-se a la mera còpia del real: a partir dels aspectes observats, s'han d'anar imaginant i induint nous aspectes, i s'han de combinar seguint unes lleis d'ordre que vénen determinades «pel món en què ha de viure el personatge», que no és altre que el de l'obra.

Ruyra, en definitiva, al·ludeix al concepte de «coherència» literària (semblant al de «versemblança», però més ampli), segons el qual cada obra organitza la seva pròpia realitat, el seu món, regit per unes lleis determinades a les quals s'han de subjectar, sense transgredir-les, tots els elements que la integren, fins a formar un seguit d'imatges conjuntes, les quals asseguren la lògica i la cohesió de l'obra (la seva «harmonia», la seva coherència).

El cas que exposa en relació amb el seu relat *L'idil·li d'en Temme* pot explicar-se en termes de coherència: va voler posar en boca del protagonista, «un pescadoret», un soliloqui format per «bells pensaments», els quals, però, transgredien «l'ordre establert per la imatge conjunta», ja que uns pensaments tan elaborats no s'adequaven a la naturalesa senzilla del personatge; és a dir: que els digués resultava incoherent (inversemblant). Des d'aleshores, afegeix Ruyra, el personatge «va moure's dins unes línies apartades de la realitat», és a dir, fora de la versemblança.

Exemples com aquest són algunes de les parts més interessants de «L'educació de la inventiva». Perquè, en darrer terme, com ha estat assenyalat sovint, el més remarcable de l'assaig de Ruyra són les reflexions i confessions que fa sobre l'elaboració de la seva pròpia obra, i les diverses directrius que proposa quant al procés d'escriptura.

Bibliografia

Capdevila, J. M. (1965). «Joaquim Ruyra». A: *Estudis i lectures*. Barcelona: Selecta, pàg. 138-195.

Castellanos, J. (1986). «Joaquim Ruyra». A: M. de Riquer; A. Comas; J. Molas (ed.). *Història de la literatura catalana*, vol. 8. Barcelona: Ariel, pàg. 560-578.

D. A. (2004). *Primer Simposi Joaquim Ruyra*, a cura de J. Maluquer. Girona: Fundació Universitat Catalana d'Estiu, Universitat de Girona i Galerada.

Garcés, T. (1985). «Conversa amb Joaquim Ruyra». A: *Cinc converses*. Barcelona: Columna, pàg. 11-26.

Julià Capdevila, Ll. (1992). *Joaquim Ruyra, narrador*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Montoliu, M. (1982). «L'obra literària de Joaquim Ruyra». A: Ruyra 1982: 41-112.

Ruyra, J. (1982[3]). *Obres Completes*. Barcelona: Selecta.

Ruyra, J. (1995). *Epistolari de Joaquim Ruyra*, a cura de Ll. Julià. Barcelona: Curial.

Capítol 2

Josep Pla

«Quatre paraules» (*Coses vistes* i *El carrer Estret*) i «Mitja hora amb Josep Pla» (fragments)

Jordi Malé

«Quatre paraules» (*Coses vistes*)

[…] Si malgrat tot em decideixo a llançar aquest llibre al carrer és perquè a Catalunya falten llibres i sobretot llibres dolents. La literatura catalana, en efecte, ha arribat a un grau de sublimitat, en les obres dels escriptors d'avui més celebrats, que els autors poden prescindir, amb facilitat i profit, de l'odiós problema de fer-se entendre. El llegidor català s'ha aficionat a comprar llibres que no llegeix. No es pot pas negar que això té més importància del que sembla a primera vista. Tot i reconeixent-ho així, però, aquest llibre és escrit amb un altre criteri. He procurat fer-me entendre i he cregut necessari respectar la veritat i el natural. Direu que potser, pel que dic, no valia la pena. En aquest cas no em dieu res que no sàpiga. Però llavors ens trobaríem, en tractar d'aplicar rígidament la vostra observació, que el comerç no marxaria i això, cal evitar-ho amb totes les nostres forces.

En aquest llibre hi ha de tot. Coses escrites a vint anys, escrits d'abans d'ahir. Gairebé tot el que conté són criaturades, que no agradaran, probablement, ni als principiants ni a les ànimes modestes. Els esperits superiors hi trobaran ben poca cosa que els consoli. La gent de vista fina veurà els defectes de primer cop d'ull. La crítica hi trobarà motiu d'esplai honest i de diversió recatada. I l'autor només pot prometre una cosa: esmenar-se.

Potser seria hora, ara, d'exposar les meves idees sobre la literatura i la tècnica literària. No ho faré pas. Si ho fes em perjudicaria a mi mateix perquè és molt probable que les idees de la majoria són oposades a les meves, en aquest punt. Només diré que seguint l'exemple de Stendhal, l'obra del qual em produeix una enveja sense atenuacions, he procurat posar l'interès del llibre en els detalls. Si m'hagués de justificar entraríem en una discussió que val més no posar-la. Pel demés, he procurat escriure en to menor, d'una manera grisa i una mica desdibuixada. No tinc prou força per donar pinyols ni prou boca per fer ressonàncies.

(Pròleg a Coses vistes. *Pla 1925: 5-7.)*

«Mitja hora amb Josep Pla» (autoentrevista)

[…] Crec que la literatura d'avui, a més d'ésser el camp de la més delirant vanitat, té característiques clares. Aparentment, és d'un cinisme astorador; de fet, és d'una sensibleria dissimulada i revoltant, gairebé patològica, baixament sexual. Les idees mai no havien estat tan en desfavor com avui estan. Els escriptors no es proposen dir res ni demostrar res. Hi ha novel·listes que no saben fer un retrat ni saben el que és un paisatge. A més, potser només hi ha els dramaturgs que s'interessin menys per les coses dels homes i de les dones que els novel·listes. Llegint les seves obres, hom pensa en aquells personatges de les fires que es fan sortir serpentines de la boca sense parar. Un clima tan silvestre i tosc, tan poc cultivat, sembla que hauria de comportar un afinament de la intuïció i de la sensibilitat, una facilitat per a reproduir sensacions directes, autèntiques i vives. Res d'això no es troba enlloc, i tot és purament verbal. La ironia, l'humor, el joc, que són les coses més difícils que hi ha, han passat completament de moda. Tot és d'una serietat ridícula, d'un orgull inconsistent, d'un pedestrisme revoltant. Això passarà. Només duren les coses ofensives, clares, escrites amb relleu i amb intenció tibant. […]

La literatura clàssica espanyola s'ha esfondrat gairebé en bloc –Cervantes i el *Lazarillo* a part–, perquè era una cosa purament verbal i absolutament deshumanitzada. Si a la nostra no li ha de passar igual, hem de posar darrera de cada paraula que escrivim l'objecte, el sentiment, la sensació, la sal que preservi la paraula en el seu camí a través del temps i de l'espai. […] L'escriptor, per la seva banda, hauria de fer un salt i prendre el lloc que li correspon en la vida social. Tot intel·lectual, quan s'ha parlat de tot, és sempre, per definició, un creador de llibertat. I bé, la llibertat es crea essent lliure, de la mateixa manera que el moviment es demostra caminant. És, al meu entendre, d'un grotesc indescriptible veure escriptors, que quan no tenen la ploma a la mà no saben què fer, defensar posicions i situacions i doctrines que només existeixen per a mantenir la tendència que té l'home a l'analfabetisme i a l'abjecció civil i, per tant, espiritual. Jo em demano per quina raó poderosa, després de la lamentable experiència històrica que hi ha acumulada a tot arreu, no veuen aquests escriptors que l'única solució possible –si és que n'hi ha una– és augmentar en l'home el sentit actiu de responsabilitat i de crítica. Aquest problema, us ho confesso, em fa somiar… […]

Diuen que jo hauria de fer literatura pura i no donar entrada en els meus llibres a la meva tendència al pamflet, a la polèmica i, en general, a les idees. Sobre aquest punt, però, les meves conclusions són completament oposades. La literatura pura, com a finalitat, no m'interessa gens. He tocat aquests temes perquè les necessitats periodístiques –i, concretament, la necessitat de donar varietat als meus treballs del diari– m'hi han obligat. I dic que no m'interessa, perquè no crec en la independència de l'art. L'art i la literatura no són més que un fenomen d'ordre absolutament secundari de la xarxa de fets vivents que es manifesten en la vida en comú. Per això jo, que tinc la força –que alguns judicaran cinisme– de dir que la literatura ha de servir per a fer marxar el comerç, cosa que vol dir que la literatura ha de fer viure l'escriptor, tinc la mateixa franquesa afirmant que la contrapartida d'aquest fet, la redempció, diríem, d'aquest fet, radica en l'obligació que té l'escriptor de servir els interessos del seu nucli social segons els principis del sentit comú i de l'interès general. És molt possible que, si em dediqués a escriure

llibres exclusivament literaris i perfectament inofensius, tindria un nombre de lectors doblat. Però això no m'interessa, perquè és massa fàcil. El que m'apassiona, el que m'enlluerna, és la meva època i fins allò que té la meva època de més provisional, de més migrat i de més estret. M'interessa aquesta vida en tot allò que té de menys extravagant, de menys esnob i de més material. És per això que fer l'art per l'art sempre m'ha fet el mateix sinistre efecte que sentir refilar un canari a la casa on hi ha un difunt a punt d'enterrar. […]

(Entrevista signada: X. Y. Z. Pla 1927: 574-585.)

«Quatre paraules» (*El carrer Estret*)

Després de parlar, durant tants anys, del que és i del que no és una novel·la, s'ha arribat a tenir d'aquest gènere literari una noció tan vaga, que tinc por que *El carrer Estret* podrà ésser considerada una novel·la com tantes n'hi ha.

Heus aquí, esquemàticament explicat, el que ha succeït amb aquest llibre. En un moment determinat em semblà divertit, sobretot per evadir-me de la meva carregosa activitat periodística, utilitzar la idea stendhaliana del mirall. Així, vaig fer passar un mirall –el meu modest mirall– per una petita població del país, per una població anomenada Torrelles, d'uns quatre mil habitants. El mirall reflectí les imatges contingudes en aquest llibre –imatges que he descrit de la millor manera que he sabut i d'acord amb les preferències que mantinc des de l'època, ja llunyana, en què vaig començar a escriure; és a dir, tractant de posar el màxim interès en els detalls.

L'espill –bellíssima paraula!– em donà, doncs, una sèrie d'imatges, però vaig haver de constatar que no reflectia cap argument travat, cap arquitectura tancada. Un mirall és una força passiva, desproveïda de facultats ordenadores. Si el mirall no reflecteix cap argument és que davant seu no n'hi passà cap. Ara bé; com que aquest fet em confirmà en la sospita que en la vida no es produeixen arguments més que per una raríssima casualitat –i, per tant, que les novel·les amb argument, més que reflectir la vida, no fan més que arbitrar una forma d'artificiositat–, no em vaig pas considerar autoritzat a ésser més papista que el Papa ni a modificar en el més mínim els reflexos del mirall.

El fet que el públic cregui que les novel·les han de tenir argument no vol pas dir que en la vida n'hi hagi. Aquesta necessitat del públic és el que demostra que la vida, transportada al pla literari, és una segregació informe, caòtica, d'imatges. La fatiga que produeix aquest caotisme incessant i incomprensible és el que fa desitjar una ordenació i una coherència, encara que sigui artificial, arbitrària i totalment inversemblant. El bosc enerva sempre un xic; el jardí és més intel·ligible i plàcid. La característica de la vida ve donada per una varietat insubornable. Per això parlem sempre d'unitat com d'un paradís perdut en una llunyania tan remota que ens fa inconsolables.

Així, doncs, *El carrer Estret* no conté cap argument satisfactori. Posar-n'hi un hauria ultrapassat el meu projecte d'utilització pura i simple del mirall. He tractat purament de practicar la definició stendhaliana en un lloc concret i determinat i en un temps donat. Les imatges que l'espill ha reproduït no estan pas tocades, certament, de bellesa ideal. Són imatges absolutament vulgars –aclaparadorament vulgars. No he pas gosat modificar-les, i menys encara retocar-les. Són imatges de la vida tal com és –més que imatges inventades i convencionals. Són imatges de la realitat. En aquest sentit aquest llibre es troba en la línia de la prosa que s'escriu en els països on hi ha, encara, una literatura. Aquesta prosa està afectada per un creixent respecte a la realitat prodigiosa i inesgotable, grollera i màgica.

Aquest llibre és, en tot cas, el resultat que ha donat el pas del meu mirall pel carrer Estret de Torrelles. Si la petita aventura no ha produït uns efectes més conspicus i brillants, ha estat probablement potser perquè en el temps que vivim no hi havia altra possibilitat.

(Pròleg a El carrer Estret*, 1951. Pla 1953: 11-13.)*

La concepció de l'estil i la funció de la literatura

Els inicis de la trajectòria literària de Josep Pla, al final dels anys deu, van estar presidits per un interès i una preocupació constant per les qüestions de la llengua i l'estil. Com altres escriptors joves de la seva generació, es va formar dins un ambient en què encara dominaven els models posats en circulació per diversos dels autors noucentistes, amb Eugeni d'Ors al capdavant. I, a l'hora de començar a escriure, la necessitat de prendre com a punt de referència la tradició aleshores vigent el va dur a intentar d'imitar l'estil elaborat i, a vegades, preciosista d'algun d'aquests literats.[1]

Pla no va trigar a adonar-se de la inviabilitat d'aquesta manera d'escriure i de la necessitat de crear-se un estil propi.[2] El va ajudar a prendre'n consciència un escriptor i crític que el va influir decisivament en els seus inicis literaris: Alexandre Plana.

1. Un dels textos del Pla més jove, per exemple, va ser la prosa «Història de la indiscreta bondat» (publicada al núm. 86 de *La Revista*, de març de 1919, pàg. 95), els dos primers paràgrafs de la qual comencen així: «Traspassat que fou el pare, vingué espaventable el daltabaix econòmic […]. / En venir l'agre trontoll de ferralla del tren, despertaren de l'enervament». I s'hi troben passatges com aquest: «Ben desembarassada de veïns, aquesta casa, ben sola, i ja és fosca. Les llumetes no són bones per esbardellar la paüra de l'escala. Les flames cremen per elles plenes de nuditat», frases ben allunyades del que serà l'escriptura planiana posterior.
2. Val a dir que, tot i les crítiques de Pla al model de llengua literària del Noucentisme, no deixava de reconèixer i lloar el valor d'autors tan noucentistes com Josep Carner i Jaume Bofill i Mates.

Un dels consells que va donar-li, el mateix autor de Palafrugell el va recollir en una nota d'*El quadern gris* (datada 4-X-1919), que reprodueix el diàleg que devien mantenir Plana i ell amb motiu d'ensenyar-li uns manuscrits:

> –Què et sembla? –li vaig dir [a Alexandre Plana]–. Això va molt malament …
> –Sí, molt malament. Molt més, probablement, que tu no et penses… T'ho diré amb dues paraules: ets massa noucentista.
> –Què dius ara! Vols dir?
> –T'ho dic seriosament. […] Amb la ploma a la mà utilitzes aquest estil. Utilitzes aquestes paraules arcaiques, aquests medievalismes, simplement perquè ho has llegit…
> –Això és absolutament cert.
> –Era visible! ¿I per què uses aquests gal·licismes, aquests neologismes, aquests localismes que ningú no comprèn? ¿Per què no escrius com t'ha dit sempre el senyor Fabra a la penya, d'una manera natural, segons el llenguatge parlat… segons la manera de parlar del teu ambient? […] T'has de separar de la retòrica, del preciosisme, del refinament… (Pla 1991: 780)

El consell d'Alexandre Plana produí en Pla un gran efecte i va ser el que el va moure a canviar la seva manera d'escriure. Aquest canvi comportà, alhora, una més efectiva presa de consciència dels problemes de la pròpia escriptura. D'aquí van sorgir un conjunt d'articles, ja a començament dels anys vint, en els quals el futur autor d'*El quadern gris* reflexionava sobre els models d'estil i de llengua a emprar pels escriptors catalans de l'època. I el fruit d'aquestes reflexions i de l'adopció d'un estil propi es veurà en el primer dels llibres que donarà a la llum el 1925: *Coses vistes*.

Les esmentades reflexions sobre l'estil van aparèixer, concretament, en una sèrie de quatre articles que van ser escrits en castellà a *La Publicidad* entre el setembre i l'octubre de 1921.[3] El seu punt de partença era l'establiment d'una dicotomia: per a Pla, les dues possibilitats que tenia un autor a l'hora d'escriure en una llengua eren la d'optar pel «to major» i el «registre solemne», o bé pel «to menor» i la «nota humil» (Pla 1921c); en el primer cas el resultat és la «retòrica»; en el segon, la «banalitat».

La «retòrica», el «to major» i el «registre solemne» eren, per al jove Pla dels anys vint, les característiques del que ell anomenava el «noucentisme literari», concepte que utilitzava fent una interpretació reduccionista del moviment i que, sobretot, vin-

3. El primer dels articles, titulat significativament «Sobre el estilo», va aparèixer el 27 de setembre de 1921. Els altres tres estaven dedicats a ressenyar un llibre de contes de Carles Soldevila, una obra poètica de Lluís Valeri i una novel·la del rus Ivan Chmelev. Soldevila, tot i ser lloat per Pla, va contestar-li la ressenya amb una sèrie de sis articles, que tindrien una darrera rèplica planiana.

culava amb la producció poètica. Com a qualitat negativa, la retòrica representava l'artificiositat i el preciosisme literaris buits de significat, el mer culte a la forma.

Contra aquest model literari de la «retòrica», Pla propugnava la «banalitat», terme amb el qual pretenia designar la senzillesa i la simplicitat d'estil, la claredat, la naturalitat (talment la que descobria, i envejava, en els contes de Carles Soldevila).[4]

L'aspiració literària del primer Josep Pla va ser, per tant, assolir aquesta banalitat en l'estil: arribar a escriure d'una manera clara i senzilla, gens retòrica ni «sublim». És en aquesta direcció que cal interpretar la declaració que fa al pròleg «Quatre paraules» de *Coses vistes* (1925): «He procurat fer-me entendre.» En aquests mots va, implícita, la crítica a la literatura rebuscada i abarrocada de part dels autors de l'època.[5]

Semblantment cal entendre la penúltima afirmació del pròleg: «…he procurat escriure en un to menor, d'una manera grisa i una mica desdibuixada». El «to menor», com hem vist, al·ludeix al rebuig per tot allò que en literatura sigui solemne, ampul·lós, emfàtic, eloqüent, en definitiva: retòric. Pla aspirava a un estil senzill, discret, planer, familiar. Un estil i un to que assimilava amb el color *gris* (el qual va aplicar a la seva obra més rellevant, *El quadern gris*).

El fet, d'altra banda, que l'aleshores jove autor de *Coses vistes* afirmi que ha escrit aquesta obra d'una manera «una mica desdibuixada», cal entendre-ho com un aspecte més de la seva poètica de la naturalitat i la banalitat.

El seu refús de la retòrica i del mer culte a la forma el duia a rebutjar qualsevol anhel de perfecció formal i, com a contrapartida, a considerar com un aspecte positiu una certa «deixadesa» i «incorrecció» en l'estil, que esdevenen proves que l'escriptor, en lloc de posar l'atenció en la forma, ha preferit «de respectar la veritat i el natural», això és, la realitat, en la qual s'ha de fonamentar la substància de la literatura. Per aquesta raó, en una nota d'*El quadern gris* (14-X-1918), Pla lloava l'estil de Baroja, «tan descurat», perquè

> s'emmotlla a la realitat –molt més que el de Galdós, que és ple de motllures en guix, artístiques i literàries. Baroja escriu malament, té un estil desfibrat, diuen els neoclàssics. És clar! Tots els escriptors que tendeixen més a la forma que al fons, que falsegen la realitat, que creuen que la literatura és un art retòric i formalístic, que porta en la construcció de la frase la seva finalitat, diuen el mateix. (Pla 1991: 358)

Que Pla trobi positiva una certa deixadesa en l'escriptura (que vulgui escriure d'una manera «desdibuixada») en cap cas no s'ha d'entendre com un rebuig a l'esforç i la cura

4. Sobre el concepte de «banalitat» en Pla, vegeu Malé 2000.
5. Pla insistia en la idea d'escriure per «fer-se entendre» a les «Confessions literàries» que va publicar a *La Veu de Catalunya* els dies 10, 16 i 22 de maig de 1929.

en l'estil.[6] L'autor de *Coses vistes* no deixava de ser del tot conscient que la naturalitat estilística a la qual aspirava demana tot un treball; però un treball adreçat, precisament, a amagar l'estil, això és: a aconseguir en el text la màxima transparència i claredat, de manera que cap artifici formal obstaculitzi la percepció del contingut, encara que sigui al preu d'alguna incorrecció. Que el lector, en definitiva, no percebi la forma, l'estil, la «literatura», i accedeixi directament a la substància del text.[7]

Les apel·lacions que fa Pla, d'altra banda, al to menor i gris en la literatura (incloent-hi el periodisme), cal relacionar-les amb les idees que defensava respecte al paper de l'escriptor i respecte a la finalitat de la literatura. En contra de la concepció, heretada del Romanticisme, del literat vist com un «artista», com una figura sacralitzada, fins i tot messiànica, que produïa una literatura de to sublim i d'aparent transcendència, l'autor d'*El quadern gris* reivindicava que l'escriptor havia de baixar d'aquestes altures i prendre «el lloc que li correspon en la vida social» (com declarava a l'autoentrevista que es va fer el 1927). I aquest lloc era molt més humil: «…l'obligació que té l'escriptor és servir els interessos del seu nucli social segons els principis del sentit comú i de l'interès general».

Per a Pla, doncs, la literatura ja no pot pretendre d'exercir una funció dirigent i decisiva davant la societat, sinó que ha d'estar al servei de la comunitat, conscient que ocupa un «lloc secundari» i que la seva capacitat d'influència no és més alta que la de qualsevol altra veu de la societat.

Aquesta voluntat de fer davallar la literatura dels cims elevats i de la «sublimitat» en què se l'havia situada permet d'entendre algunes de les afirmacions fetes per Pla al pròleg de *Coses vistes*: com ara que, si s'ha decidit a publicar aquest seu primer llibre, és «perquè a Catalunya falten llibres i sobretot llibres dolents», i que «tot el que conté són criaturades». I en la mateixa direcció cal interpretar el fet que iniciés la seva autoentrevista declarant que «considero que a penes sóc un escriptor» i que «la meva veritable vocació és fumar cigarrets, tot passejant pels carrers de les ciutats i eventualment per fora».

Amb declaracions com aquestes, fetes clarament amb intenció provocativa, el que pretenia era, sobretot, dessacralitzar la figura de l'escriptor i de l'escriptura. Però

6. L'elogi de Pla a la descurança no deixa de ser un exemple de la fórmula clàssica de la *negligentia diligens*, practicada per alguns escriptor clàssics francesos, els textos dels quals aparentaven una certa descurança pel fet que centraven la seva atenció en el tema que tractaven i en la seva exactitud i veracitat (X. Pla 1997: 103; Bonada 1985: 48).

7. En el darrer article de la polèmica sobre l'estil mantinguda amb Carles Soldevila, Pla escrivia: «He leído en un traductor de Platón al francés que los griegos tenían un estilo que no lo parecía. Ésta es mi aspiración y el estilo bueno. Yo llamo a este estilo, a falta de palabra más justa, estilo natural. Este estilo consiste en poner las cosas, las ideas y las palabras, una detrás de otra, ordenadas inteligentemente. Esto parece fácil y es enormemente difícil» (Pla 1921e).

això no ha de fer oblidar que Pla escrivia amb una certa ambició literària i que considerava que la literatura i els literats tenien la seva importància i la seva finalitat dins la societat. D'aquí ve que, a l'autoentrevista, rebutgés les teories de «l'art per l'art» o de la «literatura pura» (segons les quals l'art i la literatura no tindrien altra finalitat que elles mateixes, la seva mateixa expressió), i assenyalés, com a funcions de l'escriptor, reflectir (descriure) la realitat i la societat en què viu: l'època, la vida, les persones, els costums, el paisatge, etc.; i ser una veu crítica de la societat, això és, fer crítica social, amb l'objecte de contribuir al seu progrés (la qual cosa implica d'escriure una literatura d'idees, amb substància).

D'aquesta voluntat d'escriure sobre la societat i sobre la realitat deriva el fet que posés com a títol del seu primer llibre *Coses vistes*, i que el dividís en parts com «Homes i paisatges», un «Intermezzo» amb dos articles dedicats a la cuina catalana, o un darrer capítol amb «Retrats» (que són els precedents dels seus «Homenots»).

Resulta sorprenent, amb tot, que una de les part del llibre porti el títol de «Capítols de novel·la». Per entendre-ho caldrà, abans, resseguir la concepció de la novel·la que tenia Pla, la qual va exposar en diversos textos, alguns dels quals fan de pròleg a llibres seus.

Pla i la novel·la

Abans de la publicació de *Coses vistes*, i al marge d'alguna escadussera prosa narrativa, l'activitat literària de Pla s'havia centrat en el periodisme (sobretot a *La Publicitat*), on aviat va assolir renom, com també la fama d'escriptor anticonvencional i de polemista. Combinava els articles d'opinió amb les cròniques (fou corresponsal a diversos països), en les quals sobresortia el seu interès per la realitat quotidiana, descrita d'una manera directa i precisa, fruit del seus grans dots d'observació.

En aquesta etapa inicial de la seva trajectòria no es mostrava gaire interessat per gèneres literaris com el conte o la novel·la. Tot i que en més d'un lloc va confessar la seva admiració per grans novel·listes com Stendhal, Dostoievski, Gide o Proust, i fins, alguna vegada, el seu desig d'intentar escriure novel·les, quan el 1925 es va entaular, als diaris de l'època, un debat sobre la novel·la,[8] en una entrevista amb Carles Soldevila

8. Aquest debat de 1925, que ja comptava amb precedents de finals dels anys deu, va arrencar amb uns articles publicats a *La Publicitat* per Josep M. de Sagarra: «La por de la novel·la» (26-IV) i «La utilitat de la novel·la» (10-V), i va culminar amb la conferència de Carles Riba «Una generació sense novel·la» (5-VI).

al número de juny de la revista *D'Ací i d'Allà* Pla no dubtava a qualificar el gènere (juntament amb el conte) de «cosa inferior».

Com s'explica, aleshores, que al seu llibre *Coses vistes*, aparegut simultàniament a aquestes declaracions, inclogués uns «Capítols de novel·la»? I encara tornés a incloure'n al llibre que publicaria just un any després: *Llanterna màgica* (1926). Caldria pensar que amb aquell títol Pla volia indicar que els relats que contenen són ficcions, invencions literàries, parts de «novel·les», que es diferenciarien dels altres capítols, formats per «Retrats» i per «Homes i paisatges», és a dir, per coses efectivament *vistes* i *viscudes*. Tanmateix, un dels «capítols de novel·la» de *Coses vistes* es titula «El meu pas per *Las Noticias*», un pas per aquest diari que Pla efectivament va fer, com indicarà (bé que sense desenvolupar-ho) a l'anotació de l'1 de juliol de 1919 d'*El quadern gris*. I, semblantment, un dels «capítols de novel·la» de *Llanterna màgica* es titula «El meu pas per la S. S. Pompeia», on explica la feina que va desenvolupar, com a secretari, a la Societat Sportiva Pompeia, un episodi que també explica, reelaborat, a *El quadern gris* (nota del 7 d'abril de 1919). Tenint en compte que Pla considerava *El quadern gris* el seu dietari (i així el va subtitular), cal creure que tals episodis no són ficticis sinó reals, coses viscudes, no invencions novel·lesques.

El perquè de la seva inclusió, tanmateix, entre els que anomenava «capítols de novel·la» s'ha de cercar en el fet que ni el concepte de ficció literària ni la divisió entre gèneres literaris i no literaris formen part de la concepció planiana de la literatura. Per a Pla, tenia la mateixa categoria literària el relat de fets que havia viscut com el de fets no viscuts i sols imaginats: uns i altres no deixaven de ser *veritat* des del moment que els fonamentava en la realitat, o, més concretament, en la seva visió de la realitat (ja fos una realitat efectivament viscuda o bé fos imaginada, intuïda, sentida).[9] En aquest sentit anaven, també, les següents paraules de Pla:

> Em sembla de tota evidència [...] que es pot escriure molt bé el que s'ha viscut i sobretot algunes coses que s'han viscut, perquè convertir tot el que s'ha viscut en literatura produiria quantitats enormes d'escriptura insignificant [...]. Però també és indubtable que es pot escriure molt bé adoptant una posició de memorialista i recollint el que han viscut els altres, el que els altres han explicat, o sigui el testimoni aliè. (Pla 1991: 772)

9. Que per a Pla tenia el mateix estatus de realitat literària la descripció d'una cosa vista i la d'una cosa sols imaginada o intuïda es palesa en el fet que, al llibre *Llanterna màgica*, dins la secció de «Retrats» d'intel·lectuals i escriptors vius, en va incloure un del prosista Joaquim Ruyra, el qual, com va confessar posteriorment l'autor dels «Homentos», no havia vist mai en persona. Aquest retrat, per cert, va moure una certa polèmica, ja que descrivia Ruyra amb «el barret espès de tinya sobre una cara mal afaitada, [...] la corbata a tres quarts de quinze, les ungles avellutadament negres», etc. (Pla 1926: 203).

Consegüentment, en fonamentar en la seva visió de la realitat tot allò que escrivia, superava la distinció tradicional entre gèneres literaris (de ficció) i gèneres no literaris, i els podia conrear i barrejar tots: els llibres de viatge amb els retrats, les cròniques amb les descripcions de paisatge, el dietari amb la novel·la. Per a ell, tot era alhora realitat i literatura. I per això el relat d'un fet viscut podia ser inclòs tant dins el seu dietari com dins un «capítol de novel·la». Com una novel·la podia incloure tant fets imaginats com fets realment viscuts.

Tenint present aquest denominador comú entre totes les formes d'escriptura conreades per Pla es pot entendre per què, en les declaracions de 1925 a Soldevila, considerava la novel·la i el conte «coses inferiors»: s'estava referint no a la manera com ell els concebia sinó a les respectives concepcions tradicionals, «tal com entén la majoria aquests gèneres literaris» –en paraules seves. I tot seguit apuntava el que, per a ell, havia de caracteritzar ambdós gèneres narratius: «La importància de la novel·la i del conte està en els seus detalls» (Soldevila 1925: 184-185).

Així posava en evidència la concepció unitària que tenia de totes les formes d'escriptura que conreava, ja que aquesta declaració, aquí referida a la novel·la (i el conte), la repetia al pròleg a *Coses vistes*, però aplicant-la al conjunt de textos diversos que formen part d'aquesta obra: «Només diré que seguint l'exemple de Stendhal, l'obra del qual em produeix una enveja sense atenuacions, he procurat posar l'interès del llibre en els detalls.»

La de Pla és, per tant, una concepció global i unitària de la literatura, basada en diversos aspectes: la mescla de la realitat amb la imaginació, la barreja de gèneres, el fragmentarisme, l'ús de la ironia i l'humor, el gust pels detalls, i la creació d'un jo narratiu, present arreu, mitjançant el qual l'home que és Pla s'uneix indissolublement amb la seva obra, fins al punt de poder considerar-la, en la seva globalitat, com unes vastes memòries (com ell mateix va declarar més d'un cop).

Concepció de la novel·la

Dins d'aquest marc s'insereix la concepció del gènere novel·lístic que Pla va desenvolupar al pròleg, també titulat «Quatre paraules», de la primera de les seves obres que va qualificar pròpiament de novel·la: *El carrer Estret*, apareguda a la postguerra, l'any 1951.

Ja de bon començament es distancia del gènere convencional tot apuntant que la seva no és «una novel·la com tantes n'hi ha». I n'explica l'origen a partir de «la idea stendhaliana del mirall». Aquesta idea es troba formulada a l'epígraf d'un dels capí-

tols de la novel·la de Stendhal *El roig i el negre* (1830): «Novel·la: un mirall que hom passeja al llarg d'un camí.» En formular aquesta divisa (malgrat que l'atribueix a Saint-Réal), l'autor francès pretenia definir la novel·la no merament com una forma de realisme fotogràfic (que seria la interpretació literal de la imatge del mirall), sinó com una manera de reflectir la vida: una descripció exacta i fidel de la realitat, dels personatges i de les seves passions, a partir de l'aprofundiment en el seu caràcter social, en la seva psicologia, etc.; i això dins unes regles formals fixades pel gènere literari que és la novel·la al segle XIX.

Inicialment, amb tot, fa l'efecte que Pla interpreta literalment la fórmula stendhaliana: diu que s'ha limitat a fer passar el mirall «per una població anomenada Torrelles» i a descriure objectivament les «imatges» que «el mirall reflectí». Tanmateix, cal fixar-se que ja, d'entrada, en parlar del mirall, precisa: «…el meu modest mirall!». No una pura visió objectiva de les coses, sinó la seva visió, la seva òptica de la realitat i de la vida. Perquè Pla, com Stendhal, era conscient –ampliant el sentit de la metàfora– que les imatges reflectides depenen de l'angle en què se situï el mirall, és a dir, de l'angle d'observació. Per a l'autor d'*El carrer Estret*, per tant, la novel·la ha de ser un reflex fidel de la realitat i la vida, observades des d'una perspectiva determinada.

És aquesta fidelitat a la realitat i a la vida el que el porta a rebutjar els arguments en les novel·les –tot distanciant-se, novament, de la concepció tradicional del gènere–: perquè un argument (Pla pensa en la tòpica divisió entre plantejament, nus i desenllaç) implica haver subjectat dins una estructura rígida i artificial el corrent imparable i imprevisible de la vida; és a dir: implica haver modificat l'ordre de les imatges del mirall i, doncs, haver falsejat la realitat. I ja sabem que la realitat és sempre el fonament primer de l'escriptura planiana.

Per a Pla, des del moment que la novel·la es proposa de reflectir «la vida tal com és», i aquesta és «informe» i «caòtica», l'únic ordre que pot tenir és el «caotisme incessant i incomprensible» de les imatges observades.

D'una manera semblant, la seva segona novel·la, *Nocturn de primavera* (1953), té la particularitat (en la seva primera edició) de no estar dividida en capítols, a diferència de moltes novel·les tradicionals, pel fet que Pla ho considerava artificiós:

> El lector observarà –escrivia al pròleg– que aquest llibre presenta la novetat de no estar capitulat. És una relació que comença en un determinat moment i s'acaba en un altre moment a través d'una fluència no interrompuda ni trencada per cap artifici literari. Com que el temps de la relació és un temps seguit, no interromput per cap element de la relació mateixa, hauria estat completament artificiós i arbitrari rompre la narració amb un element o altre de la tècnica de l'ofici literari [...]. [La seva] organització ve imposada pel temps, a través del qual la relació es produeix d'una manera continuada. (Pla 1953b: 13-14)

Vèiem abans que la novel·la planiana reflecteix la vida, però observada des d'una òptica determinada. No ofereix totes les imatges de la realitat, sinó sols les emmirallades pel seu angle de visió. El mateix novel·lista ja adverteix al pròleg a *El carrer Estret* que «les imatges que l'espill ha reproduït no estan pas tocades, certament, de bellesa ideal», sinó que són «imatges absolutament vulgars –aclaparadorament vulgars».[10]

Aquesta és la realitat que, per a Pla, ha de reflectir la novel·la (i la literatura en general): la vida quotidiana, grisa i vulgar de la gent. Perquè aquesta vida vulgar i corrent és la veritable realitat, «prodigiosa i inesgotable, grollera i màgica». I totes aquestes qualitats es troben en la munió de petites coses insignificants que la poblen, és a dir: en els detalls.

D'aquí ve que declari al pròleg «Quatre paraules» d'*El carrer Estret* que ha escrit la novel·la «tractant de posar el màxim interès en els detalls»; com ja hem vist que també ho declarava al pròleg de *Coses vistes*. Perquè, per a Pla, només a partir dels detalls l'escriptor pot arribar a suggerir tota la complexitat densa i caòtica, «grollera i màgica», de la vida.

Bibliografia

Badosa, C. (1986). «Josep Pla i Carles Soldevila, una polèmica sobre l'estil». *Faig*, 26, abril 1986, pàg. 35-54. (Reprodueix, traduïts al català, els articles de la polèmica sobre l'estil de 1921, amb l'excepció d'un de Pla.)

Bonada, Ll. (1985). *"El quadern gris", de Josep Pla*. Barcelona: Empúries.

Bonada, Ll. (1991). *L'obra de Josep Pla*. Barcelona: Teide.

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

Malé, J. (2000). «La "banalitat" de Josep Pla i André Gide. (Pla i el català literari als articles de Carles Riba)». *Revista de Catalunya*, 160, març 2000, pàg. 107-138.

Pla, J. (1921a). «Sobre el estilo». *La Publicidad*, edició de nit, 27-IX-1921.

Pla, J. (1921b). «Comprensión de una novela rusa». *La Publicidad*, edició de nit, 28-IX-1921)

10. En el gust de Pla per tot el que sigui gris i vulgar (incloent-hi l'estil), cal veure-hi també un reflex de la seva concepció de l'existència, més aviat escèptica i pessimista. Aquesta concepció es palesa a *El carrer Estret* mitjançat les reflexions del personatge que fa de narrador, el veterinari, el qual no deixa de ser un *alter ego* de Pla. Una nova mostra, doncs, d'aquell *jo* narratiu que cohesiona tota la literatura planiana bo i donant-nos la seva visió de la realitat.

Pla, J. (1921c). «El último libro de cuentos de Soldevila». *La Publicidad*, edició de nit, 30-IX-1921.

Pla, J. (1921d). «*La vida nua* de Luis Valeri». *La Publicidad*, edició de nit, 4-X-1921.

Pla, J. (1921e). «Contestación a Carlos Soldevila "Myself"». *La Publicidad*, edició de nit, 13-X-1921

Pla, J. (1925).*Coses vistes*. Barcelona: Edicions Diana.

Pla, J. (1926). *Llanterna màgica*. Barcelona: Edicions Diana.

[Pla, J.] (1927). «Mitja hora amb Josep Pla». *Revista de Catalunya*, 36, juny 1927, pàg. 574-585.

Pla, J. (1953^{2}). *El carrer Estret*. Barcelona: Selecta (1a edició: 1951).

Pla, J. (1953b). *Nocturn de primavera*. Barcelona: Selecta.

Pla, J. (1975^{2}). *Obra completa,* vol. 8. Barcelona: Destino.

Pla, J. (1991^{5}). *El quadern gris. Un dietari*. Barcelona: Destino.

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

Soldevila, C. [Myself] (1925). «Conversa París-Barcelona [entrevista a Josep Pla]». *D'Ací i d'Allà*, 9, juny 1925, pàg. 184-185.

Capítol 3

Manuel de Pedrolo

Epistolari amb Guillem Viladot (fragments)

A. Munné-Jordà

Barcelona, 4 de setembre de 1956

[…] Bé, vaig escrivint i em surt un missal, com se sol dir vulgarment. Però encara no he acabat, perquè en la teva lletra hi ha unes consideracions que mereixen ample comentari. Em refereixo al que dius sobre la licitud d'emprar determinats procediments i tècniques més o menys complicats en aquest moment de mandra lectora general. En un mot, el perill de crear un abisme entre autor i lector. Com tu mateix reconeixes, el problema no és de fàcil solució, ja que si per una banda l'autor cal que es preocupi del públic, no és menys veritat que per l'altra no pot tolerar de cap de les maneres que la poca preparació o la inèrcia mandrosa d'aquest públic coarti la seva llibertat creadora, llibertat de la qual és un aspecte important aquest d'anar engrandint els dominis de l'art a base d'experimentació. El problema, repeteixo, és complicat; per a mi, però, resulta senzill. D'antuvi perquè més que comunicació, la literatura –i no sols la poesia– em sembla expressió. Ja sé que una expressió pot perdre's en el buit i seria absurd que hom escrivís per a hom mateix. Però vull dir, extremant les coses, que en definitiva m'acontentaria amb un lector. Després hi ha quelcom que justifica que algú –jo o qui sigui– es lliuri a experiments potser no massa planers de seguir per a tothom. I que ho justifica, fins i tot, dins d'una literatura com la nostra, per a la qual sembla ésser problema essencial el de la conquesta d'un mercat lector esgarriat per culpa de les circumstàncies. Dic que hi ha quelcom que justifica aquesta actitud, i és el fet que per cada experimentador sempre hi haurà –ací i a tot arreu– dos o tres-cents senyors el suficientment planers en la seva obra per a donar pastura al públic. Si tots ens limitéssim a fer el que fan aquests senyors –que no tenen gairebé cap probabilitat de durar, i durar és l'únic que compta en art, i l'únic a què s'aspira–, no hi hauria progrés de cap mena, això seria una espècie de llac en el qual ens ofegaríem plegats. L'art, com tot el que és vital, exigeix l'evolució –paraula més adient que la de progrés– de les seves formes, formes que ara poden resultar insòlites –vull dir algunes–, però que demà seran corrents, normals i assequibles a tothom. […] No podem donar-nos per satisfets, per exemple, amb el fet que existeixi l'obra de Balzac, o de Dickens, i que aquesta obra sigui valuosa. Perquè allò que han fet ells és obra seva i ja està feta. Amb un criteri conformista, Proust no hauria escrit mai la seva obra ni exis-

tiria *Finnegans Wake*. Però ara això existeix i ens hem adonat que era tan bo o més valuós que *La comèdia humana* o l'obra de Tolstoi, posem per exemple. De la mateixa manera que la vida no té límits tampoc no en té l'art. Tots els que hom li ha donat, eren artificials, i les obres esmentades, entre altres, ho demostren. No té sentit escriure avui com si no hagués existit mai una Virginia Woolf o l'escola dels *tough writers* americans; no té sentit, no perquè demostri ignorància –que la demostra també– sinó perquè és renunciar voluntàriament a tot un seguit de conquestes que han costat sang i llàgrimes, perquè és renunciar a tot un domini de la sensibilitat que els escriptors vuitcentistes, en general, desconeixen. Perquè la tècnica és molt més que la tècnica; no és un aparell fred, no és una màquina, sinó un camí de penetració, d'aprofundiment. Comprendràs, doncs, que la tècnica em sembli una cosa tan mereixedora d'atenció. No que em proposi, en aquests contes[1] que han provocat totes aquestes divagacions o en qualsevol altre llibre, donar un mostrari de tècniques, sinó que en cada cas he mirat d'emprar, d'inventar, d'acomodar la tècnica que m'ha semblat més apta als meus propòsits. Si ho he aconseguit, això és un altre afer, naturalment, i és el crític qui ha de decidir-ho. Moltes d'aquestes tècniques tenen un valor, és clar, molt relatiu, perquè probablement només s'adapten a casos molt particulars i per tant no poden convertir-se fàcilment en «vehicle públic», per dir-ho d'una manera gràfica. D'altres, però, i aquestes són les que importen de veritat i les que en realitat tots cerquem més o menys conscientment, són vàlides per al reialme sencer de la novel·la. Condemnar, com fan alguns entre nosaltres, tot intent de renovació o, si vols, tota pirueta tècnica, traient com a prova de llur punt de vista aquells aspectes circumstancials i callant en canvi aquest altre aspecte tan fecund, és donar mostres de mala fe. És voler tancar voluntàriament els ulls; per donar un exemple ben concret: el fet que també al seu dia, quan Dujardin va emprar-lo per primer cop, anticipant-se al mateix Joyce, el monòleg interior devia semblar una innovació capritxosa. I ja veus! Quin novel·lista no en fa ús, avui, d'una manera més o menys subtil? I la mateixa narració objectiva, que suposa també una tècnica nova, no devia ésser com una mena d'extravagància quan un autor policíac, Dashiell Hammett, va emprar-la per primer cop en tot el seu rigor a *La clau de vidre*? Ara és una cosa molt corrent i admesa per tothom. […]

Què més? Podria afegir encara que per a nosaltres, catalans, que també portem l'horari a deshora (perdona l'expressió), i no pas per culpa únicament nostra –ja he dit més amunt que abans no era així–, és encara més essencial recobrar-nos en aquest sentit. Ens cal cremar etapes. Això, de cara al públic, pot sembrar desconcert, no ho ignoro, però si després de tot som nosaltres que l'hem d'afaiçonar, que no es pugui dir mai que no hem volgut el millor per a ell. […]

P.S., dia 5 […]. En tot cas sí que voldria deixar ben aclarit que en parlar d'universalitat no volia pas dir que fos necessari emprar les tècniques que jo uso, ni emprar-ne tantes i tan

1. NdE: Es refereix al volum *Un món per a tothom*, de 1954 (publicat el 1956). Conté quatre relats amb el rerefons comú de la incomunicació: «Temps simultanis», amb cinc històries que s'intercalen dins el text sense tenir res a veure entre si, només el decurs temporal; «Cent històries», amb dos personatges de vida sòrdida que conflueixen gratament i, quan els tornem a resseguir per separat, ens fan pressentir un futur encara més sòrdid; «Jock», amb tres personatges que coincideixen en el temps i en l'espai amb el que dóna nom al relat, però cadascun dels quals viu una realitat diferent, i «Els vius i els morts», amb dos monòlegs alternats entre dues germanes, l'una viva i l'altra morta.

distintes, per aconseguir aquella projecció a què tots aspirem. Això seria dogmatitzar, cosa que odio, i, com diuen a casa nostra, «agafar el rave per les fulles». La universalitat d'una obra no té res a veure, en principi, amb la tècnica que el seu autor ha cregut convenient de donar-li, perquè els valors universals cal cercar-los en primer lloc en el contingut i no en el contingent.[2] Ara bé, en parlar d'un novel·lista cal donar sempre per sentat que mereix aquell nom precisament perquè és capaç de crear aquest contingut: uns éssers de carn i ossos i uns problemes autèntics; si aquests éssers són prou representatius de la condició humana i els problemes prou generals per a afectar-nos a tots, s'haurà aconseguit aquella projecció universal que desitjàvem. Sense això, no hi ha res, és clar. Però el vehicle per mitjà del qual es posa en el nostre coneixement el problema que l'autor enfoca i gràcies al qual se'ns fa present la vida de les criatures que el viuen, no té pas una importància del tot secundària. Pertany a un altre ordre de coses, potser, perquè els dons creadors són quelcom que ens és donat gratuïtament i, en canvi, l'art amb el qual fem tot allò evident és una cosa guanyada a còpia d'esforç i de lluita, de vegades ben dolorosa. […] Hi ha moltes persones que ens encisen per les seves contalles de viva veu, vívides, plàstiques, però sense art; altres persones creen amb les seves accions, i la novel·la és la vida. En un mot, tot això té una gran importància i al mateix temps no en té cap. És quelcom que no es pot discutir, perquè existeix o no existeix i ningú de nosaltres no pot fer res per modificar-ho. La voluntat, l'esforç, la preocupació només comencen a donar-se a partir de la forma, del contingent. Part essencial d'aquest contingent és la tècnica, perquè no n'hi ha prou de crear éssers de carn i ossos, sinó que cal encara donar a llur vida i a llur circumstància l'expressió apropiada, allò que ells i el problema a què s'encaren exigeixen ineludiblement. El punt de vista, doncs, l'enfocament és allò que constitueix la preocupació essencial del novel·lista. I no és un afer que es pugui donar per resolt dient que «com altres ho han fet ho farem nosaltres». No. Perquè cal mirar d'aconseguir més del que altres han aconseguit. D'altra banda, encara que no es sigui tan exigent, sempre hi ha això: que els problemes que es plantegen a l'home són limitats. Si es vol continuar fent obra d'art a base d'aquests problemes repetits, cal modificar l'enfocament, veure'ls, mirar-los per aquell costat encara inèdit que tenen, exhaurir-ne dins la nostra limitació personal totes les possibilitats. El novel·lista inhàbil creu que això és tocar el temps i que n'hi ha prou, per posar-ho amb una frase que algú ha tingut la barra d'escriure, amb «imitar els clàssics», oblidant de passada que la imitació no té res a veure amb la creació, que el mateix escriptor realista no copia ni imita la vida, sinó que encara destria, escull, ordena, fent art d'allò que era només vida. […] Tornant ara a les nostres proporcions, a la nostra modèstia, el fet que Catalunya estigui malalta –i no solament en aquest sentit– no ens ha d'espantar ni ens ha de desviar a l'hora de fer

2. NdE: En aquest passatge crida l'atenció l'ús que fa Pedrolo del mot «contingent», oposant-lo a «contingut». L'oposició habitual és continent/contingut i contingent/necessari. Tot i que el text és ben coherent en el tractament de la forma com a contingent, en oposició al contingut, i per tant pot ser un ús premeditat, també podria ser una inadvertència en un text apressat i no adreçat a la publicació; de fet, Pedrolo va desautoritzar la publicació d'aquesta carta quan Xavier García la va voler reproduir a la revista *Urc*: «No pas que el meu parer sigui un altre, avui, però és que ja no em plau com vaig expressar-me i no veig la necessitat d'introduir en la publicació un text tan imperfecte» (Pedrolo 1991: 339).

la nostra obra tal com l'entenem. L'home que escriu s'ha de proposar escriure sempre segons uns valors d'universalitat, no reduint-se mai a l'àmbit local en les seves aspiracions. No perquè l'àmbit local sigui menyspreable, que no ho és gens –i encara que ho fos seria igual, perquè hi hem de viure–, sinó perquè l'atenció a aquest àmbit i a les seves limitacions li fa córrer el risc de desnaturalitzar la seva obra. Tan urgent com guanyar lectors, en el nostre cas –d'això ja n'hi ha molts que se n'ocupen–, és fer una obra que, si un dia té l'oportunitat de treure el nas més enllà [...], no desentoni; que pugui ésser reconeguda com a obra del seu temps i de tots els temps si és possible. Catalunya sempre s'havia preocupat d'això, sempre havia treballat de cara a l'universal i en són testimoni un grapat d'obres escrites abans de la nostra guerra. Després, molts s'han «acollonit», com es diu parlant bast. Però no tots. Calders, Capmany, Sarsanedas, etc., què fan si no renovar i mirar més enllà de la nostra misèria present? [...]

(Pedrolo 1997: 370-377)

Les bases d'una poètica

El setembre de 1956, un Pedrolo de trenta-vuit anys donava prou elements per a definir la seva poètica quan decidia fer un «ample comentari» a una opinió, expressada pel també escriptor Guillem Viladot, «sobre la licitud d'emprar determinats procediments i tècniques més o menys complicats en aquest moment de mandra lectora general».

És un comentari que Pedrolo podia fer àmpliament, perquè ja el 1938 es devia haver plantejat aquesta qüestió. Des de Figueres, on servia de practicant a l'arma d'artilleria durant la guerra, l'11 de desembre escrivia al seu pare i li comentava: «El que estic fent ara és llegir obres sobre literatura, composició literària, assaigs, etc., deixant de moment la novel·la, perquè no em vull dedicar a tasques importants fins que no estigui força entrenat tant pel que faig de tant en tant com per les lectures» (Pedrolo 1997: 93); i manifestava haver llegit el llibre de Rafael Tasis i Marca *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, que li havia enviat el pare, en el qual Tasis declarava:

> I jo gosaria dir que, de cara als interessos culturals de Catalunya, fa tanta falta una bona novel·la de psicologia, l'obra analítica i massissa d'un Joyce o d'un Proust, com el fulletonisme amb rivets de pornografia d'un Dekobra o un Da Verona i els misteris i crims presentats per Wallace o Simenon. Ens cal aconseguir un públic, vèncer l'allunyament dels catalans envers el llibre, i si aspirem a emmotllar un dia llurs gustos, no tenim més remei que anar, primerament, a oferir-los llurs preferències. (Tasis 1935: 123)

L'any 1956 el context literari no havia pas millorat gaire, i fins i tot era encara una mica pitjor. A «l'allunyament dels catalans envers el llibre» que esmentava Tasis el 1935, s'hi havien afegit la desaparició física de llibres i publicacions (i fins i tot de molts autors) catalans durant la primera postguerra, les limitacions i prohibicions, i la «mandra lectora general» esmentada per Pedrolo tot fent-se ressò de Viladot.

Pedrolo ja hi havia reaccionat per la pràctica, amb una compulsiva producció literària: el setembre de 1956 enllestia la catorzena novel·la (sense comptar-ne quatre més que va estripar) i havia acabat aquell estiu el novè volum de contes, tot i que només havia pogut publicar tres novel·les i tres reculls de contes; també havia donat a la impremta un dels dos volums de poemes que havia escrit i ja tenia unes quantes obres de teatre inèdites. A la carta a Viladot va anar donant pistes per a definir quin pensament literari orientava tota aquesta obra, tenint en compte els dos elements del problema: autor i lector.

El problema, sembla, es produeix al moment que l'escriptor s'ha de preocupar pel públic i alhora no pot tolerar que la inèrcia d'aquest públic li limiti la llibertat creadora. Aquest plantejament, com quasi tots els dubtes, podria resultar paralitzador, però Pedrolo el va resoldre situant-lo en els termes de la seva poètica, prenent partit decidit per unes propostes clares.

Pedrolo comença a resoldre el problema definint a quin camp pertany la literatura: «més que comunicació, la literatura [...] em sembla expressió». La comunicació, per tal de ser efectiva, és a dir, fer arribar el missatge entre els interlocutors, ha de prescindir dels criteris artístics si li són un obstacle: allò que hi compta és la claredat, que el receptor posseeixi tots els codis de l'emissor. Però si la literatura, l'art, és expressió, és a dir, exterioització d'una interioritat, ha de privilegiar la seva forma expressiva, el seu propi llenguatge elaborat artísticament, al servei d'allò que s'expressa, no al servei de la intel·ligibilitat amb què ho voldria rebre el receptor.

Dit altrament: per a Pedrolo la literatura, com a expressió, utilitza la comunicació, és a dir, explica alguna cosa i no negligeix que hi ha un receptor, el públic, però pot prescindir de la necessitat que el missatge transmès quedi inequívocament clar per al receptor.

Pedrolo no deixava de tenir en compte que aquesta actitud el podia allunyar del públic («m'acontentaria amb un lector»), però no per això se'n desentenia; al contrari, manifestava que seria absurd escriure per a un mateix (la literatura utilitza la comunicació, com hem vist abans). Però, tot i la necessitat reconeguda d'acostar el públic a la literatura catalana, insubornablement no acceptava de sacrificar a aquesta causa el rigor amb què s'havia compromès en l'evolució de la literatura (i, doncs, del gust dels lectors). I val a dir que se sentia justificat perquè «per cada experimen-

tador sempre hi haurà [...] dos o tres-cents» autors acomodaticis als gustos del públic.[3]

La seva defensa de la «llibertat creadora» (que és la que el duia a «anar engrandint els dominis de l'art a base d'experimentació») guarda un cert paral·lelisme amb un aspecte de la diguem-ne ideologia de Pedrolo –malgrat que no aparegui explícitament a la carta que ens ocupa–, la qual orienta la seva pràctica literària i, doncs, la seva poètica: l'existencialisme.

L'existencialisme havia sorgit com a corrent filosòfic entre les dues guerres mundials, però es desenvolupà sobretot els anys quaranta i cinquanta, a França i a Alemanya, com a expressió del desengany davant l'optimisme científic i humanista; i justament la literatura en fou el mitjà principal d'expressió i d'expansió. Més que un cos de doctrina comú, cada autor hi aportava la seva visió particular, però amb uns punts fonamentals: la negació a considerar l'ésser humà com la realització d'una idea o una planificació prèvia –i, en aquest sentit, s'oposava a la concepció d'una essència fixa i immutable de l'ésser i de la realitat–, i la consideració de l'existència no com el simple fet d'existir, sinó com el caràcter específic i peculiar de l'ésser humà, de l'individu concret. Així, l'existencialisme afirmava la llibertat de l'ésser humà davant la realitat donada, la seva responsabilitat de crear valors i la seva darrera solitud: cadascú ha d'assolir la seva pròpia autenticitat. En definitiva, estem condemnats a ser lliures i hem d'aplicar aquesta llibertat a trobar sentit a la nostra existència.[4]

Com ha assenyalat Francesc X. Vall tot analitzant les obres de Pedrolo precisament fins al 1956, «encara que la influència de l'existencialisme s'estén al llarg de l'obra de Pedrolo, generalitzant, és més acusada a la primeria» (D. A. 1992: 208). Sartre es va acostar al marxisme i, en aquells darrers anys cinquanta, va bastir una síntesi en què l'existencialisme quedava com a ideologia i el marxisme (el materialisme històric)

3. Tot i el seu aparent desinterès davant del problema de guanyar lectors per a la literatura catalana, en realitat Pedrolo també s'hi va esmerçar a fons. Ho demostra la seva tasca com a director, de 1963 a 1969, de la col·lecció «La cua de palla», de novel·la policíaca, on a més de traduir una bona quantitat de títols també va publicar dues novel·les seves: *Joc brut* i *Mossegar-se la cua* (cf. D. A. 1992: 197-205). Per no parlar de la seva dedicació al gènere de la ciència-ficció a partir del *Mecanoscrit del segon origen*. A les novel·les de gènere, però, no deixa de ser el mateix Pedrolo experimentador de tècniques.

4. La influència de l'existencialisme arribà a Pedrolo per mitjà d'una revista a la qual el seu pare estava subscrit: la *Nouvelle Revue Française*, dins la qual el 1938 Sartre va començar a publicar articles. Ell mateix ho explicava a Jordi Coca: «A partir d'*Ésser en el món*, l'únic recull de poemes publicat [el 1949], la cosa ja és conscient. Bé, aquesta filosofia venia com un guant a la mà. [...] Aleshores el descobriment d'un Heidegger o d'un Sartre, a part de l'altura intel·lectual d'aquests senyors, que és verament impressionant tant si hi combregues com si no hi combregues, havia de deixar senyal. [...] Era inevitable que tota aquesta reflexió influís en el meu escriure. Potser era com un xarampió; un xarampió que ha durat! Jo encara [1973] continuo pensant que l'existencialisme, com a reflexió filosòfica, és la cosa més integrada i més coherent del nostre segle» (Coca 1991: 50).

com a única filosofia vàlida per al nostre temps; Pedrolo també va seguir una evolució paral·lela, sempre dins la seva heterodòxia:

> L'existencialisme em sembla un sistema perfectament coherent, sense que això vulgui dir que l'accepto o l'hagi acceptat mai en la seva totalitat. No seria possible, potser: hi ha més d'un existencialisme, com ja saps. D'altra banda, jo no he estat mai un ortodox de cap església, ni ho podria ser ara de la marxista, un pensament cap al qual m'he anat inclinant més i més en estudiar-lo i trobar-hi la lliçó més arrelada en la realitat. (Coca 1991: 162)

Escriure

Per la condició acceptada d'escriptor, pel compromís amb la literatura, Pedrolo es considerava pertanyent a una nissaga determinada, en relació tant amb tots els que havien treballat abans que ell com amb els que el continuaran (perquè «durar és l'únic que compta en art, l'únic a què s'aspira»), amb un lliurament absolut. Pedrolo opinarà d'ell mateix que, com a novel·lista, «no té mesura i escriu com un forassenyat. És un foll» (Coca 1991: 163).

La literatura, per a l'escriptor, és la vida, i la vida «exigeix l'evolució –paraula més adient que la de progrés– de les seves formes». No hi ha cap contradicció, doncs, amb els postulats de l'existencialisme i del materialisme històric, i fins i tot –com a mostra de no voler negligir cap dels camps del pensament humà– el pensament científic està present dins la poètica de Pedrolo: «Temps obert», el cicle novel·lístic que iniciarà el 1963, conté suggestions del segon principi de la termodinàmica, citacions directes de la teoria de la relativitat i una novel·la basada en sessions de psicoanàlisi. Coherentment, afirmava que «de la mateixa manera que la vida no té límits tampoc no en té l'art». Vida i art presos com dos conceptes indestriables.

Per a Pedrolo, la duració i l'evolució, en literatura, no es contradiuen, sinó que es reforcen. Una obra pot resultar insòlita al seu moment, però si és valuosa influirà en les posteriors de tal manera que amb el temps esdevindrà corrent, normal i assequible. I, alhora, no ens podem conformar a tenir obres valuoses, perquè allò que han fet els predecessors ja està fet i cal evolucionar.

Pedrolo assumia, doncs, una mena d'obligació de fer avançar la literatura, engrandir-ne els dominis, eixamplar-ne els límits: «No té sentit escriure avui com si no hagués existit mai una Virginia Woolf […] perquè és renunciar a tot un seguit

de conquestes que han costat sang i llàgrimes». És, doncs, un compromís amb tots els que han lluitat abans per eixamplar aquests espais de llibertat creativa. El conformisme, l'acceptació dels esquemes existents, fóra una traïció a la lluita, a la vida –«és renunciar a tot un domini de la sensibilitat»–, dels que ens han precedit.

I aquesta participació en una tal continuïtat obliga, naturalment, al coneixement dels predecessors –escriure com si no haguessin existit demostra ignorància, afirma–: per això Pedrolo va ser un lector infatigable, d'una curiositat universal, estimulada a partir d'«una col·lecció abundant, però no completa, de la *Nouvelle Revue Française* d'abans de la guerra que omplia dues o tres lleixes de la biblioteca del meu pare» (Pedrolo 1994: 101).

El seu compromís el duia forçosament a l'experimentació amb les diverses tècniques: «la tècnica és molt més que la tècnica», afirmava, és «un camí de penetració, d'aprofundiment», això és: d'aprofundiment, mitjançant recursos literaris, en la condició de l'ésser humà.

Pedrolo manifestava, dins la carta a Viladot, i serà una constant insubornable de la seva pràctica literària, que «en cada cas he mirat d'emprar, d'inventar, d'acomodar la tècnica que m'ha semblat més apta als meus propòsits». No es tracta, doncs, de cap experimentació gratuïta, sinó d'un element indestriable de la seva manera de narrar, ja que cada tema literari demana una forma determinada de manifestar-se.

I aquesta pràctica esdevenia útil i necessària tant en el cas de tècniques que «només s'adapten a casos molt particulars» –l'estructura de progrés entròpic de «Temps obert»,[5] potser la seva màxima aportació a la literatura, segurament que no és aplicable a cap més obra que no sigui la continuació i l'ampliació d'aquest mateix cicle–, com les que «són vàlides per al reialme sencer de la novel·la», és a dir, les que es demostren més fecundes en aquesta evolució del cos viu de la narrativa. Pràcticament, per a Pedrolo, per a la seva poètica particular, només mereix interès la literatura que s'arrisca tècnicament. Però això no suposa cap discriminació aristocratitzant: valorava de la mateixa manera la tècnica de la narració objectiva d'un autor policíac, Dashiell Hammett, que la del monòleg interior emprada per un escriptor tan diferent com és James Joyce.

Pedrolo cloïa el primer cos de la carta amb una referència a «nosaltres, catalans». Aquesta referència a la col·lectivitat, que evidentment inclou escriptors i públic, acaba

5. El segon principi de la termodinàmica explica que cada acció fa augmentar l'entropia, és a dir, el desordre. El cicle «Temps obert» parteix d'una situació realista que pot tenir diverses conseqüències. Cadascuna de les novel·les desenvolupa una possibilitat, simultània i excloent amb les altres, de tal manera que cada nova informació contradiu les anteriors i augmenta el desordre.

de tancar el plantejament inicial en tornar-nos a presentar el segon terme de la contradicció autor-lector. Ja hem vist al principi que Pedrolo no es deturava en dubtes paralitzadors. Afrontant el problema no n'excloïa cap de les parts: ni autors ni públic no anaven a l'hora que tocava. «Ens cal cremar etapes», i per això, encara que de moment hi hagués desconcert, assumia que «som nosaltres [els escriptors] que l'hem d'afaiçonar [el públic]», els que l'havien de fer avançar. Coherentment amb el compromís que pressuposa l'exercici de la llibertat, com ja hem vist pel que fa a la literatura, el mateix compromís era assumit per Pedrolo pel que fa al seu poble. Vida i art com dos conceptes indestriables, vèiem abans. Vida, art i societat, podríem dir ara.

Matisacions

L'endemà d'haver-la escrita, Pedrolo va rellegir la carta a Viladot i, al *post scriptum* (datat el dia 5), en va voler matisar algun aspecte. Amb la qual cosa ens donava nous elements de la seva poètica.[6]

Dialogant i dialèctic com era, temia haver fet unes afirmacions categòriques poc raonades –«Això seria dogmatitzar, cosa que odio». Pedrolo, efectivament, era extremament exigent i rigorós, amb ell mateix en primer lloc i també amb els altres, i amb unes conviccions de pedra picada, però que sempre estava disposat a exposar àmpliament i raonadament. Precisament una de les característiques d'algunes de les seves obres, que de vegades en llasten algunes escenes, són les llargues tirades en què els personatges expliquen, raonen i justifiquen les seves actituds en discursos coherents, però algun cop narrativament no prou justificables. Pedrolo, però, considerava necessàries aquestes explanacions.

A la carta de 1956, com que temia que en haver incidit a parlar de la tècnica pogués semblar que descurava el contingut, va remarcar la importància d'aquest contingut, que havia donat per suposada, i explicitava que només és novel·lista aquell que «és capaç de crear aquest contingut: uns éssers de carn i ossos i uns problemes autèntics». Pedrolo aspirava, així, a una mena d'ideal universalista de la literatura: el

6. Pot no ser sobrer observar, com un tret complementari, que Pedrolo sempre tenia por de no ser prou ben entès. Sovint replicava amb matisacions els crítics o comentaristes de la seva obra, i li feien angúnia les entrevistes en què no podia explicar-se amb prou espai. Per això el 1974 va recopilar en un volum, *Si em pregunten responc*, les entrevistes que li semblaven més reeixides, i encara les va complementar amb rèpliques o amb fragments que havien quedat al calaix.

novel·lista ha d'aconseguir crear personatges essencialment i autènticament humans, de manera que tothom s'hi pugui reconèixer i es produeixi, així, la seva «projecció universal».

Però parlem de literatura, i la literatura és art, és forma, és tècnica.[7] Pedrolo considerava que els dots creadors són uns atributs naturals, que es tenen o no es tenen. Però una persona que tingui gràcia contant històries no és necessàriament un novel·lista: l'art de narrar s'aprèn, es treballa, es guanya «a còpia d'esforç i de lluita, de vegades ben dolorosa».

La forma és, doncs, el vehicle del narrador, i en la construcció tècnica és on hi ha la feina. I Pedrolo destacava el *punt de vista* com una de les preocupacions essencials de l'autor. Fins i tot, la narrativa realista, no la considerava una simple còpia de la realitat i la vida, perquè el narrador realista «destria, escull, ordena» i, doncs, «fa art d'allò que era només vida».

Pedrolo fa notar que els temes literaris que es plantegen són limitats i, doncs, no hi fa res de repetir-los, però el que cal modificar és l'enfocament, el punt de vista: cal mirar els temes «per aquell costat encara inèdit» que ens en reveli una nova significació, una nova manera d'entendre'ls, procurant d'exhaurir-ne les possibilitats.

I en aquest punt, vinculada al concepte d'evolució que esmentava Pedrolo a l'inici de la carta, podem reprendre la idea ja apuntada d'interès per tots els camps de la realitat: en aquest nou punt de vista el novel·lista ha d'incorporar els coneixements, literaris però també científics i tots els aplicables a l'aprofundiment en l'ésser humà total, que siguin propis del seu temps. És aquí on el creador no es pot conformar de fer «com altres han fet». I aquí hi ha un dels nuclis de la seva poètica, que d'altra banda és quasi un dels pinyols de la literatura universal: què han fet al capdavall els grans genis de la literatura, si no és mostrar-nos amb una nova visió, amb els mitjans de coneixement del seu temps, uns grans conflictes perennes?

Es pot llegir l'últim apart de la carta, paral·lel al darrer de la primera part, tenint en compte el que vèiem abans: Pedrolo, com a escriptor, es considerava pertanyent a la nissaga de tots els que han treballat, treballen i treballaran en el seu ofici o el seu

7. Crida l'atenció la poca importància que aparentment Pedrolo atorgava al «tema», un cop havia donat per descomptat que el novel·lista havia de crear contingut, éssers de carn i ossos que s'encarin amb problemes de prou entitat. Tanmateix, no deixava de tractar els temes amb apassionament i rigor, com una de les característiques de la seva manera de fer, complementària del nucli de la seva poètica, que era l'evolució tècnica. Pot matisar aquest aparent desnivell la següent resposta de Pedrolo: «Sóc un inspirat en els temes, i un tècnic en la forma de desenrotllar-los. [...] Sóc un autor al qual interessa, fins i tot apassiona, massa la construcció, l'estructura de les seves obres, perquè permeti que la inspiració s'interposi en el meu camí. I si dic que sóc inspirat en els temes, vull aclarir que em refereixo a l'elecció, a la passió amb què els exposo i els discuteixo, al compromís personal, al meu abocar-me sencer i sincer en les meves obres, no pas que cregui en la inspiració quan es tracta d'escriure-les» (Roda 1963: 54).

art; i en aquest àmbit havia d'inscriure la seva obra, tot i creada dins les limitacions de la seva circumstància. La voluntat de l'escriptor no ha de ser el petit triomf dins la seva comunitat, sinó l'aportació a la causa comuna de l'art universal. «Durar», com deia gràficament uns paràgrafs més amunt.

Tot seguit, Pedrolo es dolia de la situació d'aleshores: fins abans de la guerra, Catalunya tenia un bon grapat d'obres d'ambició universal i, per tant, com ja havia manifestat abans, la culpa de la misèria actual no era solament dels catalans. Una prova d'això és que, com apuntàvem més amunt, en aquell moment el novel·lista tenia més de divuit llibres al calaix, i els set que havia publicat havien sofert entrebancs amb la censura. Pedrolo, però, tot i que estava atent a la realitat, pensava que no s'hi havia de deixar limitar a l'hora de crear. I així, amb un esperit de derrota no assumida, apostava pels autors més atrevits –Calders, Capmany, Sarsanedas–, els més acostats a la seva poètica.

Un parell d'idees de les darreres ratlles del text: «molts s'han acollonit» i «la nostra misèria present», poden ajudar a acabar de situar el context de la carta: una lenta recuperació dins un clima d'opressió política i d'endarreriment social, en què ni tan sols a la correspondència privada s'arribava a expressar clarament les idees que podien resultar políticament massa compromeses. Més que més si, com revela el seguiment de l'epistolari de Pedrolo, possiblement no sentia una total complicitat amb el seu corresponsal.

La poètica de Pedrolo, entesa –en paraules de Maria-Aurèlia Capmany– com «l'actitud estètica del seu autor, vull dir naturalment no sols els seus cànons artístics, sinó la seva convicció, el seu propòsit i allò que aconsegueix» (Capmany 1958: 47), pot quedar bastant resumida per ell mateix en un text dels darrers temps que Maria Ginés va trobar, un cop mort Pedrolo, entre els seus papers inèdits:

> No puc pas negar la passió de l'escriptura, però podia haver estat la de qualsevol altra activitat que em facilités la provocació. Però, aquest, el de la lletra, era l'instrument que tenia a les mans i que em satisfeia. M'assegurava aquella aventura espiritual que necessitava com a nodriment i m'oferia un camp d'acció del qual ningú no coneixia els límits. Cada cop que algú els trobava, eren sobrepassats per una altra pràctica literària. Aquí, i no en la política, la revolució era permanent. (D. A. 1992: 226)

Aquesta revolució permanent va ser la seva poètica.

Bibliografia

Arbonès, J. (1980). *Pedrolo contra els límits*. Barcelona: Aymà.

Capmany, M. A. (1958). «Reixes a través». A: J. Sarsanedas; M. A. Capmany; M. de Pedrolo; J. M. Espinàs; J. Perucho. *Cita de narradors*. Barcelona: Selecta, pàg. 45-120.

Coca, J. (1991[2]). *Pedrolo perillós?* Barcelona: La Magrana (1a edició: Dopesa, 1973).

D. A. (1992). *Rellegir Pedrolo*. Barcelona: Edicions 62.

García, X. (1995). «Assaigs per a una poètica: el llenguatge/novel·la». A: *Pedrolianes*. Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega, pàg. 43-77.

Pedrolo, M. de (1991). *Darrers diaris inèdits*. Barcelona: Edicions 62.

Pedrolo, M. de (1994). *El llegir no fa perdre l'escriure*, a cura de X. García. Lleida: Pagès.

Pedrolo, M. de (1997). *Epistolari*, vol. 1, a cura de Xavier García. Lleida: Universitat de Lleida.

Roda, F. (1963). «18 preguntes a Manuel de Pedrolo». *Serra d'Or*, gener 1963, pàg. 52-54.

Tasis i Marca, R. (1935). *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».

Capítol 4

Pere Calders

«El coratge d'afirmar-se» i «Instruccions per a la lectura d'aquest llibre» *(Ronda naval sota la boira)* (fragments)

Jordi Malé

«El coratge d'afirmar-se»

[…] Si res em sembla segur i mereixedor de la indiscreció d'aconsellar és que, ara com sempre, [en literatura] cadascú ha de seguir unes veus interiors que neixen amb nosaltres, d'una manera gairebé biològica. Si la fidelitat a si mateix que exigim a l'artista –el compromís de comunicar una *veritat* que ha d'ésser sincerament sentida– no és això, passo per la vergonya de no haver entès res. Crec que cada escriptor té un món privat, que quan coincideix amb el món exterior li fa conèixer l'èxit; de vegades, la coincidència es produeix en vida de l'autor i, si molt convé, el talent no és indispensable. En altres ocasions han de passar anys perquè el món exterior entronqui amb el món privat d'algú que potser ja descansa en pau, i, en aquest cas, sembla que el talent ja és més necessari. Tot això és tan sabut! Tanmateix, és bo de recordar-ho: si l'escriptor no parteix d'una confiança íntima, que el faci sentir més cridat que no pas escollit, si no s'arma d'una tenacitat que li faci acceptar, gairebé esportivament, el risc d'equivocar-se, esquivant o seguint el dictat d'una moda, patirà i farà patir. […]

És indubtable que un llenguatge [en literatura o art] que s'adreci a les masses populars compleix una gran funció i mereix desvetllaments i simpaties. Però s'han produït conquestes que canvien els mitjans i, en certa manera, els fan més eficaços; la fotografia ha alliberat la pintura de l'obligació de registrar i d'informar. El periodisme ha ocasionat una descàrrega semblant pel que fa a la literatura, i en aquestes afirmacions no hi ha cap intenció pejorativa: fotografia i periodisme poden ésser tan importants com qualsevol altra activitat humana. Ocorre, simplement, que han despullat la pintura i la literatura d'uns pretextos i les han deixades en una llibertat de la qual, fins ara, les arts plàstiques han fet un ús més extens. El compromès temporal és l'home, sense que hi valguin excuses; l'obra, cal projectar-la en una altra dimensió. Jo diria que *l'art per l'art*, tan bescantat i tan ple de descrèdit, té un sentit profund, i que és lícit que el poeta, si vol, pugi a la torre de marfil i hi faci la seva jornada. Ara, a l'hora de plegar, haurà de baixar de la torre i, al costat de lampistes i de catedràtics, de paletes i de científics, de tot el poble,

lluitarà per aquesta llibertat que és tan indispensable per a l'art com per a la vida. També és lícit, naturalment, que hi hagi poetes que s'estimin més no pujar a la torre i es quedin a baix, dedicats a la pervivència del romanço o del pamflet amb volada lírica. Si aquest és llur camí, és segur que faran coses interessants.

En realitat, aquest llarg monòleg que m'ha suscitat Joaquim Molas volia desembocar aquí: reclamar una total llibertat per al somni. L'any 1936, adreçant-se als estudiants, Antonio Machado digué: «Vosaltres heu de fer política, encara que us diguin una altra cosa els qui pretenen de fer-la sense vosaltres i, no cal dir-ho, contra vosaltres. Només m'atreveixo a aconsellar-vos que la feu a pit descobert, sense disfressar-la d'altres coses, per exemple: de literatura, de filosofia, de religió.»

Davant aquestes paraules, que em semblen justíssimes, caic en la feblesa de prendre'n la part que s'acorda als meus sentiments i de trobar que impliquen una correspondència obligada. El consell d'Antonio Machado té una viva actualitat; contemplant-lo del dret i del revés, trobaríem la cara que el completa i es podria dir als joves universitaris atrets per una vocació literària: «Feu literatura a pit descobert, sense disfressar-la de política, de filosofia, de religió.»

I em fa l'efecte que els joves, universitaris o no, sense fer un cas excessiu de les obsessions de direcció única, han de triar lliurement, i tant de bo que no s'inclinin tots cap a un mateix costat del veler, la qual cosa ens faria navegar de gairell.

(Cinquè article de la sèrie «L'exploració d'illes conegudes». Calders 1966b: 872)

«Instruccions per a la lectura d'aquest llibre» (*Ronda naval sota la boira*)

[…] Centrant la qüestió, afirmarem que els capítols següents estan encaminats a retornar a les minúscules llur antiga dignitat.

Durant anys se'ns ha omplert bellament l'esperit escrivint «Home» amb majúscula. Home s'escrivia amb inicial gran, i «obra» amb minúscula, i això volia dir tot de coses, encara que, com s'ha vist, ho volgués dir precàriament.

Actualment, ben començada la segona meitat del segle XX, els astrònoms observen interessadíssims una col·lisió entre dues galàxies que s'esdevingué fa 500.000 anys. Just quan l'Home, el de la lletra gran, acaba d'igualar amb els aparells que tripula la velocitat del so, se li ofereix un màgic testimoni de la pròxima etapa a conquerir: la velocitat de la llum. Caldrà, en conseqüència, córrer cada vegada més, perquè creix la frisança per entrar en una dimensió on les distàncies ultrapassen de molt l'actual mesura humana. S'haurà de córrer tant (en els futurs camins sense fonts ni ombres agradables) que no hi haurà pauses perquè l'Home i l'home parlin i puguin acordar, almenys, al servei de quines rutes posaran una pressa tan desesperada.

No es deu haver escapat al lector que en el paràgraf precedent ha fet aparició un nou personatge: l'home amb inicial baixa. Ens plau de presentar-lo i, d'alguna manera, l'haurem d'explicar. Podríem fer-ho dient que l'home alça el cap, embadocat i patint una mica per l'altre, quan l'Home passa rabent, volant amb les seves màquines. «Vejam si prendrà mal!», pensa. I quan l'Home cau (que s'esdevé sovint, val a dir-ho) el guareix o el colga amb una gran pietat, amb una infinita tendresa. Tot això té lloc en una complexa xarxa de símbols i no s'ha de considerar en absolut com una sàtira contra l'aviació, sobretot la civil, que tan útil resulta per al transport de càrrega i passatge. S'entendrà que es parla de volar en ambició, concepte oposat a un altre que també afecta una bona part de l'espècie: volar en esperit.

El volar espiritual comporta (ja que eixampla constantment el món sensible i ajuda a veure més petites determinades coses) una actitud d'humilitat, d'on procedeix l'home, el que presentem ara. Una nova exposició pot il·lustrar amb més força el raonament: científics prestigiosos han declarat que és impracticable construir una maqueta a escala del nostre univers, perquè representant la Terra de la mida d'una pilota de tenis i prenent-la com a base per a les proporcions ulteriors, el planeta més pròxim a nosaltres s'hauria de col·locar a molts quilòmetres de la pilota-món primera. Els altres elements requeririen distàncies entre ells (en la imaginària maqueta) absolutament inabastables. Ara bé: la representació de la figura humana en aquest conjunt és impossible, ja que ni un finíssim cap d'agulla no serviria per a representar concentracions urbanes de milions.

Davant d'aquestes càbales l'Home de la hac gran, amb el seu empatx de transcendència, vociferador, fent puntetes per imprecar, proclamant-se ell mateix prototipus i eix de tota cosa creada, deixa un marge important a la desconfiança, encara que s'atribueixi l'invent del telescopi, dels mapes celestes i el descobriment de la impossibilitat de construir la maqueta esmentada.

En canvi, l'home de la hac baixa, en reconèixer per endavant la seva incapacitat d'igualar les mides còsmiques a les quals té accés com a regimentat espectador, crea un nou univers amb el seu somriure. Un cosmos on el que coneixem per tocar de peus a terra (tan petits els peus i tant la Terra en aquella maqueta!) només té sentit per a entendre'ns i on el volar sense aparells és cosa corrent, de cada dia. És clar que el nou espai es deu a alguna cosa més que a un somriure. Però el somriure, i el cloure els ulls per mirar cap endins i la pietat i la tendresa al·ludides abans, fan que l'home tingui entrada al misteri, que és una manera d'entendre les coses incomprensibles.

La fórmula d'utilització de les pàgines que segueixen està continguda en les ratlles precedents. Si per qualsevol causa algú no ho sent així, no veurà mai el llibre que ens ocupa com un passable substitut de la lectura del diari. I no cal dir que sempre estarà més ben informat que nosaltres. […]

(Capítol 0 de Ronda naval sota la boira, *novel·la escrita entre 1954 i 1955, i publicada el 1966. Calders 1988: 13-15)*

La nova tendència realista al final dels anys cinquanta i inici dels seixanta

A mitjan dècada dels cinquanta, dins l'àmbit de la resistència al franquisme, van destacar els moviments estudiantils catalanistes, decantats ideològicament i políticament cap a l'esquerra (PSUC). Si, de bon principi, la seva oposició al règim havia tingut un caire bàsicament testimonial (al marge d'haver participat en la vaga de tramvies de 1951), cap al final dels cinquanta adoptaran una actitud clarament revolucionària. En serà el fruit principal la primera Assemblea Lliure d'Estudiants de la Universitat de Barcelona, reunida el dia 21 de febrer de 1957 al Paranimf, on es reivindicà la llibertat d'expressió i d'associació, i que va acabar amb detencions.

Dins aquest ambient es van formar dos joves crítics: Joaquim Molas i Josep M. Castellet, els quals, al tombant de la dècada dels seixanta, van donar origen a la nova tendència literària coneguda com Realisme històric. Una tendència que, de fet, van definir abans de la seva existència i que ambdós crítics van impulsar i propugnar. La seva materialització esdevindrà, amb tot, més significativa en el camp de la teoria i el «programa» que no en el de la pràctica literària.

El primer precedent és el pròleg de Molas a un llibre de poemes de Joaquim Horta: *Home que espera*, de 1957. El crític hi defineix la poesia d'Horta com a «testimoni […] d'una rebel·lió», remarca que el vers no hi funciona «com a instrument de lirisme, sinó com a instrument de combat» i, destaca, dels poemes i la seva forma (desproveïda de cap mena de retòrica), la vinculació que guarden amb «l'actual conjuntura històrica» (Molas 1995: 65, 69 i 70). Tot d'idees, juntament amb la del compromís del poeta amb la realitat social de la seva època, que prefiguren el que seran els preceptes de la nova tendència realista.

Aquests preceptes, definits sobretot per oposició a la poètica simbolista i postsimbolista (encara vigent en autors d'abans de la Guerra Civil), seran desenvolupats per Molas i Castellet a l'antologia *Poesia catalana del segle XX*, de 1963. En concret, al darrer apartat de la introducció, amb el títol «…La poesia nova»:

- a l'individualisme i l'aïllament del poeta de tradició simbolista (la «torre d'ivori») oposen el poeta com a individu pertanyent a i immergit dins una societat i una època;
- enfront el llenguatge artificiós de certa poesia postsimbolista reclamen un llenguatge directe i quotidià;
- contra una poesia sense altra finalitat que ella mateixa («l'art per l'art») propugnen una poesia que cerqui l'enriquiment cultural i contribueixi a l'alliberament de l'home;

• i davant un art minoritari reclamen una poesia adreçada al gran públic.

El darrer text programàtic important del Realisme històric serà l'assaig de Molas *La literatura de postguerra*, de 1966. El crític hi fa un repàs de la poesia, la novel·la i el teatre d'abans i després de la Guerra Civil des d'una perspectiva sociològica i historicista (d'arrel marxista), és a dir: atenent el fet de si les obres prenen o no en consideració la realitat històrica en què van ser produïdes.

Aquest plantejament el duu, per exemple, a establir, en poesia, una separació entre poetes de tradició postsimbolista, els quals escrivien «reclosos en llur laboratori» i «fora del temps», i els poetes que intentaven de superar tal tendència «humanitzant» la poesia i dotant-la de «realisme» i «historicitat» (Molas 1995: 18-19). De la mateixa manera, quant a la producció novel·lística, distingeix entre, d'una banda, els narradors «ahistòrics», els quals o se centren en l'anàlisi psicològica, o mitifiquen la realitat o fan una elegia del passat (el paradís perdut), i, d'altra banda, els narradors de més «arrelament històric», que són els que afronten i reflecteixen la realitat de l'època (ibíd.: 19-20).

No cal dir que són els narradors i els poetes d'aquesta segona mena, els que reivindica Molas: els autors que intentaven de crear «una literatura realista i "històrica"», reflex de la «presa de contacte de l'escriptor amb la societat on viu» (ibíd.: 25). Un grup l'aparició del qual situa cap a l'any 1959, per bé que ja comptava amb alguns precedents de generacions anteriors, com Joan Oliver i Agustí Bartra.

Dins el primer grup, els dels escriptors «ahistòrics» i «fora del temps», Molas hi situava la majoria dels autors d'abans de la Guerra Civil, entre els quals Marià Manent, Joan Vinyoli, Sebastià Juan Arbó i el mateix Pere Calders, del qual pren en consideració sols la narrativa breu, tot prescindint de les novel·les:

> Pere Calders, exiliat a Mèxic i just fa un parell d'anys reincorporat a la pàtria, és autor de narracions curtes, entre realistes i fantàstiques, humorístiques, que no fan sinó traduir la desconjunció intel·lectual dels anys trenta, però que, de vegades, contribueixen a la mitificació del poble mexicà. (ibíd.: 20)[1]

El plantejament analític de Molas el duia, en definitiva, a veure els contes de Pere Calders, de naturalesa imaginativa i d'aparent irrealitat, com una nova mostra de literatura d'«evasió de la realitat "històrica"» característica –segons el crític– dels anys trenta (ibíd.: 21). Un judici i una anàlisi de les quals discreparà obertament Calders, i que motivarà que escrigui una sèrie d'articles a la revista *Serra d'Or*, entre el juliol i el desembre de 1966, amb el títol genèric de «L'exploració d'illes conegudes».

1. Molas al·ludeix al volum de relats mexicans *Gent de l'alta vall*, de 1957.

Calders davant el Realisme històric

En el judici de Joaquim Molas de 1966 es trasllueix la recepció que l'obra calderiana havia tingut a la Catalunya dels anys cinquanta i principis dels seixanta. Separat del seu públic a causa de la desfeta de la guerra i de l'exili, Calders no va tornar a l'escena literària fins al 1954, quan va guanyar el premi Víctor Català amb *Cròniques de la veritat oculta*.[2] Per una banda, aquesta obra va ser molt ben rebuda per l'escassa crítica de l'època; però, per l'altra, va encasellar Calders com a contista (tot relegant a segon terme les obres que ja havia publicat de novel·la i de crònica, a més dels articles periodístics), amb la circumstància que el conte va passar a ser considerat, al tombant dels anys seixanta, un gènere menor, per sota de la novel·la, poc atractiu per als lectors i, doncs, per als editors.[3]

La recepció de l'obra calderiana va viure un altre episodi amb l'adjudicació del premi Sant Jordi el 1964 a la novel·la *L'ombra de l'atzavara*, ambientada a Mèxic. Ja al moment d'aparèixer, i al marge d'alguna ressenya favorable, va esdevenir una «novel·la discutida i poc compresa» –com va remarcar Joan Triadú (1982: 127)–, «considerada poc "històrica" per uns i poc "literària" per d'altres». La segona crítica provenia dels qui veien Calders fonamentalment com a contista i trobaven la seva novel·la massa propera a la crònica, sense l'elaboració literària dels contes. La primera crítica, en canvi, sorgia dels sectors que reclamaven una literatura compromesa amb la realitat social i política de la Catalunya del moment, entre els quals s'incloïen els partidaris del Realisme històric.

Són prou evidents les reticències que havia de produir a Calders el concepte de «realisme», esgrimit com a crítica envers la seva obra. Una reticència que, però, ja li venia d'abans dels anys de major vigència del Realisme històric. N'havia estat la causa la seva novel·la *Ronda naval sota la boira*, que, si bé no apareixerà publicada fins al 1966, va ser escrita entre 1954 i 1955, i l'any 1957 –segons testimoni de Joan Triadú (1997: 32)– va ser presentada al premi Joanot Martorell, el qual, però, no va guanyar.

En el jurat del premi hi havia l'escriptor i editor Joan Sales, el qual va criticar no sols la novel·la sinó el conjunt de l'obra calderiana, segons que reportava el mateix Calders en una carta a Joan Triadú del 9 de gener de 1958:

2. Tot i que abans del 1939 havia publicat diversos llibres (els contes d'*El primer arlequí* i la novel·la *La glòria del doctor Larén*, de 1936, i la crònica *Unitats de xoc*, de 1938), la guerra trencà la trajectòria literària de Calders. Des del seu exili a Mèxic, trigarà fins a més de quinze anys abans de publicar una nova obra, l'esmentada *Cròniques de la veritat oculta*, que serà seguida per dos llibres més de contes: *Gent de l'alta vall* (1957) i *Demà a les tres de la matinada* (1959).
3. Aquesta circumstància havia estat registrada per Molas al *Llibre de l'any 1963*, on veia aquesta modalitat «en una via morta» (Molas 1995: 206). El mateix Calders va fer-se'n ressò –com a part interessada– en un article a *Serra d'Or* de maig de 1965 titulat, indicativament, «Un gènere en perill».

> [Sales] em digué que jo pretenia fer «literatura pura» (al marge o en oposició de l'afany d'escriure al servei de la política) i afirmava que això de la «literatura pura» li feia pensar sempre en el *Patufet* i el *Virolet* [...]. [I ara] descobreix que la meva novel·la *Ronda naval sota la boira* és totalment irreal, absurda i sense interès humà. I afegeix [...] «que estem desplaçats, que no ens adonem que la literatura actual s'inclina resoltament pel "realisme" i que, en cert sentit, repudia la que es feia abans de la guerra».

I Calders afegeix:

> [Això del «realisme»] es tracta d'una etiqueta amb la qual es pretén donar una patent de dignitat a alguns dels apetits més grollers del gros públic, que és qui fa un ús més immoderat i perillós de «l'interès humà». Amb freqüència, he vist l'interès humà atret per espectacles morbosos i de mal gust, la crueltat, la violència o la pornografia més o menys dissimulada. (Triadú 1997: 52)

Ja l'any 1958, doncs, Calders es veia en la necessitat de defensar la seva obra d'un determinat concepte de «realisme». Un concepte l'abast del qual s'ampliarà, a partir dels postulats del Realisme històric, amb la idea del compromís de la literatura amb la realitat social i política de l'època. La manca d'aquest compromís, d'aquest «realisme», és el que li criticarà Joaquim Molas el 1964 a *La literatura de postguerra*, com també el fet de produir una literatura d'«evasió de la realitat "històrica"».

Això és el que va dur Calders a escriure la sèrie de sis articles amb el títol genèric de «L'exploració d'illes conegudes», amb l'objecte de «contestar aquest opuscle d'en Molas», com el mateix contista declararà a Estanislau Torres (1973: 34). Uns articles on, tot reivindicant el compromís amb la realitat de molts autors d'abans de la Guerra Civil (que Molas, en canvi, situava «fora del temps»), es plantejava les relacions entre la realitat, la literatura i els escriptors.

D'entrada, Calders desvincula completament la literatura (i l'art) de la necessitat d'haver de reflectir la realitat o d'haver d'expressar cap mena de contingut polític i ideològic; per a ell, no s'han de valorar les obres per si són o no *compromeses* –com volia el Realisme històric–, sinó tan sols per les seves qualitats literàries (o artístiques). I aquest plantejament de la qüestió l'aboca a reivindicar «l'art per l'art» i «la torre de marfil». I és que, en la seva defensa respecte als judicis de Molas, Calders arriba a fer seus alguns dels postulats de la poètica simbolista, atacats pels autors del Realisme històric, com ara l'esmentada doctrina de «l'art per l'art». Però aquesta assumpció cal entendre-la tenint en compte el caràcter de rèplica a aquells judicis i d'intent de justificació de la pròpia obra que tenen els articles de «L'exploració d'illes conegudes».

Com a contrapartida, s'ha de tenir present que Calders admetia que, si bé l'obra no ha d'estar al servei de cap ideologia ni de cap finalitat que li sigui externa, l'home que és l'escriptor sí que s'havia de comprometre, al marge de la literatura, amb la

seva època i en la defensa de valors fonamentals com la llibertat (no s'ha d'oblidar que el nostre autor, durant la guerra, es va allistar a l'exèrcit republicà).[4]

En referir-se, però, estrictament, a l'escriptor i a la creació de la seva obra, l'únic «compromís» que Calders creia que se li podia exigir era el de «la fidelitat a si mateix», a la seva veu interior; això és: a la seva «vocació» literària i a la seva «sinceritat». Contra les modes, les tendències i els preceptes literaris, Calders sempre va reivindicar la *llibertat* creativa dels autors i la seva *autenticitat* («el compromís de comunicar una *veritat* que ha d'ésser sincerament sentida»).

Per això s'oposava al postulat del Realisme històric segons el qual les obres havien de ser realistes i, doncs, havien de reflectir la crua realitat social i política de l'època. Amb el risc que, per a ell, comportava aquesta tendència, com apuntava a l'article «La tristesa com a estil» (*Serra d'Or*, agost 1963):

> El perill és que [obres d'aquesta mena] no arribin a excloure de zones més riques de l'ànima tota altra tendència, que el desig de servir els gustos d'una massa de lectors no faci renunciar definitivament a la fecunda il·lusió d'obrir altres finestres. (Calders 1985: 13)

Aquestes «zones de l'ànima» i aquestes «finestres» que reivindica no són altres que les de la fantasia i el somni. Perquè aquesta és la principal idea –com ell mateix admet– que l'ha mogut a escriure els articles de «L'exploració d'illes conegudes»: «Reclamar una total llibertat per al somni.» És en aquest àmbit del somni, de la imaginació i la fantasia, on se situa bona part de l'obra de Calders, ben lluny del realisme.[5]

Ara bé: cal tenir present que el fet que la literatura calderiana defugi el realisme no vol dir que estigui lluny de la realitat. Perquè, per a l'autor de *Ronda naval sota la boira*, els somnis, les nostres fantasies, tot allò que imaginem (o esperem, o desitgem) és una part essencial de la nostra realitat i de la nostra vida. Així li ho comentava a Joan Oliver:

---

4. Val a dir, d'altra banda, que Calders no deixava de considerar que la seva obra sí que era «compromesa», si més no d'una certa manera, perquè al sisè article de la sèrie, «La història continua» (desembre 1966), afirmava: «Cada llibre escrit en català, independentment del seu valor, *val la pena* en el sentit de la seva contribució a la nostra perdurabilitat.» En aquest mateix sentit, va declarar sovint que una de les motivacions per què escrivia era la voluntat de servei al país i a la llengua.
5. En la reivindicació que Calders fa del somni ressona l'atracció que, de jove, quan estudiava dibuix a Llotja i feia de crític d'art, va sentir pel moviment surrealista. Com ha remarcat Jordi Castellanos (1992: 11), Calders, als anys trenta, «reivindica el surrealisme. No tot, és clar. […] En tria la dimensió d'irrealitat i de somni que aquest moviment havia introduït com a component indestriable del real».

> Em sembla que el que ara fan és limitar el concepte de realitat. Perquè en definitiva, el somni és tan consubstancial a l'home com la percepció física d'una punxada. Encara que sigui la cosa més aparentment irreal, és un fenomen que forma part d'una realitat física que és la meva. […] El qui compra el número de la rifa, compra somni. I va somniant tota una sèrie de coses que faria en cas de guanyar, que són completament irreals. I l'esperança no es pot definir de manera realista. El realisme tal com l'hem definit deixa de banda una part molt important de la persona. (Calders 1984: 44-45)

Una visió ètica de l'home

Amb la reivindicació del somni va implícita una determinada concepció de l'home de caire ètic, que Calders va exposar, en forma d'al·legoria, al capítol introductori de la novel·la *Ronda naval sota la boira*. A partir d'aquesta concepció pot explicar-se part del to entre cordial i irònic de l'humorisme present en la major part de les obres calderianes.

L'escriptor hi distingeix entre l'Home escrit en majúscula i l'home en minúscula. Ens presenta el primer com una persona orgullosa dels seus avenços i les seves conquestes, i amb el desig de «volar en ambició». L'home en minúscula, en canvi, és una persona humil, que ocupa, i accepta, una discreta posició dins l'univers. Aquests dos homes no són sinó, de fet, dues actituds amb què es pot afrontar la vida.

En la figura de l'Home en majúscula Calders vol representar, fonamentalment, l'actitud de l'home modern, abocat a tots els progressos tecnològics i amb infatigable deler d'avançar, satisfet i ensuperbit de les seves descobertes, però que no arriba a plantejar-se'n el sentit últim, això és: sense saber ben bé cap on s'adreça, sense prendre consciència, en definitiva, de la finalitat de la seva existència.

L'home en minúscula, en canvi, es diferencia de l'«Home de la hac gran» principalment perquè, malgrat tots els avenços aconseguits, és conscient de la seva petitesa en relació amb l'univers i, doncs, dels seus límits. Però és justament aquesta humilitat el que li dóna una certa grandesa: perquè saber els propis límits, ser conscient de la impossibilitat i, sobretot, de la inutilitat de voler superar certes barreres que imposa el món exterior, el duu a girar-se cap a si mateix, «a cloure els ulls per mirar cap endins» i a «volar en esperit», això és: a endinsar-se en el propi interior i deixar-se seduir per aquella part de «misteri» i de meravella inexplicable que tota persona guarda en el seu interior (ja se'n digui fantasia, inconscient, ànima, etc.).

La consciència de la seva petitesa, d'altra banda, permet a l'home de relativitzar tots els seus descobriments i els seus avenços, i, el que és més important: li permet de «riure's de si mateix», «amb una gran pietat, amb una infinita tendresa». Aquesta «pietat» i aquesta «tendresa» són els trets característics de l'humorisme de Calders, del seu particular *somriure* davant la vida.

El propòsit de Calders com a escriptor, doncs, no és reflectir la realitat, sinó, ben altrament, crear «un nou univers amb el seu somriure». I això ho aconsegueix, d'una banda, optant per expressar, dels homes, aquella part que tenen de misteri, de somni, d'imaginació (d'on provenen totes les situacions insòlites que succeeixen en les seves narracions). I, d'altra banda, oferint aquesta realitat des d'una determinada perspectiva: la de l'home en minúscula, petit i humil, que es mira a distància l'Home en majúscula, transcendent i grandiloqüent, i s'adona de tot allò que té d'absurd i de ridícul, i somriu (d'on prové l'humorisme dels seus relats).

Aquest somriure, tendre i pietós, però que no deixa de ser una mirada crítica a la societat, és el que enllaça l'autor de *Ronda naval sota la boira* amb l'anomenat Grup de Sabadell,[6] la tradició del qual és reivindicada per Calders al tercer article de «L'exploració d'illes conegudes», com a mostra de literatura produïda per autors que van «viure intensament l'època» en què escriviren:

> [La del Grup de Sabadell] fou, també, una època plena de curiositat intel·lectual i va iniciar-se la revisió d'unes formes de sentimentalisme que llasten sovint la vida del país, i no únicament en el camp de les lletres. Les armes triades foren la causticitat i la ironia –cosa gairebé inevitable–, però amb la preocupació de marcar ben bé la línia divisòria entre la broma diumengera o de sobretaula i l'humor reflexiu que intenta, amb el somriure com a bisturí, de penetrar profundament les diverses capes de l'ànima. El somriure inclina a la pietat, i, tallant, travessa la tendresa, la poesia i l'absurd, tot tan real i tan humà. (Calders 1966a: 694)

Es pot concloure, per tant, que, en darrer terme, és una determinada visió de l'home, de caire ètic, la que Calders pretenia de reflectir en la seva literatura. Una visió que, evidentment, no explicava ni explicitava en les seves obres –les quals en cap moment no volen transmetre una moralitat–, però que es pot deduir contemplant el comportament de la majoria dels seus personatges (tant els protagonistes com els secundaris) quan es troben immergits en situacions insòlites: ens adonem que les seves reaccions esdevenen absurdes i ridícules, i que l'autor se'n riu; però no amb un

6. Format per Armand Obiols, Joan Oliver i Frascesc Trabal, el grup va destacar, als anys trenta, per la seva manifesta voluntat de posar en qüestió la majoria de valors vigents a l'època. Servint-se, principalment, del recurs de l'humor i la sàtira, van destranscendentalitzar la funció de l'escriptor, van posar al descobert els tòpics que regien la societat, van relativitzar les idees absolutes, etc.

somriure inclement i cruel, sinó amb pietat i amb tendresa (que és el que l'allunya una mica de la causticitat d'Oliver o Trabal). Un somriure que, alhora –com declara en un altre passatge del capítol introductori de *Ronda naval sota la boira*–, «no ha de fer oblidadís el trenc de plor que tots portem a dins» (Calders 1988: 18).

Bibliografia

Calders, P. (1966a). «Els anys de prova». *Serra d'Or*, setembre 1966, pàg. 694.

Calders, P. (1966b). «El coratge d'afirmar-se». *Serra d'Or,* novembre 1966, pàg. 872.

Calders, P. (1966c). «La història continua». *Serra d'Or,* desembre 1966, pàg. 958.

Calders. P. (1984). *Joan Oliver / Pere Calders. Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Laia.

Calders, P. (1985). *El desordre públic*. Barcelona: Empúries.

Calders, P. (1988). *Ronda naval sota la boira*. Barcelona: Edicions 62 (1a edició: 1966).

Campillo, M. (1996). «La mirada de Pere Calders». A: D. A. *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 107-120.

Castellanos, J. (1992). «Presentació de Pere Calders». A: *Pere Calders Doctor Honoris Causa*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 7-18.

Francés, M. A. (2001). «"La tristesa com a estil": la rèplica calderiana al realisme històric de Joaquim Molas». *Journal of Catalan Studies*, 4, 2001. En línia: http://www.uoc.es/jocs/4/articles/frances6/index.html (31-VII-2008).

Gregori, C. (2006). *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Malé, J. (2000). «Introducció» a: P. Calders. *Antaviana*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 5-53.

Melcion, J. (1986). *«Cròniques de la veritat oculta», de Pere Calders*. Barcelona: Empúries.

Molas, J. (1995). *Obra crítica*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62.

Julià, Ll. (1996). «Invasió subtil i altres formes de rebel·lió». *Catalan Review*, 10/1-2, pàg. 155-165.

Torres, E. (1973). *Els escriptors catalans parlen*. Barcelona: Nova Terra.

Triadú, J. (1982). *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62.

Triadú, J. (1997). «Pere Calders entre dos premis: del Víctor Català al Sant Jordi». A: R. Cabré (ed.). *Pere Calders o la passió de contar*. Vic / Barcelona: Departament de Filologia Catalana / Secció Literatura de la Universitat de Barcelona / Eumo, pàg. 31-56.

Capítol 5

Llorenç Villalonga
«Introducción a la novela» (fragments)

Laura Borràs

«Introducción a la novela»

La novela constituye un género muy vasto. Alguien ha llegado a decir que «novela es toda narración que pasa de cien páginas, a la cabecera de la cual se escribe la palabra novela», pero, naturalmente, no podemos conformarnos con una definición tan cómoda como vigorosa, que se nos antoja una verdadera *boutade*.

A cierta colegiala de mi tiempo le gustaba leer novelas, fruición que a principios de siglo solía realizar la juventud a escondidas de los padres, que eran muy precavidos. A la muchacha, sin embargo, le descorazonaba pensar que todo aquello tan lindo –el paseo por el lago, a la luz de la luna, el apuesto galán que la salvaba de caer en poder de los bandoleros que pretendían secuestrarla– era imaginario, es decir, falso. Yo, algunos años mayor que ella, le objetaba que imaginario no significa falso, que la imaginación está por encima de la anécdota escueta, por encima de los hechos, y que, lejos de ser irreal, es archirreal; pero que si prefería «los sucesos» leyera manuales de historia. Ocurrió lo que era de esperar. Aquella acumulación fría de batallas y números romanos resbalaban sobre ella y la dejaban indiferente. Entonces le aconsejé que frecuentara el trato de la portera, quien la informaría de lo que se guisaba en los pisos vecinos. La colegiala era inocente, pero no estúpida. Resultó que tampoco le apasionaban los chismes de barrio. ¿Qué perseguía entonces?

Al cabo de algunos años lo descubrió por sí misma: como a Eugenio d'Ors, no le interesaba la anécdota, sino la categoría. El dato en sí no es nada, pero relacionado con otros y dejando vislumbrar sus motivaciones está lleno de interés, pletórico de vida psíquica. Un interés que comienza cuando en un drama particular vemos implicado el drama de la humanidad entera. (Esto parece existencialismo, y así lo ha glosado Sartre, pero lo notaba ya Bossuet en el siglo XVII con motivo de la oración fúnebre a la reina de Inglaterra). En suma, lo que la avispada colegiala encontraba a faltar en los áridos manuales de historia era precisamente la imaginación, que no crea de la nada, sino que compone la realidad escogiendo, entre el caos de los hechos, los elementos pertinentes de lo que llamamos realidad.

Diremos, pues, que a la definición de novela a que acabamos de aludir le falta en primer lugar el requisito de la imaginación: la novela debe ser, ante todo, imaginaria, es decir, combinada por el autor. Con esto nos apartamos fundamentalmente de ciertas escuelas neorrealistas (las examinaremos luego), aún vigentes al parecer en España, que condenan la imaginación y la estructura en el arte de novelar. Para aquellos jóvenes que hoy son viejos, una novela era simplemente una fotografía, más «simplemente» aún: una cinta magnetofónica colocada en cualquier parte y escrita de cualquier manera. Recordaré que en 1955 la crítica entronizó cierta obra en la que se describía una tarde de domingo a orillas de un riachuelo.[1] Los horteras allí congregados meriendan, se bañan y dialogan. Una chica pregunta a otra dónde compró su bañador. «En Niágara». «Yo en Mariliu». «Me costó ochenta pesetas». «A mí, sesenta». «Pues el tuyo es más barato que el mío». Y así continúa el cotorreo a lo largo de casi quinientas páginas mortales. La crítica española se entusiasmó ante tal «objetividad». «Todo aparece tan natural… Así habla la gente». En efecto, así suele hablar la gente. Como los loritos, sin expresar nada. Ello hace gracia en el loro. Del hombre tenemos derecho a esperar otra cosa. […] La objetividad es un fantasma. Nosotros creamos la realidad eligiendo, en ese gran caos que es el universo, lo que más nos agrada, porque somos limitados y no podemos abarcarlo por entero; es decir, nos componemos de una realidad a nuestra medida, como se compone un salón o una decoración de teatro. […] Stendhal había dicho que la novela es un espejo al borde de un camino, pero él cuidaba de elegir un camino… y los caminantes. Pocos autores serán más subjetivos que Stendhal. Lo mismo le ocurría a Émile Zola, quien, pretendiendo ser un realista, era un gran lírico; sólo que, como decía la Pardo Bazán, en vez de cantar las rosas, cantaba las coles y los quesos de los mercados de París.

La novela constituye un género amplísimo, pero al ser género ha de someterse a una estructura y no puede degenerar en masa informe, en una especie de sopa, como han pretendido ciertos bárbaros de la era contemporánea. Que tal estructura varía según las épocas resulta evidente. […] Procuremos, pues, examinar la novela. Definirla. «Encuadrarla», para que no se nos escape. Es la obligación o la devoción que me he impuesto, en estas tardes silenciosas de la Mallorca hoy recóndita en la que todavía puedo vivir. […]

«El ejemplo de *La Ilíada*»

No debe intentarse una definición de la novela sin recurrir, aunque sea someramente, a su historial. La novelística primitiva (y en ella incluyo desde *La Ilíada* a *Las mil y una noches*) es por esencia mágica.

1. NdE: L'obra a la qual es refereix Villalonga és *El jarama,* de Rafael Sánchez Ferlosio, novel·la guanyadora del Premi Nadal el mateix any que ell hi va presentar *Bearn*.

«*Don Quijote* y *La princesa de Cléves*» [*sic*]

[…] Cervantes es, sin duda, un verdadero humanista, pero la magna revolución, el paso de la magia a la psicología, no se marca en 1604, en que apareció la primera parte del *Don Quijote*, sino setenta y cuatro años más tarde, cuando en 1678 madame de La Fayette publicó su obra titulada *La princesa de Cléves*. […] Nos hallamos ante el desarrollo psicológico de un caso de conciencia. El mundo objetivo, infantil, de las aventuras más o menos folletinescas […] ha quedado pálido ante el complejo mundo moral que acaba de surgir con *La princesa de Cléves*. […] Nos hallamos ante una tragedia moral en la que no existe ni culpable ni intriga. Todos los personajes de la tragedia han jugado limpio.

Comparados con los infrahumanos de la literatura entre morbosa y gamberra que ha surgido después en nuestro decadente siglo XX, el de las grandes guerras, las drogas, las neuropatías, salta a la vista que el interés de un reloj consiste en su buen funcionamiento y no, como ocurre generalmente en la literatura contemporánea, en que le falte la rueda catalina. […]

«Presencia y cuarta dimensión del espíritu»

Creo que madame de La Fayette abre en 1678 el ciclo de la novela contemporánea, y su libro, que se negó a firmar, podría proporcionarnos elementos que nos ayudarían a definir el género. […] No, no se trata de relatar cualquier peripecia en ciento y pico de páginas; no se trata de colocar una cinta magnetofónica en un café de arrabal y reproducir sin discernimiento lo que allí se diga, como hicieron, hace ya lustros, los autores costumbristas o neocostumbristas, que para ser «modernos» se llamaron, en inglés casero, behavioristas.

Madame de La Fayette fue persona ultracivilizada, a la par que sensible e inteligente. Se trata precisamente de elegir, de delimitar lo significativo de lo insignificante, de comprender al hombre, de intentarlo, por lo menos… *Libéranos Domini de este nuevo realismo / que, sudando, logra duplicar lo mismo*. Una de las enseñanzas de *La princesa de Cléves* [*sic*], que algunos consideran como un descubrimiento de hoy, es su tendencia a huir de las definiciones de los personajes y hacer que conozcamos a éstos por lo que piensan y por el modo como actúan. […]

«*Pulvis es et in pulverem reverteris*»

Los problemas vitales son siempre cambiantes y, por tanto, eternos. Se ha dicho que la literatura tiende a disecar los caracteres y a fijarlos, convirtiéndolos en momias. (¿Hase visto nada

tan deplorable como un perro o un pájaro embalsamado?) Para pintar la vida, que es en esencia movimiento, el novelista corre el riesgo de destruir la vida. […] La tragedia de toda novela consiste en querer fijar y detener la vida, que es movimiento y variación. […] Creo que fue Proust quien mejor superó el conflicto inherente a la novela y a la psicología, examinando a sus personajes bajo el influjo del tiempo. […]

«Los caóticos»

No ha sido Proust, ciertamente, el único ni el primero en comprender, o mejor intuir, que la vida no puede descomponerse en momentos aislados, sino que huye en el tiempo. […] Aparte de madame de La Fayette, Tolstoi y Dostoievsky habían presentido la gran revolución proustiana. Virginia Woolf y, en cierto modo, Joyce, han seguido también sendas parecidas. Con todo, son autores que no vacilaríamos, pese a su mérito, en tildar de caóticos. Nadie les niega atisbos geniales, pero de atisbos y buenos intentos no pasan. Dios creó el universo, separando las tierras de las aguas y ordenando los elementos. En rigor, ni el mismo Proust ha podido aspirar a tal gloria aunque puso mucho más arte en el empeño y llegó algo más lejos que muchos otros. […]

«Inanes, truculentos o tremendistas»

[…] Ante el fracaso de los ambiciosos, románticos y confusos, surgen, después de las últimas conmociones bélicas, los inanes. Hemos señalado entre ellos impulsos geniales, inoperantes desde luego, pero innegables. Los inanes, como su nombre indica, no son nada. Merecen, no obstante, que nos detengamos ante ellos, porque han dirigido durante unos años la literatura occidental y perduran todavía en España, a juzgar por los premios literarios. Al decir inanes no me refiero sólo a los costumbristas o neorrealistas. Me refiero también a los tremendistas, porque un cúmulo de aventuras descabelladas, de pornografía, crímenes y horrores, resulta tan insulso como esas obras en donde lo más importante es decir que en invierno hace frío y en verano, calor; insulseces destinadas evidentemente a las cotorras.[2] […]

2. NdE: «Tremendismo» va ser la manera de qualificar, per part d'alguns crítics de postguerra, una nova tendència estètica –plasmada especialment en la narrativa dels anys quaranta– en la qual s'observa una gran cruesa en el desenvolupament de la trama, la recurrència de personatges marginats, violents, amb tares físiques o psíquiques, i un llenguatge tosc. S'acostuma a considerar que *La familia de Pascual Duarte* (1942) marca l'inici del tremendisme literari espanyol.

«Los inanes, costumbristas o behavioristas»

Por el momento, y ciñéndonos a España, creo que los inanes, por carencia de aventuras, dominan sobre los tremendistas al estilo de Sade. […] Hace lustros que nuestras letras se encallaron en lo que se ha llamado, bárbaramente, behaviorismo. El behaviorismo no es sino el costumbrismo decimonónico rebautizado: pintura externa, pintoresquismo, picaresca. […] Los protagonistas de tales obras (es también un decir, porque tampoco hay protagonistas, sino meros esbozos) son siempre tipos populares como en el sainete. El sainete, sin embargo, era sano. Poseía una gracia dudosa («chispa») que no era antipática. El behaviorismo está malhumorado y sus pretensiones sociales, cuando las tiene, no llegan a socialistoides. Si dentro de siglos se examinara tal literatura, creeríase que en España no existían clases cultas. Los villanos de Lope o Calderón eran rudos, pero no estúpidos. Nuestros inanes buscan lo estúpido, lo feo por lo feo, como en las novelas rosa se buscaba lo señorito por lo señorito. Dicho sin rodeos: lo cursi. Oscar Wilde, a principios de siglo, abusó de las tacitas de té y de los *parties*, de las naderías de la alta sociedad, tanto más vacua cuanto más alta, parecida a los perros mimados y a los caballos de carreras. […] Hace años que he dejado de creer en la supremacía de aquella Europa coherente, civilizada, liberal y católica de la que nos hablaba Waldo Frank y que por lo visto no existe. […] Aquí, en lo que queda de Europa, nuestros inanes buscan lo feo por lo feo y esto parece ser una corriente general. […] Hasta tienen una preceptiva literaria a base de prohibiciones: «La novela psicológica es burguesa, decimonónica y debe proscribirse.» «El novelista ha de ser objetivo y "se limitará" a reproducir las conversaciones que oiga con la fidelidad de un escribiente. Conoceremos a los personajes por lo que dicen y no por lo que piensan…»

No se crea que estas consignas disparatadas sean invención mía: las copio de unos artículos aparecidos en cierta revista [*Destino*] en junio de 1956 y refutados por Paulina Crusat, día 10 de noviembre.

«Hundirse y retornar»

Hemos señalado, rápidamente, algunas de las etapas por las que atravesó la literatura de creación: mágica al principio, humanista en el Renacimiento, caótica y excesivamente ambiciosa en el Romanticismo e inane (entre nosotros por lo menos) en los actuales momentos. ¿Será que el género se halla agotado? No es creíble que la novela ni el arte en general se agote mientras no se agote el espíritu humano. […]

En literatura es necesario, aunque no suficiente, aprender el oficio. Eugenio d'Ors decía que para avanzar había que moverse dentro de una tradición: «Todo lo que no es tradición es plagio.» […] Ello les induce [a escriptors com els que ha citat: Walder, Schlumberger, Mauriac, Steinbeck i Lampedusa] a reconocer que el arte es una *transposición* de lo real y que nunca puede ser una *reproducción*. Conscientes de esta verdad, admiten el convencionalismo del arte

y se resignan a sus limitaciones y a sus bellas mentiras. […] El esfuerzo romántico de los caóticos, así inanes como tremendistas, fue loable, pero orientado hacia metas inaccesibles. La novela no se halla agotada como género: lo agotado antes de empezar es la pretensión de producir seres humanos como si fuéramos dioses. Además, cabría preguntarnos: ¿con qué objeto?

Dostoievsky, pese a su genio, resulta casi tan inoperante en su exceso, como en su carencia los costumbristas que aún pululan por los «cafeses» y por los premios literarios. El mismo Proust, tan ordenado y claro, tan clásico, no es un autor modélico. […]

«En busca de una síntesis»

Como hemos señalado en un principio, la pura objetividad no existe y el neorrealismo cae por su base. Nuestro espíritu es quien elige del caos que nos circunda –que es infinito, al menos para nosotros– los elementos necesarios que forman un ambiente o un personaje, es decir, un mundo limitado por barreras convencionales, porque el infinito no está hecho para el hombre. […] Las cintas magnetofónicas colocadas al azar en cualquier sitio han fracasado. Los diálogos inconexos y entrecortados de una taberna de pueblo se llaman, en buen catalán, *xafarderia*. No otra cosa es el behaviorismo. Paulina Crusat emplazó a los jóvenes que ya no lo son a que ensayaran de poner en práctica sus teorías importadas de los USA. El ensayo está hecho con los resultados que todos hemos visto. No queda otra solución, según parece, que volver a las normas constructivas, porque el espíritu está reñido con la anarquía. […] No será nunca el realismo, sino la imaginación, quien rehabilite la novela.

Los grandes escritores contemporáneos, a quienes cité en el anterior artículo, no pretendieron ser genios ni dioses, precisamente porque tenían estudios y eran conscientes de su pequeñez ante el Universo, como lo fue Sócrates. Reconocieron que el arte de novelar es sólo una *transposición*. Sabedores de esta verdad, admitieron el convencionalismo del arte y se resignaron a sus bellas imaginaciones, que tenían algo de divino. En la novela clásica siempre se concedió prioridad a la inspiración que es, a fin de cuentas, poesía. El novelista es un vate y vate significa adivino.

Señalé al principio de este ensayo que tanto los románticos como los realistas se mostraron y se muestran de vez en cuando demasiado ambiciosos en sus anhelos. […] El novelista que pretenda seguir al pie de la letra los continuos cambios morales de sus criaturas, sin ordenarlos ni esquematizarlos –porque la cuarta dimensión del espíritu, siempre cambiante, es el tiempo– no logrará sino sumergirnos en el caos. […] Véase cuán lejos nos hallamos ya de aquella simplísima definición: «Novela es un relato de más de cien páginas, sin alfa y omega» –es decir, sin pies ni cabeza, sin unidad–. Ortega protestó de aquella anarquía: «Novela es un cuadro encerrado en un marco que lo delimita. Orden y compostura. Alfa y omega.» […].

Si Dios concediera la merced del genio nos quedaríamos acaso con Mauriac o con el modesto humanitarismo clásico de Buffon. A la literatura caótica que deploramos le sentaría

bien, de todos modos, un poco de sentido común, *politesse* y una peluca empolvada. Y nada más queda por decir en estas «tardes silenciosas». Esta es, al menos sobre el papel, la última. Otro pequeño ciclo se ha cumplido. La pescadilla siempre se muerde la cola.

(Articles de la sèrie «Las tardes silenciosas», el primer dels quals va ser «Introducción a la novela», publicats a Destino *del juny al desembre de 1975. Porcel 1987: 77-112.)*

Villalonga o la poètica de l'ambigüitat

Parlar de Llorenç Villalonga sempre és complex, i aquesta complexitat encara es fa més palesa si hem d'analitzar alguns fragments seleccionats de textos diversos que donin compte de la seva teoria de la novel·la. El nostre autor es complau sempre en l'exercici de la dialèctica i, ho veurem, en la pràctica de la mistificació.

Així que tractarem de fer avinent la teoria que sorgeix del text teòric, del text crític, però tenint sempre present el seu autor, la seva formació i les seves lectures, i sense perdre de vista la naturalesa caleïdoscòpica i polièdrica del seu pensament. Cal tenir present, això no obstant, que en el seu cas el pensament teòric no sempre coincideix amb la seva concreció o la seva pràctica literària. Amb Villalonga cal extremar les precaucions i totes les precaucions són poques. Al final, probablement, només quedarà una conclusió possible: més enllà de l'ambigüitat d'un i d'altra, s'imposa la grandesa de tots dos, autor i obra.

És en la síntesi de contraris, en una mena de relativisme absolut, en la força d'una imatge –la del peix que es mossega la cua, metàfora de la seva metafísica–, que entenem la seva obra. Probablement és per aquest motiu que Villalonga ens proposa un joc des del començament. Seguint un dels seus mestres, Ortega y Gasset, Villalonga tenia un sentit molt esportiu de la cultura: «uns juguen al tennis i altres a la metafísica». I és que d'Ortega li agradava que convidés a reflexionar, a practicar «l'esport de les idees». Així doncs, juga a posar-nos la «veritat» a tocar dels dits per prendre'ns-la al final tot alliçonant-nos. Vol fer-nos veure que no hi ha veritats que valguin, que res no és veritat i que res no és mentida. Que tot és un gran joc a l'estil dels jocs de saló del segle XVIII, que ell tant admirava, en què l'ambigüitat i el misteri tenen la darrera paraula. Aquí, sens dubte, *Bearn o la sala de les nines* i tota la problemàtica que l'obra aplega i desplega podria ser un exemple paradigmàtic del que exposem.

Pot ser apropiat per als nostres interessos utilitzar, aplicada a Llorenç Villalonga, una imatge que empra el mateix personatge Tonet de Bearn –un dels seus *alter* egos reconegut– per a definir la seva personalitat. Diu: «Jo no renunciaré an es tra-

pezi, de pensament, és clar.» I és que igualment hem de comprendre la seva aventura vital com la d'un funambulista que, si bé a causa de l'edat ha de retirar-se pel perill que comporta la pràctica d'aquesta activitat, no deixarà de ser mai, com la seva criatura, un funambulista mental. O, per dir-ho amb les paraules de Basilio Baltasar:

> En les seves relacions socials i polítiques –amb rivals, vençuts, guanyadors, editors, crítics, periodistes, consellers i taxistes– va ser un malabarista. La seva memòria va ser un exercici de prestidigitació; la seva esperança, una maltractada perplexitat. D'alguna manera el cas Villalonga és el d'un presoner aclaparat per la casualitat històrica. […] Va temptejar els poders de l'omissió i la mutació amb supersticiosa cautela, però només per comprovar que la credulitat dels altres és un prodigi diví que allibera les ànimes eclèctiques. (Baltasar 2000: 7)

Acarar-nos al pensament villalonguià és com endinsar-nos en un circ on el funambulisme, els jocs malabars, l'humor i el perill són constants. Els equilibris esteticoideològics que en vida va haver de fer van ser nombrosos i gens menyspreables.

Entre ser considerat enemic de la cultura catalanitzant de Mallorca i un exemple de la millor literatura catalana, entre l'articulista vehement que exalta l'avantguardisme i el crític més demolidor dels temps moderns; entre el falangista que proclamava que Companys era un «honorable pistoler» i que els feixistes «farien bé d'afusellar Ortega si tornés de París», per una banda, i, per l'altra, la declaració de principis que fa d'Ortega la clau de les seves pròpies idees i el reconeixement de *La Nostra Terra* (òrgan oficial dels catalanistes republicans) com «una mena de pulmó que volia dur aire nou a Mallorca», només hi pot operar l'alquímia de la memòria. Una memòria més aviat escleròtica o necessàriament benèvola, oportunista o emmascarada.

De l'hostilitat i l'agressivitat més manifestes de la joventut a una inesperada equanimitat i placidesa assolides en la maduresa només hi pot haver, a més del pas del temps i la seva funció anestesiant, la filosofia de la geometria corba. És a dir, que després d'haver caminat milers i milers de quilòmetres, sempre tornem al principi. «Sempre es toquen els contraris.» I si no esclaten, deu ser qüestió de màgia, el darrer dels ingredients a tenir present en el circ mental de Villalonga.

La paraula, el pensament

I al principi, tot i que per a Goethe hi fos l'acció, per a Villalonga al principi hi havia la paraula. Però no la paraula genèrica de l'evangelista Joan de Patmos,[3] que també hem de considerar perquè la paraula és la base del pensament i Villalonga, a més d'escriptor, era psiquiatre; sinó una paraula en concret. Una paraula tan màgica com convencional, composta de cinc lletres –Bearn– i que arriba a encabir la representació d'un món que, tant Villalonga com Tonet de Bearn, el seu protagonista, veuen esfondrar-se des del seu retir de Binissalem o de Bearn. Contra el canvi, la memòria; i és que no podem perdre de vista que per al nostre autor la literatura és, abans que res, una reconstrucció de la memòria.

És com si Villalonga, en aquesta obra, sens dubte la més representativa de la seva producció, volgués agrupar sota la mateixa denominació, d'una banda, una particular concepció de la civilització occidental –de signe lliberal i racionalista– que ell endevina en vies de desaparició a mans de l'irracionalisme dels nous temps, i de l'altra, el procés real de canvi que va patir la Mallorca aristocràtica del segle XIX.

El que pretén l'autor és salvar, tant com sigui possible, aquest món que és el seu per, així, mirar de salvar-se ell mateix, i tot això ho fa mitjançant la novel·la, la literatura.

Villalonga, com Proust, sap que el temps és destrucció i que només pot recuperar-lo a partir de la memòria, la memòria activa de Bergson que acondueix l'home a la recerca del seu passat i al recobrament de la realitat perduda.[4] Per això ha dit al pròleg de les *Falses Memòries* de Salvador Orlan (un llibre que, com ell mateix ha indicat, aplega la seva pròpia biografia): «*Jo sent la nostàlgia del passat, la inexistència del present i la curiositat escèptica del futur.*» Heus aquí, en tota la seva complexitat i fascinació, el pensament de Llorenç Villalonga.

3. «I al començament existia la Paraula i la Paraula estava amb Déu, i la Paraula era Déu» (Joan, 1, 1). Cito de la traducció de la *Bíblia* dels monjos de Montserrat (Andorra: Casal i Vall, 1986[4], pàg. 2194). Pel que fa al Faust de l'obra homònima de Goethe, tradueix aquest mateix fragment de l'evangeli utilitzant, per aquest ordre i rebutjant cada concepte traduït: «paraula», «esperit» i «força». De sobte, com si d'una revelació es tractés, escriu: «En el començament era l'acció» (Goethe 1982: 56).

4. La filosofia d'Henri Bergson (1859-1941) s'inscriu en el context de la crítica al positivisme, però destaca especialment el seu enfocament vitalista i el seu interès per l'evolucionisme. El bergsonisme va arribar a ser una moda intel·lectual que va tenir influència sobre alguns corrents fenomenològics, l'existencialisme i diversos corrents estètics. Vegeu un exemple d'aquesta influència al capítol dedicat a la poètica ribiana, més amunt, dins l'apartat «Carles Riba i Paul Valéry».

De lectures i influències

El paper que Villalonga atorgava a les lectures literàries que el van anar influint durant la seva formació com a escriptor es reflecteix en les declaracions següents:

> No he estat mai un gran lector en termes quantitatius. No som dels qui llegeixen tota casta d'autors i de llibres. M'agrada, contràriament, rellegir sovint els llibres que m'han agradat. Llegir així és com enamorar-se per familiaritat i amistat, no com aquells amors folls i apassionats nascuts al primer cop de vista.
> Hi ha moltíssims autors importants que no conec ni llegiré mai. No em preocupa gens. Em basta amb els llibres que a cada relectura vaig assimilant més i més, descobrint-hi coses noves. Naturalment, el meu mètode d'escriure està prou relacionat amb el de lectura. Només escric sobre temes que he assimilat bé. (Ferrà-Ponç 1983: 150)

És sobradament coneguda la situació intel·lectual de Llorenç Villalonga entre tres cultures: la catalana, l'espanyola i la francesa. Un dels més profunds coneixedors de l'obra i el tarannà de Villalonga, per amistat i sagacitat intel·lectual, és Damià Ferrà-Ponç, el qual, al text titulat, precisament, «Entre tres cultures» (que fa de pròleg al volum de Villalonga *Narracions (1924-1973)*, editat per Dopesa el 1974), assegura que l'autor de *Bearn* no s'ha incorporat a la cultura catalana sinó després de força vacil·lacions que exigeixen una interpretació acurada.

En aquest sentit, Ferrà-Ponç insisteix en el drama que vivia Villalonga als anys vint: un intel·lectual format en un concepte idealista de la cultura no podia entendre de cap manera els esforços que en el terreny polític i cultural feia Catalunya –la Catalunya noucentista– per a definir una imatge particular i ben caracteritzada de la seva fisonomia nacional. Universalisme enfront de localisme.[5]

Amb el Noucentisme, el període al qual hauria de pertànyer per generació, hi té, no obstant, nombroses afinitats d'ordre estètic i totes les divergències possibles a nivell polític. De manera que, paral·lelament a la incomprensió amb què havia interioritzat els seus esforços de particularització i diferència, era capaç d'aplaudir i recolzar entusiastament –ell, un racionalista recalcitrant, que observa amb un cert recel l'aventura avantguardista– les finestres obertes dels avantguardistes catalans (pensem,

5. L'endarreriment social i econòmic d'una Mallorca rural, l'eclosió d'un regionalisme reformista i petitburgès que va intentar reproduir les línies del Noucentisme català, el catalanisme de l'Escola Mallorquina..., tot plegat, va desembocar en uns articles signats amb el pseudònim «Dhey», amb el títol «Divagaciones. En torno al ruralismo», en què Villalonga presenta la transposició autobiogràfica d'un jove metge que s'instal·la en un poble. Aviat es produeix el xoc amb l'immobilisme local i l'única alternativa possible és el conformisme o la marginació.

per exemple, en l'acollida que va donar al *Manifest groc* de Dalí, Montanyà i Gasch, que atacava la literatura del moment i proposava una sèrie de premisses futuristes com el maquinisme o l'esport).

Així, sentint-se isolat en una societat hostil, la Mallorca provinciana de començaments de segle XX, ben aviat es dedicarà no pas a mirar de transformar el món que l'envolta, sinó a recrear-lo literàriament en una caricatura irònica, esperpèntica. Villalonga, doncs, es convertirà en un marginat culte i irònic que, malgrat tot, estableix una relació profunda amb la seva terra que mitificarà en una llarga labor de creació literària.

Si les seves relacions amb Catalunya, com hem vist, deixaven entreveure un joc de llums i ombres, quant a la seva relació amb la cultura espanyola cal recordar, abans de res, que Villalonga és fill de militar, que va viure a La Corunya, on van destinar temporalment el seu pare, i que va cursar estudis de Medicina a Múrcia, Madrid i Saragossa (amb només un breu interval de tres anys a Barcelona, 1920-1923), la qual cosa, sens dubte, havia d'afavorir la seva familiarització amb la llengua i cultura espanyoles.

Deixant de banda aquests factors d'ordre sociològic, cal tenir present l'època i, per tant, ser conscients que en la joventut de Villalonga confluïen la literatura de la Restauració (que, tret d'excepcions com Galdós o Clarín, «que pressentia Proust», li interessà poc), el *Novecentismo* castellà (Ortega, Marañón, Eugeni d'Ors, ja defenestrat… i el cercle de la *Revista de Occidente*),[6] del qual va extreure molt de suc intel·lectual, i les generacions del 98 i del 27, que no el van interessar ni gens ni mica.

Als anys trenta, doncs, el castellà és el seu vehicle fonamental d'expressió. Com a articulista a *El Día*, com a director literari de *Brisas*, com a ideòleg anticatalanista a *Centro*, fins i tot com a autor amb la publicació de la seva peça teatral, *Fedra* (1933), Villalonga era, a tots els efectes, un escriptor en castellà.

Però com ha assenyalat Ferrà-Ponç, la dinàmica d'aquesta cultura l'ignorava completament. Fora del redós illenc, la seva labor literària mancà de tota projecció sobre la cultura castellana. Aquesta absència de lligams amb el món castellà li facilitaria un retorn a la pròpia llengua sense trencaments i la Guerra Civil va obligar-lo a una revisió radical de posicions. En darrer terme, l'assoliment de la seva màxima fita: lectors per a les seves obres (moment que va arribar amb la publicació de *Bearn*), el reconcilià amb la literatura i la cultura catalanes. I tot i les diverses provatures que encara assajarà per ampliar horitzons, la cultura espanyola sempre va presentar-se-li pràcticament com un miratge.

6. Tendència estètica renovadora sorgida a Espanya al començament del segle XX i de marcat caràcter clàssic, intel·lectual i europeïtzant. Acostuma a considerar-se com a moviment precursor de les avantguardes. Ortega y Gasset n'és la figura més destacada.

Anys a venir haurà reconsiderat les seves posicions de joventut i potser un cert oportunisme –que mai no hem de deixar de considerar tractant-se-les amb algú tan camaleònic com Villalonga–, havent vist que el públic que va ser-li fidel i que el va reconèixer va ser el català, el portà a dir:

> Ara comprenc que Catalunya lluitava aleshores per sortir d'un llenguatge fragmentat dialectalment, un parlar popular que havia d'ésser codificat i normalitzat si es volia fer-ne un idioma de cultura, apte per a totes les expressions: literàries, científiques, etc. […] De jove no tenia cap adhesió sentimental al propi idioma. Per això no entenia el catalanisme. Vaig dir que si pogués escriuria en francès. […] És a dir, *voldria disposar d'un idioma més ampli que el català i el castellà. Escric perquè em llegeixin i com més lectors tenguin les meves obres, millor.* […] De jove no ho veia perquè era molt racionalista i no vaig acostar-me mai amb sentimentalismes a la llengua autòctona. […] Tot allò era molt minúscul i endarrerit: *escriure o representar en castellà* –com feien Xènius o la Xirgu– *em semblà una fugida positiva d'aquest localisme sense horitzons*. (Villalonga 1974*:* 32-33; la cursiva és meva.)

L'educació afrancesada dels germans Villalonga és el punt de partida del contacte entre l'escriptor i l'univers literari i cultural que el francès li oferia com a vehicle de comunicació. El contacte amb el liberalisme cultural francès (de Voltaire a Proust) el transporta al paradís de cultura, cosmopolitisme i *grandeur* que sempre havia desitjat.

Pel que fa a les seves idees sobre la novel·la hem de dir que estava plenament convençut que des de Madame de La Fayette, Voltaire, Flaubert, Gide, Schlumberger (de qui va extreure la tècnica epistolar per a resoldre *Bearn*), Mauriac i fins als dos mestres màxims, Anatole France i Marcel Proust, la novel·la, la gran i autèntica novel·la, s'ha originat, ha madurat i ha arribat al cim en la literatura francesa.

Com apunta Vicent Simbor al seu estudi sobre els autors que van influir Villalonga:

> Cal advertir que Villalonga mateix en els seus articles teòrics sobre la novel·la mai no deixa d'insistir en la seva preferència, gairebé devoció, per la novel·la psicològica proustiana, alhora que va relegant Anatole France a un enamorament passatger de joventut: «Breu ideari esotèric» i la sèrie de deu articles publicats a *Destino* de juny a desembre de 1975, en són bona prova. […] En conclusió: ni Proust i ni tan sols novel·la psicològica, a pesar de les explícites i repetides proclames psicologistes i proustianes de Villalonga. (Simbor 1997: 320)

Teoria de la novel·la: pistes per a un itinerari

Fins ara hem volgut mostrar la dificultat intrínseca de la tasca d'identificació i filiació de l'ideari estètic del nostre autor. Dificultat deguda, sobretot, a les múltiples contradiccions internes i, també, a la particular interpretació que fa dels diferents moviments estètics que el van interessar al llarg de la seva trajectòria literària. Malgrat tot, hem vist que podem situar el pensament estètic de Villalonga en unes coordinades teòriques molt precises i de les quals parla en repetides ocasions en articles, notes, fragments personals, entrevistes, novel·les, etc. Es tracta de noms tan rellevants com ara els d'Ortega y Gasset, Anatole France, Eugeni d'Ors, Oswald Spengler, Sigmund Freud, Waldo Frank o Hermann von Keyserling (a qui va conèixer a Mallorca), pensadors del període comprès entre les dues guerres mundials i que el van influir considerablement.

Si a la seva joventut els corrents relativistes i vitalistes predominaven sobre el racionalisme, la descoberta de France explica la seva concepció de la vida: racionalista, classicitzant i arrelada a l'època daurada i enyorada del segle XVIII francès. De la fusió i personal depuració entre totes aquestes tendències sorgeix el seu ideari estètic. Un ideari estètic que, com el lluç, es mossega la cua, que sintetitza l'oposició de contraris i esdevé alhora liberal i conservador, racionalista i relativista.

Quant a la teoria de la novel·la, hem de considerar fins a quin punt la seva tasca d'articulista constitueix un camp d'entrenament perfecte per a algunes de les idees que després traslladaria a la seva obra de creació; algunes de les idees que, de fet, sempre el van acompanyar. Des de qüestions filosòfiques, fins a matèries intranscendents, Villalonga sempre va oferir a la intel·ligència un terreny per a exercitar-se. Ell mateix reconeix a les «Notes autobiogràfiques»: «Crec que en aquells primers articles d'*El Día* hi ha l'embrió de la meva actitud davant de la literatura, la política, el localisme…» (Ferrà 1983: 138).

Certament, la tendència classicista oposada a la romàntica, constant al llarg de tota la seva trajectòria malgrat la importància de la seva aventura avantguardista, el porten a afirmar que l'art és, abans que res, «voluntat d'estil, ordre, selecció, consciència i cultura» (Villalonga 1926; la cursiva és meva).

En aquest sentit, a «La Madeleine Trempée», una sèrie d'articles que van aparèixer publicats l'any 1930 al diari *El Día*, Villalonga intenta sintetitzar la seva concepció artística, i ja hi afloren les que seran les línies principals de la seva teoria personal. Una teoria que, com remarca Magdalena Bou, es basa essencialment en dos conceptes fonamentals: «intuïció» i «inefable». Alhora, les diferències entre la novel·la psicològica que neix amb *La princesse de Clèves* i que Proust encarna en el món modern, i la novel·la ideològica i les seves variants (novel·la de tesi, novel·la d'idees i novel·la intel·lectual) són la distància entre teoria i praxi en l'obra villalonguiana. Un cop

més, l'anar i venir del pèndol. Deixant de banda el temps que, al text que hem presentat, dedica a combatre el model novel·lístic del Realisme social i històric, el nostre autor aposta per la renovació i insisteix en la riquesa psicològica, basada en el concepte d'imaginació i no pas en el de realitat.

Les preferències per la novel·la psicològica i subjectiva (*La princesse de Clèves* i Proust) són del tot evidents, així com el seu rebuig contundent de qualsevol mena de «realisme» («el *leche* i els *mamporros* del tremendisme de moda»), en la variant que sigui: costumisme, neocostumisme, behaviorisme, tremendisme, literatura compromesa, objectiva, etc. Entre el costumisme o el behaviorisme i l'*esperpento* del seu admirat Valle-Inclán, Villalonga, que sent horror per tot allò que sigui popular, es decanta per l'*esperpento* i crea el que Rafael Tasis considera un gènere original: l'*esperpento snob*, anticostumista, però fortament dialectal (Tasis 1961: 12-14).

Amb tot, les contradiccions que hem exposat com a fil conductor en parlar de Villalonga, també fan acte de presència en el camí de la teoria a la praxi. I és que si Villalonga teoritza sobre la novel·la psicològica, a la pràctica fa novel·la d'idees. La dependència teòrica de les idees orteguianes sobre el gènere, la dialèctica entre record i oblit i la possibilitat de reduir l'anècdota a la mínima expressió són els motors que acondueixen el pensament teòric de Villalonga de la novel·la psicològica a la novel·la d'idees.

Al cap i a la fi, els diàlegs són cabdals en aquest tipus de novel·les i Villalonga sempre ha confiat en la força de la paraula. Recordem el que diu Mefistófeles al *Faust* de Goethe:[7] «Sàpiga usar / la paraula al seu temps, i ja ho veurà! / Amb paraules llueix a l'assemblea, / un sistema amb paraules es basteix; la paraula no falla» (Goethe 1982: 74).

Villalonga sempre ha estat això: un gran dialèctic.

Bibliografia

Baltasar, B. (2000). «A la manera d'un petit Proust». *El País, Quadern*, 16-XI-2000, pàg. 7.

Bou, M. (1982). «Llorenç Villalonga i l'Avantguardisme». *Affar*, 2, pàg. 57-67.

Ferrà-Ponç, D. (1974). «Llorenç Villalonga entre tres cultures». Pròleg a: Ll. Villalonga. *Narracions*. Barcelona: Dopesa, pàg. 8-50.

7. Villalonga té escrit un *Faust* dramàtic de 1956 i la presència fàustica és present al llarg de tota la seva obra, entre d'altres llocs al títol de la primera part de *Bearn*, «Sota la influència de Faust».

Ferrà-Ponç, D. (1971). «Sobre Llorenç Villalonga». *Lluc*, 599, febrer 1971, pàg. 13-18.

Ferrà-Ponç, D. (1983). «Notes autobiogràfiques de Llorenç Villalonga». *Randa*, 15, pàg. 131-168.

Goethe, J. W. (1982[2]). *Faust*, trad. de J. Lleonart. Barcelona: Proa.

Porcel, B. (1970). «Llorenç Villalonga, com el lluç». *Serra d'Or,* 127, abril 1970, pàg. 259-264.

Porcel, B. (1987). *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Barcelona: Edicions 62.

Simbor, V. (1997). «Llorenç Villalonga entre Anatole France i Marcel Proust». A: D. A., *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 317-353.

Tasis, R. (1961). «Llorenç Villalonga, o la utilitat del snobisme». *Serra d'Or*, 3, març 1961, p. 12-14.

Villalonga, Ll. (1926). «Una novela con estilo. *La isla de Oro*». *El Día*, 13-VI-1926.

Villalonga, Ll. (1974). *Narracions (1924-1973)*. Barcelona: Dopesa.

Capítol 6

Mercè Rodoreda

«Pròleg» a *Mirall trencat* (fragments)

Laura Borràs

Una novel·la es fa amb una gran quantitat d'intuïcions, amb una certa quantitat d'imponderables, amb agonies i amb resurreccions de l'ànima, amb exaltacions, amb desenganys, amb reserves de memòria involuntària… tota una alquímia. Si jo no he sentit mai cap emoció davant d'una posta de sol, ¿com puc descriure, o, millor dit, suggerir la màgia d'una posta de sol? Els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula, com un parc en tot l'esclat de la primavera o gebrat i esquelètic a l'hivern, com la bona música sentida en el moment precís, com la cara de certes persones absolutament desconegudes que tot d'una creues, que t'atreuen i que no veuràs mai més. Per això et deixen una recança difícil d'explicar amb paraules. Una mà, en una pintura, et pot donar tot un personatge. Una mirada et pot impressionar més que no pas la bellesa d'uns ulls. Un somriure enigmàtic que de vegades pot ser només la contracció d'uns determinats nervis facials, et roba el cor i necessites fer-lo perdurar. Penses: si pogués descriure aquesta mica de moviment gairebé imperceptible que canvia tota una expressió… Stendhal deia: els detalls és el que hi ha de més important en una novel·la. I Txèkhov: s'ha d'intentar l'impossible per dir les coses com no les ha dites mai ningú. Fer una novel·la és difícil. L'estructura, els personatges, l'escenari… aquest treball de tria és exaltant perquè t'obliga a vèncer dificultats. Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons. Una novel·la són paraules. Voldria fer veure els espasmes lentíssims d'un brot quan surt de la branca, la violència amb què una planta expulsa la llavor, la immobilitat salvatge dels cavalls de Paolo Ucello, l'extrema expressivitat dels somriures andròginis de les Verges de Leonardo da Vinci, o el mirar provocatiu, el mirar més provocatiu del món, d'una dama de Cranach, sense celles, sense pestanyes, embarretada, emplomallada d'estruç, amb els pits fora del gipó. No he arribat a tant. Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials. No s'aconsegueix sempre. Donar relleu a cada paraula; les més anodines poden brillar encegadores si les col·loques en el lloc adequat. Quan em surt una frase amb un gir diferent, tinc una petita sensació de victòria. Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil. Hi ha escriptors que el troben de seguida, d'altres triguen molt, d'altres no el troben mai. […]

Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. […] És a dir, el personatge d'una novel·la pot saber què veu i què li passa, l'autor no. D'aquesta manera el lector sent una veritat o, si es vol, més veritat. Tota novel·la és convencional. La gràcia consisteix a fer que no ho sembli. No he escrit mai res de tan alambinat com *La plaça del Diamant*. Res de menys real, de més rebuscat. La sensació de cosa viva la dóna la naturalitat, la claredat d'estil. Una novel·la són paraules. […]

Tota aquesta teranyina [de personatges a *Mirall trencat*] que se m'anava filant m'empresonava. Fatigada, vaig perdre tota mena de comunicació amb les meves criatures. Em fugien dels dits. Em calgué oblidar-los per tornar-los a trobar. Tenia gairebé enllestida la primera part, algun capítol de la segona i l'últim, quan l'Armanda surt al parc a buscar esqueixos de roser. Però tot estava poc treballat, mig aguantat enlaire. La novel·la, per altra banda, se m'anava poblant de gent. M'hi perdia. Em vaig veure obligada a fer-me un fitxer, cosa que em va contrariar perquè pensava que em robaria espontaneïtat. No podia reprendre el treball. Em repel·lia. *Mirall trencat* se'm convertia en una muntanya inaccessible. No l'acabaria mai. Havia perdut interès.

Els títols que m'havia proposat mancaven de relleu. Una novel·la és un mirall. ¿Què és un mirall? L'aigua és un mirall. Narcís ho sabia. Ho sap la lluna i ho sap el salze. Tot el mar és un mirall. Ho sap el cel. Els ulls són el mirall de l'ànima. I del món. Hi ha el mirall de la veritat dels egipcis que reflectia totes les passions; tant les altes com les baixes. Hi ha miralls màgics. Miralls diabòlics. Miralls que deformen. Hi ha mirallets per caçar aloses. Hi ha el mirall de cada dia que ens fa estrangers a nosaltres mateixos. Darrera del mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall. Sense somnis ens agermanem a l'*Étranger* de Camus: «Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repos, sommeil et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi sur le mème rythme…» Però si la novel·la, creguem el que s'ha dit i repetit fins a la sacietat, és un mirall que l'autor passeja al llarg d'un camí, aquest mirall reflecteix la vida. Jo, en tot el que tenia escrit de la novel·la d'una família, només en reflectia trossos. El meu mirall al llarg del camí era, doncs, un *Mirall trencat*. En trobar el títol vaig poder reprendre la novel·la. Havia passat molt de temps. […]

Abans d'acabar voldria dir alguna cosa sobre la innocència dels meus personatges. Si jo hagués de produir-me com a corifeu en una imaginària tragèdia antiga, m'acostaria al públic i començaria el meu recitatiu així: «Davant del sol, dels núvols i de les esteles –com anomena Bernat Metge les estrelles ("quantes esteles ha en lo cel")– puc assegurar que els meus pares em van fer innocent.» Però sóc una persona com les altres, carregada de personalitats i potser la més marcada de les meves múltiples personalitats és una mena d'innocència que em fa sentir bé en el món on m'ha tocat de viure. Per desig d'escriure amb una certa idiosincràsia, he cultivat, des de fa molts anys –i això és innocència–, una mena de puresa –que en el fons deu voler dir ser un mateix– amb el mínim d'adulteracions possible. He cultivat l'oblit de tot el que m'ha semblat nociu per a la meva ànima i he cultivat l'admiració per les coses que em fan un bé: pel quiet poder de les flors que em procuren moments inefables, per la lenta paciència de les pedres precioses, màxima puresa de la terra, pels grans abismes d'aquest cel tan proper i tan llunyà alhora, on brillen i tremolen totes les constel·lacions. Això fa que hagi passat temps rudes i rudeses de tota mena sense que tot plegat m'hagi marcat profundament. No vull dir que la maldat i la perversitat m'acorin; subscric la frase cèlebre: «Res del que és humà no m'és estrany.» Però la

innocència, perquè s'adiu amb una part important del meu temperament, em desarma i m'enamora. Els personatges literaris innocents desvetllen tota la meva tendresa, em fan sentir bé al seu costat, són els meus grans amics. Els herois d'alguns contes de Hemingway, els servents negres de les novel·les de Faulkner, la noia de *Light in August* que travessa mig Nord-amèrica a peu o a dalt de camions en busca de l'obrer agrícola que va embarassar-la, que estima i que no sap on para.

Colometa, Cecília, el jardiner, Armanda, Eladi Farriols, Valldaura, són, cadascun a la seva manera, personatges innocents. I que siguin innocents em basta. Si *La plaça del Diamant*, si *El carrer de les Camèlies* han agradat, si *Mirall trencat* agrada, no em marcarà amb càrregues de pretensions. Voldria començar, nova com la llum del dia –i no em serà gens fàcil–, la meva pròxima novel·la. Escric perquè m'agrada d'escriure. Si no semblés exagerat diria que escric per agradar-me a mi. Si de retop el que escric agrada als altres, millor. Potser és més profund. Potser escric per afirmar-me. Per sentir que sóc… I acabo. He parlat de mi i de coses essencials en la meva vida, amb una certa manca de mesura. I la desmesura sempre m'ha fet molta por.

(Rodoreda 1984: 13-32)

Llegir, escriure, viure

La dita popular «que el llegir no ens faci perdre l'escriure» resulta del tot inapropiada per definir la trajectòria literària i per comprendre la poètica de Mercè Rodoreda. En el seu cas, el llegir porta de manera gairebé irremeiable a l'escriure («Si jo no hagués llegit, potser no hauria escrit mai»). I de seguida veurem per què. La seva avidesa lectora es remunta a ben aviat i aquesta cultura literària serà, en gran part, un dels substrats d'on l'escriptora pouarà per bastir la seva obra narrativa.

El gust per la lectura li va ser inculcat de ben petita d'una banda pel pare –un home reservat i introvertit, «lector impenitent», que era «allò que anomenem amb aquesta paraula tan lletja: un lletraferit» (en mots de la mateixa escriptora), un comptable que els llegia novel·les i obres teatrals en veu alta els vespres, després de sopar–; i d'altra banda, per l'avi, «una persona extraordinària», que havia mantingut relació amb Jacint Verdaguer (del qual va fer fer un bust i el va col·locar al jardí de casa seva envoltant-lo d'una «escenografia» certament romàntica), que la va introduir en la tradició poètica catalana, en les llegendes de sants, etc. A més de transmetre-li un dels seus trets més característics: l'amor per les flors:

> [El meu pare] em llegia en veu alta quan jo era petita i m'havia posat la llengua catalana al cap i al cor. Llegia molta literatura catalana: Guimerà, Víctor Català, Ruyra, que m'en-

> tusiasmaven. Després, i per damunt de tots, Carner. […] El meu avi, que era l'amo de la torre on vivíem, va fer construir un monument a Mossèn Cinto Verdaguer a la part del darrera, fet a base de pedres amb rams de farigola i d'espígol. El monument era envoltat per un estany de nenúfars. Damunt les pedres hi havia el monument a Mossèn Cinto, i d'allí sortien cap avall cintes de ciment de color de rosa. A les cintes hi havia escrites, en porpra, les Obres d'en Verdaguer. A la façana de la torre, esculpides en pedra, el meu avi va fer posar dues estrofes de l'Oda a la Pàtria, d'Aribau. Allí va ser on vaig aprendre a llegir en català. (Roig 1976: 164-165)

Una afecció, doncs, la lectura, que va descobrir a casa i que, d'alguna manera, va venir a anestesiar –si se'm permet la comparació– el profund sentiment d'enclaustrament («la meva joventut va ser una reclusió») i d'opressió que la nostra autora va sentir al llarg de tota la seva infantesa, adolescència i joventut. Tal va ser la passió per la lectura al llarg de tota la seva vida que ella mateixa s'ha definit com una autèntica «devoradora de llibres».

Fins i tot, a l'entrevista que li van fer Dolors Oller i Carme Arnau l'any 1980 amb motiu de la concessió del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, a més d'afirmar que va viure de llegir i de la cultura literària des que tenia divuit anys –fent una clara al·lusió a la seva vinculació «professional» al món de les lletres en molts diversos vessants: com a periodista, com a traductora, novel·lista, etc.–, reafirmava les seves paraules tot dient: «No he deixat mai de ser allò que se'n diu una bèstia literària.»

I, certament, en la mesura en què aquestes lectures poden esdevenir influències literàries, a nosaltres ens interessa aquest aspecte de la seva personalitat. La seva manca de formació acadèmica no va impedir en absolut el seu accés a la «gran literatura», sinó que, precisament perquè sempre va enyorar haver rebut una educació més sòlida (recordem que només va anar tres anys a l'escola, la qual va haver d'abandonar per fer-se càrrec del seu avi durant la seva malaltia) i perquè mai no va poder anar a la universitat, l'horitzó que la lectura desplegava davant seu la traslladava a una mena de «paradís» que ni tan sols va poder perdre perquè mai no l'havia tingut:

> El meu avi, quan jo tenia nou anys, va tenir una feridura, i la meva mare va voler que em quedés a casa per ajudar-la. Ja no vaig anar mai més a l'escola. I no vaig aprendre a dividir. *Tota la vida m'ha sabut greu no haver pogut estudiar*. Al costat de casa meva hi havia una residència per a estudiants, i quan tenia catorze o quinze anys, pujava a la terrassa de casa per veure com llegien o estudiaven mentre passejaven pel jardí. *Em feien molta enveja*. Jo era filla única i no tenia cap amic. [Mercè Rodoreda diu aquí que no tenia cap amic i a un amic que sembla que tenia de petita i que venia a jugar a casa seva, l'apallissava cruelment, tal com ella mateixa explica a l'entrevista televisiva amb Soler Serrano. Diu d'ella mateixa que era «molt dolenta» i que pegava a un nen molt dòcil que precisament li agradava

perquè era així. Això no obstant, malgrat estimar-lo molt, «el pegava fort, de veritat» i ell plorava i marxava, però després tornava per jugar.]

Només feia que llegir. No vaig tenir ningú que m'ajudés ni m'orientés. Vaig començar a tenir contacte amb el món literari gràcies a en Puig i Ferreter, que em va demanar si tenia alguna novel·la. Jo li vaig donar *Un dia en la vida d'un home*, i va ser llavors quan em va introduir al Club dels Novel·listes, on anàvem en Trabal, en Pere Quart, en Jordana, de qui em va impressionar molt una novel·la, *Una mena d'amor*. Feien tertúlia i parlàvem de literatura. Era gent molt culta [...]. *Llegíem molt i estàvem al dia de la literatura europea i americana*. (Roig 1976: 166-167; la cursiva és meva.)

Però Mercè Rodoreda tenia «unes ganes fabuloses d'escriure». I havia sentit dir que per a ser un bon novel·lista calia ser abans un bon periodista, de manera que va posar-se a fer de reportera per a setmanaris com *La Rambla* o revistes com ara *Clarisme*. Va ser precisament el director de *La Rambla* qui li va preguntar per què volia ser periodista. A la seva resposta que volia aprendre a escriure, l'home li va donar un consell que havia de resultar determinant: «Primer visqui, després escrigui.»

Com hem pogut veure, Mercè Rodoreda va anar poc a l'escola, però va aprendre molt a l'escola de la vida. Una escola que, segons les seves pròpies declaracions a Soler Serrano, «*me ha pegado duro*». Una escola que li fa pronunciar frases com la que diu a Montserrat Roig en la seva entrevista: «Mai no faig projectes» o «M'he acostumat a no tenir demà», o les que explica a l'entrevista televisiva: «Viure al dia, morir al dia.»

L'escola de la vida li mostraria el costat més negre de l'existència humana –l'experiència de la guerra– i li forniria, també, gran part del material que, després, l'alquímia de la memòria i de la imaginació havien de passar pel seu sedàs i depurar en les seves creacions literàries. Però, per a escriure, a més de viure calia saber expressar-se, saber expressar: conèixer la llengua. Volia alliberar-se, volia viure, volia fer d'escriptora, però abans calia aprendre a escriure i a escriure en català.

La qüestió lingüística: el català, l'eina de treball

Mercè Rodoreda va començar a escriure abans de la Guerra Civil i de seguida es va trobar amb un problema fonamental: el de la llengua. Si pràcticament no havia estat escolaritzada i el poc que ho va ser, ho va ser en castellà, com podia trobar en el català, la seva llengua, un mitjà factible d'expressió literària?:

> Vaig tenir els mateixos problemes que vosaltres, els joves [es refereix ara a la generació de Montserrat Roig], per aprendre a escriure en català. De gran vaig haver d'empassar-me tota la gramàtica d'en Fabra. […]
> […] però nosaltres tampoc no sabíem escriure. El gran problema per a l'escriptor català és poder dominar el seu propi idioma. *És molt difícil escriure en una llengua manllevada*. (Roig 1976: 164 i 171; la cursiva és meva.)

Malgrat tot, el seu caràcter lluitador i bel·ligerant la impel·lia a mirar de batre's amb l'adversitat, a desafiar-la, a combatre-la amb totes les seves forces i per això va resoldre que calia estudiar amb tota profunditat i exhaustivitat l'obra de Pompeu Fabra, la qual cosa va fer amb l'entrega i l'entusiasme que li són propis. No en va aquella era la pedra de toc de la seva «possible» vida literària i ella n'era perfectament conscient.

Autodidacta, aprèn a escriure escrivint. Tanmateix, un cop assolida una certa confiança en el suport, la llengua, calia endinsar-se en el contingut. Les seves obres de joventut van ser rebutjades contundentment per l'autora en una autocrítica sense palliatius.[1] Aquestes novel·les són: *Sóc una dona honrada?* (1932), *Un dia en la vida d'un home* (1934), *Dels que hom no pot fugir* (1934) i *Crim* (1938). És a dir, totes, tret d'*Aloma* (1938), a la qual, tot i considerar-la una «obreta menor», és l'única que salva d'abans de la guerra –això sí, després d'una severa depuració l'any 1969–, que li valdrà el Premi Crexells de novel·la (1937).[2]

Amb tot, no podem pensar que els motius de l'exclusió fossin principalment lingüístics, sinó que hi ha una voluntat manifesta de «corregir» el que ella considera defectes d'estil. Volia «desaparèixer» d'aquelles obres en què, afirma, «se m'hi veia massa al darrere». I, seguint el mestratge de Flaubert i les tendències narratives del seu moment que fan desaparèixer el narrador omniscient i el substitueixen, en alguns casos, pel jo interior dels personatges, Rodoreda està fermament convençuda que l'autor no ha de ser al text. En aquest sentit, malda per desprendre's de les tècniques vuitcentistes i acostar-se als models literaris del segle XX.

Un dels canvis en l'obra de Rodoreda serà la delegació del poder narratiu en mans d'un personatge bo i prescindint del narrador omniscient i fent ús de la psiconarració en primera persona. Aquest model d'escriptura –en el qual el *showing* predomina

1. «Hi ha quatre novel·les que voldria deixar mortes… per dolentes», diu Rodoreda a Joaquim Molas en una carta de l'any 1965 (Molas 1997: 103), les que ella anomenava «les quatre innombrables».
2. Es tracta del primer premi literari en un sentit modern, instituït i donat des de 1928 en memòria del filòsof Joan Crexells i destinat a una novel·la.

sobre el *telling*– era la pretensió dels autors de l'anomenada «generació perduda» nord-americana (Steinbeck, Faulkner, Hemingway…).[3]

La fixació de Rodoreda pels aspectes «formals» (la llengua, l'estil) és constant al llarg de la seva producció. Una vegada i una altra trobem, esparsos, esquitxos en declaracions, ací i allà, en el mateix sentit en què ho exposa al pròleg de *Mirall trencat*: l'obsessió per concentrar-se en la forma, en les paraules.

«Una novel·la són paraules». A la recerca de l'estil: una poètica dels detalls

És constant l'acostament de Rodoreda a un autor o un altre en funció del seu estil:

> Hi ha un escriptor que sempre es rellegeix perquè és un gran estilista, que és Ruyra, però des del punt de vista del llenguatge i de l'expressió, no com a novel·lista…, per exemple, *Solitud* ja està escrita, no es pot repetir, ja ha estat feta. El Pous i Pagès, el Puig i Ferreter, eh? En fi, tota aquesta gent no m'exalten per escriure, al contrari. (Oller 1991; resposta a una pregunta de Carme Arnau en què li demana per la tradició catalana.)

La seva perseverança en la lectura i la traducció, experimentació o aplicació de determinades «modes» o «novetats», com les del *Modernism* anglosaxó,[4] i l'ús de les tècniques de l'*stream of conciousness* (el «corrent de la consciència») o de tècniques behavioristes (amb el narrador com un observador extern), la porten a criticar de manera molt contundent autors dels quals se sent molt allunyada, estilísticament parlant:

> *Temperatura.* En Trabal quan va cometre la novel·la d'aquest títol diuen que estava a cinquanta-set i mig. I tenia cagarrines. Feia anys que no havia llegit una cosa tan dolenta, amb un humorisme –ell es pensa que en sap fer– que no fa ni un somriure. *Aquest senyor s'ha*

3. «*You are all a lost generation*» és l'epígraf de Gertrude Stein a l'obra *The Sun Also Rises* d'Ernest Hemingway. Getrude Stein va encunyar el nom de «generació perduda» per a descriure els intel·lectuals, poetes, artistes i novel·listes que rebutjaven els valors de l'Amèrica de la postguerra de la Primera Guerra Mundial i que es van exiliar a París i hi van viure una vida bohèmia, seguint un estil turmentós de vida basat en els excessos.
4. El terme es refereix al canvi radical en la sensibilitat cultural i estètica que s'evidencia en l'art i la literatura del període posterior a la Primera Guerra Mundial. Des del punt de vista literari, el moviment està associat amb l'obra, entre d'altres, de T. S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf, W. B. Yeats, Ezra Pound, Gertrude Stein o Franz Kafka.

> *equivocat. La literatura és una altra cosa*. Aquest senyor ha fet un ou ferrat sense oli; en un moment únic de fúria interina. *Trobo que l'haurien de pegar.* (Rodoreda 1985: 96. Carta a l'Anna Murià del 3 de setembre de 1948; la cursiva és meva.)

La seva obra narrativa és un procés cap al domini de la narració (d'aquí el rebuig de les quatre primeres novel·les i la refeta radical d'*Aloma*). Fins l'any 74, amb l'aparició de *Mirall trencat*, Rodoreda no havia escrit res sobre com s'havia de fer una novel·la. Aquí, però, va cedir a la temptació de fer-se un pròleg ella mateixa on comença a desenvolupar la seva teoria literària i ens aproxima a la manera com s'enfronta al fet d'escriure.

> Conte, autobiografia o mistificació narcisista, aquest text [el pròleg a *Mirall trencat*] és igualment un punt de referència obligat. La seva estructura retòrica és complexa. Hi confluei-xen instàncies diverses: la declaració preceptiva (o poètica) dels objectius, la mimesi de l'autoentrevista, l'exercici de recensió o de crítica i, fins i tot, el joc a l'inrevés, irònic i burlesc, que va encantar admirablement el Calvino de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Sigui quin sigui el sentit, o els sentits, d'aquest pròleg, no podem defugir les seves al·lusions: el que s'hi diu evidencia una determinada disposició de l'escriptora. Sí, aquest pròleg és també una història interna dels llibres de Rodoreda, una relació sobre les interconnexions. (Grilli 1987: 149)

L'exposició que l'autora ens brinda en el seu pròleg pretén remarcar quin és el seu objectiu a l'hora d'escriure: cercar tot allò d'aparentment secundari, d'imperceptible, de quotidià. Aquest és l'eix vertebrador de la poètica rodorediana, una poètica dels detalls. Així les coses, el que li importa no és tant el que diu, sinó com ho diu. La dificultat principal radica, doncs, en la focalització, en el punt de vista que ha d'adoptar i en l'estil. En paraules de M. Aurèlia Capmany, Rodoreda és una autora ensinistrada en «el difícil art de reduir a dimensions de quotidianitat la tragèdia d'existir» (Capmany 1968: 47).

Per a Mercè Rodoreda la novel·la

> *ha de reflectir la realitat* [d'aquí la insistència en el pròleg en el tema del mirall]. Però hi ha d'haver una part de fantàstic, d'irreal. *I ha d'ésser poètica*. Hi ha novel·les de Dickens que semblen actuals; el principi de *David Copperfield*, per exemple. Quanta poesia que té! *Té importància l'estil, i no l'anècdota, sinó la forma. Jo no crec en el missatge; quan una novel·la és bona no li cal; ja hi és*. I els detalls també són importants. S'han de triar els més adients als personatges. Una novel·la no es pot escriure en una tarda. És un procés llarg… I cal saber donar la sensació del temps, una de les meravelles d'en Proust. (Roig 1976: 170; la cursiva és meva.)

Una novel·la: tota una alquímia. Certament, per a la nostra autora una novel·la és una barreja gairebé màgica de la realitat exterior (agonies, exaltacions, desenganys) filtrada per la consciència subjectiva (intuïcions, resurreccions de l'ànima) i pel pas del temps (imponderables, memòria involuntària). Així, als elements autobiogràfics que Rodoreda ha assenyalat repetidament amb afirmacions com ara: «En tots els meus personatges hi ha característiques meves, però cap dels meus personatges no és jo», s'hi suma la consideració (feta al pròleg a *Mirall trencat*):

> Per altra banda el meu temps històric m'interessa d'una manera molt relativa. L'he viscut massa. En *La plaça del Diamant* el dono sense haver-me proposat de donar-lo. Una novel·la és, també, un acte màgic. Reflecteix el que l'autor porta a dintre sense que gairebé sàpiga que va carregat amb tant de llast. Si hagués volgut parlar deliberadament del meu temps històric hauria escrit una crònica. N'hi ha de molt bones. Però no he nascut per limitar-me a parlar de fets concrets. (Rodoreda 1984: 18)

Una novel·la, un mirall, però un mirall que ella trenca, que ella fragmenta, esmicola, fa bocins i que reflecteix, en conseqüència, una realitat deformada, parcial, ambigua, subjectiva, fragmentada, inestable, complexa…

Com es desprèn d'alguns dels passatges que hem seleccionat del pròleg a *Mirall trencat*, Rodoreda té molt present una idea: «Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials.» En definitiva –i en això és taxativa–, «tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil». Per concloure aquesta breu reflexió sobre l'estil, podem recordar el fragment de l'entrevista amb Dolors Oller en què diu:

> No ho sé. Diré allò tan clàssic de l'estil és l'home i res del que és humà m'és aliè [es refereix a la cita de Terenci: *Homo sum et nihil humani a me alienum puto*]. No, penso que una cosa important és agafar un estil indirecte. Si escrius dient els sentiments o les emocions que té un personatge, no el veus. Ara, si el fas enraonar i explicar-se, aleshores el veus millor, pot significar més coses. (Oller 1991)

Les influències literàries i culturals

Però a l'hora d'escriure el llegir aflora, de vegades inconscientment, d'altres no. Així, resulta ben significativa la selecció de cites i autors que Rodoreda ha destinat a encapçalar *Mirall trencat* i cadascuna de les seves parts: Saint-Réal, Sterne, Blake i

T. S. Eliot. Això, és clar, sumat a la reflexió sobre el gènere que Rodoreda traça a partir, sobretot, de Stendhal («Una novel·la és un mirall»), però també de l'esmentat Saint-Réal i de Pla.[5]

Pel que fa a les influències reconegudes per l'autora podem citar des de Joyce –«quan vaig llegir *The Dubliners (Dublinesos*), sobretot el conte "Pols i cendra", em vaig adonar de la relació que hi ha entre *La plaça del Diamant* i el Joyce de la narració curta» (Roig 1976: 170)–, Céline o Stendhal fins a Zweig, Proust, Virginia Woolf, Faulkner o Lewis Carroll. Però Katherine Mansfield mereix una atenció especial: «El "meu amor en aquest gènere" [s'està referint al conte] és la meravellosa K. Mansfield. Després segueix Txèkhov. I l'Obiols m'ha fet descobrir Steinbeck i Hémon» (Rodoreda 1985: 71; carta a l'Anna Murià de 13 de març de 1946);[6] també en una altra ocasió dirà «Ara faig un estudi a fons dels contistes americans. Els que més admiro són Steinbeck, Faulkner, junt amb el meu amor que és K. Mansfield» (Rodoreda 1985: 73; carta del 5 de juny de 1946).[7]

Deixant de banda l'horitzó narratiu europeu i americà, i centrant-nos en el panorama novel·lístic català, cal tenir present quines són les influències que reconeix:

> Tot Verdaguer, Sagarra, Guimerà… Em passava hores per casa, amunt i avall, recitant versos en veu alta. Allò de "Vinyes verdes…" (Sagarra), i Carner, Carner és molt important en la meva manera d'escriure i molt important, també, per a tots els escriptors de la meva època. Va fer molt feina. Carner és un senyor important: va refer l'idioma, més que Verdaguer. Verdaguer va posar en circulació moltes paraules catalanes, però en Carner encara ho va fer més bé. I Riba, també era lectora d'en Riba, tot i que és més difícil. (Oller 1991)

Finalment, potser caldria parlar de les influències que la seva escriptura ha generat. Així, quan Dolors Oller li demana si creu que el que ella ha escrit és important estilísticament, Rodoreda li respon:

> He influït en absolutament tots els escriptors joves. *La plaça*… ha fet escola… La Montserrat Roig, per exemple, té una sèrie de contes que surten de *La plaça*. I la Carme Riera, que sempre nega la meva influència, en té en allò de *Te deix, amor*… la hi té tant, que ja no pot ser-hi més: n'hi ha molts que semblen sortir de *La meva Cristina*… Però és que no és cap mal acceptar que un escriptor t'ha influït! *Llegir és una formació. Si jo no hagués llegit, potser no hauria escrit mai. Per a mi la lectura va ser molt important… Llegir bàrbarament, això és important*. Si no hi hagués hagut l'exili, si no hagués conegut la cultura francesa, jo hauria

5. Sobre la concepció de la novel·la de Josep Pla, també fonamentada en la idea del mirall i en els detalls, vegeu més amunt el capítol corresponent.
6. S'han regularitzat els noms dels escriptors citats a la carta.
7. En aquest sentit, vegi's l'article de M. Casals Couturier «El *Rosebud* de Mercè Rodoreda» (1987: 27-47). S'hi parla del «kanianíssim» (de *Ciutadà Kane* d'Orson Welles) pròleg a *Mirall trencat*.

> escrit d'una manera molt diferent. *La claredat, la precisió, em ve dels escriptors francesos*. (Oller 1991)

Mercè Rodoreda, però, no només escriu novel·les o contes, que per a ella acompleixen una funció catàrtica, sinó que també ha conreat gèneres com la poesia i el teatre, a més a més, pinta i gaudeix de l'art del seu temps, el setè art: el cinema. Ella que escriu, com ho confessa a Montserrat Roig, gairebé per necessitat, reconeix que llegir, observar, perdre el temps o anar al cinema són les seves veritables apetències, enormement més plaents, per bé que, quan va haver de triar entre ambdues afeccions, va ser la literatura la que va guanyar:

> Escric perquè m'agrada d'escriure. Si no semblés exagerat diria que escric per agradar-me a mi. Si de retop el que escric agrada als altres, millor. Potser és més profund. *Potser escric per afirmar-me. Per sentir que sóc…* (fragment final del «Pròleg» a *Mirall trencat*, transcrit més amunt; la cursiva és meva.).

> *Escriure em serveix de sedant, d'excitant, és angoixós, és… tot a la vegada.* Escriure em cansa molt. Ho necessito, perquè una cosa o altra s'ha de fer a la vida. *Però el que a mi m'agrada és embadalir-me davant els núvols, o llegir novel·les policíaques, o anar al cinema a veure westerns, que són les pel·lícules que més m'agraden.* (Roig 1976: 168; la cursiva és meva.)

> *Jo m'ho passo molt malament, la veritat és que suo tinta xinesa.* Quan escric em tanco. Dos anys, no seguits, per a *El carrer de les Camèlies*. *Després quedo esgotada físicament. Em poso malalta i he de ficar-me al llit.* (Roig 1976: 173; la cursiva és meva.)

> *La novel·la és un plaer literari, un afany de superació,* […] *és una necessitat de sortir, d'expressar-te.* Pot ser el fet de ser filla única, d'estar molt quieta a casa meva, sense tenir ningú per a jugar. Ara bé, haig de dir que si jo no hagués estat una persona introvertida, potser no hauria escrit mai, o si hagués tingut un gran do de paraula…, perquè quan enraones, allò que dius ja està dit, ja no pots rectificar…, en canvi quan escrius, sempre pots anar millorant el que dius, vas estripant paper i ho vas dient millor cada vegada. (Oller 1991; la cursiva és meva.)

La realitat i les influències culturals són ben presents a la seva obra. Al començament del pròleg Rodoreda identifica com a motius d'inspiració els carrers, parcs i les cares dels habitants de la ciutat, amb els quals encreua mirades mentre camina –una definició d'arrel baudeleriana, aquesta–, però també «una mà», «una mirada», «un somriure enigmàtic», «una bona música»:

> Una tarda, a posta de sol, una senyora ja gran baixà d'un Rolls, s'acostà al muret ran de llac i s'hi quedà tan immòbil que no semblava de debò. Duia joies, cosa rara en una ginebrina: un braçalet amplíssim de brillants i de safirs. Al cap d'una bona estona se n'anà. ¿Què

> devia pensar tot mirant les barques, l'aigua amb sol i cel esmicolats al damunt, el vaporet que passava tot engegant la sirena amb alegria? ¿Pensava en ella? ¿Reveia la seva joventut? ¿Veia alguna cosa o no veia res de tan profundament perduda en els seus records? Més tard, quan, sense fer res per pensar-hi, hi vaig pensar, no sabia si tenia els cabells rossos o negres, no ho sé. Recordava els seus ulls que, un moment, toparen amb els meus; uns ulls de color indefinit on s'havia anat acumulant molta vida. Una imatge de refinament, una mica fora del món, una mica diferent de tot. En crear Teresa Goday de Valldaura, li vaig donar els ulls de la dama del Leman. (Rodoreda 1984: 22-23)

Alguns dels autors citats al «Pròleg» de *Mirall trencat* són Paolo Ucello, Leonardo da Vinci, Cranach o Delacroix, el cap del qual concedeix al notari Amadeu Riera, un dels personatges de *Mirall trencat*. Ara, de la mà de Rodoreda ens permetrem de fer una àrdua maniobra que combina la perillositat i l'atractiu de interrelacionar escriptura i pintura amb la pretensió d'anar més enllà d'una audaç ocurrència momentània.

El mateix Stendhal, i en una època en què interrelacionar arts diverses podia semblar una arbitrarietat extravagant, va trobar i proclamar dependències mentals i d'estil entre la música i la pintura, i entre elles i la literatura. Va establir uns principis i efectes psicològics comuns, així com un joc de transmutacions auditives en sensacions visuals o viceversa, que jo vull aprofitar per posar-lo en relació amb Mercè Rodoreda.

Tots dos viuen d'imatges i viuen amb elles, juntament amb sons, llums i foscors, colors que insinuen formes… La música i la pintura els serveixen per a expressar els seus sentiments, les seves idees. En tot moment se serveixen de l'una i de l'altra per acabar de dotar de vida allò que diuen les seves paraules. Ambdós parteixen d'una realitat que els ve donada i l'estrafan fins a donar-li una nova forma, un nou aspecte, fins a convertir-la en una realitat «altra». Podríem dir que la seva literatura es comporta paral·lelament a la recerca de perfecció pictòrica narrada per Balzac a *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Es mou entre el seu espai, el territori que li és propi, i l'atracció de desbordar-lo, és a dir, entre la concreció del cosmos literari i la recerca d'una vida que està més enllà de l'art mateix.

Bibliografia

Arnau, C. (2001). *Una lectura de* Mirall trencat *de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa.

Capmany, M. A. (1968). «Mercè Rodoreda o les coses de la vida». *Serra d'Or*, 104, pàg. 47-49.

Casals Couturier, M. (1987). «El *Rosebud* de Mercè Rodoreda». *Catalan Review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, 2, pàg. 27-47.

Grilli, G. (1987). «A partir d'*Aloma*». *Catalan Review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, 2, pàg. 143-158.

Molas, J. (1997). «Record de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, 119, juny 1997, pàg. 99-112

Oller, D. (1991). «L'entrevista que mai no va sortir». *La Vanguardia*, 2-VII-1991.

Porcel, B. (1966). «Mercè Rodoreda o la força de la lírica». *Serra d'Or*, VIII: 3, pàg. 71-75.

Rodoreda, M. (1984). *Obres completes*, vol. 3. Barcelona: Edicions 62.

Rodoreda, M. (1985), *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*. Barcelona: laSal.

Rodoreda, M. (2008). *Autoretrat*, a cura de Mònica Miró Vinaixa i Abraham Mohino Balet. Barcelona: Angle Editorial.

Roig, M. (1976). «L'alè poètic de Mercè Rodoreda». A: *Retrats paral·lels*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 163-176.

Soler Serrano, J. (1980). *Mercè Rodoreda. A fondo* (videocasset). Barcelona: Editrama.

Capítol 7

Montserrat Roig
«Conversa literària» amb Marta Nadal (fragments)

Meri Torras

[…] Roig: Quan escric en castellà tinc més humor però també més mala llet que quan escric en català. Suposo que perquè la llengua de la meva intimitat és el català. […] Hi ha una frase de Cioran, molt bonica, que diu que canviar de llengua és com escriure una carta d'amor amb un diccionari. Jo he hagut d'escriure en castellà tenint molt clar, sempre, que era una llengua d'ofici, i això potser m'ha fet desenvolupar més la ironia, la mala llet, o l'actitud més aviat moralitzant de la persona cívica que escriu. En canvi, en català, m'he sentit molt més lliure i al mateix temps menys important; és curiosa la diferència, oi? No sabria com explicar-t'ho. És a dir, ningú del món no et demana una novel·la, perquè és innecessari, totalment gratuït, l'art és totalment innecessari… Quan jo escric una novel·la o narració ho faig perquè em dóna la gana, és un petit espai de llibertat totalment intransferible i individual; mentre que el periodisme està molt més relacionat amb la marxa general de la teva civilització, de la teva societat.

Nadal: *La teva obra, que ha estat aglutinada dins la producció literària de la generació dels 70, és ràpidament classificada, aquells anys, com l'obra que esdevé la crònica d'un temps, influïda, sobretot, per Narcís Oller i Mercè Rodoreda. Hi estaries d'acord?*

Roig: Un mateix no pot dir quines són les seves influències, perquè n'hi ha moltes i no vénen solament de la literatura, sinó que també ho poden ser el cinema, un quadre, o una fotografia que de sobte veus i que t'influeix a l'hora d'escriure. […]

Quan, cap a vint anys, m'adono que el que vull és dedicar-me a escriure, començo a llegir la meva pròpia tradició literària, perquè em vaig adonar d'una cosa: si el que volia fer era escriure havia de saber qui hi havia abans que jo. […] Jo crec que tot escriptor ha de tenir la santa obligació de saber quina és la seva tradició literària: després que la rebutgi, si vol. […]

És clar –i amb això enllaço amb la pregunta de les generacions–, als crítics els és molt còmode de classificar, de catalogar; per això els escriptors, els de debò, neguen la idea de pertànyer a una generació perquè el que volen, el que volem, és que se senti la nostra pròpia veu, allò més interior. Aquesta veu de l'artista, tan profunda, no és ni la dels articles, ni la de les entrevistes, és aquella veu que tu sents interiorment en el silenci més total i que perquè no se t'escapi has de fer un treball duríssim. El que busquem els escriptors és, precisament, aquesta veu tan prò-

pia i que, a més a més, aquesta veu sigui veritat. No vull dir que sigui versemblant, sinó que literàriament sigui veritat. I aquest és un exercici molt dur. Per tant, al marge d'unes qüestions purament sociològiques que uneixen un determinat grup d'escriptors –la generació dels 70, el fet de ser fills del cinema, de plantejar-se el fet d'escriure professionalment, i no per salvar la pàtria, etc…– hi ha una altra veritat, la literària, que ens separa a tots.

Et diria que, ara, cada cop més, em pot influir un poema, o una escena d'una pel·lícula, o l'atmosfera d'un conte de la Katherine Mansfield; tot això, de sobte, m'il·lumina. Les influències són molt complexes. Però, de tota manera, els tres escriptors que has citat [Narcís Oller, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany] han estat, per a mi, molt importants.

N.: *Aquesta «il·luminació» a partir del poema, o d'atmosferes creades per imatges que tant poden ser de la vida quotidiana com de la visió d'una pintura o d'alguna pel·lícula, per exemple, entroncaria una mica amb aquesta nova línia, més poètica i simbòlica, que sembla que ja encetà Montserrat Roig amb* La veu melodiosa *i que continua ara amb el recull* El cant de la joventut*?*

R.: Sí, però a més a més també hi ha els anys, el temps, l'edat… I el convenciment que, passi el que passi, ja no deixaré d'escriure. Jo necessito cada vegada més aquesta força dels poetes, perquè em fan redescobrir el valor i el so de les paraules. A mesura que la vida se'm va escapant, m'adono del valor simbòlic de la pròpia existència que, a més, no té res a veure amb les èpoques, és de sempre. La diferència entre la Montserrat Roig que començava a escriure i la d'ara, és que abans sabia el que no volia i ara, cada vegada més, sé el que vull. I no ho he aconseguit, encara… Mentalment somniem l'obra i és perfecte, tot lliga, però, al moment que t'hi poses, les teves pobres mans no hi arriben.

N.: *El cant de la joventut presenta una tendència molt més introspectiva i intimista respecte de l'anterior novel·la. Fins i tot m'ha semblat veure-hi, de fons, una meditació sobre el que t'és, ara, el fet literari. Literatura i vida es lliguen a la recerca de la veritat en un llibre on fons i forma són també indestriables. En aquest sentit,* El cant de la joventut *és un cant de maduresa literària?*

R.: Ui, no, seria molt pedant per part meva de creure-m'ho! A més, possiblement, això també podia passar amb els anteriors llibres als quals no vull renunciar. *El cant de la joventut* no seria el que és si no fos per l'obra que l'ha precedit. El que passa és que, segur, jo no sóc la mateixa d'abans. Et diria que en aquest llibre tinc la sensació que, molt sovint, els qui escrivim som transmissors de veus desconegudes que queden penjades a l'aire, que de vegades no podem arribar a copsar, a escoltar. A *El cant de la joventut* jo no era conscient que anava a escriure d'una manera diferent que a *L'hora violeta*, posem per cas. El que passa és que, com diu Salvat-Papasseit, necessitem morir per a tornar a néixer;[1] hi ha moments de la teva vida en què tens la sensació de mort i, de sobte, tornes a néixer, sense saber ben bé quina n'ha estat la causa. A la meva obra hi ha una mica de mort i una mica de naixement, en moments determinats, això lligat, és clar, a la meva evolució personal. Com la Mercè Rodoreda d'*Aloma* no és la mateixa de la de *Mirall trencat*. El que sí he notat en aquest darrer llibre és la sensació de sentir aquestes veus que et deia abans, que queden penjades a l'aire i que hi són sense saber de qui són, però, en tot cas, el que

1. NdE: Referència al vers 18 del poema «Res no és mesquí» de *L'irradiador del port i les gavines* (1921): «perquè per tornar a néixer necessiteu morir».

cal fer és escoltar-les. Aquests contes han nascut de frases, moltes vegades; el darrer, concretament, va néixer de la primera frase, no la del preàmbul, sinó la del personatge-autor quan diu «avui se m'ha acudit escriure una història però el bo del cas és que no recordo la frase que volia recordar per començar-la». Un dia em vaig despertar amb aquesta frase i vaig començar a donar-hi voltes. Jo volia recordar i no sabia què. Volia recordar el passat, el que havia somniat, una paraula? És un misteri, oi? A partir d'aquí se'm va anar configurant aquesta història. No sé si és l'atzar o és que tot això ho duus a dins sense ser-ne conscient i, en el fons, el que estàs fent és emprendre una batalla interior per tal que això sigui traduït en una obra que és objectiva, que és el llibre. *El cant de la joventut* és un recull escrit amb molta menys alegria que els altres, i quan dic alegria no vull dir plaer; escriure és un gran plaer, però no és aquella alegria «desenfadada» que diuen els castellans, no, és una altra cosa.

N.: *Amb aquest nou llibre, però, s'ha operat un canvi en la manera de concebre el fet literari?*

R.: Sí, però potser no tan profund. Puc ser més sàvia en algunes coses, en el sentit que ara sé el que vull, encara que he tardat molts anys a descobrir-ho; sabia el que no volia però no sabia ben bé el que volia, i ara, en canvi, potser sí. Però tot això és un inici i hi estic treballant. Llavors, aquest canvi que tu dius, potser es pot veure més des de fora, el pots veure més tu que no pas jo. Quan vaig començar tenia molt clar que no volia fer pur llenguatge, tot i que en aquell moment el «nouveau roman» gaudia, aquí, de força èxit.[2] El «nouveau roman» em servia en tant que em donava una sèrie de claus del que era el llenguatge dins de la novel·la, però també sabia que per a explicar el que tu vols has de crear una història i uns personatges; si no, t'avorreixes. El que passa és que, possiblement, el nivell d'aquesta història, fa uns anys, era molt més realista, més lligat a la realitat que jo observava i ara no ho és tant, tot i que també hi ha història, personatges que dialoguen…, però en un altre pla.

N.: *I què és el que vol la Montserrat Roig en literatura quan diu «ara sé el que vull»?*

R.: El que vull… –és tanta la meva ambició, que ara et posaràs a riure–, és poder un dia arribar a escriure aquella història on hi hagi tota la història del món. I quan dic història del món no em refereixo a la història de la humanitat, sinó al que és el món amb tota la seva complexitat. És clar, això és d'una ingenuïtat tremenda, però si l'escriptor no es proposa una ambició com aquesta, si no intenta picar alt, no fa res. El que sé, per exemple, és que la novel·la de gènere no m'interessa; respecto molt els qui en fan, però jo sóc incapaç de construir una novel·la eròtica o policíaca, per exemple. Jo crec que els escriptors hem de ser molt ambiciosos; el problema és que sempre et quedes al començament del camí, però s'ha de partir d'aquesta voluntat d'abastar-ho tot. […]

N.: *En aquest darrer llibre, i sobretot a l'últim conte, «Abans que no mereixi l'oblit», literatura i vida apareixen absolutament lligades. Trastocant la citació de Herzen que diu «la vida m'ha ensenyat a pensar, però pensar no m'ha ensenyat a viure», a Montserrat Roig, la literatura l'ha ensenyat a viure?*

2. NdE: El *nouveau roman,* sorgit a França als anys cinquanta, va trencar amb les convencions tradicionals del gènere novel·lístic, com ara que les novel·les havien d'explicar una història, havien de crear «personatges», etc.

R.: El drama, suposo, és que penses, a vegades, que l'exercici de la raó et pot ajudar en la teva pròpia vida, i després t'adones que la vida va per un cantó i la raó en va per un altre i que difícilment lliguen. Però el drama també és adonar-te que, a través de la literatura, vols agafar la vida, però al mateix temps aquesta vida se t'està escapant. Quan jo era més jove –bé, quan era jove–, allò que em plantejava era el fet de viure, volia viure molt, intensament, i a més a més, escriure; amb els anys m'adono que això no és possible, que una cosa és el somni i, l'altra, la realitat. Com el que diu en Cernuda, *«la realidad y el deseo»*. Perquè la vida s'escapa; no és que tu la defugis, és que la vida se te'n va. Aleshores, la literatura es converteix, potser, en una forma d'atrapar la vida; no és viure una altra vegada, sinó que esdevé la voluntat de no morir-se, i per això escrius. A través de les paraules vols continuar vivint perquè la realitat ja no t'ofereix aquell ventall tan ample que tu et pensaves que t'oferia quan eres jove. Que tu t'ho pensaves, encara que en realitat tampoc no t'ho oferia, però, és clar, seria horrorós que un jove de vint anys digués que la vida està acabada…

N.: El cant de la joventut, *malgrat el seu to intimista, respira una certa fredor, una emoció continguda. Ha estat premeditat, aquest distanciament?*

R.: El treball que has de fer, quan escrius, és transmetre allò que t'ha emocionat, però amb una fredor total. I per a aconseguir-ho calen anys. El sofriment –que arriba un moment que es fa repetitiu–, encara que a tu, personalment, et faci patir, te l'has de mirar d'una forma distanciada. En un assaig, Huxley diu que la diferència entre Dostoievski i Dickens rau en el fet que Dickens, quan descriu la mort d'un nen, plora ell, l'escriptor, i quan ho fa Dostoievski, plora el lector. Em sembla que està molt bé aquesta idea, oi? L'escriptor, que en el fons és una mica maligne, ha d'acabar sent un espectador que reconverteixi tot allò que veu en matèria literària.

N.: *La Montserrat Roig més pragmàtica, potser més racional, ha donat pas a una altra escriptora, tal volta més lliure de sentiments, que veu que dos i dos no han de fer quatre, sinó que poden donar múltiples resultats?*

R.: Sí, potser sí; però pensa que jo sóc filla d'un moment en què creia que la literatura servia per a alguna cosa; que la vida era un caos i que la literatura l'ordenava. Ara, en canvi, això sí que ja no ho veig d'aquesta manera.

N.: *L'últim conte d'aquest recull, que té per protagonista un censor, podríem dir que és un reflex de la Montserrat Roig d'abans, de l'escriptora que s'autocensurava a la recerca, precisament, d'una determinada literatura que, entre d'altres coses, potser havia de reflectir més la problemàtica col·lectiva i social que no pas, com ara, una complexitat molt més individual?*

R.: Això em fa molta gràcia perquè jo no me n'havia adonat. És clar, jo no m'he atrevit mai a dir: la literatura o la novel·la ha de ser així, i prou, perquè sempre he anat amb força inseguretat teòrica. Potser sí que aquest censor tingui alguna cosa del que dius, potser sí que mato el meu propi censor; però no n'he estat conscient.

És evident que la literatura, entesa com a compromís, ja s'ha acabat; el que et diré, però, és que la literatura es divideix en bones obres i obres dolentes i tant li fa el camí que s'hagi seguit per arribar-hi. És a dir, si et trobes un poeta social que t'emociona, vol dir que és un gran poeta, que ho ha fet bé; per això et deia que només hi ha una distinció: literatura bona i literatura dolenta, escriptors genials i els seus epígons, siguin de la literatura intimista, simbolista, psicològi-

ca, del realisme social; és igual. El que passa és que això potser els crítics no ho diran. Tots són emocions diferents. Depèn del moment del lector, també. És clar, jo no sóc la Montserrat Roig de *Molta roba i poc sabó…*, en sóc una altra, però tampoc no puc renunciar a la d'abans. En tot cas, sóc aquella i tot el que s'hi ha anat afegint després. […]

(Nadal 1989: 13-17)

El gènere de l'entrevista

A més de la seva obra literària, Montserrat Roig té una extensa producció textual com a periodista que inclou la pràctica de gairebé tots els gèneres, entre ells l'entrevista; n'hi ha prou amb recordar la sèrie televisiva *Personatges* o bé llibres que parteixen d'una tasca investigadora basada primordialment en l'entrevista: *L'agulla daurada* (especialment la seva versió prèvia, *Mi viaje al bloqueo*) o *Els catalans als camps nazis*. L'entrevista és, potser més que cap altre gènere periodístic, la recuperació de la veu, una veu del passat o una veu silenciada, però important.

En el cas de la conversa transcrita, però, és Montserrat Roig l'entrevistada. Concretament per Marta Nadal l'any 1989, just quan acabava de publicar-se el recull de contes *El cant de la joventut*, que esdevindria la darrera obra de ficció narrativa de Roig; després apareixeria l'assaig *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (Barcelona: Edicions 62, 1991), una mena de testament literari de l'autora que és moltes coses però, sobretot, una reflexió a propòsit de la literatura i la vida.

Nadal prova de discernir quin és el lloc d'*El cant de la joventut* dins el conjunt de l'obra narrativa de Roig i, al mateix temps, quina ha estat la trajectòria d'aquest conjunt. Com tota entrevistadora que reconeix que té una oportunitat que cal aprofitar, ella parteix d'una interpretació prèvia que confronta amb l'autora. En aquest sentit, al llarg de l'intercanvi, Nadal presenta *El cant de la joventut* com una obra culminant, on la prosa de Roig mostra la plenitud de la maduresa (i d'aquí el títol de l'entrevista conversa: «Montserrrat Roig: un cant de maduresa»), i que, al seu torn, esdevé una ruptura respecte dels textos anteriors: «*El cant de la joventut* presenta una tendència molt més introspectiva i intimista respecte de l'anterior novel·la [*La veu melodiosa*]», li diu; i afegeix encara: «Fins i tot m'ha semblat veure-hi, de fons, una meditació sobre el que t'és, ara, el fet literari.»

El que resulta interessant, en l'entrevista, és com, tot i acceptar les particularitats del recull com a individualitat, Roig insisteix a teixir i subratllar els lligams existents entre els textos que conformen la seva obra narrativa com un tot. Ras i

curt: allò que ha caracteritzat i distingit la seva concepció poètica. El que farem a partir d'ara no és altra cosa que intentar assenyalar quina és aquesta concepció i què implica.

Els cicles de l'obra narrativa de Montserrat Roig

La crítica reconeix dos cicles en l'obra narrativa de Montserrat Roig:

1) el cicle del temps, que abraçaria el recull inicial *Molta roba i poc sabó…* (1971) i les tres novel·les següents: *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1977), *L'hora violeta* (1980);
2) el cicle del so, amb títols tan simptomàtics com *L'òpera quotidiana* (1982), *La veu melodiosa* (1987) i *El cant de la joventut* (1989).

Abans de veure com es presenten i s'interpreten aquests dos cicles a l'entrevista conversa Nadal/Roig, caldria aturar-se breument en un aspecte sobre el qual l'autora barcelonina reflexionava sovint i que també apareix en el text que ens ocupa: l'elecció del català com a llengua literària. Un tema especialment important si tenim en compte el període històric en què s'inicia l'escriptura de Roig: les darreries del franquisme.

La doble vessant de l'escriptura de Montserrat Roig, el periodisme i la literatura, implicava sovint un doble ús lingüístic, ja que alguns dels textos periodístics els escrivia en castellà. Roig explica a Nadal que, mentre que el català és la llengua de la seva intimitat, la llengua que li emergeix en llibertat, el castellà funciona, per a ella, com una llengua d'ofici. Aquesta llibertat del català, que com després veurem es troba estretament vinculada a la llibertat de la literatura i a la de l'escriptor/a perquè suposa una actitud i una implicació diferents, és una prova que no som davant d'un cas de bilingüisme real: les llengües no són intercanviables.

A *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* Montserrat Roig tornarà a recollir la imatge de Cioran:

> […] em vaig convèncer, com deia, que jo no servia a la llengua, sinó que em servia d'ella per a narrar. No volia canviar d'idioma. No podia. Si ho feia, em passaria el que diu Cioran, que acabaria escrivint cartes d'amor amb diccionari. No sempre podem escriure amb diccionaris, encara que ens assegurin el «com» del nom de les coses. Però també existeix el «què», el sentit, i aquest tot sovint és la ventafocs de les polèmiques. (Roig 1991: 29)

A les darreries del franquisme, quan Roig comença a escriure, el català com a llengua literària presentava serioses mancances. Models vàlids n'hi havia, però no pas d'una llengua contemporània viva:

> És clar que tenia al meu davant la prosa magnífica, precisa, pura matèria, de Josep Pla. I les novel·les de Mercè Rodoreda. Però el primer ni creava personatges ni inventava, suposadament, històries. I, la segona, usava recursos literaris com el monòleg interior […] o bé els personatges parlaven igual que els anys trenta (les seves novel·les no són contemporànies en aquest sentit com ho eren per a mi les de Juan Marsé, que escrivia en castellà amb ritme i carnositat catalanes) […]. [Pla i Rodoreda] eren els meus mestres, els meus clàssics i, tanmateix, em paralitzaven verbalment. (Roig 1989: 72)

El fragment és llarg però val la pena perquè explica la relació de Roig amb la tradició literària que la va precedir i el paper que va realitzar com a escriptora i que va tenyir molt especialment la seva obra. A l'entrevista amb Nadal, parlant de les seves possibles influències [Narcís Oller, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany], l'escriptora barcelonina afirma: «Jo crec que tot escriptor ha de tenir la santa obligació de saber quina és la seva tradició literària.» En el rebuig i/o en l'acceptació d'aquesta tradició, tant se val, des del punt que escriu en català, l'escriptor/a durà a terme necessàriament una relectura, que serà alhora una reinterpretació dels textos que conformen la tradició a la qual s'inscriu i amb la qual dialoga, una mena de traducció a la contemporaneïtat. Roig es mostra molt propera al concepte d'intertextualitat que va proposar Julia Kristeva: tot text és un mosaic d'altres textos, d'ordre molt divers (no solament literari).

Roig va trobar-se amb una tradició literària i una cultura durament malmeses i castigades pel franquisme. Inicialment, tant la seva obra periodística com la literària, es proposen sobretot recuperar el vincle amb el passat silenciat, per arribar a establir amb el present un lligam de normalitat i continuïtat.

Centrant-nos, ara, en el primer cicle narratiu de Montserrat Roig (el cicle del temps), Àlex Broch, a «Els orígens d'una narrativa», assenyala que ja en el primer conte de *Molta roba i poc sabó…* podríem trobar el propòsit que travessarà aquest primer cicle narratiu, especialment si parem esment a l'epígraf extret de *Vida privada*, de Josep M. de Sagarra, amb què s'obre el conte, el qual fa sentit perquè la dona, «per natural» –diu aquest crític literari–, a la seva vida

> té la bona fe de col·leccionar-hi somnis, d'arraconar-hi aventures i de conservar-hi allò que no es veu i només es respira: el perfum de la història. La vídua Xuclà, com la Ramona Jover, com altres personatges femenins que apareixen per primer cop i després prendran un major cos literari, mantenen «l'empremta del passat», «la permanència dels records» i «el perfum de la història». (Broch 1992: 16)

Deixant de banda el pretès determinisme biològic (aquell «per natural» tan sospitós), sí que és cert que Roig canalitza la recuperació d'aquest passat en les dones, «les grans oblidades, les que van descobrir molt abans que nosaltres que la Història ha estat fabricada pels homes».[3] A través d'elles, de la nissaga de les Mundetes (àvia, mare, néta), per exemple, ens arribarà una crònica particular del segle XX, particular perquè no és la de la Història, o no només la d'aquesta Història escrita en majúscula.[4]

Tot i tothom necessita una narrativa per a reconèixer-se. La literatura tindrà un paper fonamental en aquesta revenja de la memòria que consisteix, per damunt de tot, a recordar, recuperar, representar-se en i amb la llengua i el llenguatge.

Tot plegat consisteix en el que Christina Dupláa ha explicat com la «necessitat d'establir una genealogia en clau femenina per tal de recuperar la memòria històrica» (1996: 95), que suposa, com hem vist, l'aposta per la pròpia llengua, però també la recuperació d'unes veus silenciades i silencioses i, molt especialment, d'una *cadència femenina* en la manera de narrar.[5] En aquest sentit, el cicle que segueix (el cicle del so) sorgeix més com a continuïtat que no pas com a ruptura. Vegem-ho.

Mitjançant les seves preguntes, Marta Nadal va dibuixant una «nova línia, més poètica i simbòlica», que palesaria una Montserrat Roig «més lliure de sentiments», menys predominantment racional i pragmàtica, en què *El cant de la joventut* vindria a representar-ne la culminació, la plena maduresa de Roig com a escriptora, la qual vindria acompanyada a més, segons Nadal, d'una nova manera d'entendre la literatura.

Tot i que reconeix els canvis vitals i literaris, Roig insisteix en una continuïtat de la seva poètica de creació, més que no pas en ruptures: «Amb aquest nou llibre, però, s'ha operat un canvi en la manera de concebre el fet literari», li subratlla Nadal. I Roig esmena: «Sí, però no tan profund.» Abans ja l'hi havia explicat: «*El cant de la joventut* no seria el que és si no fos per l'obra que l'ha precedit.»

En què consisteix, aleshores, la inflexió? «Et diria que en aquest llibre tinc la sensació que, molt sovint, els qui escrivim som transmissors de veus desconegudes que

3. La cita completa del pròleg del llibre *Mujeres de España (Las silenciadas)*, d'Antonina Rodrigo és: «Per tal de superar la nostra incapacitat per expressar-nos, per dominar la "saviesa" dels homes, la ciència, per dominar, de fet, l'univers, fan falta molts anys, tal vegada segles i, sobretot, les paraules d'aquelles que ens han precedit, de les grans oblidades, de les que van descobrir molt abans que nosaltres que la Història ha estat fabricada pels homes» (Roig 1979: 13).
4. A *L'hora violeta*, per boca d'un dels personatges femenins, escriu: «El temps de la memòria no té res a veure amb el temps de la història. L'ordre de la imaginació s'escapa a totes les dades, a tots els fets. Aquesta és la revenja de la literatura contra la Història» (Roig 1980: 89).
5. En un magnífic assaig titulat *La voz testimonial de Montserrat Roig*, publicat el 1996, la malauradament desapareguda Christina Dupláa mostra com aquesta veu testimonial és present a tota la producció textual de l'escriptora barcelonina. D'altra banda, respecte a la idea d'una «genealogia femenina», vegeu més amunt el capítol dedicat a Maria-Mercè Marçal.

queden penjades a l'aire, que de vegades no podem arribar a copsar, a escoltar», confessa Roig. I, tot seguit li explica a Nadal com molts dels contes del recull van sorgir a partir de frases. Aquí rau la clau: aquest fet que podria semblar anecdòtic al voltant del recull de narracions de 1989, curiosament, ja l'havia presentat com la gènesi per a una novel·la anterior, la que inicia justament el cicle del so.

> […] vaig adonar-me, també, que no només veia els personatges, sinó que els *sentia*. Sentia les seves veus, a vegades en forma de monòlegs, a vegades en *duettos* o a través d'un cor. *L'òpera quotidiana* va néixer d'una frase que va perseguir-me durant nits senceres. Sentia una veu que deia: «I se'm van quedar les mans plenes d'aire.» Vaig descobrir, aleshores, que aquesta frase revelava el sentiment d'absència quan un ésser estimat se te n'ha anat i no el pots tocar. (Roig 1989: 79)

Cal insistir que hi continua predominant una cadència femenina: «Tanmateix, les veus que narraven i que sentia durant el procés de les meves novel·les eren veus de dones» (ibíd.), admet Roig, probablement perquè se sent hereva d'una tradició narrativa particular, viva, al costat de la tradició literària: «Els personatges masculins de les meves novel·les expressaven idees, abstraccions, podien parlar com a la literatura escrita i que jo havia llegit des de sempre. […] Mentre que els personatges femenins salven la llengua "parlant". És a dir, narrant» (ibíd.: 79-80).[6]

Per tot plegat, no es tracta d'un canvi tan profund perquè segueix havent-hi una voluntat testimonial que, si bé en un inici era propera a la crònica pel fet que es proposava reconstruir una història en minúscula (cicle del temps) acaba esdevenint, amb el temps, més autoconscient.

Tal vegada això succeeix, en part, pel mateix efecte de reconstrucció testimonial, ja que aquesta no es pot dur a terme sense una postura ètica i crítica que, a la llarga, en el cas de Roig, va acabar vinclant-se sobre el fet mateix d'escriure. D'escriure literatura i d'escriure vida, perquè literatura i vida a l'últim esdevenen íntimes, diferents però indestriables.

6. En aquest aspecte, Roig recorda Carme Riera. A *Digues que m'estimes…* l'escriptora barcelonina es refereix en més d'una ocasió a la seva àvia i a l'herència que li va deixar: una llengua catalana viva. Sobre Carme Riera, vegeu més avall el capítol corresponent.

La veritat de la mentida: vida i literatura

Finalment, aquesta veu esdevé, sobretot, personal i intransferible de l'artista i de cada un dels textos que conformen la seva obra literària: una marca d'individualitat, l'intent d'explicar el món i el símptoma d'una manera d'entendre'l. Això es fa especialment evident al passatge següent de la conversa amb Nadal transcrita:

> Aquesta veu de l'artista, tan profunda, no és ni la dels articles, ni la de les entrevistes, és aquella veu que tu sents interiorment en el silenci més total i perquè no se t'escapi has de fer un treball duríssim. El que busquem els escriptors és, precisament, aquesta veu tan pròpia i que, a més a més, aquesta veu sigui veritat. No vull dir que sigui versemblant, sinó que literàriament sigui veritat. I aquest és un exercici molt dur.

Es tracta d'un fragment clau perquè en aquest ser veritat literària s'obre un diàleg complex entre literatura i vida. L'ambició de l'autor/a és abastar-ho tot, la vida sencera; arribar a poder narrar «la història del món en tota la seva complexitat». Això Roig ho titlla d'*ingenuïtat necessària* per tal que sigui possible la creació literària, individual, única i personal: «Al marge d'unes qüestions purament sociològiques que uneixen un determinat grup d'escriptors […] hi ha una altra veritat, la literària, que ens separa a tots.» A *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* ho explica així: «*Una expressió verbal realment individual:* heus aquí el somni de l'escriptora. […] Els escriptors no deixen de perseguir una fantasia, la de trobar un llenguatge nou, mai no escrit» (Roig 1991: 42).

El procés de distanciament implica sortir d'un/a mateix/a per tornar a un/a mateix/a; és completament lícit usar l'experiència personal, els records, els paradisos perduts…, però és imprescindible, en aquella duríssima batalla interior a què fa referència Roig, trobar la manera de traduir-ho tot a «una obra objectiva que és el llibre».[7]

A *Digues que m'estimes…* ho explica usant el concepte d'home-ploma,[8] que prové de Flaubert: «L'home-ploma no pot viure la vida perquè, aleshores, n'extreu tot el goig i tot el sofriment i no pensa en allò que contempla per convertir-lo en escriptura. Ha

7. De dins a fora per tornar a dins; de la subjectivitat a l'objectivitat (fins i tot a l'objecte: el llibre), per tal que, novament, la subjectivitat d'un/a lector/a ho posi tot en funcionament: «El treball que has de fer, quan escrius, és transmetre allò que t'ha emocionat, però amb una fredor total. I per aconseguir-ho calen anys. El sofriment […] encara que a tu, personalment, et faci patir, te l'has de mirar d'una forma distanciada. […] L'escriptor […] ha d'acabar sent un espectador que reconverteixi tot allò que veu en matèria literària.»

8. La idea tindria a veure amb la concepció del poeta com «gran fingidor», de Pessoa, aquell que fingeix el dolor fins i tot quan és cert. O amb l'ús del «correlat objectiu», que recomanava T. S. Eliot.

d'oblidar-se de l'home que viu dins d'ell per a ser, en escriure, una ploma» (Roig 1991: 24) Dit d'una altra manera: l'escriptor/a, més que cap ésser humà, viu la vida objectivada en i per la literatura, entesa literàriament, perquè és amb i per la literatura que ell/a s'explica la vida, que la vida se li fa entenedora.

A més, per deformació professional, la seva vida s'anirà literaturitzant, en els seus llibres, i no estem parlant d'autobiografia sinó de la recerca i la troballa, mitjançant la mentida de la ficció, d'una veritat. Una veritat que tampoc no sabrà si ha trobat, perquè no depèn només d'ell/a sinó també del/de la lector/a potencial, que és qui completa la comunicació.

La literatura no pot trobar l'ordre del món, ni tampoc es tracta de la materialització, a tall d'arenga, d'un específic compromís ideològic, sinó tal vegada una cosa tan senzilla i alhora tan difícil com fixar una emoció, provar d'aturar la vida en el text, contenir-la, «perquè la vida se t'escapa; no és que tu la defugis, és que la vida se te'n va. Aleshores la literatura es converteix, potser, en una forma d'atrapar la vida; no és viure altra vegada, sinó que esdevé la voluntat de no morir-se, i per això escrius». Novament, la reflexió ens porta a un fragment de *Digues que m'estimes…*:

> Has llegit que tornes a viure a través de la literatura i endevines que això no és sinó un consol, i ben ximple, i anotes que, volent viure, és la vida que se t'escapa… Descobreixes que no podem captar el temps en la seva puresa i, tot d'una, el delit de captar el temps en tota la seva puresa t'ha atrapat. Barrines que la lògica de la realitat quotidiana és una enganyifa, però que no en tenim d'altra que ens serveixi per a construir el somni. I, aleshores, tornem-hi. (Roig 1991: 18)

Però, quina és la relació de l'escriptura (literària) amb aquesta enganyifa que és la «lògica de la realitat quotidiana»? Justament la d'atorgar-li una veritat com la que esmentàvem abans, o si més no proposar-n'hi una possible, que no depèn ja de la facticitat dels fets, de la certesa compartida i consensuada que aquests esdeveniments han succeït, en un lloc i en un temps, documentats i comprovables; sinó que es tracta més aviat de passejar-se per la realitat i els seus límits. Entenent que el concepte de realitat és més ampli que el de facticitat perquè inclou tot allò que és possible que succeeixi i, a més, es tracta d'un ens dinàmic i variable: el que era fruit de la imaginació més desbordant a mitjan segle XIX i que va ser plasmat en la literatura (viatjar a la lluna, construir un vehicle capaç de navegar submergit a la mar…) finalment ha resultat més que versemblant, factible.

De vegades és la vida qui copia la literatura, i això és especialment cert en la nostra vida particular. «Si no contemplessin la vida com a representació, no ho resistirien», afirma, rotunda, Roig a *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. I, de fet, el títol de l'assaig s'ha d'entendre així:

> –Digues que m'estimes encara que sigui mentida.
> Li va demanar Johnny Guitar a Joan Crawford. I ella li va contestar que l'estimava encara que fos mentida. Però, mentre mentia, li deia la veritat. La mentida, és a dir, la literatura, és una droga. I, si ens falta, anem una mica penjats. (Roig 1991: 12)

Tendim a construir la nostra vida com si fos un relat. Umberto Eco ho explica de la manera següent: «Com que la ficció narrativa sembla més confortadora que la realitat, intentem d'interpretar aquesta darrera com si fos una ficció narrativa» (Eco 1997: 177).

L'escriptura és, per a Montserrat Roig, testimoni d'existència, memòria personal i col·lectiva compartida; un desig impossible de contenir el món, aturar el que és fugisser; un vincle bidireccional que establim amb la vida, per tal de fer-nos-la confortable i sentir-nos-hi, alhora, més confortablement.

Bibliografia

Broch, À. (1992). «Els orígens d'una narrativa». *Serra d'Or,* 387, març 1992, pàg. 14-16.

Dupláa, C. (1996). *La voz testimonial de Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria.

Eco, U. (1997). *Sis passejades pels boscos de la ficció*, trad. d'Antoni Vicens. Barcelona: Destino.

Nadal, M. (1989). «Converses literàries. Montserrat Roig: un cant de maduresa». *Serra d'Or,* 360, desembre 1989, pàg. 13-17.

Roig, M. (1979). «La recuperación de la palabra». Pròleg a: Antonina Rodrigo. *Mujeres de Espanya (Las silenciadas)*. Barcelona: Plaza y Janés, pàg. 11-20.

Roig, M. (1980). *L'hora violeta*. Barcelona: Edicions 62.

Roig, M. (1989). «Voces y diálogos». A: M. Mayoral (coord.). *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, pàg. 69-80.

Roig, M. (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.

Capítol 8

Baltasar Porcel

«Qui sóc i per què escric. Alguna part de la meva, diguem-ne, poètica»

Rosa Cabré

Cada vegada em resulta més difícil expressar la meva diguem-ne poètica, mentre la crítica responsable la defineix cada cop millor, i en això assenyalo singularment aquests darrers temps els autors dels estudis-pròleg a les meves *Obres Completes*, començant pel primer i més extens, de Joaquim Molas. Però jo veig de cada dia les coses més difícils en el seu aspecte teòric, precisament perquè la seva pràctica se m'apareix progressivament més concreta. Quan puc donar-li la forma que busco, és clar, cosa que no sempre resulta fàcil i que sovint és impossible.

Mai no m'han interessat els autors experimentals ni els avantguardistes. O m'han interessat poc, excepte quan la forma els ha servit per aconseguir un esclat fenomenal. Suposem Kafka. O Faulkner. Però sovint aquesta actitud literària no passa d'enginy, de saltironeig, que pretén trobar expressió a través de la distorsió. I no ho aconsegueix, excepte pels que viuen l'ambient i consideren el món no a través del que és sinó del que ells hi aprecien.

Tampoc no crec en els autors que s'emparen en conceptualismes, en bastides teòriques, com a defensa primordial de la seva obra. Solen fer forat entre certs professors, quan qualsevol només es justifica per la seva força i la seva harmonia. Un autor pot desenvolupar una explicació del que sent en crear, com ho han fet sovint alguns, començant per Conrad. Però un llibre de poemes serà una estafa per molt que el seu buit sigui guarnit de pseudofilosofies enaltidores. Hi ha un assaig a la francesa que confon la incontinència verbal amb el contingut. Prefereixo la reflexió anglosaxona, cenyida de fets concrets.

De mi puc dir que sospito que escric a partir d'una consciència panteista o ecològica. O sigui, veig l'home, el paisatge, la mort, els efectes de llum, com un tot en connexió. Diuen i he dit que sóc a voltes força barroc. Però ja escrivia igual quan deien i deia que era força realista: hi ha les passions humanes i els colors i les formes de la natura, en els meus escrits. A voltes, mirant el cel de nit, sento l'esfericitat de la Terra, el seu rodar sobre el buit paorós de l'Univers. Una vall dilatada en repòs o sota l'atupada del vent, m'emociona més que qualsevol contacte humà. Els homes i els animals –Carme Arnau ha escrit sobre això i *Cavalls cap a la fosca*– em semblen a voltes d'una semblança inqüestionable: són com nosaltres de petits… I la mort és la

matèria en transformació, un drama com el del peix agafat a l'ham. La felicitat sembla un arbre florit, els ametllers en flor sota el sol de febrer…

L'estil, la paraula, han de respondre a aquesta profunda convicció: Els escriptors són paraules. Però hi ha escriptors de paraules vives –Maragall en tenia una teoria que ignoro– i d'altres de paraula buida, encara que inflada. La vida en el llenguatge prové de la semàntica mamada per l'escriptor, de l'obscura relació entre el tacte i les sensacions de les coses, l'emoció, i els mots definitoris a través dels quals l'escriptor, l'home, els ha conegut. Aquesta mancança és l'única falla d'estilistes preciosos i grans creadors verbals com Azorín i Valle-Inclán. És la superba virtut de Josep Pla, quan no ho converteix en màquina de tricotar. I aquesta és una de les lluites enmig de les quals sempre em trobo. Quan llegeixo un text meu i no s'aixeca com si fos una maqueta, l'esborro.

Tornem a la tècnica. He fabricat les novel·les com he pogut. Sovint la construcció d'un argument diguem-ne unitari se'm resisteix. Però no perquè el trobi difícil, car l'he elaborat i penso que bé a *Els escorpins*, a *Les pomes d'or*, a *El divorci de Berta Barca*. El que passa és que pel que vull dir als altres llibres, una història articulada convencionalment em resulta curta, tancada, per abastar els plans, motivacions, atmosferes i personatges que pugnen per sortir, que configuren el relat que pretenc escriure. D'aquí, llavors, les històries diverses i el temps múltiple que s'hi barregen, i en conseqüència la per mi necessària tècnica de ziga-zaga o de mosaic sobre la qual acostumo a escriure. I d'arguments convencionals que expressen realitats diverses n'hi ha d'esplèndids: *La guerra i la pau* de Tolstoi, el primer.

L'home i les seves passions, vet ací las motivació fonda de les meves novel·les. I desplegada a través d'espais humans diversos. El de la violència: hi ha una fúria subjacent a sota dels somriures, només amb ferocitat es poden escometre grans proeses i grans crims inherents a l'existència. L'amor: la felicitat major es troba en la fusió sexual, i més divina serà si és també sentimental, dels cossos, amb el plaer del tacte, l'obsessió mental, el paroxisme de l'orgasme. El del temps: som una transformació en el temps, lluitem per convertir el seu pas en una dinàmica, per fer-ne un destí en el qual la nostra voluntat s'imposi sobre els condicionaments circumstancials. El de l'acció: és engrescadora i esgotadora i, sobretot, la immobilitat ens acosta a la mort. I el sarcasme i l'evanescència somniadora i…

¿El mite d'Andratx, l'he creat? Bé, sí. Però he de recordar que a diverses obres meves –*Els escorpins*, *Les pomes d'or*, *Els dies immortals*, *El divorci de Berta Barca*, els contes xinesos i els de l'apartat «Altres terres, altres mars» de *Tots els contes*– he descrit ambients allunyats del meu poble, de l'illa de Mallorca.

Amb Andratx mai no em vaig proposar aconseguir literàriament res: ni escriure'n una novel·la ni oferir-ne un mite. Va ocórrer, però, que per ventura per educació literària i lectures, molt deficients les dues, em vaig trobar obligat a escriure sobre allò que coneixia i que és o era Andratx. Millor dit, va resultar que en el moment d'«omplir» una situació o un personatge, si el situava a Andratx em semblava que adquiria una major sensualitat, un relleu superior, un enquadrament més adequat. L'experiència com a plataforma de la imaginació.

Jo havia viscut a Andratx sempre fins als quinze anys. Mai no he deixat d'anar-hi un mes o quatre mesos l'any, a Sant Telm, a la breu finca familiar. Mentre creixia vaig conèixer el món, els homes i el paisatge, el gust i les il·lusions, a Andratx: un vidre a través del qual m'era més

adient, a l'hora d'escriure, contemplar i refer el món. Alhora, una lectura impactant de novel·les realistes, rurals, com les dels castellans i els italians dels anys 50: Fernández Santos i Aldecoa, Pavese i Carlo Levi, em van proporcionar una certa pauta. No obstant això, mai no m'hi vaig subjectar: la ironia, el transcendentalisme, el gust per la llengua, mil coses me'n separaven. M'agrada molt *Les ànimes mortes* de Gogol, que és el mateix i no ho és gens.

Però l'Andratx real ha quedat espantosament enrera: ara tinc el que m'he creat jo amb els records, queda el mite d'Andratx fins i tot per a mi!, malgrat que ignoro si encara actuarà com a generador d'altres novel·les... El mite, suposo que sí. El «vidre», no ho crec. En realitat, *Les primaveres i les tardors* ja era gairebé només el mite, encara que el lloc i l'esperit fossin més que menys els de la meva casa de Sant Telm.

Suposo que hauria de parlar també dels meus llibres de viatges, del teatre, del molt i molt periodisme que he fet, des de les entrevistes a *Destino* i a *Serra d'Or*, i a l'actual columna politicosociològica de *La Vanguardia*. I de la televisió: el meu espai de viatges *El món en català* a TVE ha estat el primer en la nostra llengua que s'ha ocupat del món obert i ample. Però ara ja no em referiré a res d'això, perquè sóc fonamentalment un escriptor que com a objectiu màxim i més enllà de la conjuntura i de la fama s'ha proposat escriure algunes novel·les que siguin bones.

(Porcel 1992: 4-6)

La realitat i les realitats

Baltasar Porcel, de nen, vivia immers en un món on la realitat i la ficció es fonien en un tot. La realitat, un món tancat dominat per les dones que havien de tirar la família endavant mentre els homes eren a la mar embrancats en navegacions de cabotatge, sovint empeltades de contraban, o enrolats en els grans transatlàntics. Els primers mantenien viva la llegenda de les bubotes i altres apareguts per tal de poder encobrir les seves tasques i procedir a desembarcar el gènere amb relativa comoditat. També hi havia la gent gran, antics mariners, que havien treballat en vaixells que traficaven amb esclaus o que havien anat a fer les Amèriques per mirar de sortir de la misèria d'unes terres escasses i pobres. D'uns i altres havia escoltat històries sobre viatges i aventures d'herois que s'identificaven amb aquells homes quan eren joves.

Després Porcel va descobrir històries molt properes a les que havia sentit de petit llegint les novel·les de Conrad o Stevenson, Fernández Santos, Ignacio Aldecoa o *Les mil i una nits* i l'*Odissea*. I també va trobar en els relats de Faulkner, Pavese i Levi la construcció d'una atmosfera asfixiant com la que vivia, malgrat les diferències, tant a Andratx com, en estudiar-hi en la dècada dels cinquanta, a Palma. Aquí neix la

seva fascinació pel món literari com a mirall imaginari que li permetia d'escapar de l'horitzó clos de la realitat vers el món obert i fabulós de les històries.

La síntesi entre vida i obra, Porcel la formula el gener del 1967, en el pròleg del llibre de Pavese *El bell estiu* (publicat a Barcelona per Aymà aquell mateix any), quan diu que el món d'aquest escriptor era «encerclat en ell mateix, a vegades irrespirable» –com ell també veia el d'Andratx–, però que hi «captava la vida que vivia i veia, la transformava en novel·la i poesia amb la seva òptica impressionista i subtil». D'igual manera procedirà Porcel, i en la seva producció literària mirarà de fer com l'escriptor italià, que conjuga «vida i obra» de «manera total». Així, aconseguia d'expressar un panorama general, «els anys trenta i quaranta a Itàlia, potser a Europa», només amb materials «del seu petit univers, de la gent del seu poble o del seu carrer ciutadà, sense pràcticament cap finalitat ideològica, proselitista, mística», i elaborava una «obra literària de prodigiosa qualitat» (Porcel 1967: 14-16). Per aquest motiu Pavese havia de ser-li un model valuós.

Aquest és el realisme que sempre li ha interessat; però li va caldre fer alguns tempteigs i algunes rectificacions abans de trobar, cap al final dels anys seixanta, la seva manera més personal de representar-lo.

Al principi, es deixà seduir pel «tremendisme» de Camilo José Cela en alguns dels primers contes escrits de 1956 a 1959. Però en la primera novel·la, *Solnegre* (1961), de clara referència existencialista pel que fa al plantejament del protagonista, al costat de pàgines narrades a la manera «tremendista», que subratllen «els aspectes més primitius i brutals» del món andritxol, n'hi ha d'altres que focalitzen «la visió de la terra i els homes solnegrencs, plena de força i color i expressada en un llenguatge viu i ric, ple d'imatges d'una considerable potència lírica i de sucosos mallorquinismes», en una «recreació acurada de la terra i els seus homes, i de la història que hi havia al darrera». Per aquest cantó, «Porcel coincidia amb la novel·la social coetània en la voluntat de revelar al públic, ciutadà i burgès, l'existència d'una realitat ignorada, el món oblidat de l'Espanya rural de *Los bravos*, per exemple, llibre (de Luís Fernández Santos) al qual *Solnegre* s'assemblava en més d'un punt» (Marfany 1988: 258).

Amb el model de *Gran sol*, d'Ignacio Aldecoa, que Porcel havia llegit i ressenyat a la revista *Papeles de Son Armadans* el 1958, s'endinsa –segons Marfany (íbid.)– en «el camí del realisme objectivista de la *novel·la social* espanyola» i escriu *La lluna i el «Cala Llamp»* (1963), que és un document viu sobre la navegació de cabotatge, on mira de reforçar els elements de misteri ja insinuats a *Solnegre* des del mateix títol. El «Cala Llamp» és el vaixell, microcosmos que reprodueix les tensions, les passions i els somnis del cosmos andritxol, veritable *imago mundi* (que Porcel tornarà a refer amb la «Botafoc» d'*Els argonautes*, cinc anys més tard); i «la lluna» representava la part de màgia, creences i supersticions que acompanyen el viure de la gent lligada al mar o a la terra, i que en la seva narrativa es barrejarà amb els aspectes ja esmentats per a formar una visió complexa del realisme des del seus inicis.

El realisme compromès i poètic de Baltasar Porcel en aquesta novel·la va seduir el teòric del Realisme històric Joaquim Molas, que va fer-ne la presentació a Barcelona. Molas ha destacat sempre, de Porcel, la intensitat de la relació entre literatura i vida:

> Des del primer moment, m'impressionà un fet que crec decisiu per entendre'l: la seva demolidora passió literària i, més exactament, la identificació que fa de vida amb la literatura fins al punt de convertir en escriptura qualsevol experiència quotidiana i, sobretot, d'organitzar, per dir-ho d'alguna manera, el seu comportament i la seva gesticulació en funció dels que advertia en els clàssics que triava com a models. (Molas 1991: 17)

Cal entendre la professió d'escriptor que tria Porcel com una conseqüència d'aquesta identificació entre vida i literatura. Una professió a la qual va contribuir, també, la relació amb Llorenç Villalonga, que el va aconsellar i ajudar en els anys de formació i d'afirmació literària.

L'amistat amb Molas reforça el decantament estètic de Porcel pel Realisme històric, sense abandonar l'angoixa existencial de les seves primeres composicions (el drama *Els condemnats* i la novel·la *Solnegre*); un decantament que es fa especialment palès en les novel·les *La lluna i el «Cala Llamp»* i *Els argonautes*. Els mesos que, d'altra banda, va residir a casa de Joan Triadú el 1960, el van acostar a la lectura de l'*Odissea*, en la traducció de Carles Riba, obra que amb el temps s'ha revelat com a capital dins la seva biografia per l'impacte que ha tingut en la seva mentalitat i en la seva obra, com ell mateix va explicar: «L'*Odissea* és un llibre que a mi m'agrada més que el Joyce, que el Proust, més que el Kafka i més que tota la literatura del segle vint» (Porcel 1987: 114-115).

En la recerca de la mena de realisme que mirava d'expressar, i que de manera intuïtiva havia insinuat des dels primers relats que va escriure, li va ser de gran ajuda el suggeriment de Josep Pla, quan el va convidar a Andratx l'any 1965, en el sentit que tingués en compte la història i les històries de la seva gent. Porcel s'adonà, aleshores, que no es pot veure el país des de l'òptica de la ideologia o de la utopia, i que el que cal és penetrar en els interessos vius de la gent i copsar la realitat plural del país a partir del contacte amb els habitants, la geografia, la història, l'economia i els orígens atàvics.

En aquest moment el seu arrelament a la terra potencia una sèrie de reportatges sobre les Illes que publicarà a *Serra d'Or* primer, i a *Destino* o *La Vanguardia* més endavant, i que el faran aprofundir en el paisatge, la cultura, la història i les llegendes insulars, i seran el germen d'una sèrie de llibres que convergiran en *Les Illes, encantades* (1984). Una mirada vitalista que determinarà un canvi de rumb en la seva obra, la qual s'orientarà més cap al realisme màgic de la novel·la que proposen Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez, tots els quals coneix

o entrevista. En són exemple el retaule d'històries *Difunts sota els ametllers en flor* (Premi Josep Pla 1970) i, sobretot, *Cavalls cap a la fosca* (Premi Prudenci Bertrana, 1975).

Quan el 1960 havia anat a residir a Barcelona, ja s'havia adonat que l'univers mallorquí de la seva infantesa se li allunyava irremeiablement. Els personatges reals o són morts o estan decrèpits. Tot el món de vivències de la infantesa sembla que no existia més que en el seu record. Un tema se li imposa: la relació entre la vida i la mort. Una mort que, dins d'ell, és ben viva. Com un misteri. Llavors sorgeix *Difunts sota els ametllers en flor*, relats entre la veritat i la invenció on presenta plens de vida i d'aventura els protagonistes desapareguts de les històries que li havien explicat. Hi constata com n'és d'efímera la vida enfront de la permanència i eternitat del paisatge. La memòria, ara, és la gran aliada de l'escriptor, amb Marcel Proust com a referència (l'obra comença amb una citació de *Pel camí de Swann*), que emfasitza la importància del record com el seu gran aliat. I amb Proust, William Faulkner i James Joyce, però també els poetes Pablo Neruda o Joan Alcover, ja que el llenguatge poètic li donarà la clau per acostar-se des de la vida al misteri del més enllà.

Amb *Difunts* va prenent cos de manera deliberada la construcció del mite d'Andratx. Precisament Joaquim Molas, en aquests anys, va editar el primer volum de les *Obres Completes* de Villalonga amb el títol genèric d'*El mite de Bearn* (1966), alhora que va divulgar el *mite d'Andratx*.[1]

1. Un mite la naixença del qual Porcel explicava així: «Nosaltres vivíem tant amb els morts com amb els vius perquè era una societat agrària, pretèrita, una societat gairebé medieval, i […] les grans converses de les nits d'hivern i de les nits d'estiu, unes per una raó, al voltant del foc, i les altres prenent la fresca, mirant els estels, eren fonamentalment sobre morts.[…] Jo sé molt bé el que varen fer diversos dels meus avantpassats quan venien els pirates argelins i atacaven el meu poble. Jo sé molt bé el que varen fer els meus avantpassats quan les revoltes de les germanies, i sé on varen anar, i sé on aquell va agafar l'espasa i va matar l'altre, no? Jo vivia d'això, i això dins un paisatge estàtic i solemne –les grans muntanyes de pins, els ametllerars i la mar al fons, i la solitud, sempre […]. I després va passar una cosa terrible. El més terrible que li pot passar a una persona, que va ser la constant presència de la mort, la persecució desesperada de la mort. Tota aquella gent tenia una edat determinada i aquella gent, tota, l'he vista morir des que jo tenia set i vuit anys fins que en tenia catorze, quinze o setze. I jo de cop vaig veure que la vida estava abocada a la mort i al país que jo vivia […] mai no hi trobava vida. Era un país tancat, absurd, on res del que em deien a mi, m'interessava. M'explicaven unes històries que jo no comprenia, ni sabia per què existien, i llavors em vaig posar a llegir. I, és clar, llegir era una fugida de tot això, i en la literatura vaig trobar una cosa extraordinària: que tot el que jo feia i sentia […], la mort i la vida i el paisatge i les fabulacions, que tot això era en els llibres, simplement. I em vaig posar a escriure. Perquè era la manera […] de trobar la sortida d'aquell món, que s'hauria convertit en angoixós […]. I jo sabia que aquell món tancat l'havia d'obrir, i la literatura vaig veure que era el sistema […]. Llavors jo començo a escriure fent aquest món d'Andratx, que és, em refugio en les històries heretades dels passat i en el paisatge, que és l'únic que em consola, […] i començo a escriure [*Solnegre*, *Els escorpins*, *La lluna i el «Cala Llamp»*, *Difunts sota els ametllers en flor*, etc.] i tot això ho converteixo en vivències a través de la gent que jo he conegut [a manera d'arquetips]. Jo no donava testimoni de res: jo donava un testimoni moral i jo feia una creació. Tot això després s'ha anat sabent, però en aquell moment no se sabia» (Porcel 1987: 117-120).

El concepte de realitat es va fent cada vegada més complex en la narrativa de Porcel. La realitat es barreja amb les llegendes, les cròniques, altres relats, documents, inscripcions, tradicions, somnis, oblits, reflexions i comentaris culturals o sociopolítics, que intenten encabir tota la seva experiència del món, que són la seva saviesa, etc. Ara, fonamentalment, el que a ell li interessava, i li interessa, de les diverses menes de relats que escrivia és que l'emocionessin i l'arravatessin, i que consegüentment, apassionessin els lectors. I d'aquí ve la seva desconfiança envers els escriptors «que s'emparen en conceptualismes, en bastides teòriques, com a defensa primordial de la seva obra».

Progressivament, d'altra banda, els personatges es contemplen també en el seu aspecte més animal: a *Cavalls cap a la fosca* –com ha destacat Carme Arnau– i, sobretot, a les novel·les i contes posteriors. «La bèstia, substitut del misteri», afirma a *Els dies immortals* (1984), o el que és el mateix: el valor de la corporeïtat dels individus com a motor de voluntat, de sofriment, de generositat, de sentit còsmic o de felicitat. I també en aquesta novel·la es pregunta: «Com més t'acostes a l'animal sadoll que juga, ets més no sé què…, més home?» (Porcel 1984: 146), tot i que la resposta sembla ben clara i el mateix escriptor la respon al text on formula la seva «poètica»: «Els homes i els animals em semblen a voltes d'una semblança inqüestionable: són com nosaltres de petits.»

Per això, una de les facultats que més valora en els animals i en l'home és l'instint, complementari de la raó i en ocasions el seu substitutiu, auxiliar més poderós que aquella en moments de decisions vitals. (La raó enganya més sovint que l'instint: la tossuderia del Papa Lluna a *Cavalls cap a la fosca* ho demostra quan s'aboca al no-res.)

A partir d'aquí, veu la persona com una dualitat: entre l'instint i la raó, entre l'egoisme i la generositat, entre la crueltat i l'amor, entre l'acció i la contemplació, entre la lluita i la felicitat, entre la destrucció i la pietat, el pas del temps i la memòria, entre el tot i el res. «La dualitat nia al fons del nostre ésser», afirma a *Els dies immortals* (1984: 113).

Porcel ha pouat en la comprensió del perquè del comportament humà. Per això, tant com el món d'Andratx i les aventures dels herois del passat, ha posat dins la seva obra l'aventura personal de l'home, viatger infatigable cap a la descoberta del món per a descobrir-se ell mateix, com a l'*Odissea*, o com al poema «La ciutat» de Kavafis, quan apunta que en cada ciutat es retroba la pròpia ciutat. L'aventura, el viatge, proporcionen als herois de les seves novel·les la possibilitat d'obrir perspectives de futur: «El viatge no sols trenca amb el passat, sinó que et crea la ficció de dirigir el futur», afirma a *Els dies immortals* (1984: 135).

L'objectiu, a partir d'ara, és el de mostrar, com a *Les primaveres i les tardors* (1986), que per damunt de tot «un home és un home», tant si, segons la dita antiga, «l'home és un llop per a l'home», com s'esdevé en *Les pomes d'or* (1980), com si accepta la

lliçó de l'oblit, la qual s'imposa un personatge de l'obra *Els dies immortals* (1984) per tal d'arribar a una «conformitat sublimada per poder resistir l'adversitat», com a manera de felicitat relativa.

Ara, però, la diversitat del món es veu com integrada en un tot orgànic: «totes les coses formaven una unitat». Fins la vida i la mort. La idea del poeta grec Píndar que «l'home mor però els seus dies són immortals» (d'on prové el títol de la novel·la), n'és un exemple.[2] Tot plegat desemboca en una visió complexa, i unitària alhora, de la relació entre l'ésser humà i el cosmos (per bé que sense separar-se del realisme). D'aquí sorgeix el que ell anomena la seva «consciència panteista o ecològica».

Aquesta realitat complexa és el resultat de l'experiència i del coneixement aconseguits, mitjançant les lectures i els viatges que el novel·lista inicia a finals dels anys seixanta i primers dels setanta, amb reportatges que publicarà al setmanari *Destino*, primer, i a *La Vanguardia*, després: Europa, Nord d'Àfrica, Amèrica del Nord, Àsia i, als anys vuitanta, l'Àfrica negra, que li reforça el sentit de grup i de família, o Cuba, i, més endavant, l'Amèrica equatorial, sempre darrera els conflictes sociopolítics que s'hi esdevenen.

Aquesta mena de fugida es va convertir no tan sols en un viatge iniciàtic (*Les pomes d'or*, *Els dies immortals*), sinó en un retorn capaç de fondre totes les dualitats que presenten les coses dins l'espai dels espais que és Andratx. Però, ara, no torna a l'Andratx dels seus avantpassats, sinó al que ell mateix s'ha fabricat en heretar la casa pairal i les finques familiars de Sant Telm. És la nova versió del mite d'Andratx, que s'enceta amb *Les primaveres i les tardors*, on l'autor es representa darrera de diversos personatges, i es continua en *El cor del senglar,* en què s'emmiralla en el personatge principal, Baltasar Guillem de les Cases.

El retorn de Porcel a Andratx es troba impregnat de sentiment mediterrani. En un article a l'*Avui,* «Creació i Mediterrani» (10 d'abril de 1994), afirmava que la mediterranitat té molt a veure amb un realisme sensual de tons vius i lluminosos, amb olors i sabors, i confia

> en la plenitud humana, sigui en la glòria o en el sofriment, amb què es revesteix l'home dins l'art mediterrani, […] on és tan important com els déus, on les seves passions i la seva mort el converteixen en l'epicentre del món: el Sòfocles dramàtic, Safo, la sensual, Homer, l'èpic, la mateixa *Bíblia* amb els seus personatges descomunals.

2. A més de Píndar, cal parlar també de la influència de la poesia de Sant Joan de la Creu, o de la d'Emily Dickinson com a fonts del seu imaginari poètic, pel que tenen de fusió de la vida amb la mort o amb un sentit místic. I de la importància del pensament de l'antic filòsof grec Heràclit i la seva concepció de la transformació de l'energia del cosmos igual que una roda que roda dibuixant cercles eterns dins el mecanisme del rellotge universal (Cabré 1979: 138-139). En aquest context cal assenyalar la importància de temes com la violència de la lluita, la felicitat de l'amor, les transformacions del pas del temps i la necessitat de l'acció per projectar la voluntat de ser.

També relaciona amb la mediterranitat, i en concret amb el barroc, el seu pensament ple de contrastos, en el qual la vida i la mort, com hem vist, són dues cares de la mateixa realitat. Per aquest motiu afirma en la seva «poètica»: «Diuen que sóc a voltes barroc. Però ja escrivia igual quan deien i deia que era força realista…». I és que el barroc de Porcel, en la forma i en el concepte, no és sinó una derivació de la seva percepció complexa de la realitat. De fet, tota la seva obra dibuixa les diferents etapes del seu coneixement del món. Per això, cada novel·la conté aspectes de les anteriors i s'obre a una nova aventura, la que ha ocupat l'atenció vital, intel·lectual i literària de l'escriptor:

> En escriure, jo crec que el que un fa és sempre escriure la mateixa novel·la, o escriure's a si mateix, per anar arribant a una comunicació amb tot el que és possible que hi hagi hagut sobre la terra. Jo crec que l'escriptor ha de voler ser com Déu […], però que ha d'estar per damunt de la història; això […] és impossible, però […] és l'aspiració que ha de tenir. (Porcel 1987: 116)

Vida i obra formen un joc de miralls, de manera que l'obra integra l'autobiografia i la biografia assumeix i es configura a partir dels conceptes que l'obra li ajuda a expressar. O en paraules del mateix escriptor: «Penso que la meua vida i la meua obra són un procés, perquè crec que les vides i les obres i els amors i els temps i les estacions de l'any, tot, tot és un procés inacabable» (Porcel 1987: 116).

La novel·la com a gènere

Sense l'ambició de totalitat que li és pròpia, amb la seva capacitat de treball, olfacte i poder de l'escriptura, com a periodista i com a literat, no s'entén l'obra de Porcel; però els límits entre el periodisme, més directament lligat a la reflexió directa de la realitat, i la literatura, on l'experiència es filtra pel record amb la imaginació creadora i amb la tradició cultural, sovint els elimina i converteix la literatura en periodisme i el periodisme en literatura.

Un exemple del primer cas l'aporta Carme Arnau al pròleg del volum cinquè de les *Obres Completes*, quan explica que Porcel, per motius de censura, a partir del gener de 1967 va escriure a *La Vanguardia* la sèrie de contes amb els quals construirà la novel·la *Difunts sota els ametllers en flor* (premi Josep Pla, 1969). Altres vegades, l'article (crònica de viatges, reflexió sociològica o literària, etc.) es converteix en un relat poètic en què fixa uns materials a partir dels quals pot sorgir una narració o un conte, que més endavant pot integrar un capítol d'alguna de les seves novel·les. És el cas del

recull *Molts paradisos perduts*, elaborat amb articles, narracions i contes, els quals, publicats a la premsa al marge de cap projecte, van passar, totalment o fragmentàriament, a integrar-se dins d'una novel·la.

A més de la relació entre literatura i periodisme (i aquí es podria parlar també d'assaig sociològic, antropològic, cultural, polític, llibres de viatges, comentaris sobre pintura, aplegats en volums o com a documental televisiu), cal parlar de la utilització que Porcel fa dels gèneres. En un principi la seva elecció va recaure tant en la narració curta i la novel·la com en el teatre. Però el 1965, davant els problemes que suposava portar una peça dramàtica als escenaris i la impossibilitat de mantenir-la-hi durant un cert temps, es va decantar per la narració, el conte i la novel·la, que es distingeixen del relat periodístic fins i tot per una diferent actitud de l'escriptor davant la seva obra.

Amb tot, Porcel es reconeix essencialment com a novel·lista, perquè la seva ambició li reclama la forma narrativa, que creu més complexa i difícil, l'única capaç de poder contenir i expressar la complexitat de la vida, la ironia, la violència, el sentit transcendent, la passió, etc.[3] Porcel construeix la trama de les seves novel·les com un relat de relats. Sovint, els relats que conformen el relat (la novel·la) són contes o fragments de contes, prèviament publicats a la premsa periòdica com a unitats narratives autònomes (com el cas, explicat abans, de *Molts paradisos perduts*). Però com que les històries que ajuden a construir la història estan escrites des de diversos punts de vista narratius i emprant diferents gèneres (cartes, discursos, conferències, diàlegs, cròniques, documents, etc.), la diversitat i la fragmentació caracteritzen la seva escriptura. Per això, quan diu que «he fabricat les novel·les com he pogut», s'ha d'entendre més aviat com una manera de sintetitzar tota aquesta diversitat. Encara que és cert que amb els anys ha anat progressivament reeixint en la seva decidida voluntat de fer una novel·la de trama complexa.

A *Els argonautes*, per exemple, ha de dividir cada capítol en dues parts: la primera narra les trifulgues del viatge des de Tànger fins a Eivissa i la segona explica la his-

3. «La novel·la em sembla que és exactament l'intent de reconstrucció del món. És a dir, jo tinc una gran admiració per les grans novel·les. Em sembla que és difícil ser un gran novel·lista. Molt més difícil que ser un gran contista, d'això n'estic completament convençut, tant per la quantitat de temps com pel contingut del llibre o pel tema lingüístic. Perquè aquí estem parlant ara d'escriure en una llengua i, llavors, ésser capaços de sostenir el tremp d'una llengua i, llavors, de solcar en aquella llengua, de convertir constantment la llengua en un fet creador […] que la llengua vagi aixecant com una arada d'aquelles de pala grossa que va llaurant i va aixecant uns grans terrossos enormes, brillants, de sota de terra amb pols i herba; doncs, que la llengua sigui capaç de solcar així durant dues-centes o tres-centes o cinc-centes planes, això és un fet extraordinari que cap conte mai a la vida no ha aconseguit fer. Només per això la novel·la ja marcaria una gran diferència. Ara, torno a dir, i amb això jo no vull parlar malament dels contes […], amb una novel·la es pateix molt, amb un conte gens, amb un conte t'ho passes bé» (Porcel 1997: 89-90).

tòria personal prèvia de cada component de la tripulació de la «Botafoc». En canvi, a *Les primaveres i les tardors* planteja la novel·la com un sopar de la vigília de Nadal que reuneix diversos personatges de totes les edats i de tota mena de formació i taranna, i en la qual, mitjançant un relat de relats magmàtic, fragmentari i aparentment caòtic, l'autor va desgranant els temes que mostren la seva visió complexa de les lluites i les possibilitats dels assistents per tocar l'essència de la vida, que és la felicitat, o el seu record, o el seu somni.

L'escriptor distingeix dues línies en la seva obra: la que enfila un argument unitari (*Solnegre*, *Els escorpins*, *Les pomes d'or*, *Els dies immortals*, *El divorci de Berta Barca*, *Lola i els peixos morts*, *Ulisses a l'alta mar*), que ell apunta com a més o menys «articulades convencionalment»; i la de les «d'històries diverses i el temps múltiple que s'hi barregen» (*La lluna i el «Cala Llamp»*, *Cavalls cap a la fosca*, *Les primaveres i les tardors*, *El cor del senglar*).

Unes i altres, però, estan fetes amb la tècnica del «relat de relats», és a dir, de «ziga-zaga o de mosaic», en mots de Porcel. La diferència rau en el fet que les novel·les del primer grup es construeixen al voltant d'un personatge, com s'esdevé a l'*Odissea*, i les del segon grup es configuren més a la manera de *Les mil i una nits* (una altra de les seves lectures emblemàtiques).

Llengua i estil

«Els escriptors són paraules», ha dit en nombroses ocasions, i també que, en les seves primeres vivències, juntament amb el «codi visual i moral» va aprendre el codi lingüístic:

> Una llengua és una creació del món. El nen aprèn el nom de taula alhora que veu una superfície geomètrica, que coneix el tacte a la fusta [...]. Òbviament jo escric en català perquè aquest és el meu codi, perquè la meva taula és catalana. I aquesta llengua en expressar-se ho fa amb tots aquests colors, olors, sabors i tactes que he descrit abans, que constitueixen l'ésser expressiu del Mediterrani. Intensitat, lluminositat, color. Vida, mort, mite. (Porcel 1994)

A partir de *Cavalls cap a la fosca*, Porcel ha treballat dins les seves novel·les el sentit i les possibilitats expressives de les paraules. Per la paraula es transmeten els noms de les coses, de les plantes, dels indrets i, en general, una determinada cultura de pares a fills (com explica el personatge Egèria en l'elegia al seu pare a *Les primaveres i les tardors*).

La paraula escrita o enregistrada és, per a Porcel, una font valuosíssima de coneixement que permet connectar el present amb el passat i amb el misteri profund de les coses, o transmetre vivències a través de generacions. Fins preservar com a realitats fets que no s'han arribat a produir. Aquesta seria la paraula viva, la que és capaç de projectar vida dins el temps (que no és la mateixa idea que en tenia Maragall, per bé que Porcel li agafi l'expressió).

Per contra, la paraula pot generar a vegades engany. Un conte, «*El casal de l'honor*», explica com una noia que ha de morir escriu una sèrie de cartes al seu promès que li arribaran quan ja no hi sigui, a fi de mantenir-se viva en l'afecte del seu xicot, més enllà de la mort. Aquí l'engany contribueix a la vida, però també la paraula pot incitar sentiments de destrucció, com les que pronuncia Maureen en la seva fugida a *Els dies immortals*. I fins hi ha noms, com el de «*Les senyoretes de la Paret»,* que són sinònim d'incomunicació i d'oblit. Hi ha paraules que es resolen en silenci i silencis que es projecten sobre un univers de paraules. En aquests darrers casos caldria parlar de paraules buides o de paraules mortes.

Per a Porcel, la narrativa ha de buscar «la transfiguració lírica […] del llenguatge», com destaca Molas (1991: 39), per oferir un discurs cada vegada més poètic per la seva capacitat de suggerir, de pintar, d'emocionar, de ser sincer, sense perdre mai la naturalitat ni la referència a les idees i a les coses que vol expressar. Lluny tant de l'experimentació formal com del conceptisme. Vocació d'estil mediterrani, poètic, elaborat i concís, arrelat en els seus orígens mallorquins, vinculat a la tradició narrativa catalana i decantat pels grans temes que preocupen la humanitat.

Bibliografia

Arnau, C. (1993). «De la realitat al mite». Pròleg a: Baltasar Porcel. *Obres Completes*, vol. 5: *El mite d'Andratx*. Barcelona: Proa, 13-27.

Barberà, F. (2007). *Baltasa Porcel o l'òptica aberrant sobre el món. Prosa de ficció 1958-2004*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Cabré, R. (1979). «Els contes de *Molts paradisos perduts*», *Randa*, 39 (1979), pàg. 119-145.

D. A. (1994). *Baltasar Porcel, de la realitat al mite. Antologia crítica*. Palma: Govern Balear.

Gimferrer, P. (1973). «Las navegaciones de Baltasar Porcel». Pròleg a: B. Porcel. *Crónica de atolondrados navegantes*. Barcelona: Península, 7-11.

Marfany, J.-Ll. (1988). «El realisme històric». A: M. de Riquer; A. Comas; J. Molas. (ed.). *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, pàg. 221-283.

Molas, J. (1991). «Notes per a una introducció». Pròleg a: B. Porcel. *Obres Completes,* vol. 1: *L'alba i la terra*. Barcelona: Proa, 17-41.

Planas, A. (2003). *Baltasar Porcel. La novel·la de la vida*. Palma: Lleonard Montaner, editor.

Porcel, B. (1967). «Cesare Pavese». A: C. Pavese. *El bell estiu*, trad. de B. Vallespinosa. Barcelona: Proa, pàg. 5-16.

Porcel, B. (1984). *Els dies immortals*. Barcelona: Edicions 62.

Porcel, B. (1987). «Realitat i imaginació en l'obra de Baltasar Porcel». A: D. A. *Viatges a l'interior de la novel·la*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, pàg. 111-129.

Porcel, B. (1992). «L'escriptor del mes», suplement mensual de *Crònica d'ensenyament,* gener 1992. Generalitat de Catalunya / Institució de les Lletres Catalanes. pàg. 4-6.

Porcel B. (1994). «Creació i Mediterrani», *Avui*, 10-IV-1994.

Porcel B. (1997). «Taula rodona d'escriptors». A: D. A. *Pere Calders o la passió de contar*. Vic: Eumo, pàg. 85-106.

Capítol 9

Carme Riera

«Per a continuar els contes de la meva àvia»

Meri Torras

Als motius que m'impulsen a escriure, s'hi superposa sempre, amb obsessiva claredat, una imatge, la imatge d'una nena (d'una *nina*, com diem en català de Mallorca) de llargues trenes i ulls tristos, que mirava la mar llunyana des de la finestra d'una casa gran i buida del barri vell de Ciutat de Mallorca. La imatge d'aquella nena que rebutjava atemorida els miralls perquè no era guapa com la seva mare, i sí lletja com el seu pare, torna a omplir sovint la meva retina: no juga, mira com juguen els seus germans al jardí de casa, des del balcó de la cambra de l'àvia, la senyora àvia que li explica durant tot el dia velles històries d'un passat familiar ranci, tan gloriós com esbucat. Històries d'amor amb luxes de passions incontrolables, de raptes, fins i tot, que desboquen la fantasia de la nina, i la impulsen a fabular-ne d'altres de semblants.

La nina trista que refusa els miralls perquè té por de veure-s'hi reflectida amb el bigoti de son pare, comença a escriure als vuit o nou anys variants dels relats que li explica l'àvia i fins pretén, per tal de no haver d'enfrontar-se directament amb l'home negre que cada setmana la interroga darrere les petites retxilleres de l'odiós confessionari, de confessar-se per escrit.

Només d'aquesta manera, escamotejant la presència, es considera capacitada per vèncer la seva timidesa infinita i, fins i tot, diluir entre les línies de la cal·ligrafia les possibles culpes. Podríem dir que el full en blanc li serveix d'espill, un espill còmplice on s'observa afavorida i fins i tot gratificada.

No negaré que sento força tendresa, molta més que quan érem la mateixa, per aquella nina que vaig ser: en les seves vivències queden explicats, en part, els motius que m'impulsen a escriure. Ara sé que vaig començar a escriure, en primer lloc, per culpa de l'àvia, incitada per la seva capacitat de contar històries i, en segon lloc, perquè l'escriptura em servia per foragitar els fantasmes i sobretot per explicar-me el món, per conèixer la realitat que m'envoltava i clarificar-la. Després, a aquests motius fonamentals, van anar sumant-s'hi uns altres. Ara sé, amb quasi absoluta seguretat, que escric perquè no puc evitar-ho, no puc sostreure'm de la necessitat de fabular, d'imaginar alternatives a la realitat, a l'entorn, a tot allò que tinc a l'abast.

Umberto Eco ha apuntat que l'home és un animal fabulador. Tal vegada són les dones les que han desenvolupat més aquesta facultat com a revenja a la monotonia d'unes existències

sense cap altra perspectiva que l'opressiu món domèstic, encara que les seves fabulacions sovint ni tan sols hagin passat al paper. No tinc cap dubte que en aquesta alternativa a la vida que és la fabulació hi ha implícit un acte de rebel·lia. És possible que Virginia Woolf es refereixi a aquesta rebel·lia quan observa que la còlera és inherent a la literatura femenina de les seves avantpassades.

Mario Vargas Llosa va assenyalar fa uns anys, amb encert, que escriure és negar el món real: «Si estàs reconciliat amb la realitat no té cap sentit crear-ne una altra de diferent a través de la paraula escrita. Escriure és ja un acte de negació simbòlic, verbal, d'una realitat que no ens agrada.» Per part seva, Esther Tusquets, parafrasejant Hölderlin, assegura que escriu «per a escapar de tanta misèria». Coincideixo plenament amb ambdós escriptors.

A part d'aquests motius fonamentals, n'existeixen d'altres que m'impulsen també a crear. Escric per a seduir el lector, per tal de conquistar-lo, des de la primera línia, si és possible, atraient-lo, excitant-lo perquè no m'abandoni, si més no fins al final del relat. Estic d'acord amb l'Àngela Caminals, el personatge que protagonitza la meva novel·la *Qüestió d'amor propi*, quan, plagiant Deleuze, anota que tota escriptura és una carta d'amor i, per tant, està subjecta als mecanismes de la seducció, ja que el text és sempre un pretext amorós.

L'escriptura, com a creació que és, igual que l'amor, s'engendra en el desig de pervivència que, en el meu entendre, no té a veure tant amb el que podríem anomenar fama pòstuma com amb l'ànsia de possessió perdurable d'allò que és bell, i que Plató identifica amb el bo, i els surrealistes amb l'insòlit, pertorbador i misteriós. Allò que és bell o allò torbador, allò que ens fa sentir en plenitud ens és atorgat comptades vegades als humans i sempre de manera fugaç. La paraula, el do de la paraula, ens fa persones. La memòria ens proporciona la identitat, però per tal que paraula i memòria es transformin en història i transcendeixin cadascun de nosaltres, és necessària, és imprescindible, la literatura.

La paraula parlada és presonera de l'instant i només la seva fixació per escrit la fa lliure i perdurable. La creació literària constitueix, per tant, un dels instruments més eficaços que conec per a transgredir la llei que ens condemna irremeiablement a la mort, ja que transforma en eternes les paraules destinades a ser només temporals. En aquest sentit, el gran poeta català Joan Vinyoli definia la literatura com un joc per a ajornar la mort.

Escric sempre a mà, en un paper brut per una cara perquè em vaig educar a la postguerra i em van ensenyar a aprofitar les coses. Corregeixo, en canvi, a l'ordinador. Escric quan puc i no em considero una autora professional, ja que em dedico a l'ensenyament universitari. I, com que la docència i la investigació m'ocupen gairebé tot el temps, escric només quan la història se'm fa tan pesada que no tinc cap altre remei que aturar-me a explicar-la.

No em fa cap por el full en blanc, en canvi m'espanta el full que acabo d'omplir perquè sempre el que hauria volgut expressar és molt millor que el que he escrit. Sóc conscient d'estar utilitzant un llenguatge en què encara s'evidencien bastants trets patriarcals i reivindico per a la dona escriptora, dues voltes rebel, la capacitat de transformar el llenguatge i la realitat, unint la veu de Cassandra a la de *madame* Curie per retornar a les paraules de la tribu allò que encara mai no han estat: Verb encarnat en amor.

(Versió catalana del text de Carme Riera publicat a Percival 1997: 287-290.)

La llavor: una imatge d'infantesa

Al llarg d'aquesta peculiar declaració poètica, l'escriptora mallorquina presenta una sèrie d'idees que tot seguit analitzarem, i ho fa, cal tenir-ho en compte des del principi, deixant sentir la doble veu de la seva escriptura: d'una banda, trobem la Carme Riera narradora, fabuladora d'històries, i, d'una altra, la Carme Riera professora, la investigadora, la docent universitària. Ambdues veus són, certament, indestriables; tanmateix, en aquest cas provoquen que l'escrit es doblegui sobre si mateix, en estructurar-se en una doble dimensió, dos moments diferenciats si es vol, però que s'expliquen mútuament.

La primera part pren un caire autobiogràfic al voltant, no debades, del món de la infantesa, que s'ha convertit, per a molts/es escriptors/es al llarg del segle XX, en una mena de paradís perdut irrecuperable, que només era possible convocar mitjançant l'escriptura. Val la pena deturar-se en l'episodi d'infantesa que relata Riera: en primer lloc, perquè, tot i que sembla anecdòtic, acaba donant títol a tot l'escrit; i, en segon lloc, perquè exemplifica allò que, al mateix temps, teoritza.

La professora nord-americana Geraldine C. Nichols, que ha escrit sobre les escriptores catalanes de la postguerra en endavant en nombroses ocasions, constata que, independentment de la llengua en què escrigui i de quin sigui el parlar i l'estatus sociocultural del personatge que té la veu, com a característiques fonamentals d'aquest corpus literari narratiu trobem, al costat del to elegíac, una recurrent reelaboració del mateix motiu: «Recordant, ploren un món perdut. No ens ha de sorprendre, doncs, que el mite cultural subjacent a aquesta narrativa sigui el del *Gènesi*, tal com s'ha elaborat a la tradició catòlica al llarg dels segles» (Nichols 1988: 131).[1]

Nichols afegeix que un dels elements que diferencia generacionalment escriptores com ara Riera o Roig, respecte de les seves predecessores (Rodoreda, Matute, Laforet…) es troba en el tractament que donen al mite bíblic, sobretot pel desacord que mostren en l'assumpció de la culpa en la figura d'Eva.

En narrar l'anècdota infantil que esdevindrà la llavor de la seva escriptura, de nou Riera reformula subtilment l'episodi del *Gènesi* bíblic per tal de presentar-nos una nena foragitada del paradís: «no juga, mira com juguen els seus germans al jardí de casa», conscient del seu propi cos i, és clar, de les directrius que marca la seva diferència sexual: «rebutjava atemorida els miralls perquè no era guapa com la seva mare, i sí lletja com el seu pare» o, més endavant, «refusa els miralls perquè té por de veure-

1. Val la pena fer esment d'un altre text de Nichols que, en certa mesura, complementa l'article suara citat: *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas* (1989).

s'hi reflectida amb el bigoti de son pare». D'aquest desplaçament marcat en femení, Eva infantil sense Edèn, en sorgirà la necessitat d'escriure com un imperatiu, estretament lligada a la solitud i a l'ànsia de coneixement.

Per això, no ha d'estranyar-nos que sigui la figura d'una predecessora qui l'acompanyi en la seva soledat d'expulsada i li ensenyi l'antídot: narrar; en aquest sentit, els relats de l'àvia –una altra dona– són l'esperó definitiu que l'aboquen a l'escriptura. Luisa Cotoner (1991: 11-39) ha assenyalat la presència d'elements «romàntics», i també de les «estètiques finiseculars», en l'anàlisi que fa dels primers contes de Riera; justament els dos components presents en el món que li transmetia la seva àvia.

La referència a l'edat en què comença a escriure, vuit o nou anys, tampoc no és gratuïta perquè incorpora tota una altra herència i ajuda a explicar, en part, per què és un tema bíblic el que es reescriu. En un moment de l'entrevista que li va fer Lluís Racionero a la revista *Quimera*, l'escriptora mallorquina apuntava:

> Vaig començar a escriure quan vaig fer la primera comunió a Palma, traspassada per l'ascens que allò suposava a la vida infantil: a partir d'aleshores podia confessar-me sense que em veiessin, només un nas entrellucava obscurament des de la retxillera i l'enganxosa ferum de capellà. (Racionero 1981: 14)

Un dels temes que sovint apareixia a les converses i entrevistes que van mantenir les malauradament desaparegudes Montserrat Roig i Maria Aurèlia Capmany era la formació educativa tan diferent que ambdues havien tingut i el retrocés que va suposar la imposició del model franquista enfront de programes pedagògics molt més moderns i engrescadors com és ara el de l'Institut Escola a què va assistir Capmany. Nascuda a la postguerra, com Roig i altres companyes generacionals, Riera va patir una educació franquista fonamentada en la religió i arrelada, al seu torn, en una radical i castradora imposició de la diferència sexual.

Amb el model educatiu religiós del franquisme, ve aparellada la celebració dels ritus pertinents, com ara l'acte de contrició a què es refereix Riera, que van col·laborar, arran i després de la comunió, a activar les dots creadores i fabuladores de la nena mallorquina de trenes i ulls tristos.[2] A més, com l'escriptora explica a Racionero, hi havia uns hàbits pedagògics que ho fomentaven encara més:

> Als dotze anys començo a escriure narracions al col·legi. El Sagrat Cor, que no serveix per a res, va servir, si més no, per ensenyar-me a escriure; fèiem deures d'estil cada dia. Com que educaven les senyoretes per casar-se, la carta, en la seva modalitat *demodé*, era molt impor-

2. En aquest sentit, és extremadament representatiu el conte següent: «Confessió general», de *Contra l'amor en companyia* (1991).

> tant: per exemple, jo sé escriure quatre o cinc menes de cartes de condol, respondre invitacions per a passar uns dies al camp, o excusar-me de no poder anar al teatre. Totes les meves companyes de col·legi escriuen bé, això sí els ho devem a les monges. [...] (Racionero 1981: 14)

Després veurem fins a quin punt el motlle epistolar esdevé important no només en la narrativa ficcional de l'escriptora mallorquina sinó en la mateixa concepció de la literatura. Ara fixem-nos com, en una translació molt efectiva, Riera converteix el full en blanc en l'espill en el qual sí que es pot contemplar, justament perquè admet la invenció, la «nina» d'ulls tristos que tem els miralls reals.

En aquest sentit, l'anècdota relatada resulta ella mateixa exemplar: el full en blanc esdevé l'espill en què la Carme Riera adulta pot contemplar-se i reinventar-se com la nena que va ser, que alhora és i no és ella mateixa. Tot plegat ens porta a un concepte fonamental de les poètiques creatives del segle XX: el distanciament. Un distanciament, per cert, del qual la ironia, un tret característic de la narrativa de Riera, n'és a la vegada causa i conseqüència.

El quart paràgraf de «Per a continuar els contes de la meva àvia» és molt simptomàtic perquè, alhora que, a tall de resum de la primera part, interpreta l'anècdota i, a partir d'ella, obre la idea que travessarà els dos paràgrafs següents, el que fa sobretot és evidenciar el desdoblament que requereix l'escriptura, en l'art i l'ofici de contemplar-se en la distància i veure-s'hi «objectivat»: «No negaré que sento força tendresa, molta més que quan érem la mateixa, per aquella nina que vaig ser.» L'afirmació i, de fet, l'episodi sencer, recorda l'anècdota que explicava Carlos Barral, un dels membres de l'Escola de Barcelona que tan bé coneix Riera, ja que va ser objecte de la seva tesi doctoral.[3]

Barral, després d'haver escrit amb èxit diversos volums autobiogràfics –*Años de penitencia*, *Los años sin excusa* o els mateixos *Diarios*–, en intentar abordar les seves memòries d'infantesa no se'n surt, i no aconsegueix sortir-se'n –al marge que la mort estroncarà brutalment el projecte– fins que no s'adona que ha de parlar d'ell mateix en tercera persona: aquell ésser tan llunyà fa palesa la necessitat d'un distanciament per poder arribar-se a narrar.

En el text que ens ocupa, Riera recorre a aquesta estratègia des del principi; parla d'ella en tercera persona, es contempla de lluny estant, s'objectivitza. El que fa és literatura d'ella mateixa per a explicar-nos com fa literatura i per què, en un d'aquells jocs de miralls enganyosos que tant complauen l'autora mallorquina. L'operació venia anunciada subtilment amb el joc de contraposició de les dues modalitats lin-

3. Vegeu especialment les obres *La escuela de Barcelona* (Barcelona: Anagrama, 1988), *La obra poética de Carlos Barral* (Barcelona: Península, 1990) i *Hay veneno y jazmín en tu tinta: aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo* (Barcelona: Anthopos, 1991).

güístiques de català: la «nena» (del barcelonès) esdevé «nina» (en balear de Mallorca), que és justament –altra vegada en barcelonès– un «objecte», com si esdevingués una joguina de l'escriptora adulta, que s'ocupa d'atorgar-li un lloc en el món de la seva literatura i, ensems, en tant que és precisament en la imatge d'aquesta «nina» d'on sorgeix la llavor de la seva escriptura, troba amb ella un lloc al món per a la seva literatura.

Escriure per necessitat: la fabulació de mons alternatius

La voluntat d'aquesta nina de trobar un món a la seva mesura es consolida, doncs, com a motor fonamental de l'escriptura de Carme Riera: «Ara sé, amb quasi absoluta seguretat, que escric perquè no puc evitar-ho, no puc sostreure'm de la necessitat de fabular, d'imaginar alternatives a la realitat, a l'entorn, a tot allò que tinc a l'abast.» Les cites de Mario Vargas Llosa, d'Esther Tusquets i d'Umberto Eco van en aquesta direcció, que, de fet, remet en darrer terme a Rainer M. Rilke i les seves *Cartes a un jove poeta,* quan, davant la insistència del neòfit, el poeta respon:

> Vostè pregunta si els seus versos son bons. […] Ningú no li pot donar consell, ningú no el pot ajudar, ningú: Només hi ha un mitjà. Camini cap a vostè mateix. Explori el fonament que vostè anomena escriure: comprovi si estén les arrels en el lloc més profund del seu cor: confessi's si es moriria en el cas que li fos refusat escriure. I, per damunt de tot, pregunti's, en l'hora més callada de la seva nit: *he d'escriure?* (Rilke 1984: 26)

Vargas Llosa i Tusquets donen un motiu a aquesta necessitat: l'inconformisme amb allò que està establert, la incomoditat davant el funcionament del món; i d'aquí ve la urgència de crear, a través de la paraula, una realitat alternativa, diferent però suficientment vinculada per tal que pugui transgredir, desafiar, sacsejar, venjar-se de la realitat real.

Eco dóna a aquesta necessitat, al seu torn, un caràcter inherent a la condició humana, en revelar-nos com a éssers narracionals (més que no pas racionals); animals fabuladors, que existeixen a i per les narracions: n'hi ha prou en pensar que bona part de la nostra identitat ens la confereix la memòria, que no és altra cosa que el relat porós, dinàmic, canviant i, sovint, confús i mentider que fem de nosaltres mateixos/es.[4]

4. Sobre la idea de l'ésser humà com a ésser *narracional*, que viu la vida com un relat, vegeu més amunt l'apartat «La veritat de la mentida: vida i literatura» del capítol sobre Montserrat Roig.

A partir d'Eco –aprofitant l'ambigüitat del terme «home»–, Riera esmola la llengua i afirma que probablement han estat les dones les que han desenrotllat més a bastament aquesta facultat de fabular «com a revenja a la monotonia d'unes existències sense cap altra perspectiva que l'opressiu món domèstic», i, acudint a Virginia Woolf, converteix l'ús d'aquesta facultat, no en un mer acte d'escapisme fàcil, de fugida, sinó en un acte de rebel·lia, de lluita, lligada al sentiment de resistència i d'inconformisme que abans esmentàvem. En aquest sentit, és fonamental la tria del verb *continuar* del títol, perquè Riera es reconeix hereva i continuadora de la seva àvia, però, amb ella, també de tota una genealogia femenina.

La referència a Woolf i a un dels textos fundacionals del feminisme, *Una cambra pròpia* (1929), traspua la profunda i lúcida anàlisi que Riera ha desenvolupat entorn de l'escriptura de dones, com d'una possible escriptura diferencial, especialment a l'article «Lenguaje femenino, ¿un lenguaje prestado?» (publicat a la revista *Quimera* l'abril de 1982). De fet, en un moment del text que ens ocupa, recupera el nus d'aquesta reflexió en afirmar que, quan escriu, és conscient «d'estar utilitzant un llenguatge en el qual encara s'evidencien bastants trets patriarcals». Novament, Riera dialoga amb Woolf, ara amb un altre text capital, *La torre inclinada*, i, és clar, també amb tota la tradició francesa de l'*écriture feminine*: Annie Leclerc, Hélène Cixous, Catherine Clément, Luce Irigaray, Julia Kristeva, entre d'altres. A l'article de 1982 ja es demanava:

> L'elecció que realitza un autor entre les possibilitats que li ofereix el sistema lingüístic és diferent si es tracta d'una autora? L'allunyament de la norma, configurador de l'estil de l'autor, és doble si es tracta d'una escriptora, ja que ha de desviar-se dues vegades del normal: com a dona que rebutja un llenguatge masculí i com a literata que rebutja un llenguatge quotidià. (Riera 1982: 10)

El fragment val la pena perquè, d'una banda, postula un determinat concepte de literatura. En efecte, la literatura s'entén com a transgressió de la norma lingüística per tal de crear, mitjançant la manipulació de la llengua, un món nou, vinculat a la tradició literària que, al seu torn, contribueix a conferir-li sentit; s'escriu i es llegeix en diàleg amb una tradició compartida. Alhora, la literatura escrita per la dona ha d'acomplir una altra transgressió en haver de desviar-se de l'establerta tradició patriarcal i masculina del llenguatge, i cercar referents dins una genealogia femenina (com vèiem abans).

Per una altra banda, la cita ens remet al moment de clausura del nostre text, quan, amb ressons de la veu d'una altra companya de viatge, la poeta Maria-Mercè Marçal,[5] Riera parla d'aquesta doble rebel·lia de l'escriptora i li assigna el poder de «transfor-

5. Vegeu el capítol corresponent a la seva poètica més amunt.

mar el llenguatge i la realitat»; comesa que condensa, de fet, tot el que fins ara hem anat desgranant. Tanmateix, Riera dóna una peculiar fórmula per aconseguir-ho: unir la veu de Cassandra[6] a la de madame Curie, això és: sense silenciar l'atàvic i reconegut vincle de les dones amb el mite i la profecia, deixar sentir al mateix temps, sense complexos, la seva capacitat intel·lectual. D'aquesta manera s'aconseguirà «retornar a les paraules de la tribu» una dimensió que els pertany però que mai no se'ls ha reconegut (d'aquí l'ús del verb «retornar»); això és: ésser Verb encarnat en amor. El Verb, en majúscula, és la paraula divina, paraula creadora (altra vegada l'episodi bíblic del *Gènesi* entra en joc), paraula que té la potestat d'atorgar realitat a allò que anomena.

Però, per què encarnat en amor? Caldrà analitzar aquesta nova dimensió associada al concepte de literatura, que Riera desenvolupa sobretot als paràgrafs setè i vuitè del text.

L'escriptura com a acte d'amor

Amb habilitat, i no sense un cert deix irònic, després d'haver fet un al·legat a la facultat fabuladora de les dones, Riera equipararà tàcitament l'escriptura a una altra de les activitats femenines per excel·lència: la seducció o, si es vol, fins i tot la coqueteria, convidant-nos a fer una relectura positiva d'un dels defectes tradicionalment atribuïts a les dones.

Confessa: «Escric per a seduir al lector, per tal de conquistar-lo, des de la primera línia, si és possible, atraient-lo, excitant-lo perquè no m'abandoni si més no fins al final del relat.» Es tracta d'una picada d'ull al lector o a la lectora còmplice, no únicament per l'associació que ha fet sinó, sobretot, perquè, tot seguit, Riera erigeix un personatge/escriptora, que ella mateixa ha creat, en una autoritat que valida les seves paraules. Un cop més, l'escriptora mallorquina està realitzant amb i al text el mateix que el text teoritza: la literatura torna a explicar la literatura.

La referència que fa a Àngela Caminals i a la *nouvelle Qüestió d'amor propi* apel·la, al mateix temps, a un/a lector/a avisat/da, que coneix la seva obra i sap quina mena de pretext d'amor propi s'hi canalitza: la carta que Caminals adreça a la seva amiga Ingrid és, fet i fet, una carta que trama una revenja vers un home –una revenja molt

6. Filla de Príam i Hècuba, segons certes llegendes va ser Apol·lo qui li va concedir el do de la profecia. En els seus deliris, formulava oracles inspirada pel déu, molts dels quals vinculats a moments crucials de la història de Troia.

femenina i molt literària, en tant que recupera la tradició del Segle d'Or castellà–, i busca per aconseguir-ho l'aliança amb una altra dona. A més, el fet que esmenti el títol de la seva *nouvelle* apunta, clarament, que darrere hi ha sempre una autocomplaença, confessada o no, en aquest seduir l'altre/a que és l'escriptura.

En una anàlisi documentada i profunda que, en forma de conferència (en castellà) i amb el títol «Grandeza y miseria de la epístola», Carme Riera va pronunciar a propòsit de l'ús del motlle epistolar a la seva escriptura, hi apuntava:

> Aquesta intenció seductora [...] és implícita, naturalment, en l'afirmació de Deleuze que aprofita Àngela Caminals: «Només s'escriu per amor. Tota escriptura és una carta d'amor» que, en certa manera, és el mateix que assegurar «Escric per tal que m'estimin», com li agrada d'afirmar a l'Alfredo Brice Echenique, entre d'altres, ja que no se sedueix amb la seguretat ni amb la fortalesa, sinó amb la debilitat i la necessitat. (Riera 1990: 148)

Tanmateix, deixant de banda les nombrosíssimes ocasions en què Carme Riera recorre al motlle epistolar –fent gala del domini que ja reconeixia durant l'entrevista amb Racionero–, la concepció de la literatura com a carta d'amor implica, ja d'entrada, una plena consciència de la literatura com a comunicació. És l'altre/a, qui ens llegeix, que completa l'acte i li dóna sentit; escrivim perquè ens llegeixin, en el desig de ser en l'altre/a, amb l'altre/a i per (a) l'altre/a… Talment el desig amorós.

La literatura, que no pot prescindir d'aquest altri per a existir, multiplica les possibilitats d'aquest encontre en tant que, etimològicament, és escriptura i, com a tal, paraula fixada que permet i fins i tot potencia, en conseqüència, enfront de l'oralitat, la comunicació aplaçada. És aquest «escamotejar la presència» que apareix en el text, referint-se a la possibilitat de parlar sense ser vista que li ofereix el confessionari.

Aquesta doble capacitat de, per una banda, fixar més o menys perdurablement el text, les paraules, i, en canvi, no poder fixar-ne autònomament (sense intervenció d'aquest/a altre/a) el seu sentit, li confereix, a més, una doble dimensió. D'una banda, fa que la literatura sigui especialment apta per a convertir-se en un antídot de la mort (tot i que a la llarga sigui ineficaç, com tots). D'aquí ve la referència al poeta Joan Vinyoli, el qual la considerava una manera d'ajornar la mort. D'altra banda, la literatura es mostra igualment eficaç per esdevenir un reducte del que és bell, entenguem la bellesa com l'entenguem –des de la bondat platònica a la torbació surrealista–, perquè, en darrer terme, aquesta bellesa remet al sentit de viure.

Com que el sentit final del text literari sempre s'esdevindrà en la lectura i reclama, per tant, la intervenció d'altri, la literatura permet compartir, sense limitacions de temps ni d'espai, la plenitud del sentir, sempre fugaç, que constitueix el

sentit de la vida.[7] Només la literatura té la clau per a deturar l'instant, el temps que passa.

Tanmateix, Riera reconeix en la literatura no només una dimensió individual, sinó també –i sobretot– «col·lectiva», perquè és allò que compartim i que ens permet reconèixer-nos en l'altri, a la recerca d'una «veritat» en lletra minúscula, incompleta i sempre en procés.

Afirma: «La paraula, el do de la paraula, ens fa persones», i ens atorga la facultat de referir-nos a realitats que no són presents o, fins i tot, que no són. Quan aquesta facultat esdevé autorreferencial i pren forma narrativa, aleshores l'anomenem «memòria». Prossegueix Riera: «La memòria ens proporciona la identitat, però per tal que paraula i memòria es transformin en història i transcendeixin cadascun de nosaltres, és necessària, és imprescindible, la literatura.»

El que cal, doncs, és que la paraula i la memòria, les quals ens atorguen la nostra identitat com a persones individuals, puguin anar més enllà del seu caràcter individual fins a assolir una dimensió col·lectiva (esdevinguin història), de manera que siguin copsables (compartides) per tots els homes i totes les dones. Aquesta dimensió, per a Carme Riera, és la literatura qui els la pot conferir.

Per a l'autora mallorquina, finalment, la literatura és un espai de vida alternatiu respecte al de la realitat hostil que ja de «nina» l'envoltava; perquè la vida se'ns faria insuportable si ens la miréssim només des del reflex objectiu del mirall. La literatura és vida compartida enfront a la solitud que, de petita, la feia anar a buscar la senyora àvia a la seva cambra i escoltar-ne les històries, com un bàlsam i alhora una promesa; compartida, també, perquè la literatura –com l'amor– no pot ser sense l'altre/a, que és qui la fa possible: per això la literatura sencera és una carta d'amor. Per últim, Riera es mostra plenament conscient que s'escriu negociant amb una tradició i a partir d'un material, la llengua, que no són neutres ideològicament. Aquest fet confereix una dimensió afegida a la rebel·lia de la dona escriptora.

7. Podríem citar molts referents intertextuals, però creiem que és de nou la veu de Vinyoli la que ressona, implícitament, en les paraules de Riera: «...la vida / val només per moments / inesperats d'intensa / felicitat que no podem / fer nostra del tot / ni retenir-la gaire estona» (versos finals del poema «L'ocell negre», d'*Ara que és tard* [1975]; Vinyoli 1990: 113).

Bibliografia

Camí-Vela, M. (2000). *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera*. Madrid: Pliegos.

Cotoner, L. (1991). «Introducción». A: C. Riera, *Te dejo el mar*, trad. de L. Cotoner. Madrid: Espasa-Calpe, pàg. 11-39.

Cotoner, L. (ed.) (2000). *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino.

Glenn, K.; Servodidio, M.; Vásques, M. S. (ed.) (1999). *Moveable Margins. The Narrative Art of Carme Riera*. Londres: Associated University Presses.

Nichols, G. C. (1988). «Mitja poma, mitja taronja: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània». A: D. A. *Literatura de dones: una visió del món*. Barcelona: laSal, pàg. 121-155.

Nichols, G. C. (1989). *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Percival. A. (ed.) (1997). *Escritores ante el espejo*. Barcelona: Lumen.

Racionero, L. (1981). «Entrevista con Carmen Riera». *Quimera*, 9-10, pàg. 12-14.

Riera. C. (1982). «Lenguaje femenino, ¿un lenguaje prestado?». *Quimera*, 18, pàg. 9-12.

Riera. C. (1990). «Grandeza y miseria de la epístola». A: M. Mayoral. *El oficio de narrar*. Madrid: Ministerio de Cultura / Cátedra, pàg. 147-158.

Rilke, R. M. (1984). *Cartes a un jove poeta*, trad. d'Antoni Pasqual. Barcelona: Nova Terra.

Vinyoli, J. (1990). *Vers i prosa*, a cura de F. Carbó. València: Tres i Quatre.

Dramaturgs i assagistes

Joan Puig i Ferreter
Josep Maria de Sagarra
Josep Palau i Fabre
Josep Maria Benet i Jornet
Joan Fuster

Introducció

Una de les gran mancances que té la literatura catalana és l'absència d'una tradició teatral consolidada. Són ben pocs els dramaturgs que, del segle XIX ençà, han rebut, consensuadament, el títol de clàssics. No per això, però, la vida teatral catalana, al segle XX, ha deixat de ser intensa i variada, i ha tingut una destacada influència social en diversos períodes.

Dins aquesta vida teatral tenen un lloc destacat diversos debats que es van entaular sobre els models teatrals a seguir pels nostres autors i en els nostres escenaris. En aquest sentit, els dos primers textos triats, de Joan Puig i Ferreter i Josep M. de Sagarra, tenen en comú la referència a la necessitat, plantejada al començament de segle, de conrear un teatre poètic (per bé que entès de molt diverses maneres, com es veurà).

Ja a la postguerra, van sorgir les propostes –d'escàs ressò– de Josep Palau i Fabre, formulades en textos diversos. I també Benet i Jornet ha deixat (i va deixant) testimonis de les seves idees sobre teatre en pròlegs i notes a les seves obres.

Finalment, s'ha volgut incloure, juntament amb els poetes, els narradors i els dramaturgs d'aquest volum, alguna mostra d'un assagista. Joan Fuster ha estat l'autor triat, present amb un text en el qual desenvolupa la seva particular concepció de l'escriptura i de la literatura.

Capítol 1

Joan Puig i Ferreter
«L'art dramàtica i la vida» (fragments)

Jordi Malé

[…] Veiem, doncs, que la poesia entra com una realitat en la vida dels homes. Veiem com ella és la més pura manifestació de la vida espiritual d'un poble; és l'ànima, l'expressió d'una època, i és més encara, és la creadora d'una cultura, d'una civilització. La poesia entra, sense que de vegades ells mateixos se n'adonin, en els individus i en les famílies, com l'element més alt d'educació de l'ànima. No és una activitat de l'esperit divorciada de totes les altres, que sols conreen uns homes somniosos, malaltissos i allunyats de tot sentit pràctic i real de la vida, com creu la gent; al contrari, la poesia és en la florida d'activitats que creen l'esplendor d'una raça, la flor el perfum de la qual condensa tots els altres i puja a prendre sentit d'eternitat com una ofrena dels homes als déus…

Manca-li, al poble, comprendre aquesta veritat; manca que el poeta li faci sentir constantment i l'un i l'altre se complementaran. Sols la indiferència del poble i l'orgull del poeta poden retardar l'adveniment d'una obra tan fecunda. […]

La poesia dramàtica, per ésser la que més parla als sentits, és la més assolidora al poble i és, de totes les formes poètiques, la dramàtica la que més ha penetrat en la vida. Per tal és la més coneguda i preferida del poble. Qui no coneix, entre nosaltres, l'esclat humaníssim i venjador d'aquella ànima verge que es diu Manelic, en *Terra baixa*? Si no tots han vist el símbol, ni el poema etern que hi ha en aquella concepció per damunt de l'obra escènica, qui no ha vibrat de goig, de dolor i d'entusiasme davant l'esclat del drama? En canvi, ¿pot dir-se que el nostre poble conegui Maragall? La sobrietat i la intensitat d'en Maragall, avui, a Catalunya i a Espanya, no la té ningú més. Quan ell parla d'una cosa us en dóna la impressió forta, única, clara, inoblidable. El seu esperit se sadolla de les coses que veu o de la idea que *sent* fins a l'instant que el poeta té la imperiosa necessitat de donar-li forma. Aleshores, brota una de les seves meravelloses poesies. En Maragall és un evocador de sensacions i un pintor de lo espiritual.[…]

El poble, doncs, se sentiria penetrat del fort encís d'aquesta poesia [de Maragall]; la comprendria, l'estimaria…, mes se tracta d'un poeta líric, i no el coneix. Sens dubte hi ha una injustícia en això, sobretot quan el teatre està tan allunyat del veritable camí com avui. Perquè el teatre ha de ser abans que tot obra de poetes i perquè els poetes s'han allunyat d'ell, està en deca-

dència en la nostra època. Mes quan el teatre se converteix en poesia, en veritable poesia dramàtica, que les resumeix totes, de l'èpica a la satírica, aleshores té tota la raó el poble d'anar a beure en les seves aigües tumultuoses la bellesa i la força d'un art que és reconstrucció noble i animada de la seva vida.

Així, mireu com Shakespeare, el geni del Teatre, pinta les passions eternes de la humanitat; com en les seves obres, s'hi emmiralla l'home de totes les èpoques; com apassionen avui les accions dels seus drames que ens fan conèixer el món tan bé com una experiència nostra. Altres poetes han cantat la natura, els íntims espais del seu cor, un món delicat i subjectiu, les gestes històriques amb tan alta inspiració com ell…, mes ell ens ha donat l'home en acció, l'home movent-se entre els altres homes en virtut de tots els amors, passions, odis i ambicions que l'agiten.

Ens l'ha donat movent-se en tot el real ambient de la vida, com exigeix el drama… i ell ha triomfat del temps, no per mitjà del record com els altres poetes, sinó continuant essent viu entre nosaltres, en el nostre públic, en tots els públics. Què sap el poble de l'autor d'*Otel·lo*? Ell veu un moro pres de gelosia i veu que, en aquell home, la gelosia se revela de la mateixa manera que l'ha sentida ell mateix. Ell veu en Otel·lo el *gelós*; ell l'havia sentit, aquell estat, mes aquell dia, davant d'Otel·lo, se l'explica; se troba davant d'un mirall i es veu ell mateix, allí, en un dels seus aspectes. […]

Vull dir amb això que Shakespeare haurà despertat en cada un dels homes el seu sentit d'observació, i de l'espectacle de la seva obra, n'hauran tret molts una lliçó de vida, després d'haver fruït la poesia del drama. En realitat, és aquesta la més alta glòria del poeta. […]

I aquí teniu aquest Ibsen titllat d'obscur i d'incomprensible. Sota els símbols, sota els conflictes d'idees dels seus drames, hi ha una realitat viva, els homes que ell ha conegut, els fets que ha presenciat, això sí, tot portat amb meditació serena, cap al fi que ell es proposa de transcendència humana (i que realment existeix en el fons dels esdeveniments), però que sols intel·ligències com la d'Ibsen estan destinades a fer veure als altres homes. […]

¿Veieu, doncs, com obres que semblen abstractes tenen arrels molt fondes en la vida? […]

I Shakespeare, Ibsen, Hauptmann, ens han fet sentir que no és la mort lo més dolorós per l'home, sinó la mateixa vida, quan el seu timoner, l'home, no sap conduir o no pot conduir la barca. D'aquí la nostra admiració per als grans creadors que han lligat profundament la seva obra amb la vida, realçant-la.

¿Aneu veient ara com el poeta és un instructor, un conductor de l'home?

Doncs aquest conductor té un temple, una acadèmia que obre de bat a bat al poble perquè vagi allí a sadollar-se de l'essència de les coses: el teatre. El dia que el teatre no fos explotat, com qualsevulla empresa negocial, sinó dirigit per homes que, a l'amor a la bellesa, hi ajuntessin l'amor a la humanitat; el dia que el poeta i no altres, el poeta solament, oficiés en el sagrat del temple, el teatre seria com aliment espiritual del poble, lo que és el pa i el vi per al seu cos. Fixeu-vos com insisteixo a dir poeta. Sí; perquè sense el poeta res de lo dit és cert; el teatre és un temple buit de divinitat i tots els crits que en ell ressonin se perden eixorcament sense deixar en l'ànima ni impressió ni record. Aquest és el mal; el teatre com ha de ser, el teatre que somnia el poeta, per què no atrau el públic com el teatre groller i llord que s'omple cada nit?

[…] No entenem per art popular certes manifestacions que darrerament s'han batejat amb aquest nom. Ai, de les obres que disfressant-les d'un caient popular per mitjà de cançonetes,

rondalles i paraules sentint a la farigola, no contenen cap dels sentiments d'amor, de lluita, d'odi o de dolor del poble!

No conec més art popular que un: el del poeta sincer que s'encara amb la vida sense preocupacions. Popular és el Faust, populars són el Quixot i l'Otel·lo, populars seran totes les obres que, tenint llurs arrels en l'home, floreixin en una esfera d'independència, lliures de modes i d'escoles. […]

Mes voleu dir, amics, que no ha sonat l'hora de la renovació? ¿La renovació, filla d'una conciliació on tots entréssim purificats, poble i artistes? Bon Déu! Sense aquesta esperança jo fugiria a donar els fruits del meu esforç a una altra terra, maleint aquesta ciutat erma d'ideal! No sentiu, però, el frisament d'una aurora? Mireu; en aquest local que ens aplega, uns homes dirigits per un heroi de la voluntat, per un sincer de talent, l'Adrià Gual, no es dirigeixen pas a altra cosa. Renovació, educació del públic, revelació d'autors, noble esforç en pro de l'ideal, de la poesia, de l'art dramàtica…

Que aquesta art ressusciti amb tota la seva força i esplendor, que el poble trobi l'esplai i educació en les obres de teatre, que vegi allí glorificada la seva existència en tot lo noble, i fuetejada en tot lo baix; que les accions dels homes s'encarnin en un heroi i que el geni d'un excels poeta segelli tot això amb la seva pura flama i aleshores el nostre teatre serà el temple del poble. […]

(Fragments de la segona i la tercera part de la conferència llegida al Teatre Novetats de Barcelona el 8 de novembre de 1908. Puig 1982: 25-37.)

El teatre al començament del segle XX

A Catalunya, cap a la meitat de la primera dècada del segle XX, el teatre va passar per una greu situació de crisi. Una de les principals causes d'aquesta crisi va ser la manca d'infraestructures: no es comptava, per exemple, amb una seu oficial que representés el que seria un Teatre Nacional; hi havia poques sales on es fes una programació d'obres catalanes; la capacitat organitzativa a tots els nivells era molt limitada; no sorgien iniciatives agosarades i ambicioses per part dels empresaris teatrals; els actors tenien una formació deficient, etc. Només al final d'aquesta primera dècada van començar a sorgir propostes que intentaren de pal·liar, amb poc reeiximent, la situació: des de la fundació, el 1908, de la Nova Empresa de Teatre Català (muntada per Adrià Gual i que sols durà dues temporades), passant pel Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans (creat el 1911 però dissolt el 1913), fins a la inauguració de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic l'any 1913 (dirigida per Gual fins al 1934).

L'altra gran causa de la situació de crisi, al començament de segle, cal cercar-la en el fet que els models dramàtics fins aleshores vigents van ser posats en qüestió. Aquests

models, desenvolupats als anys noranta, en plena època modernista, estaven representats, principalment (deixant de banda els espectacles comercials que es feien al Paral·lel), pel que s'anomenava «teatre d'idees» (el teatre naturalista), en què sobresortia la influència d'Ibsen (i, en menor mesura, la de Hauptmann), i pel teatre de mena «simbolista», amb Maeterlinck com a referència principal.

Dramaturgs com, per exemple, Santiago Rusiñol i Adrià Gual, que havien escrit obres de caràcter simbolista i decadentista, van abandonar aquesta tendència i van optar per un teatre de mena més realista, a vegades fins i tot costumista, amb tocs de melodrama. Per una altra banda, Josep Pous i Pagès i Ignasi Iglésias, que en un moment de la seva trajectòria dramàtica s'havien apropat al teatre d'Ibsen, se'n distanciaren ideològicament i a l'últim tendiren cap a la comèdia de costums.

Aquests canvis de tendència esdevinguts al començament de segle, quan tot just començava a apuntar el Noucentisme, no feien sinó reflectir el replantejament que s'estava produint dels models dramàtics, el qual va desembocar en unes noves propostes: d'una banda, es va plantejar la creació d'un teatre poètic; d'altra banda, es va propugnar el conreu de la comèdia de costums ciutadana; i, complementàriament, es van impulsar les traduccions, amb la intenció de cercar nous referents teatrals en literatures estrangeres.

La iniciativa més interessant va ser l'intent de crear un model de teatre poètic. Va sorgir de la revista *Teatralia*, creada el 1908 i dirigida per Rafael Marquina, que va exercir com a plataforma d'expressió de la Nova Empresa de Teatre Català.[1] Ja al primer número d'aquesta publicació (del 15 de setembre de 1908), els redactors feien palesa la seva preocupació per la crisi en què es trobava el teatre autòcton i, inicialment, com a primera possible sortida, expressaven la necessitat de cercar noves orientacions en el teatre estranger.

Tot i que *Teatralia* va ser creada per autors de procedència modernista, ben aviat hi van col·laborar escriptors aleshores representatius del nou moviment noucentista. Per exemple, Josep Carner, el qual, en el tercer número de la revista (de l'1 d'octubre de 1908), publicava un article titulat «Del *Somni d'una nit d'estiu*». Escrit amb motiu de la seva traducció d'aquesta obra en vers de Shakespeare, Carner feia al·lusió, de passada, a les virtuts del teatre poètic tot manifestant el desig «que puguem sentir dir versos als nostres actors […] i que en Gual tingui un motiu per fer-nos aparèixer [en escena] delicadíssimes fantasies» (Carner 1986: 99). Un desig que farà més explí-

1. Val a dir que un primer precedent, a l'inici del segle XX, de conreu d'un teatre de caràcter poètic va ser el Teatre Líric Català, creat el 1901 per Enric Morera i Ignasi Iglésias. D'inspiració wagneriana, conjuminava teatre i música, bo i aspirant a un «art total». L'empresa, però, no va enganxar el públic, i s'hi van arribar a representar no més de tretze obres, entre les quals *Cigales i formigues* i *L'alegria que passa*, de Rusiñol, *La Rosons*, d'Apel·les Mestres, etc.

cit al final del pròleg a l'edició del text, amb una crida perquè «s'escriguin comèdies en vers» (ibíd.: 103).

En els números successius de *Teatralia* el tema anirà reapareixent. En el número quatre, per exemple, Gabriel Alomar publica una part de la seva conferència sobre «Poetisació del teatre» i Josep Morató, un article «Sobre el teatre en vers» en què reivindica els drames poètics tot precisant que no han d'estar forçosament escrits en versos (i posa l'exemple de *Terra baixa* de Guimerà, obra en prosa però amb un «caient poemàtic»). En aquest mateix quart número la redacció de la revista proposarà una enquesta sobre el tema amb la clara intenció de fer campanya a favor del gènere:

> *Teatralia* […] té en gran estima aquesta qüestió del teatre en vers. Per això i aprofitant l'ocasió que li presenta el precedent article d'en J. Morató, *Teatralia* ha obert entre els autors i crítics dramàtics i joves reformadors de Catalunya, una enquesta preguntant l'opinió sobre el teatre en vers. (citat per Subiràs 2000: 287)

Hi van participar escriptors de ben diversa ascendència: des de Narcís Oller, passant per modernistes com Apel·les Mestres, Enrique Díez-Canedo i Ramon Vinyes, fins a noucentistes com Josep M. López-Picó, Guerau de Liost o el mateix Carner. Des de posicions literàries diverses, doncs, i defensant pressupòsits estètics diferents, uns i altres, modernistes i noucentistes, convergien en la reivindicació d'un teatre de caràcter poètic que trenqués amb els anteriors models dramàtics.

Concepció del poeta dramàtic de Puig i Ferreter

Un altre autor que va participar en la campanya a favor del teatre poètic, fent-hi una aportació molt personal, fou Joan Puig i Ferreter. En concret, amb la conferència «L'art dramàtica i la vida», que va pronunciar el 8 de novembre de 1908 al Teatre Novetats, dins un cicle organitzat per Adrià Gual;[2] un cicle paral·lel a la temporada teatral encetada per la Nova Empresa de Teatre Català, que tenia programada l'estrena del *Somni d'una nit d'estiu*, en la traducció de Carner, i, del mateix Puig i Ferreter, l'obra *La dama enamorada*.

2. Les altres conferències del cicle, encaminat a cercar noves propostes per al teatre, van ser: «La manifestació de les passions en el teatre», per Alfons Maseras (15 novembre 1908); «De la tragèdia», per Ramon Vinyes (22 novembre 1908); «La llegenda en el teatre», per Pere Prat Gaballí (29 novembre 1908); «La dansa en el teatre», per Marc Jesús Bertran (8 desembre 1908); «Expressió social del teatre», per J. Bernat i Duran (20 desembre 1908), i «De la convenció en el teatre i en la vida», per Emili Tintorer (17 gener 1909).

Nascut el 1882, de ben jove, als quinze anys, entrà en contacte amb el grup modernista de Reus (Josep Aladern, Hortensi Güell, Plàcid Vidal, etc.), que va condicionar la seva formació. Es va donar a conèixer, literàriament, en el camp del teatre, amb la publicació d'un aplec de *Diàlegs dramàtics* (1904), molts dels quals presenten temes i motius modernistes amb un rerefons autobiogràfic (des de l'atracció per ambients marginals fins a l'expressió de la necessitat de fer de la vida una creació personal, passant per l'exaltació del suïcidi). Algunes de les primeres obres que estrenà, a més, acusen la influència del «teatre d'idees» desenvolupat durant el Modernisme, com ara *La bagassa (Boires de la ciutat)* i *Arrels mortes*, ambdues de 1906.

També l'any 1906 va publicar un volum de *Diàlegs imaginaris*, en un dels quals, el titulat *La il·lusió del poeta*, presenta la figura del poeta com a educador del poble, en una mostra de la tendència regeneracionista del Modernisme del tombant de segle. Aquesta figura ideal del poeta i la seva relació amb el poble són els referents principals de la proposta d'un teatre «poètic» expressada per Puig i Ferreter a la conferència «L'art dramàtica i la vida» de 1908.

La primera de les tres parts en què la dividí es titula, precisament, «El poeta». En ella, Puig exposa una concepció plenament i tòpicament romàntica d'aquesta figura, sota la influència, sobretot, de les idees de Thomas Carlyle i la seva obra *Els herois* (1840).[3] El poeta hi és vinculat, així, romànticament,

- a la força i l'exaltació de la joventut i a la ingenuïtat i la puresa dels infants;
- als ideals de bellesa i d'eternitat;
- a la sinceritat, la inspiració i la capacitat profètica: «I vet aquí per què el poeta, en estat d'inspiració, és el gran vident, l'intermediari entre el món misteriós i ocult i el món visible» (Puig 1982: 19);
- al paper de guia de la multitud: «…és ell [el poeta] qui us ha de conduir a vosaltres amb la llum de la seva inspiració» (ibíd.), un guia que ha de fer veure als humans l'orgull de ser *homes*;
- i, en definitiva, a la figura de l'heroi: «En el cor del poeta hi ha la llavor de tots els vicis i de totes les virtuts. És l'home entre els homes, vibrant per tots i amb tots amb una potència de penetració que el separa dels altres homes i esdevé l'Heroi» (ibíd.: 23).

Amb aquesta concepció del poeta com a heroi, Puig pretenia d'allunyar-se, sobretot, del decadentisme i de la doctrina de «l'art per l'art». Si, per a ell, la sinceritat

3. Sobre *Els herois* de Carlyle, vegeu més amunt, dins el capítol dedicat a Joan Salvat-Papasseit, l'apartat «Concepte del poeta segons Salvat-Papasseit».

resultava imprescindible és perquè considerava la poesia (l'art) com una «confessió» que fa el poeta, en la qual expressa «un sentit de la vida»; un sentit que serà personal, íntim, però en el qual, si el poeta ha estat sincer i autèntic, tota la humanitat podrà reconèixer-s'hi: «No hi ha dubte, doncs, que si en les nostres obres sabem reflectir la nostra ànima, reflectirem també l'ànima de tots els homes» (ibíd.: 20-21). Aspirava, en definitiva, a l'ideal romàntic de la universalitat de la poesia.

Aquest ideal –seguint el raonament de Puig i Ferreter desenvolupat ara a la segona part de la conferència– li permet de veure la poesia com una contribució a la civilització i culturalització de la societat, com «la més pura manifestació de la vida espiritual d'un poble». En consonància, així, amb el corrent regeneracionista de la darrera etapa modernista, el nostre dramaturg considera que el poeta pot contribuir a «l'educació de l'ànima» del poble; i, alhora, allunyant-se de qualsevol tendència elitista, afirma que l'un i l'altre, poeta i poble, «es complementen».

Ara: de totes les formes possibles de poesia, aquella que, segons Puig Ferreter, més pot influir en el poble és la dramàtica (o teatral). D'una banda, perquè «és la que més parla als sentits», això és: a diferència de la poesia escrita o recitada, que demana un esforç intel·lectual de lectura o audició, el teatre (la poesia dramàtica), mitjançant la representació escènica, entra en els espectadors a través de tots els sentits i, doncs, el poble en pot gaudir més fàcilment. D'altra banda, perquè és «la que més ha penetrat en la vida», en el sentit que el teatre ens ofereix sempre fragments de la vida dels homes i les dones, en els quals el poble es pot reconèixer.[4]

El que el teatre ens representa de la vida són, fonamentalment, les *passions*. Aquesta és una de les idees clau de la concepció dramàtica de Puig i Ferreter. Fins al punt que va dedicar un article a «La passió al teatre» (1935), on escrivia:

> El teatre de totes les èpoques i de tots els pobles ha trobat les seves obres més excelses en la forta pintura de la passió. Dels grecs a García Lorca, passant per Shakespeare i Racine, allò que en l'escena se'ns emporta i ens captiva perdurablement, és l'espectacle dels estralls que la passió fa entre els homes. I no tan sols la passió d'amor. Sinó que també la passió de poder, de glòria, de riquesa. I àdhuc les passions baixes com la de l'enveja. Recordi's Iago i Glocester, de Shakespeare. La pintura de la passió porta a la creació dels grans caràcters. Quan un poeta toca la passió amb profunditat en neix una gran bellesa i un singular encís que va més enllà de l'efímera impressió d'una agradable vetllada tea-

4. Puig i Ferreter il·lustra el que vol donar a entendre amb les expressions «parlar als sentits» i «penetrar la vida» mitjançant l'exemple de *Terra baixa* (obra escrita en prosa però considerada poètica): el poble, presenciant l'escenificació d'aquesta peça de Guimerà, pot ser –segons ell– que no arribi a comprendre el que té de poètic o el sentit simbòlic d'algunes de les seves figures, però segur que serà captivat per la força passional de les escenes representades al seu davant, plenes de vida i que li arriben per mitjà de tots els sentits.

> tral, que surt de la sala d'espectacles i ens enlaira a la contemplació de la tragèdia humana. (Puig 1982: 132)

Per aquí ja es veu que el teatre «poètic» que reivindica Puig i Ferreter no té res a veure amb el teatre en vers (una modalitat literària que ell no va conrear), talment com la seva figura del «poeta» va més enllà dels creadors de poemes. Per a l'autor d'*Aigües encantades*, és poeta tot escriptor que sap copsar les passions fonamentals de la vida, compartides per tots els éssers humans, i que aconsegueix de reflectir-les en les seves obres (per això el poeta ha de viure intensament i no pot ser un «abstracte somniador»), i són les obres d'aquests escriptors, siguin escrites en vers o en prosa, les que considera «poesia dramàtica» i, doncs, «teatre poètic».[5]

Les relacions literatura/vida i teatre/poble

Puig i Ferreter insisteix diverses vegades en l'estret vincle que, per a ell, han de tenir la vida i la literatura o l'art. És per aquesta raó que va incloure ambdós conceptes dins el títol de la seva conferència i en va fer el tema central. I d'aquí ve que manifesti la seva «admiració per als grans creadors que han lligat profundament la seva obra amb la vida realçant-la». Tenint en compte aquesta darrera afirmació, no ha de sorprendre que bona part de la seva producció (no sols la teatral, sinó també la posterior novel·lística) presenti un marcat component autobiogràfic.[6]

La conferència va ser pronunciada dues setmanes i mitja abans de l'estrena de la seva obra dramàtica *La dama enamorada* (el 25 de novembre de 1908), obra construïda a partir d'una experiència autobiogràfica com és l'amor que va sentir per una dama francesa (Madame Thevenot) durant el seu vagabundejar per França als vint-i-un anys; una experiència que ja havia dramatitzat a la seva obra anterior, *La dama alegre* (1904). Aquests episodis, com també la segona fugida a França (després del fracàs,

5. Així, al costat de Shakespeare, Puig i Ferreter pot reivindicar Ibsen com a exemple de teatre poètic. Si respecte a l'*Otel·lo* de l'autor anglès assenyala que l'espectador, en presenciar l'obra, «se troba davant d'un mirall i es veu ell mateix, allí, en un dels seus aspectes», del dramaturg noruec remarca que «sota els símbols, sota els conflictes d'idees dels seus drames, hi ha una realitat viva, els homes que ell ha conegut, els fets que ha presenciat».

6 . Aquest component autobiogràfic no implica que les seves obres siguin la seva *autobiografia*, ja que en elles transforma la realitat i la manipula imaginativament. Això no obstant, tal rerefons posa en relleu el fet que les idees que va expressar a «L'art dramàtica i la vida» són, en part, una justificació de la seva obra.

el 1905, de l'estrena de la seva comèdia *El noi mimat*), els recrearà literàriament d'una manera més extensa a la novel·la *Camins de França*, de 1934. Com ell mateix confessava al seu dietari titulat *Ressonàncies*:

> Vaig lliurar-me a la novel·la encara amb més passió del que havia fet abans amb el teatre. Passió interior, passió creadora que no et deixa pensar en el lector, com en fer teatre no pensava en el públic. És això un bé? És un mal? Jo encara no ho sé, però el meu temperament era el d'apassionat, llavors sobretot, i la novel·la, al meu sentir, estimulà, excità més la meva passió que el teatre. Com a autor, vaig posar més de la meva vida personal en la novel·la. [...] Les grans obres no són fetes solament d'observació, sinó molt d'introspecció, de projecció d'un mateix. (Puig 1982: 145-146)

En aquesta darrera citació Puig toca el tema de les relacions entre el teatre (o la novel·la) i el públic, tema que també apareix a la conferència. Ja hem vist que, seguint l'ideal modernista del regeneracionisme, el nostre dramaturg considerava que el teatre havia de ser «com l'aliment espiritual del poble» i que havia de contribuir al seu «perfeccionament». Això convertia el poeta/dramaturg en un instructor i un guia de la societat i, per tant, no havia de condescendir als seus gustos sinó, per mitjà de la seva creació sincera i autèntica, mirar d'elevar-la, superant, si convenia, la indiferència del públic, però sense deixar-se endur per l'orgull (perquè –com ja hem vist– l'un i l'altre, poeta i poble, es complementen).

Aquesta va ser l'actitud de Puig i Ferreter en les seves primeres obres dramàtiques. Unes obres que comportaven una nova proposta de teatre passional i poètic, en oposició a les modes i escoles de teatre aleshores vigents, d'un teatre «tan allunyat del veritable camí», «en decadència» i «groller i llord» (en al·lusió, això últim, segurament als espectacles que aleshores es representaven al Paral·lel). I unes obres que són les que han fet d'ell –en mots de Xavier Fàbregas (1978: 224)– «un dels dramaturgs més vigorosos i més ben dotats que ha tingut el nostre teatre».

A partir de 1916, després d'un període sense escriure teatre, Puig i Ferreter es va replantejar la seva trajectòria dramàtica i va iniciar una segona etapa. Aquesta etapa va resultar, tanmateix, un complet fracàs. Ell mateix va explicar-ho al dietari *Ressonàncies*:

> Quan després d'uns anys de silenci vaig tornar al teatre, confesso que fou amb el desig d'agradar, de tenir èxit, àdhuc de guanyar-hi diners, però per a això no vaig tenir prou habilitat, ni malícia, ni talent. Llavors en el teatre em vaig sentir perdut, jo no agradava; com més volia agradar més malament ho feia, havia perdut realment el meu camí, m'havia renegat a mi mateix, vaig esdevenir un autor fracassat. Només amb la novel·la em vaig saber recobrar, sense pensar en el públic, ni que al món fos. (Puig 1982: 145)

La pèrdua d'autenticitat i de sinceritat creatives i la intenció d'agradar i servir el públic (contravenint els ideals formulats a «L'art dramàtica i la vida») van dur Puig i Ferreter a fracassar en la seva nova empresa teatral. Un fracàs que, però, aconseguirà de superar gràcies a les seves novel·les, novament escrites des de la passió i la sinceritat, al marge dels gustos del públic.

Bibliografia

Carner, J. (1986). *El reialme de la poesia*, a cura de N. Nardi i I. Pelegrí. Barcelona: Edicions 62.

Castellanos, J. (1988). «El teatre». A: *El modernisme. Selecció de textos*. Barcelona: Empúries, pàg. 317-323.

Fàbregas, X. (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Millà.

Foguet, F. (2003). «Joan Puig i Ferreter: teatre d'idees i passions». *Revista de Catalunya*, 183, març 2003, pàg. 50-92.

Graells, G.-J. (1960). «Notes per a un estudi de *La dama enamorada*». *Estudios escénicos*, 14, pàg. 71-77.

Graells, G.-J. (1982). «Pròleg» a: Puig 1982: 5-16.

Gallén, E. (1986). «El teatre». A: M. de Riquer; A. Comas; J. Molas (ed.). *Història de la literatura catalana*, vol. 8. Barcelona: Ariel, pàg. 379-394, 415-422 i 444-448.

Puig i Ferreter, J. (1982). *Textos sobre teatre*, a cura de G.-J. Graells. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona.

Subiràs, M. (2000). «Àngel Guimerà vist pels noucentistes». A: *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, pàg. 285-300.

Capítol 2

Josep Maria de Sagarra
«Teatre, poesia i realitat» (fragments)

Jordi Malé

Avui dia, venir a parlar de teatre poètic és anar una mica contra el corrent general; des que els romàntics van inventar això que se'n diu la comèdia moderna, i que consisteix a agafar l'home del carrer i enfilar-lo damunt de l'escenari, el teatre s'ha anat tornant cada vegada més realista.

Fins hi ha actors i actrius, que quan han de vestir una obra amb vestits d'època o amb figurins arbitraris, arrufen el nas. L'americana, l'esmòquing i els escots de gran *soirée* són les peces que comporten major lluïment. En les comèdies modernes, es fuma, es beu whisky i sobretot es pren molt te. Les tasses de te són un element escènic de primera força per a resoldre situacions teatrals.

A la gent li plau veure la vida de cada dia en una intriga de tres actes que té forma de sil·logisme.

A fi i efecte de cercar la realitat en el teatre, s'ha dut la psicologia experimental, i tota mena de ciències físiques, metafísiques i morals, damunt de l'escena, desviant-se potser de la finalitat purament artística que té el drama o la comèdia.

Des que s'inventà el teatre anomenat de tesi, que és una aportació del germanisme a la comèdia francesa, s'ha volgut dur la càtedra i el laboratori entre els bastidors, les teles i les cares pintades dels comediants. Quan damunt l'escena deu predominar-hi sempre, damunt de tot afany especulatiu, la gràcia, l'emoció i l'entreteniment.

La preocupació moral i científica de certs autors moderns que han fet un teatre pedagògic i de medicina legal, em fa pensar en una anècdota que es llegeix en les memòries de Madame Recamier. Madame Recamier era la dona més bella del seu temps, la perfecció del seu cos s'havia imposat, amb aquell imperi que té la bellesa, a tot arreu on hi ha ulls per a contemplar. Solament perquè era bella, a Londres li feren una rebuda oficial, i l'afalac admiratiu fou la púrpura tèbia i invisible que vestia la gràcia de la seva pell. Vet ací que un dia, aquesta dama famosa es trobava als banys de Plombières i li presentaren la tarja d'un alemany que desitjava veurela. A Madame Recamier, no li va venir de nou aquesta visita que ella creia d'homenatge, i va rebre l'alemany, que era un xicot jove i de bona figura. El visitant la mirà llarga estona emba-

dalit, i la dama, per a dir alguna cosa, li insinuà si mai algun compatriota li havia parlat d'ella, i el jove alemany contestà: –No, senyora, ningú m'ha parlat mai de vós, però com que he sentit a dir que es trobava a Plombières una persona que duu un nom cèlebre, m'hauria sabut molt greu tornar a Alemanya sense haver contemplat una dona que té un parentiu tan pròxim amb l'il·lustre Doctor Recamier.

Doncs, els autors que van al teatre amb una preocupació científica o moral, em fan pensar en el jove alemany de l'anècdota; van pel Doctor Recamier! No per la bellesa de la dama, sinó per la ciència del Doctor, i el Doctor se l'ha d'anar a cercar a la càtedra o al llibre: mai a l'escenari. A l'escenari, només s'hi pot anar a cercar Madame Recamier, i qui diu Madame Recamier, diu aquelles dues figures femenines que els grecs anomenaven Melpomene i Talia,[1] i que una reposa a la dreta i l'altra a l'esquerra d'aquest marc. L'una amb la majestat de la seva pell de deessa una mica cremada per les llàgrimes i empunyant amb una mà el ganivet de la tragèdia, i l'altra alçant amb una divina procacitat la caràtula faceciosa de les rialles.

* * * * *

Teatre especulatiu, teatre realista, són les característiques de l'escena moderna; però, malgrat tots els esforços de verisme, s'han de convèncer els autors que el teatre és tot el contrari de la realitat. El teatre és la cosa més artificial i més antifotogràfica que hi ha al món.

Això que se'n diu diàleg teatral i que de vegades dóna la sensació d'un diàleg vulgar i corrent, com el que podeu sentir en un cafè o en una casa particular, és producte de selecció i depuració, és una invenció tan artificiosa i tan irreal com pugui ser-ho el sonet més hermètic.

En un drama o en una comèdia veureu que amb un espai limitadíssim de temps es desenrotlla una acció que ha de solucionar-se d'una manera o altra, i deu ser una acció interessant i una solució suggestiva perquè valguin la pena de ser presenciades pel públic. I aleshores no hi ha altre remei, s'ha de comprimir, s'ha de desllorigar la vida i la veritat temporal, per a crear una altra veritat que se'n diu poesia, i que no té res que veure amb les nostres visions i amb les nostres emocions de cada dia.

L'espectador, quan s'entusiasma amb una obra pensa que allò que veu té un batec de cosa viscuda, i per això s'entusiasma; però és que l'espectador sofreix un engany, el diví engany de la poesia, i aquest engany, producte del cervell de l'artista, té una vida i una veritat més profundes que les que tenen les coses viscudes.

La paraula i l'acció són elements completament artificials, i si hi ha autors –la majoria– que s'empenyen a acostar l'escenari a la vida corrent, si més no en quant a la forma externa, a mi em sembla més enraonat o més lògic anar de dret a un teatre francament de fantasia, a un teatre poètic, i deixar pel qui el vulgui aquest altre teatre falsament realista.

1. NdE: Eren dues de les nou muses de la mitologia grega que presidien les arts liberals. Melpomene, per la seva relació amb Dionís, va esdevenir la musa de la tragèdia. Talia, com a divinitat d'origen camperol i vinculada amb la poesia de caràcter lleuger, va esdevenir la musa de la comèdia.

Ja he dit abans que el teatre actual tendeix a aquest fals realisme; però si el diàleg és un pur artifici, per què no s'ha de desemmascarar tot l'artifici del diàleg? A mi em sembla que aquest artifici com més ple de color i de música sigui, més suggestió i més emoció produirà a l'orella del que l'escolta. Si el diàleg dramàtic ha d'ésser fatalment convencional, donem-li tota l'amplitud a aquest convencionalisme. I celebrem la paraula cenyida dintre una mesura i una consonància.

Naturalment que algú em dirà que del teatre en vers o del teatre poètic s'exclouen una pila de temes de la vida actual, però jo diré que a la vida actual com a la vida d'ara fa mil anys hi ha molts temes essencials que sempre són els mateixos, i aquests temes interessaran sempre a l'espectador; i, segons la sensibilitat i la manera de veure d'una època, aquests temes agafaran nous matisos i nous aspectes; i diré més encara, jo crec que aquests temes eterns que indistintament poden ser tractats en vers o en prosa i es poden vestir de la manera que un vulgui, són els únics que tenen consistència teatral i els únics que s'aguanten drets damunt les taules d'un escenari.

Quin avantatge té el diàleg en vers sobre el diàleg en prosa? Les escenes de caràcter heroic o de caràcter sentimental, amb el vestit de púrpura del vers, agafen una vibració més alta. Les paraules dintre el vers són com una pedra preciosa dintre una muntura magnífica i el vers centra i situa les paraules i dóna un caràcter definitiu a l'oració.

Però per les comèdies, pels arguments d'aire grotesc i per les farses teatrals? Jo us diré que sí: el vers dóna relleu i comicitat als esclops de la farsa. El vers té la propietat d'ampliar les coses ridícules, i d'acolorir intensament la part grotesca del diàleg. […]

* * * * *

Ja que em feu l'honor d'escoltar-me, en una vetllada com aquesta on s'ha de representar per primera vegada la meva última provatura teatral, permeteu-me que us digui quatre coses sobre els meus intents i sobre el que jo em proposo dur a l'escena.

Si jo pogués, o si jo en sabés i si disposés de mitjans per fer-ho, escriuria comèdies de màgia, i aniria a saquejar *Les mil i una nits* per a treure arguments i crear situacions. Faria pintar els decorats més llampants i vestiria els actors amb les robes més virolades.

A mi el teatre m'agradaria així: teatre de Ducs, de monstres i de pedres precioses. Però no puc fer-ho, i m'haig de limitar a un altre camp. Com els poetes bucòlics, que duien els seus sentiments i la seva visió del món en un escenari pastoril, jo duc el meu teatre en un escenari pastoril i camperol, en aquell escenari on passen les penes i les alegries de les nostres cançons populars; i això que faig no té res a veure amb el ruralisme!

Els meus pagesos i els meus pastors, els meus traginers i els meus parracaires, no tenen cap semblança directa amb la realitat. Començo per fer-los parlar en vers, com els pastors de les èglogues. Els faig dir coses que és molt possible que mai hagi dit cap home de camp. Procuro cercar, quan l'acció s'ho duu, la paraula coent i pintoresca, però em guardo bé de les procacitats a què em duria el pendent ruralista, encara que algun crític hagi escrit que en el meu teatre s'hi parla el llenguatge tavernari. Com se coneix que el crític que ha dit tal cosa no s'ha aturat mai a escoltar les converses que es senten en una taverna de debò! […]

* * * * *

Respecte al públic –el públic és un element essencialíssim en el teatre, perquè sense públic no hi ha teatre–, respecte al públic, al qual jo professo un pregon agraïment, procuro i procuraré sempre escriure de cara a la galeria i de cara a les llotges i de cara al pati.

Algú diu que les obres que agraden massa al públic, que tenen un gran èxit popular, no poden ser bones; i això és una mentida com una casa. És cert que de vegades un gran èxit no acredita la bondat d'una obra; però una obra teatral la primera condició que ha de tenir ha de ser la d'agradar al públic, com més heterogeni millor, i no sols al públic d'una generació, sinó al públic de deu i vint generacions.

Quan algú diu: aquesta obra és molt bona però no és per al públic, no cregueu en la bondat de l'obra. Tampoc em fiaré mai d'aquell home que diu: el públic no m'ha comprès. Si no t'ha comprès és que no t'has explicat d'una manera prou clara: el teatre deu ser clar i directe; no hi pot haver vacil·lació ni transformació entre l'escenari i els ulls i les orelles de l'espectador.

No cregueu tampoc aquell autor entossudit que diu: el nivell del públic ha baixat, només li plauen les coses innobles. El que afirma això és el derrotista més menyspreable. Si baixa el nivell del públic la culpa és dels autors; mai del públic. […]

El públic és, en definitiva, l'únic jutge i el príncep i el senyor que dóna executòria d'immortalitat a les obres teatrals.

Però acontentar tot el públic confessem que és tasca compromesa. En el pròleg de *Faust* diu el Director del teatre al Poeta dramàtic: «Procura intrigar els homes, perquè acontentar-los és difícil.» I jo us dic que si només aconseguís intrigar el públic, si jo pogués deixar anar dintre l'ànima dels que escolten les meves comèdies l'espurna de la inquietud i de la suggestió, donaria per ben pagats tots els meus esforços. Perquè, creieu-me, els qui veniu al teatre purament com a espectadors no sabeu pas tot el pa que s'hi dóna en aquest art de fer comèdies. Si hi ha una cosa difícil de realitzar, si hi ha una lluita seriosa en la vida de les lletres, creieu-me que aquesta cosa difícil i aquesta lluita es troben en el teatre. I és per això precisament que atrau i fascina, perquè el teatre és cosa de baralla i d'ambició, cosa en definitiva humaníssima!

Al món s'han publicat molts llibres de dramatúrgia, del valor social i estètic del teatre, del que ha de ser el teatre, en una paraula. Jo, encara que us acabo de confessar les meves preferències pel teatre de fantasia, perquè és al que per ara em sento cridat, crec no obstant que tots els camins porten a Roma; la qüestió és arribar a Roma d'una manera o altra i no aturar-me a mig camí.

I per acabar us diré en síntesi el que em penso que ha de ser l'obra teatral. No us ho diré d'una manera gaire científica, però sí d'una manera que em sembla que ens entendrem tots.

L'obra teatral ha de ser per a mi una mena de somni. I m'explicaré. Vosaltres aneu a una sala d'espectacles com aquesta, heu pagat perquè us serveixin una comèdia o un drama, és igual. Us asseneu a la vostra cadira, comença la funció, i què passa? Si la funció us avorreix i teniu una mica de son o us adormiu definitivament, o s'esdevé que la funció no us interessa i aleshores noteu que la cadira és incòmoda, us distraieu mirant aquella dama adorable de la llotja, o us irriteu estúpidament amb el clatell del senyor que teniu al davant. Però pot donar-se el

cas que no passi res d'això; pot donar-se el cas que us atragui, que sigueu fascinats per l'escenari; i us oblideu de la cadira, dels veïns, de vosaltres mateixos i comenceu… a somniar; més ben dit, comenceu a veure allò que passa a l'escenari com si vosaltres ho somniéssiu; esteu embadalits; l'escenari us domina i us entregueu en absolut a aquest encís de l'escenari. […] En aquests moments irreals del somni, que no són precisament la nostra vida, però que estan fets de suggestions i moments de la nostra vida, hem sigut protagonistes de les més belles aventures! Doncs el teatre per a mi ha de ser això, un somni que ens parli de la vida, i que ens ennobleixi la realitat de les coses viscudes amb el seu encís irreal. Un somni intel·ligent, ordenat, presidit per unes lleis, un somni que pugui ser somniat per tota una multitud, i que quan sortim de la sala d'espectacles i ens trobem de nou a la vida real, aquest somni de l'escenari ens acompanyi com un bon amic! […]

(Conferència llegida al Teatre Català Romea, abans de l'estrena del poema dramàtic Fidelitat. *Sagarra 1924: 24-28)*

Teatre realista i teatre poètic als anys deu i vint

«Avui dia, venir a parlar de teatre poètic és anar una mica contra el corrent general.» Aquesta frase inicial de la conferència que Josep Maria de Sagarra va llegir amb motiu de l'estrena, el 14 de novembre de 1924, del seu poema dramàtic *Fidelitat* no és sinó un diagnòstic de la situació del teatre català als anys vint.

La crisi dels models dramàtics modernistes (principalment, del naturalista i el simbolista) havia originat, a mitjan primera dècada de segle, l'aparició de diverses iniciatives amb vista al conreu de nous models. I un dels proposats va ser el teatre poètic, en el sentit principal (que no únic) de teatre escrit en vers, reivindicat per sectors ben diversos, que anaven des d'antics modernistes fins a joves noucentistes.[2]

Així, durant els anys deu i vint uns quants dramaturgs van escriure i estrenar obres dramàtiques en vers: al marge d'algunes temptatives d'Ignasi Iglésias i Adrià Gual, van destacar les obres d'Ambrosi Carrion, Ventura Gassol, Carles Fages de Climent i Jaume Rosquelles. En general, però, la producció fou poc reeixida i tingué un escàs ressò.

De fet, sols un autor va assolir l'èxit dalt dels escenaris amb l'estrena d'obres en vers: Josep Maria de Sagarra. Al marge del seu cas, però, el teatre en prosa era el domi-

2. Sobre la situació de crisi del teatre català a l'inici de segle, vegeu més amunt l'apartat «El teatre al començament del segle XX» del capítol dedicat a Puig i Ferreter.

nant a l'època i seguia, principalment, models realistes, com ara la comèdia de costums ciutadana (amb autors com Avel·lí Artís i Balaguer, Pompeu Crehuet i Prudenci Bertrana) i la comèdia burgesa (amb Josep Pous i Pagès i Carles Soldevila).

Dins aquest panorama de l'escena catalana, el teatre poètic de Sagarra, iniciat l'any 1917 i desenvolupat durant els anys vint i trenta (a banda de la represa que en va fer a la postguerra), no deixava de ser una nota aparentment anacrònica i discordant.

En contrast amb el medi ciutadà i actual predominant a les obres de l'època, el teatre poètic sagarrià es caracteritzava, en línies generals, pel fet situar les obres en el passat o en una realitat intemporal, per l'ambientació predominantment rural, per la presència de personatges tradicionals típicament catalans (hereus, pubilles, propietaris, masovers, etc.) i per l'ús del vers i d'un llenguatge poètic acolorit i sonor.

Algunes d'aquestes característiques dels poemes dramàtics sagarrians, tot i el gran èxit de públic que van assolir, van ser l'origen de més d'una crítica.[3] El mateix Sagarra, en una entrevista a *La Publicitat* el 6 de març de 1932 amb motiu de l'estrena d'una obra seva en vers, *L'alegria de Cervera*, es feia ressò de les objeccions que es posaven al seu teatre poètic: «Són moltes les persones que em fan aquestes preguntes: "Per què escriviu el vostre teatre en vers?" "Per què no porteu al teatre dones i homes amb els vestits i amb les preocupacions actuals?" "Per què no sou més modern?"».[4]

És en funció de la voluntat de Sagarra de respondre a preguntes crítiques com aquestes, i de la necessitat, abans que res, de justificar la seva producció teatral en vers, que cal llegir la conferència, de l'any 1924, «Teatre, poesia i realitat».

Sagarra contra el teatre naturalista

Fent bona la dita que no hi ha millor defensa que un bon atac, Sagarra pretén defensar els seus drames en vers tot atacant el teatre de caràcter «realista». Cal mirar de precisar, però, a quina mena de «realisme» teatral es referia, ja que, en un principi, el nos-

3. El també dramaturg Ramon Vinyes, per exemple, en una conferència titulada «Teatre modern», llegida el 9 d'agost de 1929 a l'Ateneu Polytechnicum (dins les activitats de l'Associació Obrera de Teatre), es referia, en relació amb el teatre poètic sagarrià, a «les llargues tirallongues de vers, foc d'encenalls, que deixen d'ésser retòrica per obra i gràcia de la gràcia, tirallongues de vers que s'estintolen dretes com les mongeteres, les unes asprades per canyes, les altres amb asprats de consonants» (Gallén-Gustà 1987: 459). Val a dir que les relacions personals entre Sagarra i Vinyes –com va assenyalar Xavier Fàbregas– arribaren a ser gairebé violentes.

4. L'entrevista portava aquest simptomàtic encapçalament: «Abans de l'estrena de *L'alegria de Cervera*, Josep Maria de Sagarra parla de la seva obra i explica per què escriu el seu teatre en vers.»

tre dramaturg sembla barrejar diverses idees. Als primers paràgrafs, per exemple, amb els esments a l'«esmòquing», el «whisky» i el «te», sembla voler fer referència a les comèdies burgeses de l'època, també anomenades «teatre de bulevard».

Però, tot seguit, vincula amb tals obres conceptes com ara la «psicologia experimental» i les «ciències físiques, metafísiques i morals». Uns conceptes que són una al·lusió al teatre naturalista segons la concepció que en va formular, al segle passat, el seu principal teòric: Émile Zola. Sagarra, així, s'estaria manifestant en contra de les obres en què els dramaturgs, tot situant els personatges en diferents conflictes, es proposaven com a finalitat l'estudi de la naturalesa psicològica i moral de l'home. Obres, en definitiva, on dominava l'especulació i la investigació.

L'oposició de Sagarra al teatre naturalista formulat per Zola es palesava en la crítica no sols a les obres que en seguien els pressupòsits teòrics, sinó també a les tècniques interpretatives que se'n van derivar. Així, tot comentant la interpretació del rei Lear que va fer l'actor Ermete Zacconi el 30 de gener de 1923 al Romea, apuntava:

> La follia d'*El rei Lear* es pot interpretar de diverses maneres. Zacconi fa la seva, carregant el naturalisme, i orientant-la cap a la seva escola. Arriba el moment de la mort de Lear. Aleshores en Zacconi vol fer una mort, vol fer el «pinyol» pel públic. I fa una mort de debò, repugnant, amb la veritat de clínica.

I concloïa:

> Jo veig moltes coses en l'obra de Shakespeare, el que no hi veig és cap influència de l'escola naturalista, no crec que Shakespeare i Zola tinguin cap punt de contacte. Dit això, crec que la mort de Lear que fa Zacconi és excessiva. Pot agradar a la galeria, però a mi em sembla de mal gust, per molt mèrit que tingui estrafer una agonia de debò. (Sagarra 1987: 435-436)

Sagarra encara mescla un altre concepte amb la idea de teatre «realista»: la del «teatre anomenat de tesi», un concepte que remet també al naturalisme teatral, per bé que en general era emprat més precisament, des del tombant de segle, per designar la producció de dramaturgs com ara Ibsen, això és: les obres l'argument de les quals vehiculaven tesis o reflexions morals, ideològiques, filosòfiques, etc.[5]

5. Carles Soldevila, a l'article «Algunes reflexions sobre el teatre» (*Revista de Catalunya*, agost de 1931), assenyalava que el concepte de «tesi», en el medi teatral, «representa la pruïja de convertir cada obra en un al·legat a favor d'un punt de vista determinat, el deler de demostrar amb un drama que Déu existeix o que el divorci és un crim, la pretensió de convertir el teatre en una tribuna judicial parlamentària… Si una part del teatre d'Ibsen encara ens admira o ens commou, no és pas per les tesis que hi sosté, és a desgrat d'aquestes tesis. La seva facultat de poesia, la seva tècnica magistral ens ajuden a pair els seus esplais de filòsof i les seves doctrines de sociòleg» (Soldevila 1967: 1322). Aquest judici sobre Ibsen coincideix amb el que també en feia Sagarra, com veurem.

El principal argument que Sagarra esgrimeix contra aquest tipus de teatre naturalista és que s'imposava una finalitat extrínseca a la seva mateixa naturalesa literària o teatral (l'especulació psicològica, la formulació d'una tesi, etc.), en lloc de «la finalitat purament artística» que, per a ell, «té el drama o la comèdia». Aquestes darreres paraules no s'han d'entendre com la propugnació d'un «teatre pur» (com si digués-sim una «literatura pura»), perquè tal finalitat artística, segons ell, havia de traduir-se en «la gràcia, l'emoció i l'entreteniment». Sagarra, en definitiva, atribuïa al teatre les funcions d'emocionar i entretenir.

L'altre gran argument que esgrimeix Sagarra dins la conferència «Teatre, poesia i realitat», en el seu atac contra el teatre naturalista o genèricament realista, és que «el teatre és tot el contrari de la realitat», ja que és, essencialment, «convenció», «artifici». L'autor de *L'Hostal de la Glòria* parteix de la premissa que allò que ens presenta el teatre dalt de l'escena no és pas la realitat sinó que és una ficció, és una representació de la vida, no la vida mateixa. I, encara, no n'és una reproducció exacta i «fotogràfica», ja que les limitacions de temps i d'espai inherents a l'escenificació de les obres en una sala teatral comporten la manipulació del seu contingut i la seva forma amb vista a ajustar-s'hi.

No és, doncs, la «veritat» el que ens ofereix el teatre, sinó una ficció de la veritat; o, com diu Sagarra, sobre l'escena es crea «una altra veritat que se'n diu poesia». D'aquí va a parar a l'antiga idea que la poesia o el teatre no són sinó un diví «engany». I això li permet d'argumentar que no té sentit de voler fer teatre «realista», atesa la naturalesa fictícia, artificial i convencional, de tota representació dramàtica.

Evidentment, es tracta d'un argument fal·laç, ja que la naturalesa fictícia, d'imitació o representació de la realitat, és característica de les obres de totes les arts (des de la literatura fins a la pintura, passant per l'escultura, etc.); però això no entra en contradicció –com voldria donar entenent Sagarra– amb el fet que diverses modalitats d'aquestes arts puguin aspirar a un grau màxim de realisme, ja que sempre es compta amb l'acceptació tàcita, per part dels espectadors, de la naturalesa convencional o fictícia de tota manifestació artística.

Sigui com sigui, cal tenir present que l'objectiu de Sagarra no és pas teoritzar sobre el fet teatral, sinó, com ja hem vist, justificar les seves obres escrites en vers i situades en èpoques passades.[6] No el preocupa, per tant, la pertinència teòrica del seu argument; i, simplement agafant-se a la premissa que el que es representa en una obra teatral és una ficció, un artifici, una convenció, pot concloure que el «més enrao-

6. Tot i que a la conferència «Teatre, poesia i realitat» formuli algunes idees teòriques, Sagarra no va ser un teòric de la literatura. En canvi, sí que va exercir com a crític teatral, i amb gran lucidesa. Per exemple, a les pàgines de *La Publicitat* entre 1922 i 1927. Aquestes cròniques van ser aplegades en volum per Xavier Fàbregas el 1987.

nat o més lògic» no és fer teatre realista, sinó «anar de dret a un teatre francament de fantasia», «a un teatre poètic», com era el seu.

El model sagarrià de teatre en vers

En els seus esforços per posar de manifest l'artificiositat o artificialiat del teatre –i, per tant, per demostrar la inutilitat, segons ell, de voler fer drames realistes, que sempre ho serien «falsament»–, Sagarra insisteix sobretot en un dels components essencials de les obres: el diàleg, que és l'element principal de tot text teatral. Aquesta insistència no hauria de sorprendre tenint en compte el ja esmentat objectiu, que presideix tota la conferència, de justificar el seu teatre amb diàlegs escrits en vers.

Certament, els diàlegs teatrals, en tant que construccions literàries, comporten una creació i una manipulació del llenguatge. La qual cosa, però, tampoc no és obstacle –com vèiem respecte al contingut de les obres– perquè un autor pugui aspirar al màxim realisme en les converses dels personatges. Sagarra, però, novament s'agafa a la idea de convenció per reivindicar el seu model de teatre en vers: «Si el diàleg dramàtic ha d'ésser fatalment convencional, donem-li tota l'amplitud a aquest convencionalisme. I celebrem la paraula cenyida dintre una mesura i una consonància», això és, cenyida en versos.

Sí que, en canvi, Sagarra aporta arguments justificables en la seva reivindicació dels versos i el llenguatge poètic en les obres dramàtiques respecte a la funció que hi poden exercir. Per exemple, la d'intensificar les emocions, gràcies a l'expressivitat del llenguatge en vers; o bé la de reforçar la comicitat de les situacions i els personatges, pel contrast entre el caràcter ridícul d'aquests i l'elevació que poden adquirir les seves paraules dites en vers.

En la seva defensa del llenguatge dramàtic en vers, Sagarra ha de fer front, a més, a un retret. I és que, atesa la percepció general que es tenia aleshores dels drames poètics com una forma literària anacrònica, se li retreia que resultés inviable de tractar-hi «temes de la vida actual». Contra aquest retret, l'autor d'*El Cafè de la Marina* reivindica, per al seu teatre, els «temes essencials» i «eterns», els de les passions i les experiències que constitueixen la vida dels homes i les dones; uns temes vinculables, per tant, a totes les èpoques i tractables en totes les formes literàries. En definitiva, esgrimeix l'ideal d'universalitat de la literatura autèntica. Un ideal que, per exemple, li permetia de reconciliar-se amb el teatre d'idees o de tesi d'Ibsen:

> Quan es diu que el teatre d'Ibsen és un teatre de tesi i res més, jo penso que es diu una cosa falsa. En el teatre d'Ibsen pot haver-hi una preocupació metafísica o una preocupació moral que s'agafa com a nirvi del drama, però en aquest mateix nirvi també hi ha la vida, la veritat de la vida, que moltes vegades és difícil de reduir-la a tesi, a cosa ordenada lògicament. (Sagarra 1987: 296)

Les relacions amb el públic

Un punt que apareix tractat destacadament dins la conferència és el del públic, en tant que element imprescindible del fet teatral («perquè sense públic no hi ha teatre», com el mateix conferenciant reconeix). Aquest públic, a més, va exercir un paper decisiu en la trajectòria dramàtica de Sagarra, ja que, en diverses èpoques, va determinar la naturalesa de les seves obres. Sols cal llegir, en aquest sentit, la confessió que feia al començament dels anys trenta al seu amic Melcior Font:

> No estic content de cap de les meves obres de teatre. Comèdies meves, com és ara *Un estudiant de Vic* i *Les llàgrimes d'Angelina*, són escrites per omplir un buit de la temporada. Són comèdies fetes amb recepta, com si diguéssim. Es tracta de conjuminar per endavant situacions que ja sé que el públic ha de prendre bé. I tot plegat dit en uns versos fets a la mida justa de les orelles que han d'escoltar-los. I és clar, això em porta a una situació gens envejable. El públic s'ha avesat a un gènere de drames o de comèdies, a un llenguatge especial i va a les estrenes amb el prejudici d'anar a veure allò que han d'exigir de mi. (Font 1933: 47)

La preocupació que tenia pel públic ja es palesa en el fet que, tot sovint, l'autor de *La Rambla de les floristes* considerava el teatre des del punt de vista de l'efecte que produeix en els espectadors. Vèiem abans com li atribuïa una finalitat sobretot d'«entreteniment»; i més endavant de la conferència estableix, com a condició primera d'una obra, «la d'agradar al públic».

En diversos moments de la conferència, però, Sagarra precisa més quins són els efectes (a banda d'agradar) que voldria que el seu teatre generés en el públic: en parlar del contingut o l'argument de les obres, apunta que hi ha d'haver «una acció interessant i una solució suggestiva»; i en referir-se al recurs del diàleg en vers, apunta que ha de produir «més suggestió i més emoció»; i respecte als temes eterns, destaca que són els que «interessaran sempre a l'espectador».

Per a Sagarra, doncs, els efectes que les obres haurien de produir en el públic són l'*interès*, l'*emoció* i la *suggestió*. La voluntat de produir els dos primers efectes és a

l'origen de la mena de trames i personatges predominants en el teatre sagarresc sobretot d'abans de la guerra, on sovinteja el recurs, per exemple, a l'argument amb triangle amorós, amb personatges de poca profunditat psicològica però d'intenses passions, etc.

L'interès i l'emoció que pugui produir una obra dependran, directament, de la capacitat dels espectadors d'entendre-la i, doncs, de la capacitat de l'autor de fer-se entendre. Per això Sagarra estableix que «el teatre deu ser clar i directe». El desig, en canvi, de produir en el públic «suggestió», com també el d'«intrigar-lo» i generar-li «inquietud», no depèn tant de la capacitat de fer entendre l'obra com de la voluntat d'estimular la imaginació dels espectadors. I això últim pot lligar-se amb la idea, expressada al final de la conferència, del teatre com a «somni».

El que Sagarra formula amb aquesta idea del teatre com una mena de «somni» no deixa de ser la noció –formulada per S. T. Coleridge– de «suspensió momentània de la incredulitat» (més recentment anomenada «pacte de la ficció»). És el fenomen de deixar-nos absorbir pel món irreal i fictici creat per les obres dramàtiques (com si ens el creguéssim), el que Sagarra –explicant-ho «no d'una manera gaire científica», com ell mateix reconeix– entén pel «somni» del teatre. I és durant aquest «somni» que la nostra imaginació pot ser suggestionada i estimulada, fins a identificar-nos amb els personatges i creure que «hem sigut protagonistes de les més belles aventures».

D'aquí pot extreure, Sagarra, la seva darrera formulació: «Doncs el teatre per a mi ha de ser això, un somni que ens parli de la vida, i que ens ennobleixi la realitat de les coses viscudes amb el seu encís irreal.» Aquesta, si més no, va ser l'aspiració que va presidir bona part del seu teatre.

Bibliografia

Badia, A. (1981). «Josep M. de Sagarra, home de teatre». *Serra d'Or*, 258, març 1981, pàg. 19-23.

Fàbregas, X. (1972). «Josep Maria de Sagarra, al marge del noucentisme». A: *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, pàg. 224-238.

Fàbregas, X. (1987). «Un crític teatral oblidat». A: Sagarra 1987: 9-15.

Font, M. (1933?). *La nostra gent. Josep Maria de Sagarra*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

Gallén, E.; Gustà A. (1987). «Josep Maria de Sagarra». A: M. de Riquer; A. Comas; J. Molas (ed.). *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel, pàg. 463-496.

Gibert, M. M. (1994). «Josep Maria de Sagarra: un teatre entre el vers i la prosa». A: D. A., *Josep Maria de Sagarra, home de teatre 1894-1994*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, pàg. 13-29.

Sagarra, J. M. de (1924). «Teatre, poesia i realitat». *La Mà Trencada*, 2, 20-XI-1924, pàg. 24-28.

Sagarra, J. M. de (1987). *Crítiques de teatre. "La Publicitat" 1922-1927*, a cura de X. Fàbregas. Barcelona: Institut del Teatre.

Soldevila, C. (1967). *Obres Completes*. Barcelona: Selecta.

Capítol 3

Josep Palau i Fabre
«Vers un teatre pitàgoric» (fragments)

Jordi Coca

Si bé el teatre és –hauria de ser– un espectacle total, on la veu, el gest, l'expressió corporal, la mímica i, excepcionalment, la dansa i el cant, hi participen i es conjuguen en proporcions diverses, no és menys evident que, segons les èpoques i segons les latituds, s'accentua la preponderància d'algun d'aquests elements en detriment dels altres. […] Però es evident que des de Grècia –d'on ens ve tot allò de què encara ens servim– la paraula ha pres una preponderància gairebé absoluta en l'espectacle teatral. No ens entretindrem ara a considerar si és justa o no aquesta concepció, que cal acceptar com un fet.

[…] L'apoteosi del verb, en tot el seu vigor ascendent, cal situar-lo en Shakespeare. També en aquest sentit –en dir *també* volem dir a més de la seva humanitat universal– Shakespeare és molt més que un autor de llengua anglesa. És l'exponent màxim d'un corrent que s'inicia a Europa amb el Renaixement. En l'obra de Shakespeare, *la paraula omple tot l'espectacle teatral*. La paraula és gest, i és tan propera al gest que el comanda. La paraula és cant, i viu tan arran del cant, que s'hi transforma quan convé. La paraula és tan plàstica, que duu en ella mateixa el decorat, i permet eliminar els decorats. La paraula és acció, fins al punt que l'acció sembla menys real que ella i la segueix amb dificultat. La paraula és sobirana… Sens dubte el teatre de Shakespeare correspon al que constitueix un dels atots del Renaixement: la fe en l'home i, per tant, en la paraula, que és el principal vehicle d'aquest per a expressar-se.

[…] En realitat, després de Shakespeare, amb alts i baixos, el teatre no podia fer més que ablanir-se. Shakespeare era el zenit d'alguna cosa. Aquest sentiment de plenitud o de saturació en l'obra d'art o en un corrent artístic, és el que dóna al veritable artista el senyal inequívoc del canvi de ruta. Per no haver-ho fet a temps, el teatre ha anat a parar a la més completa indigència, al teatre burgès o aburgesat d'avui, o al teatre dit de *boulevard*…

Com a reacció contra aquesta indigència, a començaments de segle sorgeixen diversos intents de revolució i de renovació teatrals. Sens dubte, el més fecund, el més durador de tots, és el que tendeix a implantar l'autoritat del director sobre els actors, com a mitjancer entre el text i aquests, per a obtenir la cohesió i la unitat artística indispensables. Aquesta revolució és l'obra de Gordon Craig, seguit, a poca distància, pel que els francesos han anomenat *Le Cartel*: Copeau, Pitoeff, etc.

La violència d'aquesta reacció revolucionària és tan intensa, que un dels postulats que es formula amb més acarnissament és el del teatre sense text, el del teatre que torna la llibertat a l'actor. […] Aquest teatre sense text que Gordon Craig propugna –i que veurem reprendre, més tard, per Antonin Artaud– sembla tan insostenible o més que la saturació verbal shakespeariana. Avui gairebé ningú gosa aventurar-se per aquest camí temerari.[1]

¿No hi hauria un terme mig, una terça via, que fes possible l'obertura de nous horitzons?

Abans de reemprendre el camí, ens caldria fer *tabula rasa* de tot el que hem après i preguntar-nos, com en el primer dia del món: ¿Què és el teatre? […] El teatre és una convenció de temps i de lloc, en la qual intentem evocar, recrear, imitar, transposar, reproduir, condensar o relatar una acció determinada.

[…] Una definició és un punt de partida, i una revolució és radical en la mesura que aconsegueix reprendre el camí a partir de zero. Per això, de la mateixa manera que en els països que han estat arrasats per la guerra floreix una arquitectura nova, més jove i més avançada que la dels vencedors, una revolució teatral possiblement serà més fàcil en un país sense tradició teatral, com Catalunya, que no en un país afeixugat per un passat i esclau d'aquest miratge.

Car, ¿d'on pot partir una tradició teatral catalana? Plenament, d'enlloc. No hi ha cap línia amb prou pes per a imposar-se, per a erigir-se en model. Els catalans no posseïm encara aquesta cosa elemental, que constitueix el primer pas per a crear un teatre, i que s'anomena un *repertori*. Un repertori és un conjunt de textos de prou valor humà i de prou altura artística (on la llengua, per tant, es pot considerar com a modèlica) perquè puguin ser estudiats i represos per generacions successives d'actors i d'espectadors. Àdhuc si escollim les millors produccions del teatre català, veurem que adoleixen gairebé totes d'un mal o altre que impossibilita prendre-les com a models.

[…] Només veig dos camins veritables per al teatre d'avui, per al teatre de demà. El teatre popular, el teatre destinat a la formació del poble i constituït, sobretot, a base del gran repertori internacional, i el teatre minoritari, d'exploració, de temps i de quadre material reduïts. Teatre obert i teatre tancat. Aquest teatre tancat –tancat en el sentit de reducció de l'espai material de l'escena i, per tant, del nombre d'espectadors, així com de la duració material de l'espectacle– és l'únic que imagino subsistint al costat del teatre popular, del cinema o del circ i de tots els espectacles majoritaris que avui absorbeixen el públic. No es tracta de fer un teatre per a minories o un teatre selecte, en el qual els assistents, pel mateix fet d'assistir-hi, s'atorguin mútuament el títol d'intel·ligents o de privilegiats. Un teatre així cauria aviat en el vici de l'esnobisme. Però sembla evident que després de l'època d'or del teatre, i després de l'aparició del cinema, els límits i les condicions per a l'existència d'un teatre vivent han de quedar modificats, s'han d'establir sobre bases noves. Cal no oblidar un fet capital, i és que avui el teatre ha esdevingut o està esdevenint

1. NdE: Les recerques d'Edward Gordon Craig (1872-1966), a les primeres dècades del segle XX, cercaven de recuperar la puresa original del teatre i la seva dignitat com a art prioritàriament visual. Concebia l'art escènic com una participació harmònica d'elements audiovisuals relacionats entre si i qüestionava la tradicional preeminència del text, fins al punt d'arribar a plantejar-se de prescindir-ne. Posteriorment, el «Teatre de la Crueltat» propugnat per Antonin Artaud (1896-1948) proposaria de no subjectar-se a peces dramàtiques escrites i de concebre espectacles integrals i plàstics a partir de l'escenificació directa al voltant de fets, temes o fins obres literàries.

arreu del món el que podríem anomenar un acte secundari o acte derivat. Allí on deixa de ser un esplai de la societat burgesa, el teatre ha esdevingut, arreu d'Europa, un fet cultural. Hom va al teatre perquè és un esplai cultural i perquè es compleix, en part, amb una obligació. Gairebé ningú –excepte el públic reduïdíssim dels cineclubs– no va al cinema per conèixer un capítol de la història del cinema, ans simplement per distreure's, per esbargir-se. Aquesta *innocència* de l'espectador era segurament la de l'espectador grec i la de l'espectador elisabetià, o la dels «corrales» madrilenys del segle XVII. Ja no és l'actitud d'avui. Avui el públic de teatre, o és decadent o ja no és innocent. El públic innocent ha passat gairebé tot a les sales de cinema. […] El teatre haurà d'accentuar, per tant, les possibilitats que el distancien i el diferencien del cinema. El teatre no queda anul·lat pel cinema, simplement *perquè és una altra cosa*, però aquesta altra cosa caldrà subratllar-la cada dia més perquè el teatre sobrevisqui. Entre les posicions que el teatre haurà de prendre, ja hem assenyalat, en un manifest anterior, el del Temps teatral. En prendre el Temps com a punt de partida per a recrear i explorar amb ulls nous l'univers a través del teatre, volem dir que el temps, en lloc de ser la tela de fons sobre la qual vénen a inserir-se els esdeveniments, haurà de fer-se amo d'aquests; en lloc de ser un temps exterior, haurà de ser un temps interior, integrat a l'acció; haurà de ser un temps que es desenvolupi amb l'obra de teatre, que es creï amb ella. En partir d'un concepte creacionista del temps, aquest es converteix en nombre, i és per això que hem usat l'adjectiu *pitagòric*. Teatre pitagòric voldrà dir doncs aquí, rigor i exactitud, en lloc d'improvisació i atzar; voldrà dir càlcul i premeditació, en lloc d'espontaneïtat i improvisació.

Hem usat intencionadament l'adjectiu *pitagòric* perquè és massa freqüent, entre nosaltres, entre els mediterranis, creure que certes qualitats ens són inherents, com la improvisació, la llestesa, i altres són inherents als pobles germànics; i entre aquestes últimes sol incloure's el rigor i la precisió, com si el pitagorisme no hagués estat una escola de rigor i de precisió, i com si no hagués estat una escola mediterrània.

(Palau 1962: 71-81)

Conceptes bàsics

Josep Palau i Fabre escriu el text «Vers un teatre pitagòric» al final dels anys cinquanta, en un moment delicat per a ell. Ha passat uns anys fora de Catalunya –on aleshores dominaven les poètiques elitistes i culturalistes, que Palau sovint associa amb una nova mostra del Noucentisme–, concretament establert a París; ha escrit algunes de les seves obres dramàtiques més importants i ha encetat una reflexió sobre el teatre que, entre altres coses, l'ha dut a formular plantejaments molt fructífers al voltant de la tragèdia.

En un llibre anterior, i escrit aproximadament en el mateix moment (*La Tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, 1961), ha tractat de conceptes bàsics com ara tragèdia i

llibertat, teatre elisabetià, comèdia, romanticisme alemany... En realitat el que Palau pretén en aquest llibre és fer un recorregut essencial sobre la història no tant de la tragèdia com de la tragicitat. Què converteix un text teatral en una tragèdia?, què el decanta cap a un drama? Què volem dir quan assenyalem que el teatre grec era profundament polític? Aquestes i altres preguntes, les planteja de nou a *El mirall embruixat* (volum on s'inclou el text que ens ocupa) tot ampliant-les i assajant respostes que, amb les preguntes mateixes, constitueixen la seva poètica.

A *La Tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Palau ens diu, per exemple, que «la tragèdia suposa, fonamentalment, un sentiment insobornable, exacerbat –gairebé diria exasperat– de la llibertat. La tragèdia és el llenguatge (implícit) de la llibertat [...] la intenció inicial de la tragèdia sembla haver estat, per tant, eminentment social i alliçonadora» (Palau 1961: 6-7). També ens parla d'*hybris,* és a dir, de l'excés (aquella acció o actitud que provocava el desenllaç tràgic), i de com aquesta actitud aparentment contrària a l'ideal grec ens revela unes transgressions essencials que, en el fons, ens il·luminen sobre allò que els humans considerem sagrat (en el parentiu, en les relacions amb els déus i la natura, en l'ètica, etc.) i que, tanmateix, sovint ultrapassem. Aquest concepte d'*hybris,* Palau el veu com una de les claus de la tragèdia, potser tant com els mites, dels quals farà ús abundant en la seva pròpia obra dramàtica.[2]

Finalment, Palau i Fabre, a «Vers un teatre pitagòric», concreta que la tragèdia no és, doncs, en contra de les idees adquirides, «el regne de la fatalitat, ni el de llibertat tampoc, sinó, com ara se'ns precisa, el de *la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat*». La frase, com es veu, conté quatre termes capitals, perfectament triats i que expressen clarament el que Palau entén com a tragèdia:

- és una «possibilitat» i no pas un discurs moral, i la possibilitat, pel que té de tempteig, inclou l'enfrontament dialèctic i la idea de camí, de procés, de trànsit;
- és «humana» en el sentit grec del terme, és a dir, política, basada en la convivència, en el pacte, en la col·lectivitat;
- «mesurar-se» suposa també la idea de reflexió, de ponderació, d'avaluació i d'apreciació que, sense excés, sense *hybris*, sense anar més enllà dels límits establerts, no tindria raó de ser;
- finalment, la «llibertat», que aquí adquireix el sentit de condició ineludible sense la qual res no és possible.

2. Palau va tractar de diversos temes mítics (Faust, Electra, Don Joan, la Caverna) a obres teatrals com *La tragèdia de Don Joan*, *Mots de ritual per a Electra*, *La Caverna*, etc.

Aquesta llibertat implica, a més, dues altres coses: «la plena consciència del propi sacrifici» per part de l'heroi, que no pot ser aliè als esdeveniments si aquests els volem tràgics, i, també, la democràcia política, raó per la qual Palau afirma que «les dues més grans escoles de tragèdia que coneixem coincideixen amb les dues més grans democràcies que ha conegut l'Occident: Atenes i Anglaterra».[3]

Això de banda, Palau i Fabre no hauria dit el que diu al text que comentem sense haver passat per l'experiència, pertorbadora i alhora il·luminadora, d'Antonin Artaud, a qui va conèixer personalment poc després de descobrir-ne l'obra, entre els anys 1945 i 1947.

Artaud, i les lectures anteriors de Charles Baudelaire i Arthur Rimbaud, a les quals sempre retorna, l'havien portat a replantejar-se conceptes tan centrals com el de bellesa. Efectivament, Palau i Fabre inicia una profunda transformació de la seva idea de bellesa que l'acosta al camí assenyalat per Rimbaud a l'obra *Una temporada a l'infern*, que ell traduí el 1966: «Un vespre, he assegut la Bellesa sobre la meva falda. –I l'he trobada amarga. –I l'he injuriada» (Rimbaud 1984: 135). Tanmateix la font és baudelairiana i s'explicita en l'evolució que el poeta simbolista fa del poema «La Bellesa» (on diu: «sóc bella, mortals, com un somni de pedra») al titulat «Himne a la Bellesa», que, en paraules del mateix Palau, és una rectificació de l'anterior: «Ixes del cel profund o muntes de l'abisme, Bellesa?» Segons aquesta darrera citació, la bellesa conté en el seu si profund una idea fosca, pertorbadora, d'excés, de transgressió. Perquè, com va afegir Palau,

> són les pregoneses de l'abisme i el que en pugui remuntar, l'Horror, el Crim, allò que Baudelaire invoca. Obre la porta, així, als Oracles, als Misteris, a la bellesa de la lletgesa, que és una de les claus de l'art modern i jo diria que de la tragèdia.[4] (Palau 2005: 249)

Ja es veu que si la primera accepció de bellesa podia ser adoptada sense problemes pel «Noucentisme» de l'època, l'altra havia de ser necessàriament rebutjada. I ja es veu que aquesta evolució de Palau, de París estant, no podia fer altra cosa que aprofundir les diferències amb els seus col·legues que a l'interior del país maldaven per endegar una resistència cultural les bases estètiques de la qual eren fonamentalment noucentistes.

3. Amb relació al concepte de llibertat cal esmentar, també, el referent de Plató. Palau i Fabre, que li dedica un altre treball, el veu com algú que *necessàriament* pren el relleu de les formes tràgiques exhaurides en Eurípides, i el convertirà, a partir d'una mirada d'arrel heideggeriana, en el nucli de les seves idees sobre la veritat i la llibertat.

4. Al capdavall potser hi ha una relació possible, que aquí només podem indicar, entre l'abisme de Baudelaire, la vidència de Rimbaud, la recerca de l'ésser de Heidegger, el darrer Artaud a Mèxic, on ha anat a «buscar una nova idea de l'home», i el concepte central d'excés, d'*hybris*, aspectes, tots ells, que trobem en el cicle d'obres dramàtiques centrades en el mite de Don Joan.

El trencament

El trencament o l'allunyament de Palau i Fabre amb el Noucentisme –un corrent que havia evolucionat des dels seus orígens amb uns empelts del Simbolisme, però que en ser recuperat els anys quaranta es va encallar definitivament– significa que l'Alquimista (com s'anomenava el Palau poeta) es troba des del punt de vista estètic molt a la vora dels moviments avantguardistes.

Tanmateix, recordem-ho, Palau busca un terme mitjà entre la tradició teatral posterior a la «saturació verbal shakespeariana» –que ens hauria dut «a la més completa indigència, al teatre burgès o aburgesat d'avui, o al teatre dit de *boulevard*…»– i les diverses reaccions a aquest decandiment. Una d'aquestes reaccions contra el teatre burgès seria la que erigeix la figura del director «com a mitjancer entre el text i aquests [els actors], per a obtenir la cohesió i la unitat artística indispensables», i una altra fóra el «teatre sense text» propugnat en un cert moment per Gordon Craig i reprès per Artaud, que també troba «insostenible» i un camí temerari pel qual «avui gairebé ningú gosa aventurar-se».

Aquesta recerca del terme mitjà és extraordinàriament interessant en una persona com Palau i Fabre, que té clara la constant evolució de les arts –una evolució que no es produeix únicament ni de manera prioritària en les idees estètiques– i que no dubta de l'especificitat del segle XX ni de les arrels d'aquesta especificitat; en un poeta que s'ha lliurat a l'estudi de Picasso[5] i que coneix bé el pensament que, tot arrencant de Kierkegaard i Nietzsche, ens duu a l'existencialisme i a la idea extremament fructífera de l'absurd. Vol dir, ni més ni menys, un clar rebuig tant a les formes d'entreteniment intranscendents, adotzenades i vulgars, com a les aventures estètiques sense referents profunds, i per això mateix possiblement terminals, que neguen cap camí possible per a un art polític, és a dir, de tothom.

De fet, el que Palau ens està dient és que la paraula en ella mateixa no és res sense algú que l'escolti d'una manera determinada, que el teatre sense text tampoc no és res si s'allunya de l'espectador intel·ligent, i que els directors, en tant que intermediaris entre el text i l'actor, només són garantia de coherència estètica i prou.

Palau vol un terme mitjà innovador, una «obertura de nous horitzons», i el vol vinculat a la comunitat de la qual sorgeix. Per això és important el concepte de *públic innocent*. El teatre, avui, hauria esdevingut un acte secundari, ens diu, i únicament podria ser «un esplai de la societat burgesa» o bé «un fet cultural»; en darrer terme encara podria

5. Palau, que en va ser un reconegut expert, li va dedicar diverses obres, com ara *Doble assaig sobre Picasso* (1964), *Picasso vivent: infantesa i primera joventut d'un demiürg (1881-1907)* (1980), *Picasso cubisme (1907-1917)* (1990) i *Estimat Picasso* (1997).

ser «un esplai cultural», i acudint-hi s'acompliria amb una mena d'obligació social que ja no és política i que, per tant, en última instància esdevé superficial. Segons això, «avui el públic de teatre, o és decadent o ja no és innocent. El públic innocent ha passat gairebé tot a les sales de cinema», com ho demostra el fet que, excepte el públic reduïdíssim dels cineclubs, «gairebé ningú no va al cinema per conèixer un capítol de la història del cinema, ans simplement per distreure's, per esbargir-se».[6]

Però abans de donar respostes es demana d'una manera genèrica què és el teatre. I ho fa per poder prescindir d'idees adquirides i començar des de zero. La resposta («el teatre és una convenció de temps i de lloc, en la qual intentem evocar, recrear, imitar, transposar, reproduir, condensar o relatar una acció determinada») és completament aristotèlica en la mesura que afirma que és la mimesi d'una acció. De fet, el concepte «mimesi» ja inclou tant el de convenció com el de transportar, evocar, etc.

A partir d'aquí és interessant de notar que Palau subratlli el concepte «Temps», com veurem després, i deixi intactes les idees de mimesi i d'acció. De fet, ens remet a un altre treball sobre el temps teatral, també contingut en el volum *El mirall embruixat* (pàg. 63-70), al qual cal fer referència: «El temps teatral».

Segons Palau i Fabre, a Occident hi ha hagut dues concepcions del *temps teatral*: una correspon a la tragèdia grega, i l'altra al teatre elisabetià o, «més àmpliament, [al] teatre del Renaixement». El temps de la tragèdia grega és el del cor, «el temps d'un teatre en el qual l'espectador assisteix a l'acció i als comentaris que suscita aquesta acció». El temps del teatre del Renaixement, en canvi, «és més dinàmic» perquè «els espectadors són àvids d'acció i no suporten que els destorbin amb comentaris».

Aquest darrer és el concepte de temps de les escorrialles del qual encara vivim, segons Palau. I afirma: «El teatre burgès, amb les seves peculiars obres en tres actes, és un residu estantís del teatre dinàmic del Renaixement.» És a partir d'aquí que Palau proposa que una revolució en el teatre únicament es podrà fer sobre «la base d'un temps teatral nou», en comptes de les opinions comunes que busquen el canvi en les propostes espaials, com el teatre circular, o en les recerques expressives.

La seva idea –simplificadament– és que a partir de Poe (traslladat a Europa per Baudelaire) i la seva definició del «poema-espasme»,[7] és possible de concebre un

6. L'adjectiu «innocent» emprat aquí no té cap connotació pejorativa ni vol dir inculte o desinteressat; vol dir un públic senzill, no intel·lectual, l'actitud del qual, sense prejudicis i plenament lliurat a les convencions de l'època, segons Palau només és comparable a «la de l'espectador grec i la de l'espectador elisabetià, o la dels "corrales" madrilenys del segle XVII».

7. Palau sembla al·ludir a la concepció de poema formulada per Edgar Allan Poe al seu assaig «El principi poètic», on escrivia: «El valor del poema es troba en relació amb l'estímul d'elevació [de l'esperit] que produeix. Però totes les excitacions són, per necessitat psíquica, efímeres. El grau d'excitació que fa un poema mereixedor d'aquest nom no pot ser mantingut al llarg d'una composició molt extensa» (Poe 1956: 167). I, tot seguit, reflexionava sobre l'extensió adequada dels poemes, que no podia ser ni excessiva ni massa breu.

temps teatral que sigui interiorment més dens i cronomètricament més breu. Brevetat, doncs, i especialment intensitat. La unitat central d'aquest teatre ja no serà l'acte sinó la *visió,* «on la durada no sigui la d'una successió en el temps, ans una irrupció a l'interior del temps». Un teatre-espasme durant la representació del qual «la nostra consciència sigui precipitada o treta bruscament dels seus abismes, per a contemplar-se a la llum incandescent de la pròpia nuesa» (Palau: 1962: 67).

Ja es veu que tant els termes usats com els conceptes es corresponen amb la idea de bellesa que Palau s'havia fet a partir de Baudelaire, de Rimbaud i Artaud, per una banda, i de Heidegger, per una altra: visió, abismes, consciència acarada a la pròpia nuesa…

Tot comença a lligar. No hi ha diferència entre el Palau poeta que culmina en l'Alquimista i el Palau dramaturg que necessita repensar el teatre per a fonamentar les obres que ha fet i les que pensa fer. No hi ha diferència tampoc entre haver-se allunyat del Noucentisme i la necessitat de buscar una dramatúrgia que no dugui a un carreró sense sortida. Tot és u; i ho és encara més si ens adonem que la idea central de la llibertat a què ens referíem abans és una idea també col·lectiva en la mesura que Palau concep els humans d'una banda molt a la grega, és a dir, com a éssers fonamentalment polítics, però de l'altra com a subjectes d'una aventura profundament individual.

Trencar amb el Noucentisme, d'altra banda, tampoc no era una qüestió merament estètica; era trencar amb un model de pensament, amb una idea central del que és bell, i amb una escala de valors que van molt més enllà de les formes artístiques enteses d'una manera autònoma; era, en última instància, trencar amb una determinada ordenació de les prioritats.

D'aquí deriva una mirada crítica cap a la tradició cultural catalana recent, hereva del Noucentisme, i una recerca en el nostre passat que el durà a endinsar-se en noms com Llull. Però aquest seria un altre tema, ja que en determinats indrets Palau valora molt Guimerà, per exemple, i, sempre, Maragall, tot i el retret que li fa per la seva *Nausica*, en la qual, segons l'Alquimista, el poeta barceloní no gosava acarar-se a la idea d'*hybris*, a l'excés.[8] A partir d'aquí, tot constatant la migradesa de la tradició teatral catalana, Palau suggereix que possiblement pel fet de no tenir repertori, de no tenir una llengua dramàticament prou sòlida, de no tenir un teatre vàlid, per la manca de tradició, en definitiva, a Catalunya es podria donar la revolució teatral que ell proposa. És el Palau i Fabre utòpic que sempre apareix en un moment o altre; utòpic, però lúcid.[9]

8. Vegeu el seu assaig «La tragèdia a Catalunya» (Palau 1962: 9-34).
9. Recordem que Palau escriu el text que ens ocupa a París al final dels anys cinquanta i que, per tant, encara tenia una concepció del teatre català que correspon a la preguerra o als primers anys quaranta (fins a l'any 1945 no es van autoritzar les representacions en llengua catalana), a més de ser aliè, per exemple, als intents que aleshores feia l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

I quins són els camins que proposa per a dur a terme la revolució que planteja? O bé, dit d'una altra manera, quin teatre veu possible Palau i Fabre? Bàsicament dos: el teatre popular al qual fa referència, i un altre teatre, minoritari però no esnob (és a dir, que preservi la innocència de l'espectador), que, alhora que s'allunya de les claus cinematogràfiques, també prescindeix de recerques que ell considera superficials –com ara les estètiques (teatre circular, teatre a l'aire lliure, etc.), les expressives (teatre sense text, expressió corporal), o les argumentals (socials, religioses, individuals).

La clau, la solució, és el temps teatral, un Temps nou que, «en lloc de ser la tela de fons sobre la qual vénen a inserir-se els esdeveniments, haurà de fer-se amo d'aquests; en lloc de ser un temps exterior, haurà de ser un temps interior, integrat a l'acció; haurà de ser un temps que es desenvolupi amb l'obra de teatre, que es creï amb ella». Aquest Temps nou, en la mesura que està lluny de la improvisació, que es construeix a partir del rigor i de la precisió, ell l'anomena *pitagòric*.

Un teatre que va mirar de posar en pràctica en bona part de la seva pròpia producció dramàtica.

Bibliografia

Coca, J. (2002). «Introducció. El primer teatre de Josep Palau i Fabre». A: J. Palau i Fabre. *Teatre de Don Joan*. Barcelona: Proa, pàg. 7-41.

D. A. (2000). *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*. Catàleg de l'exposició, a cura de Julià Guillamon. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Gallén, E. (1987) (ed.). *Palau i Fabre*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació.

García Ferrer, J. M.; Rom, M. (1993). *Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

Palau i Fabre, J. (1961). *La Tragèdia o el llenguatge de la llibertat*. Barcelona: Rafael Dalmau, Editor.

Palau i Fabre, J. (1962). *El mirall embruixat*. Barcelona: Moll.

Palau i Fabre, J. (2005). «Problemàtica de la tragèdia a Catalunya». A: *Obra literària completa*, vol. II. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, pàg. 229-249.

Poe, E. A. (1956). *The Poems & Three Essays on Poetry*, a cura de R. Brimley Johnson. Londres: Oxford University Press.

Rimbaud, A. (1984[2]). *Una temporada a l'infern. Il·luminacions. Els deserts de l'amor*, trad. de. J. Palau i Fabre. Barcelona: Bruguera (1a edició a Barcelona: Vergara, 1966).

Capítol 4

Josep Maria Benet i Jornet

«Pròleg» a *Berenàveu a les fosques*, «Notes entorn d'una peça de teatre» (*El manuscrit d'Alí Bei*) i «Notes al marge» (*Descripció d'un paisatge*) (fragments)

Carme Morell

«Pròleg» a *Berenàveu a les fosques*

L'obra que avui publico ocupa, entre el que porto escrit, un lloc especial, i podria ser considerada com una mera recapitulació. Potser per aquest motiu he volgut acompanyar-la d'unes curtes reflexions que resumeixen l'estat actual de la qüestió.

a) Crec que a la base del fet teatral es troba un actor expressant-se, convencionalment, davant d'un espectador. Si davant d'un espectador no es posa cap actor, no hi ha teatre; si davant l'actor no es posa un espectador, no hi ha teatre; però havent-hi espectador i actor, si el darrer no expressa res, activament o passiva, ja sigui improvisant ja sigui a partir d'una acció elaborada anteriorment, tampoc no hi ha teatre. Finalment, crec que, si abandona la convenció, l'acte teatral deixa d'existir i sorgeix una altra activitat.

b) D'acord amb els condicionants mínims que acabo d'assenyalar, el fet teatral té un camp molt ampli per manifestar-se de maneres ben diverses, i l'experimentació, la recerca, és en ell, com en qualsevol altre art, absolutament necessària. En principi no m'interessen, però, les possibles solucions derivades de l'irracionalisme. Les possibilitats de coneixement que proporciona la raó són, ho accepto, dèbils i insuficients, però malgrat tot crec que la raó és el mitjà més elaborat que posseïm per a continuar la nostra problemàtica aventura humana. No renego de la imaginació ni de la intuïció, però penso que és la raó qui, millor o pitjor, pot ordenar-les, codificar-les i donar sentit a llurs aportacions.

c) D'entre les fórmules teatrals possibles, la meva predilecció es decanta, sense menystenir les altres i comptant amb la possibilitat d'utilitzar-les algun dia, per la narrativa. El que sempre m'ha agradat ha estat poder explicar històries. Però teatre narratiu no vol dir, per descomptat, teatre discursiu, encara que en ell la paraula pugui tenir un lloc primordial… El teatre és un espectacle visual i el gest no pot oblidar-s'hi en cap cas.

El meu seria, potser, un teatre narratiu d'intenció crítica. Però aquest segon aspecte, el crític, prefereixo que el lector, o l'espectador quan n'hi ha, el consideri pel seu compte.

Les maneres possibles de narrar són moltes, inacabables. Així, la meva trajectòria no ha conegut un tipus únic de narració i, de fet, a hores d'ara, encara no he trobat una fórmula satisfactòria en la qual aturar-me.

d) Vaig començar amb dos intents realistes, *Una vella, coneguda olor* i *Fantasia per a un auxiliar administratiu,* d'estructures diferents però de continguts rigorosament emparentats. Després, volent analitzar d'una manera més ambiciosa els problemes col·lectius de la societat catalana, vaig inventar un món autònom, centrat en la petita i imaginària ciutat de Drudània, i vaig escriure *Cançons perdudes*. Aquesta peça, encara lligada al realisme ortodox, pel seu caràcter de paràbola i per haver-hi eliminat el protagonista únic en benefici de la col·lectivitat, reflectia la influència de Brecht. A partir de la invenció de Drudània vaig escriure dues obres més fins a completar una trilogia, i la relació entre les parts s'estableix a la manera de tres cercles concèntrics. Amb el segon d'aquest cercles, *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, tractava la problemàtica política peninsular i em situava a finals d'una edat mitjana llegendària. La vaig escriure recordant les revistes infantils il·lustrades, i segons els esquemes de les novel·les de capa i espasa. Des del meu punt de vista actual, i sense renegar en absolut de les anteriors*, Marc i Jofre* és la primera, en antiguitat, que realment encara m'interessa. Hi veig, sí, problemes de llenguatge, d'agilitat escènica, etc., però, malgrat tot, l'anècdota, volgudament complicada i fulletonesca, mai no és gratuïta, té sentit en cadascun dels moments, i aquest sentit s'integra sempre a la unitat general del discurs dramàtic. La tercera obra, el tercer cercle, de la trilogia, *La nau*, anava referida a alguns dels interrogants que planteja la societat occidental i estava escrita, potser sense massa èxit, com una barreja de conte de ciència-ficció i de comèdia burgesa. Tot seguit vaig escriure *L'ocell Fènix a Catalunya,* de duració breu, mena de joc, molt allunyada de les tècniques usades per mi fins aleshores, i d'abast molt circumstancial. Per aquest mateix temps vaig rebre de «Cavall Fort» l'encàrrec de composar [*sic*] unes peces molt curtes per a infants; amb elles vaig formar l'espectacle *Taller de fantasia,* exercici que m'introduïa en un camp nou, que mai no hauria pensat de poder trepitjar, i que m'ha donat algunes satisfaccions. Finalment, l'obra que justifica aquest volum.

e) Desenrotllar la trilogia de Drudània havia suposat per a mi l'esforç d'una apertura [*sic*] tècnica que amb *La nau* restava exhaurida i em situava potser en un atzucac. Abans de provar nous camins vaig voler tancar files i afermar les meves possibilitats trepitjant terreny conegut. Feia anys que acaronava la idea de passar comptes al temps de la postguerra; és el que he intentat amb *Berenàveu a les fosques*. L'acció principal transcorre cap a l'any 1950, moment en què naixia el teatre realista castellà, i la peça recorda en tot moment aquest tipus de teatre. Però no crec que se la pugui confondre amb *Una vella, coneguda olor;* des que vaig escriure la meva primera obra han passat unes quantes coses i em penso que, formalment, les he tingudes en compte.

(Pròleg datat el 27 de setembre de 1971. Benet 1972: 5-7)

«Notes entorn d'una peça de teatre» (*El manuscrit d'Alí Bei*)

[...] A una obra meva ja quasi antiga, *Berenàveu a les fosques,* un personatge vell regala un calidoscopi a un personatge jove. Devia ser en l'època que la vaig redactar quan em vaig anar adonant, alguna lectura que no recordo em degué fer obrir l'ull, que el principi del calidoscopi es pot aplicar a l'art. Per tant, al teatre. Potser la manera de col·locar els miralls esdevé més complicada, menys clara que en el cas de la joguina, potser no hi ha una manera única de col·locarlos, però em penso que val la pena d'intentar obtenir aquests tres miralls.

Quan vaig escriure *Una vella, coneguda olor,* la primera provatura dramàtica meva que va ser estrenada i publicada, vaig dubtar una mica a l'hora de resoldre certa escena durant la qual havien de produir-se forçosament dos diàlegs simultanis. Vaig resoldre el problema de forma tan elemental com anodina, però vet aquí que, a l'obra que va venir al darrera, jugava ja, deliberadament, amb l'acció simultània en dos espais diferents. A la meva tercera peça la duració del temps teatral figurava que era inferior a la del temps real, perquè dues escenes tenien lloc al mateix moment que les escenes anteriors, sentint-se part dels diàlegs d'aquelles.

Per instint en el punt de partida, i amb un objectiu determinat en el punt d'arribada, ja no he deixat de jugar sovint amb la interrelació dramàtica d'espais i temps diferents. I no he col·locat un espai al costat (o dintre) d'un altre, un temps al costat (o dintre) d'un altre amb intencions primordialment estètiques (el guany estètic fóra només una beneïda conseqüència) sinó a fi que les històries explicades «variïn» a partir de la comunicació i, a la vegada, de la confusió d'uns compartiments que, d'entrada, semblava que havien quedat completament separats.

(Benet 1987)

«Notes al marge» (*Descripció d'un paisatge*)

Nota 5.- [...] I ara ve *Descripció d'un paisatge*, obra amb la qual m'arrisco de nou en el buit. Amb tot, i per bé que no s'hagin d'assemblar en res, la *Descripció* parteix de les regions per a mi més desconegudes que havia intentat explorar amb la *Revolta de bruixes* metafísica.

Vull redactar, molt deliberadament, un text on no es donin solucions escèniques. Pretenc escriure –diria amb ingenuïtat– literatura dramàtica susceptible de ser reelaborada per un director, trossejada i reconvertida, si convé, a l'estètica particular d'un director. Al seu lloc, no m'hi vull ficar per a res. L'autor és sempre, també, un director soterrat sota las insinuacions del text, un director que es descara inevitablement en el parèntesi de les acotacions. Dintre del possible, i només dintre del possible, voldria per una vegada desaparèixer, amagar-me, no manifestar directament cap proposició escènica. Escriure un text. I prou.

També pretenc, és clar, continuar buscant la veu que m'hauria de ser pròpia, al marge d'oportunismes circumstancials. Com compaginar això amb el pes inevitable dels corrents d'opinió, de les tensions que viurà la Barcelona teatral de 1979?

(Benet 1979: 12-13)

Context i influències teatrals

La creació del premi Josep M. de Sagarra el 1963, atorgat aquell mateix any a *Una vella, coneguda olor*, de Benet i Jornet, donà a conèixer un seguit de joves dramaturgs que, paradoxalment, no combregaven pas amb les idees estètiques postulades per Sagarra i que pretenien fer un teatre cenyit a la realitat més immediata. De quines idees es nodrien, doncs, aquests joves escriptors i, en particular, el que avui ens ocupa, Josep M. Benet i Jornet?

En el cas de Benet, les idees venien, en aquell primer moment, més de lectures de textos teatrals que no pas de textos teòrics o programàtics. *Una vella, coneguda olor* (1963) i *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (escrita el 1964) bevien, tant pel que fa a continguts com a plantejaments formals, directament del realisme del teatre espanyol dels anys cinquanta, en especial del de Buero Vallejo, però, també, del teatre americà de Tennessee Williams. Una mica més tard, al cicle o trilogia de Drudània, detectem una altra lectura: Brecht. L'obra del dramaturg alemany, amb el seu univers simbòlic, es tradueix a Drudània en l'ús de la paràbola, la primacia del personatge col·lectiu en detriment del protagonista de *Cançons perdudes* (1966) i els mètodes de distanciament, com els rètols i els epistolaris de *Berenàveu a les fosques* (1971). Brechtianes són també les alteracions espaciotemporals de l'obra ara esmentada.

La desaparició de Wendy (1973) palesa una diversificació de fonts: lectures de Gombrowicz, Joyce i Espriu. És espriuenc i hereu de *Primera història d'Esther* (1948, estrenada el 1957), el tractament lirico-grotesc de la realitat que Benet fa a *La desaparició de Wendy*. Espriu i *Primera història d'Esther* estaran presents encara a *Descripció d'un paisatge*, com tindrem ocasió de veure en comentar els textos.

Sintetitzant: la dramatúrgia de Benet és extreta de les maneres de fer i les idees del teatre realista espanyol dels anys cinquanta, del teatre europeu i americà de postguerra i, això és el més rellevant, d'una visió i manipulació personalíssimes d'aquestes fonts teoricopràctiques.

Concepció del teatre de Benet i Jornet

El pròleg a *Berenàveu a les fosques* i les «Notes entorn d'una peça de teatre» sobre *El manuscrit d'Alí Bei* guarden una certa relació. De fet, les segones continuen i complementen el primer i les unes necessiten de l'altre per a explicar el posicionament de Benet davant del seu propi teatre i del fet teatral en si. Almenys per a l'etapa que va des d'*Una vella, coneguda olor* (1963) a *El manuscrit d'Alí Bei* (1984).

Al primer punt del pròleg a *Berenàveu a les fosques,* Benet fa una exposició amplíssima sobre què pot ser i què no pot ser teatre. Fixem-nos que les úniques condicions que posa perquè existeixi fet teatral, teatre en definitiva, són l'existència d'un actor, d'un espectador i d'un contingut a expressar. No diu res, però, sobre el caràcter que ha de tenir aquest contingut. O més precisament afirma que pot ser improvisat o fruit d'una acció –i evita la paraula text, literatura, per tant– preestablerta anteriorment. En el moment d'escriure aquestes idees, l'eclosió i exaltació de grups com Els Joglars o Els Comediants, que no necessitaven un text literari preexistent, ja s'havia produït. No els bandeja de cap de les maneres. Les possibilitats per a expressar alguna cosa teatralment són, doncs, força àmplies.

Ara, hi ha un darrer punt que ell considera irrenunciable perquè hi hagi teatre: la convenció. Estava molt de moda, en aquell moment, el *Living Theatre,* aquelles formes teatrals en què els actors baixen de l'escenari i fan participar l'espectador. Ni el *Living Theatre* ni els seus hereus moderns, els *happenings,* són, per a en Benet, teatre.[1]

En el punt b) del pròleg ens parla del camí que personalment ha escollit entre aquestes possibilitats tan diverses. Les solucions derivades de l'irracionalisme, un teatre purament imaginatiu, no li interessen. Amb totes les limitacions que pugui tenir la raó, ell hi creu, però hi creu, atenció, com a instrument per organitzar el material dramàtic. En aquest sentit, a «Notes entorn d'una peça de teatre» hi ha un fragment que complementa molt bé la idea exposada al pròleg a *Berenàveu*… Parlant de l'habilitat de l'artesà a l'hora de col·locar els tres miralls d'un calidoscopi, afirma: «El resultat, gràcies a unes lleis físiques que coneix prou bé, que són racionalitzables, escapen en canvi, decididament, a la capacitat de la seva imaginació i això és el que desitjava» (Benet 1987). Per tant, no renega de la imaginació ni de la intuïció, no parla de fer

1. En entrevistar personalment Benet i Jornet i preguntar-li què eren, per a ell, el *Living Theatre* i els *happenings* (forma d'espectacle basat en accions i experiències no pas simulades sinó reals, desenvolupades en temps present, en què predomina la creació espontània), va respondre: «Una festa, si vols, però en cap cas, teatre, perquè s'ha trencat la barrera de la convenció, la il·lusió que allò que s'esdevé damunt l'escenari és una ficció.»

un teatre de continguts raonables, realistes, quotidians, sinó d'ordenar, d'aplicar els instruments que la raó ens proporciona a l'hora d'organitzar i d'elaborar el text dramàtic. Així com l'artesà fa servir unes lleis físiques per a construir el calidoscopi, ell pensa aplicar unes lleis dramàtiques fonamentades en la raó i en la lògica per a construir el text dramàtic. Els resultats, com en el cas del calidoscopi, poden ser tota una altra cosa, fins i tot poden arribar a ser totalment irracionals, imaginatius, fantasia pura, com s'esdevé a *La desaparició de Wendy* o a *Revolta de bruixes* (1975), per esmentar només dues obres; però el camí per arribar-hi passa per l'aplicació de lleis lògiques, pensades, raonades, a l'hora d'escriure el text.

En el punt c), Benet precisa encara més l'opció personal que ha pres davant el fet teatral i es decanta per un teatre narratiu. Narratiu vol dir, com ell precisa més avall, un teatre que explica, per damunt de tot, una història. Tot i que admet que el gest hi serà present, la paraula, el text, serà primordial, perquè és difícil explicar una història sense narrar, sense explicar què els passa a aquells personatges que es mouen a l'escenari. «Teatre narratiu», diu, no vol dir «teatre discursiu», un pur bla-bla-bla. Cada paraula ha d'estar justificada, ha de ser necessària. Cap història no pot ser gratuïta, filla del pur plaer de narrar, sinó que ha de servir per a clarificar els personatges i els fets que ens explica. Si els resultats són oberts, les lleis dramàtiques han de ser fèrries, gairebé inflexibles, diria. El text que no serveixi a la història o als personatges, ha de ser eliminat.

Expressa també la voluntat de fer un teatre crític amb la realitat que l'envolta i amb els procediments. Fer crítica, però, no d'una manera explícita, militant. La crítica ja l'extraurà el lector o l'espectador, a partir de la història narrada i del posicionament formal davant aquesta història.

A continuació admet que les maneres de narrar són molt diverses i humilment accepta que ell encara no ha trobat una fórmula satisfactòria. Cap renúncia, doncs, a experimentar noves maneres de narrar. Potser és això el que més es pot valorar del teatre de Benet, la seva constant aspiració de recerca, el fet que, tan bon punt ha esgotat una fórmula dramàtica no s'atura davant la por d'arriscar-se en el buit i experimentar-ne una de nova. Per això, el teatre de Benet, lluny de repapar-se en la complaença i la seguretat, reinventa i progressa sempre. Fins avui.

En el punt d) passa revista a les fórmules emprades per ell en el seu teatre, des del començament fins a l'obra que prologa. *Una vella, coneguda olor* i *Fantasia per a un auxiliar administratiu* estan rigorosament emparentades, diu. En efecte: totes dues empren els procediments realistes del teatre de Buero Vallejo i del teatre americà de Tennessee Williams. Tant a *Una vella…* com a *Fantasia…* podem copsar ja, però, elements que marcaran el seu teatre posterior.

A «Notes a l'entorn d'una peça de teatre» diu que a *Una vella…* va resoldre la qüestió dels diàlegs simultanis d'una manera anodina. En efecte, es donaven els dos

diàlegs simultanis, però la simultaneïtat no resolia res, era realista, si es vol, però també un recurs gratuït, perquè no enriquia el text, no aportava cap element nou. El mateix passa a *Fantasia*…: es juga amb dos espais simultanis, però l'un no il·lumina l'altre, els dos espais no s'enriqueixen mútuament, la realitat que s'explica en una banda no ens diu res de nou respecte a la realitat que s'està vivint a l'altre espai.

Per això, arribat al punt e), quan parla de *Berenàveu a les fosques,* Benet i Jornet diu que aquesta obra no es pot confondre amb les seves dues primeres obres. En efecte, a *Berenàveu*…, la superposició d'espais i temps diferents sí que enriqueix totes dues històries i, a sobre, el que se'ns explica a les cartes enriqueix i ens ajuda a descobrir, a pesar de la voluntat del personatge de la Montserrat d'emmascarar-ho, el que va passar als anys cinquanta; i, al revés, el que va passar als anys cinquanta ens ajuda a saber com són aquests dos personatges que s'escriuen. Més encara: per què són així i no d'una altra manera.

D'aquí ve la frustració de Benet quan la crítica va titllar l'obra de neorealista, com si els deu anys, gairebé, i la trilogia de Drudània, que separen les dues primeres obres del *Berenàveu*… no haguessin aportat res al seu teatre.[2]

L'actitud la de la crítica va provocar que Benet, que ja havia començat a escriure *Revolta de bruixes*, fes una fugida endavant i redactés d'una revolada *La desaparició de Wendy* (1973), amb la intenció de demostrar als altres –a ell mateix no calia– que era perfectament capaç d'escriure una història del tot imaginativa i fantasiosa, sense abandonar, però, l'ús de lleis lògiques i racionalitzables per construir-la.

En aquest mateix sentit anava, però, *Revolta de bruixes* (1975). Al pròleg Benet escriu: «…conscientment, vaig voler exasperar el realisme fins al límit màxim que vaig poder, fins a convertir-lo en un vehicle de comunicació impossible». En efecte, en el decurs de l'obra, arriben a donar-se fins i tot tres diàlegs simultanis en el mateix espai escènic. En la seva solució escènica, els diàlegs es trepitjaven contínuament els uns als altres, de manera que bona part del text no s'entenia.[3] «Només tenim dos ulls i dues orelles», com diu el personatge de Paulina en un moment de l'obra, i la realitat, per tant, se'ns escapa. Això és el que vol dir «exasperar el realisme al màxim fins a convertir-lo en un vehicle de comunicació impossible».

2. Enric Gallén explica que, a *Berenàveu a les fosques*, Benet «emprà unes tècniques de distanciament de procedència diversa (epistolaris, "rètols" brechtians) que si, per un costat, permetien mostrar el vessant crític de l'autor davant uns fets que pertanyien al passat, de l'altre, feien inviable la identificació amb els esquemes i les fórmules del teatre realista espanyol dels anys cinquanta. Però la crítica ni se n'adonà…!) (Gallén 1985: 15).
3. «Però vaig fer trampa», em confessava Benet en entrevistar-lo. Les qüestions fonamentals sí que s'entenien. «Vaig tenir molta feina a encavalcar els diàlegs de manera que els arguments cabdals s'entenguessin perfectament. Volia deixar el públic amb la impressió que el que s'esdevenia al teatre s'esdevé també a la vida.»

Benet aplicava una vegada més uns mecanismes fonamentats en la raó i el realisme, però ens advertia, portant-los a l'extrem, que la raó sola ja no li servia. La concepció marxista de la vida i de l'art s'havia mostrat insuficient a l'hora d'explicar el món, perquè no havia tingut en compte l'irracional i l'inconscient col·lectiu que rau al fons de tota naturalesa humana. El dramaturg exposa, a *Revolta de bruixes*, la crisi d'aquelles concepcions.

L'espectador surt del teatre tan perplex com ho estava el mateix Benet. Respecte de les lleis que mouen la vida i, també, respecte de les que regeixen l'organització d'un text dramàtic. Aparentment estem en un atzucac; però cal tornar al comentari de «Notes a l'entorn d'una obra de teatre» per veure com ho resol Benet.

Aquestes notes exposen una teoria que ja li havia servit, d'una manera totalment conscient, almenys des de *Berenàveu a les fosques*: la teoria del calidoscopi. El que sosté aquesta teoria és la interrelació d'espais i temps diferents per tal d'arribar, a partir de l'aplicació de les lleis del calidoscopi, a una realitat diferent i, de vegades, inesperada. Benet adverteix que, com en el calidoscopi, «tant o més important que l'encert en la selecció de les peces» –llegiu la tria de les històries, dels personatges, de les realitats que hom vol explicar– «és el mecanisme que les envolta, tres miralls situats en forma de triangle, encarats entre si, i que multipliquen la imatge de les peces contingudes, no per tres, sinó per un nombre indefinit, ja que no infinit».

A *El manuscrit d'Alí Bei* Benet experimenta a fons amb les premisses d'aquesta teoria. Tenim tres històries: la d'Ell/escriptor teatral; la d'Ell/Alí Bei i la d'Ell/empleat de banca. La primera és estrictament contemporània i se situa en un sanatori; la segona correspon al principi de segle XIX i explica la recerca de l'aventurer Alí Bei i la tercera té lloc durant el Trienni constitucional i explica la fi d'un amic d'Alí Bei, de vida gris, i únic dipositari dels somnis de Domènec Badia, l'autèntic nom d'Alí Bei. Aquesta darrera història se situa en un interior urbà de Barcelona.

Totes tres històries no es limiten a transcórrer l'una al costat de l'altra, sinó que els fets exposats en l'una s'interrelacionen i enriqueixen els fets exposats a les altres. I, al final, totes tres històries es confonen, com afirma el mateix Benet al final del text comentat. Confusió deliberada d'unes realitats que, d'entrada, a la vida real, no seria possible presentar juntes, ja que ocorren en temps i espais diferents.

Conscientment o no, el fet és que Benet expressa i aplica a aquestes notes i a l'obra una teoria que ja havia aplicat i explicat Vargas Llosa a *La casa verde* (1965) i a *La novela* (1974), la tècnica de la simultaneïtat o dels vasos comunicants:

> Consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos; consiste en asociar o en fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias, y de

> esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida. (Vargas 1974: 41-42).[4]

Extreure, doncs, mitjançant l'adopció de diferents punts de vista, de diferents espais, de diferents temps, una realitat nova, creada per obra i gràcia d'aquestes lleis, a partir de tres històries que, si les manteníem separades només aportarien, com passa amb els vidres que es posen a dins el calidoscopi abans de posar-los-hi, la seva prosaica realitat de vidres de colors. Una nova categoria de realitat, que ja no té res a veure, quantitativament ni qualitativa, amb la d'aquelles tres històries que hi havia a l'origen.

Les «Notes al marge»

Com es relacionen les «Notes al marge» i *Descripció d'un paisatge* amb tot el que hem exposat fins ara? La redacció de tots dos textos, l'un teòric i l'altre pràctic, se situa entre *Revolta de bruixes* i *El manuscrit d'Alí Bei. Descripció d'un paisatge* sorgeix de la necessitat de donar resposta a la perplexitat que el mateix Benet exposava a *Revolta…* De la mateixa manera, les «Notes», i especialment la transcrita, són la resposta a aquell aparent atzucac on l'havia menat l'exasperació del realisme. *Descripció…,* com *Primera història d'Esther*, és un text obert, en el sentit que els personatges que l'habiten són conscients que són personatges d'una obra de teatre. Per això, tal com ens avisa a la nota, no hi trobem cap acotació.

El personatge del Funcionari a *Descripció…*, com l'Altíssim del text d'Espriu, ens va suggerint el paisatge, ens va donant els elements que, normalment, en un text teatral o en un guió, donen les acotacions. És un text, en aquest sentit, demiúrgic, on els mateixos personatges són conscients d'estar creant una història, tot arrabassantli aquest paper a l'autor i al director.

A les «Notes», Benet ve a dir: «Qui sóc jo, autor teatral, per proposar fórmules, solucions, maneres de veure i d'interpretar la realitat? Ser escriptor o, com Bassir, arquitecte –construeix edificis segons unes lleis fonamentades en la raó i la lògica–, no

4. També en l'obra de Manuel de Pedrolo es poden trobar exemples d'aquesta experimentació sobre la simultaneïtat d'espai i de temps. Per exemple, a la novel·la *Successimultani* (1981) i a *Sòlids en suspensió* (ambdues de 1981). Sobre Pedrolo, vegeu el capítol corresponent més amunt.

m'ha servit per entendre el paisatge, el món. Deixem, doncs, que els mateixos personatges la construeixin, que les històries s'il·luminin les unes a les altres, potser sortirà d'aquí una altra manera d'entendre la realitat i l'existència humanes, encara que, per assolir-la, hagi d'arribar a quedar-me cec, a fer *tabula rasa* de tot el que he fet i pensat sobre la manera de construir un text dramàtic fins ara».[5]

Aquesta absoluta llibertat que dóna als personatges, també l'atorga al director. Benet i Jornet diu sovint que, així com una novel·la o un poemari són del tot de l'autor, els textos dramàtics, no. En acabar d'escriure una obra de teatre, l'obra resta abandonada a la seva pròpia sort, susceptible de ser reinterpretada per un director i uns actors i, encara, en última instància, pel públic. I això en cada representació de l'obra, fins al final. El teatre és, en la concepció benetiana, molt més obert que la novel·la o la poesia.

Bibliografia

Benet i Jornet, J. M. (1972). *Berenàveu a les fosques*. Barcelona: Edicions 62.

Benet i Jornet, J. M. (1979). «Notes al marge» a: *Descripció d'un paisatge*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 7-13.

Benet i Jornet, J. M. (1987). «Notes entorn d'una peça de teatre» a: *El manuscrit d'Alí Bei*. Barcelona: Teatre Lliure (temporada 1987-1988), sense paginar.

Gallén, C. (1985). «Benet i Jornet o la passió pel teatre», pròleg a: J. M. Benet i Jornet. *El manuscrit d'Alí Bey*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 9-29.

Gallén, E. (1994[2]). «Estudi introductori» a: J. M. Benet i Jornet. *Revolta de bruixes*. València: Eliseu Climent, pàg. 7-46.

Morell, C. (1996). «Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramatúrgia catalana». A: *Actes del desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 57-76.

Sirera, R. (1981). «*La revolta de les bruixes imprudents*: Notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet». *Els Marges*, 22-23 (maig-setembre 1981).

Vargas Llosa, M. (1974). *La novela*. Buenos Aires: América Nueva.

5. A *Descripció…*, el personatge de Bassir només al final de l'obra, havent-se quedat cec, s'adona de com és realment el «paisatge» on es mou: comprèn que l'Emir ha mogut sempre els fils de tots els altres personatges de manera que tot s'ajustés als seus designis. L'obra, en aquest sentit, vol ser una visió crítica de la realitat de la postguerra i de la transició.

Capítol 5

Joan Fuster
Les originalitats (fragments)

Joan Elies Adell

«Pròleg»

[…] El llibre que tu, lector, tens a les mans, comprèn dos assaigs de tema distint. Els motius *reals* que han determinat que siguin aquests dos, i no uns altres dels que tinc escrits, els que el constitueixin, són secundaris. El cert és que la tria no obeeix a una *opinió* prèvia. Entre altres raons, perquè els mateixos assaigs són, per dir-ho així, la meva opinió. El «triar és opinar» val per a quan s'opera sobre coses d'altri, només; aleshores, sí, l'opinió, restant implícita, exercida més que no pas formulada, resulta interessant d'esbrinar: ja ho veiem en les antologies, que serveixen potser més per a il·lustrar-nos sobre l'antòleg que sobre els antologats.

Amb els escrits propis, tot és d'una altra manera. Uns seran millors que altres, naturalment, i cal esperar que l'autor triï els primers, els que li semblen millors. Però ho farà sabent que això és accidental. Un home, en tota la seva vida literària, no escriu sinó una sola obra, la seva obra. A desgrat dels canvis, de les contradiccions, de la varietat, de l'evolució que, pel temps, s'hi pugui rastrejar, aquesta obra –junta o dispersa– és sempre *una*… i *única*. Ben mirat, els dos assaigs que van a continuació, podien haver estat uns altres, de meus: l'interès o la qualitat del llibre haurien variat; però el seu sentit profund, no. La *unitat* hi seria. Perquè la unitat, en la present ocasió, sóc jo; jo sóc tota la justificació que necessita –i que admet– el llibre.

I veig que, sense adonar-me'n, estic anticipant –o, més aviat, recapitulant– el contingut d'un dels assaigs, *Les originalitats*. Aqueixa presència directa de l'home en l'obra és el que allí he volgut explicar. I a això esperava venir. Sé que el lector, en la hipòtesi més benèvola, trobarà la meva explicació massa senzilla. La identificació que hi faig, entre personalitat i estil, no va acompanyada de les reserves que caldrien per a deixar ben clar l'abast que hauria de tenir-hi el concepte de personalitat. M'he referit, en les pagines de *Les originalitats*, al fons ingènit, al punt insubornable de cada home, que és el germen i la determinació de la personalitat sencera; però m'hi he referit de forma quasi exclusiva, com oblidant altres factors, importantíssims, que conflueixen amb ella.

En descàrrec, he de dir que, fet i fet, l'assaig és un gènere literari que podríem qualificar de fragmentari. Obliga a la parcialitat. Però aquesta parcialitat constitueix el seu avantatge. Parlant en puritat, l'assaig no és mai *sobre*, sinó *cap a* un tema. Un camí per a comprendre'l: un camí entre d'altres: un que exclou i ens força a renunciar, de moment, als altres camins. […]

Una certa mena de gent, descontenta del temps que li ha tocat viure, i de les coses que aquest temps dóna, ha repudiat l'assaig, considerant-lo un gènere característic d'èpoques d'impotència constructiva. Ara –diuen–, com que no som capaços d'escriure *tractats*, ens limitem als *assaigs*. Potser tenen raó. Avui no s'escriuen tractats, almenys amb l'abundància d'altres segles. No crec, però, que la bondat d'un escrit depengui de les seves proporcions –possiblement, ni tan sols en la novel·la–, ni de les pretensions de la seva arquitectura tècnica o de voler esgotar el tema.

L'assaig és això, una provatura que ha tingut algun resultat positiu. En realitat, un capítol del tractat que l'autor duu, en un projecte implícit, dins de si. Amb el temps l'anirà acabant. Cada línia que escrigui serà un nova peça que vindrà a ajustar-se a les anteriors. Una forta coherència íntima ho ordenarà tot. L'obra –tota l'obra, la sola obra– serà la més exacta constància d'ell mateix. Amb aquesta confiança vaig començar a escriure, un dia.

(Sueca, 1955)

Les originalitats

[…] Si afirmo que l'art –incloent-hi la literatura– és *dicció*, em sembla que hauré situat l'obra en un lloc al mateix temps vinculat i separat de l'artista que la *crea* i de l'espectador que la *rep*. L'artista es comunica amb l'obra –*amb*, més que no pas *a través*–, i és en l'obra –també *en* i no a *través*– que l'espectador capta la seva comunicació. L'obra té una entitat autònoma, però alhora manté arrels en l'home de què procedeix i en l'home que, en assumir-la, torna a donar-li vida actual. Pel que fa a l'artista, la idea *art-dicció* serà, si es vol, una concepció subjectivista, però no necessàriament psicologista. Trobo magnífica i justa la fórmula que Charles du Bos aplica al misteri de l'obra literària, al fenomen creador, extensible a totes les formes d'art: encarnació. Tanmateix, a diferència del que opina el crític francès, jo no crec que allò que *s'encarna* en l'obra sigui una emoció: almenys, que sigui *exclusivament* una emoció. Ni una emoció, ni, com d'altres proposen, una experiència. Al meu veure, no és això –emoció, experiència– el que es revela o *diu* en l'obra d'art, sinó una cosa més segura i constant, més profunda, que, pel seu compte, pot abraçar emocions i experiències: tot l'home. En l'obra s'expressa, es comunica, *es diu* tot l'home, tot l'home *junt*: l'home sencer, en la seva integritat metafísica, si puc emprar aquest mot.

L'originalitat *estètica* consistirà, doncs, en la *manifestació* d'aquell fet natural de la nostra singularitat: en la manifestació –en la *dicció*– de no ser com els altres, de no ser els altres, de ser únics. Un element de supèrbia resulta, per tant, imprescindible en els mòbils de l'artista i de l'escriptor: només l'orgull del propi jo –l'orgull consolador, al·ludit al principi–, dut, si cal, fins a la

insolència, pot servir de manutenció a l'activitat creadora. Però afegirem que si l'art és un *llenguatge*, com a tal llenguatge té una índole específica dins l'òrbita de la comunicació humana. Pensem, per exemple, en la comunicació verbal: l'idioma de la poesia –extrem màxim, però del qual participen les altres modalitats literàries– discrepa radicalment de l'idioma col·loquial, perquè allò que s'hi intenta comunicar no és una veritat abstracta ni les relacions superficials. Cada home que *s'expressa* afaiçona el seu llenguatge per tal que respongui, ajustadament, a l'impuls que ha d'encarnar-s'hi. D'això se'n diu l'*estil*. El *meu* estil serà tan distint de l'estil del altres, com jo sóc distint d'ells. No hi ha dues cares iguals –no hi ha dos estils *exactament* iguals–. Les *semblances* familiars –i fins i tot les més intenses semblances de bessons– no exclouen els matisos diferencials, sinó que els fan més palesos *dins* l'afinitat biològica. Hi ha, en efecte, en cada home, un residu irreductible, una part irrepetida i irrepetible: però també hi ha la matèria comuna, la comunió en les maneres humanes totals. Les diferencies sorgeixen sobre un fons genèric. Cada estil és distint, i alhora concordant amb d'altres estils: en la mesura que els homes d'una època s'assemblen ells amb ells, existeix un estil col·lectiu. I encara, a l'interior de cada època, podrem identificar d'altres parentius més concrets, per raons de cultura, de nacionalitat, de formació.

En realitat, l'artista no *es diu*, no s'expressa o es comunica, sinó dient, expressament o comunicant *coses*. Per això, disposat a dir-se i a dir-ne, ho diu tot. I ací seria oportú de referir-se a una qüestió adjacent a la que m'ocupa, però íntimament lligada al problema de l'originalitat, sobretot quant a l'obra literària. En dir *coses*, diem el que és nostre –poc o molt nostre– i el que els altres ja han dit. Allò que *tornem* a dir, tanmateix, no és mera ganga, inevitable, una massa neutra on encastar-hi l'*originalitat*. El que els altres han dit, quan jo ho torno a dir amb sinceritat –que és: per necessitat, perquè no puc deixar de dir-ho–, ho faig meu. Hi ha, doncs, el fet d'identificar-m'ho, i el fet que m'ho identifico d'acord amb el meu reducte original. El personalíssim es converteix en el nucli entorn del qual s'articula i es disposa orgànicament la part adquirida o compartida. Una autoanàlisi una mica atenta ens convencerà que tot allò que assimilem –del món circumdant, de les lectures, del mestres– sofreix en el nostre interior una transformació: l'original informa tot l'altre. Fins i tot quan sembla que repetim, allò que repetim posseeix ja un sentit divers del seu sentit originari, perquè ara és dit des d'uns *orígens* diferents. És, entre altres, el cas de les influències. Cada autor rep i assumeix les influències alienes que convenen a la perspectiva oberta per la seva pròpia singularitat: aquestes influències i no d'altres. És l'*originalitat* allò que les predestina. […]

El poeta rebutja la cosa genèrica, implicada en el lèxic habitual; ell comença a ser poeta en el moment d'aquest rebuig, en el mateix instant que concep el món i el sent amb una subtilesa avantatjada, descobrint-hi connexions i virtualitats que als altres passen desapercebudes. Tracta d'evitar la cosa quotidiana, obtusa i amorfa; si més no, ens la presentarà des d'un angle imprevist per a nosaltres. El llenguatge usual no està preparat per a rebre del poeta la seva estranya confidència sobre el món, i ell intenta suplir-ne el defecte, inventant-se solucions. Per això hi ha qui parla d'inefabilitat, en referir-se a la poesia. Inefable és allò que no es pot expressar amb paraules –en la hipòtesi del poeta, per culpa de les paraules. Transmutar l'inefable en afable és la missió que el poeta cerca d'acomplir amb la metàfora.

La metàfora, per tant, suposa un forcejament amb la llengua, un posar-la a prova i a tensions per fer-li rajar significats inaudits. És al mateix temps creació d'estil i creació idiomàtica.

En la poesia moderna –que és aquella de què podem judicar amb coneixement de causa–, en la poesia que després del simbolisme es fa en tots els països europeus, trobaríem esplèndides corroboracions del que dic: l'estupre de la sintaxi, capgiraments semàntics, etimologismes exhumats, les més insinuants catacresis, responen al principi de la metàfora. Aquesta, tal com jo la veig, deixa de ser circumloqui, manera indirecta de dir, i es converteix en camí recte i expeditiu per a arribar a la cosa –una cosa que encara no estava dita i no tenia nom–: un camí recte i expeditiu, però més difícil i complex. «Poesia és l'art de dir bellament les coses…» Hauríem de rectificar la definició: «poesia és l'art –o la virtut– de dir exactament les coses». *Exactament.* El treball per obtenir l'exactitud expressiva ho justifica tot. Ho justifica tot: des del preciosisme a l'escriptura automàtica o a l'hermètica.

Doncs bé. El mecanisme de recerca de l'expressió, en tot artista, és paral·lel al de la metàfora que acabo de descriure. No pretenc, és clar, que l'art sigui metàfora, que la creació artística sigui un procés de metaforització més o menys complet. Però allò que per al poeta suposa l'idioma corrent, els noms quotidians, és per a l'artista –poeta *y compris,* en un altre pla– l'estil consagrat, l' estil vigent. Aquest estil li resulta balder: serveix per a designar unes *coses* que ell considera genèriques, que no són, en tot o en part, les que ell vol dir o com ell les vol dir. La seva singularitat està demanant, pel simple fet d'existir, un dialecte propi, un llenguatge –estil– que sigui d'una precisió rigorosa. No importa la quantitat de deliberació que hi hagi en aquesta exigència: l'estil individual, la forma concreta, ve imposada peremptòriament per la *cosa* a dir, i més aviat que de «voluntat de forma» caldria parlar, ací, d'una «fatalitat de la forma». Cada *cosa* demana el seu *nom* insubstituïble, demana d'*encarnar-se* perfectament. Confeccionar els *noms* apropiats, les *formes* adequades, bastir-se el vocabulari singular, constitueix la tasca, no finida mai, de l'artista i de l'escriptor: la destresa amb què s'adapten *el llenguatge* social, i alhora el rectifiquen creadorament, garanteix l'eficàcia de l'intent.

[…] Sigui com sigui, el problema de l'originalitat *estètica* se'ns presenta en aquests termes: com una elaboració d'estil, com una creació de formes, ben entès, naturalment, que estil, forma o qualsevol altre mot lleugerament sinònim, no postulen, en aplicar-los-hi, una entitat diferent del fons, de la substància expressada, sinó només la seva cara sensible, la seva *encarnació*.[1] L'originalitat *estètica* –sembla impertinent recordar-ho– depèn de l'originalitat humana de l'artista i la reflecteix. L'art i la literatura, la historia en què es produeixen i el museu imaginari que els recull, són, en definitiva, una successió de testimoniatges humans, cada artista –cada home que s'expressa- deixant-hi constància de la seva presència en el temps. Aquesta és, comptat i debatut, la validesa encara *actual* d'Homer, de Virgili, de Boccaccio –d'un anònim romànic, de Velázquez, de Palestrina, de Bach.

(Fuster 1992: 159-195. La primera edició de Les originalitats *és de 1956.)*

1. NdE: A l'edició de 1969 del seu *Diari 1952-1960*, Fuster escriu el següent: «No me'n dono vergonya, però, de l'afecte que momentàniament vaig experimentar per la paraula *encarnació*, aplicable al resultat del treball creador d'un artista o d'un literat. Du Bos, catòlic, havia pres el terme de la seva teologia. En una accepció una mica més metafòrica encara, ¿per què no emprar-lo? El vocabulari dels capellans, sediment de tants segles de cultura, sempre es presta a un ús «laic» relativament potable» (Fuster 1969: 180).

Individualitat i paraula

Si hi ha alguna cosa que caracteritza aquests fragments d'una de les obres primerenques de Joan Fuster, *Les originalitats*, és precisament el vincle existent entre la tria de l'assaig com a gènere de creació literària i les reflexions sobre el fet literari que, en bona mesura, es justifiquen a partir d'aquesta elecció. Joan Fuster, doncs, ja des del començament de la seva trajectòria com a escriptor, té en compte que la seva elecció genèrica com a assagista, per inusual, ha de venir acompanyada necessàriament d'una reflexió sobre el fet creatiu i, particularment, sobre el literari.

Això l'obliga, en part, a acostar-se a una mena de reflexió teòrica que no té a veure amb la que realitza quan exerceix com a historiador de la literatura o com a crític literari. És ja en aquesta obra primigènia on Joan Fuster enceta un dels itineraris que anirà recorrent al llarg de la seva trajectòria literària, una preocupació sobre l'escriptura i sobre la pròpia escriptura que arriba a moments d'una densitat destacable que l'acosta, en alguns casos, a plantejaments propers a la filosofia del llenguatge i, en d'altres, a compartir alguna de les aportacions més interessants d'alguns dels corrents de la teoria literària contemporània.

Podríem considerar, per tant, que algunes de les idees de *Les originalitats* són un punt de partida que anirà desenvolupant Fuster al llarg de tota la seva posterior producció assagística i, especialment, en els seus aforismes, però, també, que estem davant d'unes reflexions que ens permeten entendre com algunes de les preocupacions estètiques i teòriques del primer Fuster estaven en consonància, tot i algunes diferències substancials, amb algunes de les qüestions que han ocupat els teòrics de la literatura al llarg del segle XX.

L'assaig *Les originalitats* fou publicat el 1956, malgrat que Joan Fuster el va escriure quatre anys abans, és a dir, el 1952. Tot i que a primera vista podria semblar una reflexió sobre el fet de la «novetat» en l'art, sobre el fenomen dels ismes artístics, no és un llibre que únicament tracti d'aquestes qüestions –com sí que ho feia, per exemple, una altra publicació seva anterior: *El descrèdit de la realitat*, editada l'any 1955. Si bé en la primera part del text de *Les originalitats* Fuster es manté proper a aquest propòsit, segons com va aprofundint més i més, es reconverteix en una suggerent reflexió sobre, principalment, la seva condició d'escriptor. Aquesta reflexió porta implícita, i d'aquí prové el seu interès, aquella altra necessitat que és la d'enunciar la *unitat* de la seva obra, únic lloc on ell pot involucrar-se plenament:

> Un home, en tota la seva vida literària, no escriu sinó una sola obra, la seva obra. A desgrat dels canvis, de les contradiccions, de la varietat, de l'evolució que, pel temps, s'hi pugui rastrejar, aquesta obra –junta o dispersa– és sempre *una*… i *única*. […] Perquè la unitat, en la present ocasió, sóc jo; jo sóc tota la justificació que necessita –i que admet– el llibre.

Així, quan Fuster dóna veu a l'escriptura, també fa evident tot el que d'ell, com a home, posa en ella. Així ho dóna a entendre amb aquestes paraules: «Aqueixa presència directe de l'home en l'obra és el que he volgut explicar.» Sembla que, en *Les originalitats*, Fuster parteixi d'una evidència: la solitud de l'ésser humà. A l'hora d'expressar aquesta soledat irreductible –que culturalment la podríem situar amb l'aparició del Romanticisme–, comença a fer acte de presència la tensió entre, per una banda, aquest individu que no sols se sap sol, sinó també únic i diferent, i, per una altra banda, el llenguatge que li permet manifestar aquesta singularitat. Perquè, com afirma Fuster, «l'originalitat *estètica* consistirà, doncs, en la manifestació d'aquell fet natural de la nostra singularitat: en la manifestació –en la dicció– de no ser com els altres, de no ser els altres, de ser únics».[2]

La tensió és produeix en advertir que aquest llenguatge a través del qual ha de manifestar la pròpia diferència és un llenguatge col·lectiu, que no té un propietari, i que, per tant, allò que farà diferent a cada individu serà la pròpia capacitat d'afaiçonar les seves pròpies paraules.

L'home, l'artista i, encara més, l'escriptor, serà en la mesura que sigui capaç de manipular el llenguatge que li permet ésser «diferent» de la resta. L'originalitat, per tant, no és una cosa existent *a priori*, innata, com pensaven els romàntics, sinó un treball de dicció, en el qual el llenguatge col·lectiu ha de ser modelat fins a convertir-se en un estil propi, personal, diferent:

> […] el problema de l'originalitat *estètica* se'ns presenta en aquests termes: com una elaboració d'estil, com una creació de formes, ben entès, naturalment, que estil, forma o qualsevol altre mot lleugerament sinònim, no postulen, en aplicar-los-hi, una entitat diferent del fons, de la substància expressada, sinó només la seva cara sensible, la seva *encarnació*.

I si, seguint els arguments de Fuster, l'home ho és en la mesura en què és capaç de fer seves les paraules, l'escriptor, encara més, ho serà per la seva capacitat d'adaptar aquest llenguatge que és anterior a la seva existència; un llenguatge que, però, mitjançant aquesta reaccentuació, li permetrà de fer palesa la seva «originalitat» a través d'una escriptura que esdevindrà inevitablement altra.

2. Resulta interessant l'ús del concepte de «dicció» per part de Fuster. Un terme que, amb el llibre de Gérard Genette *Fiction et Diction* (1991), assoleix una nova dimensió. Genette explica que, al llarg de la història de la Poètica, s'han donat dues respostes ontològiques a la pregunta sobre l'ésser de la literatura. Una és la que creu que allò propi de la literatura és la seva ficcionalitat, mentre que l'altra pensa que la seva especificitat cal situar-la en un treball especial amb el llenguatge (dicció). En aquest segon línia situaríem, per exemple, les idees dels formalistes russos (estranyament, literarietat, etc.), mentre que, en la primera, trobaríem la concepció de la poesia artistotèlica.

En una nota a peu de pàgina de *Les originalitats*, gairebé com passant de biaix, en la qual Fuster intenta esmenar unes paraules de Jean-Paul Sartre (en concret, de l'obra *Situations*), hi trobem, possiblement, una posada en net de la seva posició:

> «El "pensament", en tant que ho és, construcció racional, admet una formulació quasi exacta amb les paraules del diccionari, sense necessitat de les brûler: hi és suficient un mínim de recursos sintàctics i, sobretot, la prèvia condició del "pensament" clar. Però la poesia, ¿pot ser referida, sense més ni menys, a la pensée? Una certa intimitat amb la poesia –Sartre ha estat denunciat d'"antipoètic"– el convenceria que no, el convenceria que els mots, nascuts en funcions distintes –les relacions pràctiques o la formulació de la pensée– no acaben d'exprimer coses que són més profundes o més primàries, com es vulgui, dins l'home. Però fins i tot fora de la poesia, la dificultat subsisteix» (Fuster 1975: 189-190).

Allò especial de la poesia, consegüentment, l'alteritat de l'escriptura, no prové del seu significat, del seu contingut, d'allò dit, sinó del seu ésser expressió, del seu dir. És des d'aquest aspecte que hom pot afirmar que l'escriptura literària es diferencia d'aquella altra que s'adreça cap a la realització d'un objectiu concret, determinat: científic, ètic, polític, pedagògic, etc.

Pensem que, d'alguna manera, Joan Fuster va fent voltes a l'entorn d'algunes de les idees que han esdevingut centrals en la reflexió filosòfica i teoricoliterària del segle XX. D'alguna manera, i aquesta és la lectura que aquí en fem, a la seva obra *Les originalitats*, també hi és present, tot i que d'una manera subjacent, la pregunta per l'especificitat de la paraula literària.

El llenguatge literari

Certament, una de les recerques fonamentals de la teoria literària al llarg del segle XX ha estat la de buscar l'especificitat del llenguatge de la literatura. En aquest sentit, el corrent més destacat és, sens dubte, el formalisme rus de principis de segle XX, ja que són els primers a insistir que allò específic de la literatura respecte als altres discursos verbals s'ha de buscar en la seva capacitat per a situar el llenguatge en un primer ordre d'importància, per a fer-lo «estrany» respecte al llenguatge quotidià.[3] En un principi, si seguim el text, podríem pensar que Fuster és de la mateixa opinió. Llegim a *Les originalitats*:

3. Sobre el formalisme rus, vegeu també el primer apartat del capítol dedicat a Carles Riba.

> Però afegirem que si l'art és un *llenguatge*, com a tal llenguatge té una índole específica dins l'òrbita de la comunicació humana. Pensem, per exemple, en la comunicació verbal: l'idioma de la poesia –extrem màxim, però del qual participen les altres modalitats literàries– discrepa radicalment de l'idioma col·loquial, perquè allò que s'hi intenta comunicar no és una veritat abstracta ni les relacions superficials.

Fuster, però, no s'atura aquí. Més aviat caldria situar la seva línia argumental al costat d'un dels principals crítics del mètode formal, el teòric i filòsof, també rus, Mikhail Bakhtin. L'assagista de Sueca, així, sembla com si estigués lliurant el mateix combat dialèctic (amb si mateix, però) que el que va mantenir el formalisme amb el postformalisme en territori rus al principi de segle.[4]

Allò que connecta Fuster amb Bakhtin, malgrat la llunyania òbvia de la major part de les seves aportacions, ho podríem situar en el fet que tant l'un com l'altre intenten desmarcar-se d'una visió excessivament lingüística a l'hora donar compte de l'especificitat del fet literari. Fuster, doncs, molt abans de conèixer les idees del formalisme rus i de la crítica que, a aquesta manera d'entendre l'estudi literari, en fa Bakhtin, ja posa damunt la taula alguna de les seves limitacions.

Fuster argumenta que no és suficient una explicació exclusivament lingüística per a donar compte de la complexitat de la creació literària. Més aviat el que busca és determinar amb precisió el punt de lluita amb la llengua que és la tasca de l'escriptor, del poeta:

> El poeta es veu obligat a acudir a la metàfora, precisament, perquè la cosa que vol *dir* no és la cosa indicada amb el nom quotidià. Aquest –creat en i per a les relacions utilitàries– s'usa per a etiquetar la cosa genèrica, i en tant que genèrica, el poeta no la veu confondre's amb la cosa –concretíssima– que ell voldria dir, amb la intuïció general que en té. La creació literària es produeix en tal punt: en la lluita del poeta amb la insuficiència de l'idioma. […] No importa la quantitat de deliberació que hi hagi en aquesta exigència: l'estil individual, la forma concreta, ve imposada peremptòriament per la *cosa* a dir, i més aviat que de «voluntat de forma» caldria parlar, ací, d'una «fatalitat de la forma». Cada *cosa* demana el seu *nom* insubstituïble, demana d'*encarnar-se* perfectament. Confeccionar els *noms* apropiats, les *formes* adequades, bastir-se el vocabulari singular, constitueix la tasca, no finida mai, de l'artista i de l'escriptor: la destresa amb què s'adapten *el llenguatge* social, i alhora

4. Hem de recordar, però, que el formalisme no és introduït a Occident (concretament a França) fins a la dècada dels anys seixanta, arran de la recopilació dels seus principals treballs realitzada per Tzvetan Todorov (*Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, 1966); mentre que l'obra de Bakhtin comença a ser coneguda a partir de 1967, quan un article de Julia Kristeva l'esmenta per primera vegada com a creador del concepte d'«intertextualitat» («Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», al núm. 239 de *Critique*).

> el rectifiquen creadorament, garanteix l'eficàcia de l'intent. (Fuster 1992: 184-185; ja transcrit parcialment.)

Molt proper a aquestes idees escrites per Fuster sentim aquestes altres de Bakhtin, en un dels seus textos més importants, escrit en 1924, però que ha estat publicat fa molt poc temps. Es titula, significativament, «El problema del contingut, del material i de la forma en la creació literària»:

> Només en la poesia descobreix el llenguatge totes les seves possibilitats: […] la poesia esprem tots els sucs del llenguatge […]. La poesia, però, tot i ser tan exigent amb el llenguatge, el supera com a llenguatge, com a objecte lingüístic. La poesia no constitueix una excepció al principi comú a tots els arts: la creació artística, definida per la seva relació amb el material, és la seva superació. El llenguatge, en la seva determinació lingüística, no forma part de l'objecte estètic de l'art literari. L'immens treball que realitza l'artista amb la paraula, té com a finalitat el seu ultrapassament; perquè l'objecte estètic es constitueix en frontera de les paraules, en frontera del llenguatge com a tal. […] L'artista, d'alguna manera, venç el llenguatge amb la seva pròpia arma lingüística, obliga el llenguatge, perfeccionant-lo des del punt de vista lingüístic, a superar-se. (Bakhtin: 1989: 51).

Bakhtin pensa que és erroni intentar bastir una poètica lingüística.[5] Per a ell, aquesta poètica de caire primordialment lingüístic mai no assolirà els seus objectius, perquè no s'adona que el seu objecte d'estudi, la literatura, a causa de la mateixa naturalesa del llenguatge, és de per si polisèmica, plurívoca, plurisignificant, connotativa. Sembla, doncs, que hi hagi més d'una simple coincidència entre les idees de Fuster i les de Bakhtin. Tots dos autors plantegen que la literatura és una experiència de treball amb el llenguatge a través del qual el mateix llenguatge descobreix la seva pròpia ambigüitat, una ambigüitat que li resulta essencial. El llenguatge literari, doncs, no fa res més que dir l'ésser del propi llenguatge. És en aquest sentit que llegim ara l'aforisme de Joan Fuster: «Com més equívoques són les paraules, més faciliten la convivència» (Fuster 1985: 89).

Són aquestes algunes de les raons que porten Fuster, a *Les originalitats*, a adonar-se que la idea d'originalitat no es pot vincular, només, a la simple novetat. També l'apropiació de les paraules dels altres (ja hem remarcat que el llenguatge, per definició, és social) és un treball creatiu. La disponibilitat del llenguatge i de les paraules anteriors utilitzades per milions d'usuaris anteriors, amb intencions i valo-

5. El primer objectiu dels formalistes russos va ser, precisament, crear una ciència literària autònoma (la poètica) capaç d'estudiar els textos literaris des d'una metodologia pròpia, de la mateixa manera que ho va aconseguir la lingüística contemporània gràcies al pas endavant que va suposar la difusió del *Curs de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure.

racions diverses, és infinit; la il·limitada trama del llenguatge és posada a disposició del parlant i de l'escriptor. Així ho planteja Bakhtin: «Fins al moment de l'apropiació, la paraula no es troba en un llenguatge neutre i impersonal (el parlant no la pren del diccionari!), sinó dels llavis aliens, en els contextos aliens, al servei de les intencions alienes: d'ací ve que necessiti prendre-la i apropiar-se d'ella» (Bakhtin 1989: 111).

També Fuster adverteix aquesta impossibilitat de la paraula pròpia, que ell considera paral·lela a la impossibilitat d'una vertadera «originalitat»:

> En realitat, l'artista no *es diu*, no s'expressa o es comunica, sinó dient, expressament o comunicant *coses*. Per això, disposat a dir-se i a dir-ne, ho diu tot. I ací seria oportú de referir-se a una qüestió adjacent a la que m'ocupa, però íntimament lligada al problema de l'originalitat, sobretot quant a l'obra literària. En dir *coses*, diem el que és nostre –poc o molt nostre– i el que els altres ja han dit.[6] Allò que *tornem* a dir, tanmateix, no és mera ganga, inevitable, una massa neutra on encastar-hi l'*originalitat*. El que els altres han dit, quan jo ho torno a dir amb sinceritat –que és: per necessitat, perquè no puc deixar de dir-ho–, ho faig meu. Hi ha, doncs, el fet d'identificar-m'ho, i el fet que m'ho identifico d'acord amb el meu reducte original. […] L'original informa tot l'altre.

Escriptura i lectura: l'estil

A *Les originalitats* també es deixa entreveure quina és la visió que Fuster té del concepte de lectura, un concepte que ha estat situat en la seva veritable importància des del punt de vista de l'anàlisi literària en èpoques molt recents. Fuster hi anticipa, curiosament, algunes de les posicions de l'anomenada Estètica de la Recepció, en particular aquelles que apel·len a la necessària actitud activa del receptor a l'hora de la lectura. No debades, en un text posterior afirmarà: «La Literatura ha de ser reflexionada en funció del públic consumidor, tant com en funció dels autors que la creen» (Fuster 1965: 128), i no sorprèn que el *Diccionari per a ociosos* inclogui una entrada per al terme «lectura» (Fuster 1964: 95-100). Són molts els fragments i els aforismes de l'obra de Fuster on ressona la importància que atorga a la lectura: «Els llibres no *supleixen* la vida, però la vida tampoc no supleix els llibres»; més

6. Al cap d'uns anys, en l'entrada «Plagi» del seu *Diccionari per a ociosos* (1964: 142), Fuster insisteix en aquesta idea: «Plagiar, a aquestes altures, és una operació tan difícil com inventar –inventar "bé"– pel propi compte. Es necessita un tacte especial per a saber escollir un passatge digne de ser plagiat.»

encara: «Les poques lectures aparten de la vida, les moltes ens hi acosten» (Fuster 1981: 258 i 261).

Aquesta actitud de recerca constant, a través de l'escriptura però també de la lectura, de la pròpia entitat individual vertebra tota l'obra fusteriana, però és sobretot en els passatges dedicats específicament a la literatura on Fuster aprofundeix amb més fermesa en aquesta inquietud.

L'escriptura és concebuda, doncs, no des del punt de vista d'una preocupació per l'autoria, sinó per l'empremta, per les petges que altres discursos, que altres paraules, que altres estils han deixat en un mateix. El seu concepte d'escriptura, doncs, ja incorpora la lectura: «Morir deu ser deixar d'escriure, viure és seguir llegint, i cadascú ho fa a la seva manera.» Fuster, així, torna a connectar amb algunes de les teoritzacions més importants realitzades per Bakhtin, com ara la del concepte d'intertextualitat.[7]

Perquè, en Fuster, aquesta recerca de l'empremta es vertebra a través de dues vies. D'una part, com ja hem vist, si tenim en compte que l'home es veu desbordat i no pot adonar-se de totes les seves pròpies maquinacions, només li queda ésser la mesura de la seva paraula. L'estil és l'home; però l'home es reconeix en l'estil; es (re)troba en ell i, en un mateix moviment, reconeix i (re)troba aquells que han dit i escrit abans, juntament amb ell. També Bakhtin, curiosament, es referirà, amb uns termes molt semblants, a aquest aspecte: «L'estil és l'home, però podem dir que l'estil representa almenys dos homes i amb precisió l'home i el seu grup social, en la persona del seu autoritzat representant –el destinatari– participant fix del discurs intern i extern de l'home» (Voloshinov / Bakhtin 1980: 56).[8]

En un altre lloc, aquesta vegada en el seu *Diari*, concretament en una anotació del 7 d'agost de 1955, l'escriptor de Sueca tracta d'explicitar encara més el seu plantejament, i s'apropa al de Bakhtin / Voloshinov que acabem de llegir: «L'estil no és sinó la carn, o potser l'epidermis, d'aquesta misteriosa encarnació. I si sent això com un al·legat, és perquè, de tota manera, el fet d'expressar-se, de comunicar-se, implica com a premissa la presència dels altres» (Fuster 1969: 178-179).

Tant per a Fuster com per a Bakhtin, doncs, podem rastrejar en l'escriptura aquella alteritat que constitueix la naturalesa de l'home. L'escriptura és, per a tots dos, el pòsit, el solatge, el sediment tant de l'escriptor com de l'altre que la fa possible. Com

7. S'entén per intertextualitat aquells processos que posen en relació, conscientment o inconscientment, un text amb altres, i que determinen, al voltant del text i la seva remissió a d'altres enunciats, un espai textual múltiple.

8. Recentment, els llibres i els articles publicats sota el nom de V. Voloshinov i P. Medvedev han estat atribuïts a la pluma de M. Bakhtin. Les raons per les quals els seus amics li van «deixar» el nom les trobem en el fet que Bakhtin, per qüestions polítiques, fou durant molts anys exiliat a Sibèria i va patir la censura dels seus treballs per l'stalinisme.

escriu el Fuster, l'art és dicció, en situar l'art a un mateix temps vinculat i separat de l'artista que crea l'obra i de l'espectador que la rep. L'artista és en l'obra, no simplement es comunica *mitjançant* l'obra.[9]

Ja hem llegit i explicat la proposta de Fuster segons la qual en l'obra s'expressa tot l'home. Caldrà matisar, amb tot, què entén l'assagista valencià per expressar-se i per expressió. Segons Fuster, expressar-se no és el mateix que comunicar, que manifestar un pensament mitjançant paraules, considerant-les com a simples instruments. D'aquí podrem deduir el caràcter dialògic de l'expressió tot contraposant-lo a la tradicional subordinació de l'expressió al pensament, a la reducció a la mera comunicació, com si no hi existís alguna cosa més. Escriu Fuster:

> Igualment en poesia: [el que ens atreu] no [són] els continguts, ans com els continguts hi són lliurats. Acudint a una nomenclatura prou justa –i m'excuso de simplificar tant– això s'anomenaria *expressió*. En última instància, podria dir-se que la poesia comunica en tant que expressa: comunica el fet mateix de l'expressió. (Fuster 1969: 139)

L'expressió, doncs, per a Fuster implica la impossibilitat de l'autosuficiència del subjecte i de la necessària obertura envers l'altre (el destinatari, el lector), que ja és, en si, una reescriptura. L'expressió, l'escriptura, necessita de l'atenció de l'altre, algú que, des de la recepció, la faci existir. És, com diria el mateix Bakhtin, des de l'inici, i en la seva mateixa forma predisposada dialògicament, que el llenguatge requereix no simplement la descodificació o la interpretació sinó la comprensió activa que, en alguns casos, es materialitzarà en una nova escriptura.

És per això que, reiteradament, Fuster ha denunciat que el pitjor del plagi no és que sigui un robatori, sinó que sigui una redundància sense cap valor afegit. Al darrere d'una veritable lectura, que ja és escriptura, cal que hi hagi elements nous que s'incorporin i que permetin significar d'una altra manera els textos. El que compta, doncs, no són els temes tractats, perquè, en definitiva, «només diem –i escrivim– llocs comuns: altrament no ens entendríem»; el que hi compta, veritablement, és la dicció, l'estil, que és el procés a través del qual l'artista (i especialment l'escriptor) treballa el llenguatge per tal d'encarnar-s'hi el millor possible. Sempre, però, tenint ben clar que la veritable encarnació es produirà en l'acte de la lectura. No debades, per al *fulano* de Sueca, com ell mateix s'anomenava, «la primera obligació d'un escriptor és fer-se llegir».

9. Escriu Fuster en un aforisme posterior: «¿Diu realment el poeta allò que jo entenc en llegir-lo? Tant se val. Fa que jo entengui alguna cosa. Que si no és el que ell diu, és el que jo estava a punt de dir-me» (Fuster 1981: 253).

Bibliografia

Bakhtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, trad. d'Helena S. Kriúkova i Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

D. A. (1993). *Fuster entre nosaltres*. València: Conselleria de Cultura.

Fuster, J. (1964). *Diccionari per a ociosos*. Barcelona: A. C.

Fuster, J. (1965). *Causar-se d'esperar*. Barcelona: A. C.

Fuster, J. (1969). *Obres completes*, vol. 2: *Diari 1952-1960*. Barcelona: Edicions 62.

Fuster, J. (1975). *Obres completes*, vol. 4: *Assaigs*. Barcelona: Edicions 62.

Fuster, J. (1981). *Indagacions i propostes*. Barcelona, Edicions 62 i la Caixa.

Fuster, J. (1985). *Sagitari*. Valencia: Diputació.

Fuster, J. (1992[2]), *Obres completes*, vol. 4: *Assaigs*, 1. Barcelona: Edicions 62.

Iborra, J. (1983). *Fuster portàtil*. València: Editorial Tres i Quatre.

Martí, A. (1999). «Solstici de Joan Fuster». Introducció a: J. Fuster. *Les originalitats*. Alzira: Bromera, pàg. 9-39.

Riera, A. (1993). *La raó moral de Joan Fuster*. Barcelona: Curial.

Salvador, V. (1994). *Fuster o l'estratègia del centaure*. València: Edicions del Bullent.

Voloshinov, V. / Bakhtin, M. (1980). *Il linguaggio come pratica sociale*. Bari: Dedalo.