

# CONTRA LA INSPIRACIÓ<sup>1</sup>

Francesc Parcerisas

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

*En aquest article l'autor, poeta i traductor, porta a terme una anàlisi de la inspiració poètica en clau polèmica. Exposa els seus arguments en contra de la inspiració poètica i reflexiona sobre el quefer artístic des d'una vessant innovadora. L'article recull l'exposició oral que va impartir en una sessió de treball dels grups de recerca sobre "La inspiració poètica" de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna durant el curs 1996-1997.*

Mai no he pogut entendre massa bé quin paper hi pinta, la inspiració, en el procés de creació artístic. Tant se val que es tracti de poesia, com de novel·la, com de pintura, com de música, com de qualsevol de les "belles" arts o de les "belles" lletres, o, fins i tot, de les arts "aplicades".

Inspiració és un terme que té una tradició dins de l'exegesi religiosa, concretament en l'exegesi bíblica; és un terme que s'aplicava, entre d'altres esferes d'explicació o anàlisi, a la traducció. Una traducció bíblica inspirada era gairebé el mateix que una traducció revelada. Tenia un pes i una autoritat específics, indiscutibles, situats molt per damunt de les opinions i els parers dels mortals. De fet, darrere aquesta concepció hi trobem a l'aguait l'argument més fort que, al meu entendre, es pot aplicar en contra de la inspiració: tota obra "inspirada", tot artista "inspirat", vol dir que ha rebut de fora, d'alguna presència "externa" -que normalment sol tenir una posició de superioritat, d'autoritat: una divinitat, una entelèquia, o

---

<sup>1</sup> Aquest article és una reflexió oberta, a la qual fa temps que dono voltes. Una versió força similar a aquesta, sense notes, ha estat publicada com a contribució a un cicle de conferències organitzat el curs 95/96 per la Universitat de Lleida. Aquesta versió va ser llegida al seminari "Persona i Poesia" de la Fundació Blanquerna el 7/2/97.

qualsevol entitat d'un cert gruix de fantasia-, la veu, o els dictats, que han fet que la seva obra sigui allò que és. L'artista com a tal, com a individu, com a home sol, no hauria estat capaç de fer, de realitzar, aquella obra sense aquest ajut. La bondat del resultat prové principalment, doncs, de la intervenció externa.<sup>2</sup>

La situació és curiosa -i fins i tot paradoxal- perquè en la llengua habitual també hem convingut d'anomenar l'artista "artífex", és a dir, aquell que fa una cosa amb art. L'artista és, en definitiva, un "artesà". Algú que té un ofici, uns coneixements, unes "manetes" especialment destres per a confegir el producte a què es dedica. I el respecte a l'artesà és el respecte als coneixements, als anys d'aprenentatge, a les hores passades al peu del banc de treball, de l'obrador, de la taula d'estudi o de dibuix. A la tradició, a la continuïtat, a la feina i, si cal, al desenvolupament revolucionari i trasbalsador de les normes admeses.

Tornem però al sentit primer de la inspiració. El problema de tota inspiració és que si l'empenta decisiva, el primer motor, i motor essencial, d'una obra d'art ve de fora de l'obra i de fora de l'artista, caldria que ens poséssim d'acord a reconèixer quina és aquesta presència externa, quin aquest artesà suprem. Tota la validesa de l'obra inspirada diríem que rau en el seu origen superior i no pas en la seva realització i factura, es basa més en la seva connexió amb una realitat altra que no pas amb l'entrellat d'elements materials que en constitueixen la seva presència física davant els nostres sentits (siguin mots, sons, colors, formes...). He de confessar que m'agradaria molt de poder conèixer cara a cara aquest artífex suprem de tota inspiració, el geni dels genis, o tota la colla de divertides muses i divinitats que, al llarg de la història de les arts i de les lletres, s'entretenen, de l'olimp estant, a enviar les seves idees inspirades als pobrissons artistes d'aquesta terra que esperen encreuats de mans, eixorcs, badocs i mal·leables a parts iguals. La falòrnia d'aquests

---

<sup>2</sup> El pare Miquel Batllori, a la seva biografia del P. Ignasi Casanovas que serveix de pròleg a les *Obras completas* d'aquest (vol. I, *Estéticas*, Barcelona, Editorial Balmes, 1943), reporta un article o conferència del P. Casanovas referent a Gaudí on es diu: "Aquel hombre [Gaudí], pues, más admirable aún como contemplador casi intuitivo que como creador artístico, hablaba de la fruición estética con reverencia y con palabras semejantes a las usadas cuando se habla de la gracia sobrenatural. Decía que las horas de visión son pocas, pero clarísimas, y que se nos dan gratuitamente, o sea que las recibimos pasivamente sin ningún esfuerzo ni trabajo; que en esto nosotros podemos hacer poca cosa más que quitar estorbos, nubes de preocupaciones que oscurecen nuestra alma, para que, cuando salga el sol de la inspiración, nos dé de lleno; que, llegada la hora de la visitación divina, no hay más que dejarse llevar del vuelo del espíritu, para que suba a las alturas" (p. 103).

supòsits és encara més flagrant quan pensem que, en nom de la suposada inspiració, allò que hom fa és, al capdavant, negar la capacitat crítica, la dialèctica del judici i de l'argumentació, de la formació i del diàleg, tant de l'artista, com del públic, o dels homes en general. El criteri de l'espectador, del lector, del consumidor, dels altres artistes... queda relegat a segon terme -o simplement anorreat de manera tàcita, o molt explícitament fins i tot mitjançant l'exercici de la violència física-<sup>3</sup> en nom d'aquella autoritat divina que ha estat la inspiradora de l'art.

Si poguéssim dur l'argument irònic més enllà, caldria fins i tot reconèixer que l'artista inspirat, en tant que mèdiu d'una veu superior, no té gaire més mèrit que el del transportista competent que ens condueix sans i estalvis d'un punt A a un punt B. El mèrit és, si de cas, per a aquella entitat superior que ha parlat "a través de" l'humil i servil artista.

La defensa de la inspiració ha estat constant al llarg de la història per raons molt diverses, jo diria que mal, o només parcialment, explicades. He mencionat la importància que té per a la traducció bíblica, on la paraula de Déu no pot ser potinejada per intèrprets i traductors mortals si no és amb el vistiplau de la divinitat que és qui, al cap i a la fi, n'autoritza el resultat final bo i atorgant-li l'autoritat indiscutible que li cal davant les congregacions dels creients. Naturalment, qui decideix quina és la versió inspirada és la institució terrenal amb poder suficient, l'església, el faraó que va fer tancar els setanta traductors jueus en cel·les separades, o qui sigui.

De manera similar se sol aduir que aquest concepte d'inspiració és, en la història literària, propi, sobretot, del romanticisme. Sens dubte hi és present, però també crec que caldria matisar molt en quins autors i sota quines formes, perquè aquí apareixen, altre cop, institucions de poder literari interessades a validar una actitud, un estil, uns autors. No veig gaire clar que romàntics anglesos com Keats, Shelley o Byron, que no van parar durant tota la seva accidentada biografia de posar-se en una tesitura de vida i de treball (i d'emocions i sentiments) que els "inspirés", siguin models de poetes que han estat inspirats, en el ple sentit de la veu passiva. William Wordsworth certament és l'exemple més contrari a la inspiració, ja que és el primer poeta modern que ens ensenya a escoltar les nostres emocions, els nostres records, els nostres sentiments, les veus de la natura ... i, a més -cosa molt més difícil-, ens els explica.

---

<sup>3</sup> La Inquisició, l'existència de l'Índex de llibres prohibits, les condemnes per part de l'integrisme islàmic, la *fatwa* contra Salman Rushdie... són judicis d'aquesta mena en nom d'una doctrina superior.

El cas de Coleridge mereix una cita a part. Sobretot perquè Coleridge és l'autor d'una de les més cèlebres descripcions modernes del somni inspirador. En efecte, quan el 1816 Coleridge va publicar el seu poema "Kubla Khan" a instàncies de Lord Byron, hi va afegir una nota en què explicava la composició del poema. L'episodi que hi narra ha arribat a ser conegut com l'"episodi de Porlock". L'anècdota diu que Coleridge es quedà adormit pels efectes d'un medicament que prenia quan es trobava llegint una descripció de la construcció del palau de Kubla Khan. I prossegueix: "L'autor va romandre unes tres hores en un son profund, com a mínim dels seus sentits externs, temps durant el qual, d'això n'està completament segur, va compondre no menys de dos o tres-cents versos; si és que realment hom pot anomenar composició a aquell estat en què totes les imatges apareixien al seu davant co a 'coses', amb la producció paral·lela de les expressions corresponents, sense cap sensació o consciència d'esforç per part seva. En despertar li semblà que era capaç de recordar clarament tot el poema i agafant ploma, tinta i paper, tot d'una i amb gran facilitat va escriure els versos que avui conservem. En aquest moment, dissortadament, algú que arribava de Porlock el cridà i això el va entretenir durant més d'una hora, de manera que quan retornà a la seva cambra, descobrí, amb gran sorpresa i mortificació, que tot i que encara conservava algun record difús i tènue del conjunt general de la visió, tanmateix, llevat de les vuit o deu ratlles esparses i de les imatges, la resta havia desaparegut..."<sup>4</sup> Aquesta descripció de Coleridge sembla donar carta de naturalesa a la presència d'una musa onírica perfecta i indiscutible, dominadora del ritme i de l'estrofa, i de les cadències de l'anglès. Com el mateix Coleridge explica, ell sols havia de posar per escrit allò que li havia estat dictat. Però aquesta operació senzilla es veu interrompuda per l'inoportú truc a la porta que li malbarata el record, les idees, o la veu que duia al magí. El poema queda, doncs, inacabat. La gràcia de l'anècdota de Coleridge no és allò que realment aconsegueix escriure (o transcriure, com hauria dit ell), sinó allò que deixa d'escriure. Més encara si pensem que, allò que efectivament queda escrit damunt el full de paper és escrit pel puny i lletra de Coleridge i no pas de la musa onírica en qüestió, extraordinàriament inspirada però àgrafa.

L'anècdota de Coleridge l'he relacionada sempre amb uns dibuixos que formaven un acudit publicat fa anys a la revista ame-

---

<sup>4</sup> Cito per la descripció que se'n fa a Coleridge, *Poems*, Edited by John Beer, London / New York, Dent/ Dutton, 1975, p. 163.

ricana *The New Yorker*. A les vinyetes hi apareixia un home barbut i de cabells esborifats, amb aspecte bohemí, assegut davant una vella màquina d'escriure amb un full en blanc al carro i amb la mirada perduda enllà de la finestra oberta. L'habitació on s'estava era plena de plantes que creixien en pots i testos col·locats a l'ampit o penjant del sostre. El dibuix representava clarament l'escriptor en l'espera de la inspiració. A la vinyeta següent apareixia de sobte una figura angèlica, que entrava volant per la finestra i provocava la reacció immediata de l'escriptor que es posava a escriure amb un somriure gojós i a una velocitat frenètica. Hom veia clarament que l'home acabava de trobar la idea de la seva vida, l'obra mestra. La figura angèlica, però, anava provista d'una regadora i de fet procedia, fent un volt per la cambra, a regar les plantes una mica esmorteïdes, per, a continuació, tornar a desaparèixer per la finestra tal com havia arribat. La desaparició de la musa angelical deixava el nostre escriptor paralytitzat i moixí, petrificat de bell nou com un estaquirot davant el full que tot just havia començat a escriure.

L'anècdota de Coleridge i el dibuix de *The New Yorker* em fan arribar sempre a una mateixa conclusió. I he de dir, sense massa modèstia, que encara no he trobat ningú capaç de rebatre-me-la. La millor de les obres d'art possibles, la més excelsa i perfecta -la millor simfonia, el millor poema, la novel·la sublim, el quadre genial, els més inspirats- no valen res fins que algú no els ha fets, fins que un artista -un artífex, un artesà- no els ha donat entitat: ens, ésser, vida. Cal una persona, un autor, un artista, que creï l'obra, cal que l'obra existeixi. I només després de la seva existència material se la podrà judicar. I aquest judici és un judici, com tots, social, sotmès a les fallades del gust i l'opinió, a les modes històriques, a les badades humanes, a la perspicàcia de la intel·ligència, a les diferències de criteris, de costums, de latituds. Però humà. Un judici, una crítica -imperfecta, vacil·lant o arbitrària- que només pot partir, que només pot basar-se en els elements materials de l'obra d'art que coneixem. I prou.

Dit això, serà més fàcil entendre per què considero que, en l'escriptura d'un poema, podem distingir tres fases diferents dins d'un procés lògic, que no és automàtic ni està necessàriament ordenat en una seqüència obligada. Defineixo aquestes tres fases o estadis com: l'aparició del pretext, la troballa del vehicle o imatge, i l'escriptura del poema.

El pre-text és, com indica la paraula, alguna cosa que no pertany encara al món de l'escriptura, al text. És aquella incitació que

ens mou a escriure. Una sol·licitud externa al poema escrit. De pretextos, n'hi ha a milers, ens envolten cada dia, els triem per gust, interès o atzar. Ens sol·liciten quan menys els esperem. O sortim a la seva recerca. El pretext és el "tema" que ens mou a escriure el poema, tot i que, sovint, a la fi, no serà el "tema" del poema. Una idea, una emoció, una lectura, una escena vista, un quadre, una història, una relació, un objecte... totes aquestes coses poden ser pretextos de poemes, de novel·les, de pintures, de composicions musicals. Podem "voler escriure" sobre la primavera, sobre una posta de sol, sobre un matí boirós, sobre una dona que dorm, sobre un infant abandonat, sobre una imatge bella, sobre un color, sobre un dolor, sobre una pèrdua, sobre la pau, sobre la sang de dos estimats que només arribaran a unir-se en el cos vulgar d'una puça - com se li va acudir d'escriure a John Donne...-. Però una cosa és voler escriure i una altra escriure de debò. Voler escriure és, només, una intenció. Un motiu. Una incitació. Una idea. Un pre-text.

El pretext és allò que desperta la volició creadora.

La identificació del pretext sol tenir valor autobiogràfic però, davant les bones obres, els espectadors, els lectors, etc., no tenen cap necessitat de conèixer el pretext real de l'autor. Que la figura representada en un quadre de Picasso, posem per cas, "sigui" la seva amant o la seva dona o la seva filla, ens és igual davant l'anàlisi que fem del quadre en tant que espectadors. Que *Les demoiselles d'Avignon* siguin senyoretetes d'Avinyó o d'un prostíbul del carrer d'Avinyó a Barcelona, o models pagades, o siluetes inventades, o reproduccions d'estatuetes africanes, té a veure més amb la història del quadre, menys amb el seu procés de composició, i no gaire o gens amb l'efecte del quadre sobre els espectadors. Que el jovenet Rimbaud fos un pretenció insuportable que volia lluir les seves habilitats poètiques davant els cercles literaris consagrats no treu, per sort, cap mèrit als seus reeiximents literaris. (De fet, els lectors moderns tenim l'oportunitat excel·lent de poder fruit de grans obres bo i estaviant-nos el tracte amb personatges tan singulars i difícils com Baudelaire, Dostoievski o Eliot).

La multiplicitat de pretextos que susciten l'atenció de l'artista és com la multiplicitat d'encàrrecs que es reben al despatx d'un arquitecte (en el supòsit amable que l'arquitecte tingui feina). Un pretext no és un poema de la mateixa manera com un encàrrec no és una casa. És una petició, una sol·licitud perquè se'n faci una; un acte de volició perquè escrivim el poema. Sobre el mateix pretext -una dona que dorm, el dolor davant la mort, una posta de sol...- es poden escriure (s'han escrit) milers de poemes. Els tòpics i els topos

serveixen per a identificar-los. "A uns noucasats", "Al pare mort", "A la pàtria", "A l'eucaristia", "A l'autumne", "Al pas del temps", "A la infantesa perduda"... L'encàrrec per a la construcció d'un pis, o d'un xaletet, també cal personalitzar-lo, individualitzar-lo, convertir-lo en projecte i plànols. La mateixa posta de sol al Pont dels Arts és pintada i fotografiada de cent maneres diverses segons els pinzells i la paleta, la càmera i l'objectiu dels pintors i fotògrafs afeccionats que en aquell moment hi passen.

I heus aquí que arribem al segon estadi de l'escriptura poètica. Un cop triat un pretext, cal trobar la forma de convertir el pretext en text. I aquesta forma és, per força, en el cas de la literatura, feta de paraules. Cal escriure el pretext perquè deixi de ser-ho, perquè passi, en el sentit aristotèlic, de potència a forma. L'escriptura, la construcció és, de necessitat, una plasmació d'allò que només era intenció o idea en elements materials. Aquest pas a la materialitat - dels mots, de les formes i colors, dels sons instrumentals, de les proporcions arquitectòniques...- és la part més atractiva i el repte més gran del creador. És, crec jo, allà on l'artista juga amb totes les seves eines d'art, on posa en pràctica la seva capacitat de fer amb art, de ser artesà i artífex. Però juga amb eines concretes, no amb eines inspirades o oníriques, divines, intangibles. Juga amb formes que són comunes a tots els mortals, amb mots que figuren a qualsevol diccionari, amb sons que corresponen a notes determinades que cal plasmar en un pentagrama i fer tocar a un instrumentista concret. Tot i que aquesta combinatòria, bé cal reconèixer-ho, és immensa, infinita.

La part més interessant d'aquest segon estadi és la consecució del vehicle, de la llavor, que ens conduirà a l'escriptura del poema. La consecució del croquis que ens farà veure com serà l'edifici que volem projectar. L'esbós. Es tracta d'una llavor, d'alguna cosa material que conté en ella tota la virtualitat de l'obra d'art acabada però que encara no és l'obra feta, sencera. És un fill en qui endevinem el desenvolupament posterior (que encertarem o no). Aquesta llavor és plenament aleatòria: combina la sol·licitud del pretext amb els recursos de què disposem i l'experiència que tenim de les obres acabades, tant nostres com d'altri. Combina l'encàrrec amb els estris de l'ofici i amb la idea que ens fem de quin serà el resultat si tirem endavant per aquest camí. Deixa lloc a la planificació i deixa espai a la sorpresa. I no deixa de ser una provatura.

Aquest vehicle per a la consecució del poema, que ja és textual, aquest primer dibuix de la casa a construir, no cal que guardi cap relació de dependència, submissió o prioritat amb el pretext. Hi

pot tenir una connexió llunyana, pot ser simplement un repte per fer-nos provar de lligar caps molt diferents o pot ser ja una forma adient. Si es tracta d'una rima alegre potser ens farà concebre l'esperança que el poema sobre la posta que somiàvem serà una cançó desenfadada; si per ventura és una imatge transcendent, que el poema ha de carregar-se de tons metafísics; si una ocurrència brillant, que n'hi haurà prou amb un epigrama subtil.

De fet tot artista treballa a partir d'un repertori de pretextos i de vehicles. Temes i recursos. Si domina la cançó, és normal que no pretengui escriure una òpera; si li agrada la descripció prolixa, s'orientarà més cap a la narració llarga que no pas cap al conte; si domina el disseny i els materials naturals, potser projectarà mobles i no grans gratacels. Tot i que és ben propi del tarannà humà intentar fer allò per a què estem menys dotats: la novel·la del poeta; els poemes del novel·lista; l'òpera del violinista; el concert solista del compositor; el moble de l'arquitecte...<sup>5</sup>

La gràcia d'aquesta llavor de l'obra, d'aquest vehicle de la composició artística és que permet d'enfocar de manera novella el pretext que ens havia mogut a escriure. O que ens permet desviar el pretext original cap a un altre pretext derivatiu o subordinat que encaixarà millor amb el vehicle de què disposem. Per això els artistes parlen del fet que una composició determinada "demana", "exigeix" determinats colors, determinades rimes, determinat moviment... La composició és, en si, un judici dels criteris de relació, d'equilibri. Com-pondre vol dir ajuntar, disposar elements diversos l'un al costat de l'altre per aconseguir un tot harmònic, o xocant, essencial i esquemàtic o ampul·lós i barroc segons el gust i la voluntat de l'autor. En els cal·ligrames de Salvat Papasseit, posem per cas, allò que la tipografia remarca amb un cos més gran i negretes, no és un mot arbitrari que cada caixista pot alterar al seu albir, sinó un

---

<sup>5</sup> Com indicava Andy Warhol en referir-se als famosos segons de fama de què tothom arribarà a fruir, l'obra d'art moderna sembla que està més en funció de mitjans que la divulguen -del papanatisme dels qui aplaudeixen i afalaguen la vestimenta de l'emperador despul·lat-, o de la posició de poder de l'ego del mateix emperador -el fet que sigui obra de artista (que implícitament hom reconeix que no és un mortal com els altres)-, que no pas del fet mateix que l'obra tingui alguna consistència pròpia i serveixi de manera efectiva algunes funcions confessables i objectivables, entre les quals distreure'ns, fer-nos momentàniament feliços, fer volar la imaginació, fer-nos recapacitar sobre la nostra condició humana, etc., no semblen ser objectius gens menyspreables. El circ romà, com el futbol modern, és una distracció perfectament lícita si els qui hi participen no són esclaus obligats a satisfer amb la seva mort el desig col·lectiu de violència. El futbol és tan respectable com a competició esportiva de conjunt com irrisori quan esdevé religió d'ateus i gansterisme mercantil de "lo que importa es participar".



element distorsionador, cridaner, que provoca una alteració de l'equilibri general del poema i l'esbiaixa en la direcció -avantguardista, trencadora de motlles- que Salvat li va voler donar. En un sonet de Josep Carner, al contrari, l'equilibri de la forma externa sol ser condició *sine qua non* d'un altre equilibri interior més subtil i amagat que Carner mai no hauria volgut que tragués el nas, descarat, a la superfície més aparent del text. Fins i tot els heterònims de Fernando Pessoa ens parlen de la unitat de cadascuna de les veus, del seu estil, homogeneïtat i evolució. L'heteronímia ens parla de la simultaneïtat de la diferència, de la contemporaneïtat i paral·lelisme de la diversitat, sens dubte una de les característiques més pregonades del nostre segle.

Fet i fet, i en contra de la inspiració, fins i tot en els manuscrits dels més coneguts defensors de l'expressió espontània (on espontaneïtat sol confondre's amb llibertat), solem trobar-hi moltes correccions i modificacions, introduïdes per la ploma de l'autor que segueix els seus criteris d'estil, gust i composició. Poques o cap solen ser les correccions de la mà de la musa inspiradora, que ja hem dit que cal suposar àgrafa. Maragall i la seva teoria de la paraula viva en són un exemple perfecte. Perquè en realitat l'únic que jutja la quantitat i la qualitat de la "vivor" que posseeix la paraula és el mateix poeta. Ell és qui n'ha de decidir el grau d'aparent espontaneïtat i frescor, de lliure emotivitat o d'elaboració i control.

Trobat el pretext i trobat el vehicle que ens permetrà d'expressar aquell de la manera com a nosaltres, autors, ens sembla que cal fer-ho, ja només falta escriure el poema. Aquest és el tercer estadi de l'escriptura del poema i, en qualsevol cas, aquí la filosofia de la composició, de l'artifici, hi té un paper molt més rellevant i, des del punt de vista de la lògica compositiva, més secundari. Potsèr aquí podríem referir-nos de ple dret a la tècnica.

Si en el croquis del dibuix, en l'esbós, l'arquitecte ha trobat la "forma", o sobretot la llavor, l'encarrilament, que li sembla que pot servir per a dur a bon port l'encàrrec rebut per construir una casa determinada, amb unes especificacions concretes, un cop arribat a aquest tercer estadi només li cal dibuixar els plànols planta per planta, adaptar els seus coneixements tècnics a aquell incipient dibuix-idea global, fer anar les canonades per on els requisits de la construcció exigeixen, els endolls als llocs on seran útils, deixar entrar prou llum i ventilació on calgui, disposar de manera amatent els espais... La construcció i l'escriptura són una disposició i resolució d'elements per als quals l'artista disposa de tradicions, de catàlegs, de solucions, de materials... No se li ocurrerà que les biguetes que

han de sostenir un pis siguin massa primes, ni que un personatge que ha de tenir un paper preponderant aparegui sense ser descrit. La forma del sonet requereix ajustar-se a unes convencions, fins i tot per trencar-les. La convenció de la tela i de l'oli limita les tècniques a emprar al quadre. Els efectes de l'adjectivació -esparsa, rica o sincopada-, de la metàfora, de les imatges de moviment... formen part de la "cuina" de l'escriptor. I la cuina s'aprèn mirant, llegint, provant, tastant, escoltant, equivocant-se... La troballa descoberta "per atzar" sol ser més aviat resultat d'una prova, d'un experiment: la recerca d'un efecte nou. Però sense el desig de novetat i el coneixement d'allò que ja s'ha fet i d'allò que encara no s'han intentat mai, no hi ha possibilitat de descobriment de novetats. I la valoració d'allò "nou" de la "novetat" continua sotmesa al criteri del creador, no al criteri de cap inspiració ectoplasmàtica.

Alguna vegada he fet la prova de demanar als estudiants o al públic de substituir la imatge "amb so de seda fa la mar" que apareix al poema "Festeig" del meu llibre *Focs d'octubre*, per una altra que aconseguís els mateixos efectes amb un pur canvi d'adjectivació. Però tothom sol convenir que solucions com "amb so de ferro fa la mar", "amb so de fusta fa la mar", "amb so de tronada fa la mar", "amb so de ciment armat fa la mar", "amb so de llauna fa la mar", o fins i tot, dins el mateix camp semàntic dels productes tèxtils, les alternatives "amb so de llana fa la mar" o "amb so de cotó fa la mar" no desperten en els lectors les mateixes percepcions. La qual cosa vol dir que, d'entre un catàleg de recursos immens, un grup cultural més o menys homogeni sap reconèixer unes determinades virtuts associatives "productives" en un context i no en un altre, perquè es tracta d'associacions que ens permeten associacions enriquidores, lligams, compleció de camps imaginatius, etc.<sup>6</sup>

Contra la suposada inspiració, doncs, treball, raó, judici, criteri i crítica, eines, recursos, tradició... L'avantatge és que, com a mínim, els criteris són, aleshores, objectivables i, en conseqüència, discutibles, opinionables. Ja no es tracta de dogmes de fe, d'avaluacions externes, sinó de criteris i de decisions humanes. Una qüestió

---

<sup>6</sup> L'anàlisi textual no hauria de pretendre altra cosa que informar-nos sobre la riquesa i varietat d'aquests jocs de possibilitats literàries. Cal no oblidar que les paraules són la matèria única de la literatura, la matèria de què la literatura és tota ella formada, però que les paraules, com els sons, com els colors, tenen el poder de suscitar sensacions, opinions, estats d'ànim que són altament subjectius i que responen a anàlisis psicològiques individuals i de comportament social. L'individu que no reacciona amb un cert estretiment davant una combinació de sons o de colors diem que és "insensible". Un judici que té com a base, naturalment, l'experiència col·lectiva.

ben diferent és que els creadors sàpiguen explicar i explicitar aquests criteris. N'hi haurà algun, de tant en tant, que sabrà expressar amb exactitud i intel·ligència la seva filosofia de la composició,<sup>7</sup> però aquesta no és la seva feina, ni la seva obligació. Per això ja existeixen els estudiosos, els professors, els crítics. El millor aprenentatge dels pintors antics no era la fe o les creences -que, d'altra banda, la majoria d'ells compartien i molts practicaven en un alt grau-, sinó treballar al taller d'algun gran mestre. Potser avui l'aprenentatge a les "escoles de lletres", d'escriptura creativa, no sigui un camí tan pretencios ni desencertat com alguns suposen.

Ja he dit que la descripció d'aquests tres estadis ben diferenciats epistemològicament no vol pas dir que existeixi un ordre de prelación estricta entre tots tres. Potser els pretextos són anteriors, però sovint no ens ha de sorprendre que, en el procés de construcció final del poema, un recurs determinat ens obligui a introduir canvis en allò que havíem previst, perquè considerem que aquests canvis seran més efectius per al conjunt. Una de les virtuts més agradaides de l'acte creador és, justament, aquesta llibertat enorme: res no ens obliga a actuar en un sentit estricte i unidireccional, podem canviar quan ens abelleixi, podem modificar-ne els continguts al nostre lliure albir. Aquell personatge que ens era simpàtic i atractiu ara el convertirem en el dolent de la novel·la perquè hem decidit d'apostar per l'efecte sorpresa. Aquell vers que ens semblava tan "rodó", ara el traurem del context on era i serà el nucli d'un nou poema perquè dins el conjunt de l'antic poema quedava diluït i malaguanyat. Tots hem vist les fotografies de diferents estadis de composició de les grans teles d'algun pintor i ens hem sorprès en veure com certes figures, formes o colors que hi tenien un paper primordial desapareixien tot d'una per cedir pas a una altra opció que només havia estat entrellucant, poderosa i amagada, a segon terme. Per ventura no sols guardarem el suc del guisat al forn i l'afegirem per donar gust al brou del sopar, sinó que a mig fer el sofregit decidirem que avui podem prescindir de les patates. Totes les combinacions són possibles si aporten un resultat final més plaent, més feliç als ulls dels seus autors.

Per ventura la inspiració no és altra cosa que el tastet o el polsim amb què cal adobar un guisat a la cuina. O l'ull entès amb

---

<sup>7</sup> Els dos millors textos de reflexió sobre la creació que conec escrits a Catalunya aquests darrers anys són, curiosament, de dos poetes-pintors: Albert Ràfols Casamada i Narcís Comadira. El text d'aquest últim explicant el procés de composició, la seva "pintura", d'un mural per a la Universitat de Girona hauria de constituir una lectura obligada per a qualsevol artista.

què l'àvia vigila que la ceba agafi el seu punt daurat. Encara que santa Teresa deia que Déu habitava entre les cassoles, la inspiració culinària sembla raure més aviat en l'experiència i el coneixement. A mi no m'estranya gens que la inspiració poètica sigui, també, més una qüestió de coneixement dels estris i recursos que donen bon gust, de saber triar les bones matèries per escriure i de ponderar el grau d'adaptació que cal per satisfer els paladars dels comensals. Tot i saber que alguns jovincells només voldrien sucre candi o bollicaos a tota hora i que d'altres d'edat més provecta prefereixen la verdura rebullida i el menjar sense cal, l'únic que de debò cal és saber explicar què és allò que condimentem en cada circumstància i per a cada taula. I em sembla de justícia que la "carta literària" que els professors ofereixen als estudiants de primària, o del batxillerat, sigui força diferent d'aquella que un altre restaurant literari ofereix als telespectadors, als universitaris o a un públic lector adult, especialitzat i crític.

Poder parlar de l'escriptura del poema com qui parla del condiment d'un *platillo* és, com a mínim, una lliçó d'humilitat. Vol dir que ens hem desempallegat d'aquelles ínfules transcendents que atribuïen al poeta un do de comunicació especial i intransferible amb la divinitat. Sobretot en uns moments en què, pel que jo sé, si la divinitat ens és present és, sobretot, per l'evidència -suportable o no- que ja fa massa temps que s'amaga.

### Abstract:

In this article, the author, also a poet and translator, carries out an analysis of poetic inspiration on a controversial basis. He explains his arguments against poetic inspiration and reflects on the artistic work from an innovate point of view. This article is based on the oral exposition that the author gave in a work session of the research group on Poetic Inspiration of the Càtedra Ramon Llull Blanquerna during the academic year 1996-1997.