

---

---

# La forma autobiogràfica en la narrativa de Joaquim Ruyra

per M. Lluïsa Julià

## *La veu narrativa*

Amb el present estudi analitzem la veu narrativa més característica de l'obra ruyriana. Però no pretenem fer-ne una simple exposició teòrica –per altra banda redundant davant les formulacions ja establertes–, sinó observar com la posició narrativa predominant determina la resta d'elements tècnics i els sobrepassa per conformar aspectes temàtics i significatius centrals de l'univers ruyrià. Cal dir, d'entrada, que utilitzem aquelles distincions conceptuals que la teoria de la narració ha desenvolupat quan ens són útils i clarificadores. En concret, les establertes per Gérard Genette entre la *veu narrativa* –concepte que inclou els nivells narratius i la relació del narrador amb la història– i el *mode narratiu* –que fa referència al punt de vista–, ja que tracten directament de l'objecte del nostre estudi tot resumint i resolent investigacions teòriques efectuades anteriorment en aquest camp narratiu.<sup>1</sup>

Sí definim el corpus narratiu ruyrià per les composicions incloses a *La parada* (1919), a la reedició ampliada de *Marines i boscatges* (1903), *Pinya de rosa* (1920) i a la narració titulada *Les coses benignes* (1925), inclosa a *Entre flames* (1928), la classificació d'aquestes 24 obres narratives ens permet establir els diferents usos de la veu narrativa.<sup>2</sup> En primer terme, podem establir la divisió entre les

1. Vid. Gérard GENETTE, *Figuras III* (Barcelona 1989) i les consideracions que suscità a Shlomith RIMMON, *Teoria general de la narració: Figures III de Genette i l'estudi estructuralista de la narració*, dins *Poètica de la narració*, a cura d'Enric SULLÀ (Barcelona 1985), ps. 149-190.

2. Deixem de banda les composicions humorístiques que es van incloure a *Entre flames*, així com alguna altra de dispersa, totes d'un to menor no comparable al corpus que tractem.

narracions que presenten un narrador absent del relat —narrador heterodiegètic— d'aquelles altres en què el narrador hi és present —narrador homodiegètic. La diferenciació bàsica es troba en el fet que l'escriptor faci explicar la història a través d'un narrador extern o emprí un dels seus personatges. Des d'aquesta perspectiva és notori que Ruyra tria preferentment el narrador amb presència dins el relat. Un narrador que, d'una manera o d'una altra, participa de l'acció narrativa en 16 narracions del corpus total de 24 que hem assenyalat. A vegades és protagonista absolut, tot corresponent al grau més intens d'*homodiegesi* (o *narrador autodiegètic*). És l'actitud que es produeix, principalment, en les narracions incloses en el segon recull. Són els casos d'*El primer llustre d'amor* o de *La fi del món a Girona*, però també de *La mirada del pobret* o *D'una olor*. En canvi, en les narracions publicades el 1903 sota el títol de *Marines i boscatges*, predomina el narrador que és personatge coparticip de l'acció principal, sobretot en aquelles en què la complexitat narrativa és més àmplia. Es produeix, evidentment, a *Jacobé*, en què el narrador és un personatge amb nom propi, en *Minguet*, o en el cas d'*El rem de trenta-quatre*, única ocasió en què la veu narrativa pren la perspectiva femenina. Dins d'aquest grup també cal remarcar el personatge-narrador de *La parada* (narració), únic cop en què Ruyra manté la posició narrativa emblemàtica de l'any 1903. Formen un tercer grup les narracions on el narrador homodiegètic pren l'actitud de testimoniar l'escena que viu. En aquest cas es manté en un relatiu segon pla compaginant el seu protagonisme amb la descripció de la realitat que l'envolta. És el personatge-narrador sense nom que trobem al llarg de les *Impressions*. Pot ser, per exemple, el personatge mut que narra els esdeveniments a *Mànegues marines* o el que participa de la placidesa de les vetlles marineres a *Vetlles d'estiu*. Més endavant ens detindrem en la seva anàlisi.

En segon lloc, podem establir els nivells narratius, els nivells de ficció. En aquest aspecte Ruyra empra, de manera abassegadora, la tècnica del record memorat pel personatge-narrador, tot produint-se, doncs, una homonímita entre el personatge del passat i el narrador del present. Encara que sigui obvi, no és sobrer recordar que aquests dos personatges no es poden confondre entre ells, així com el narrador fora del relat no es pot identificar amb l'autor. En una primera lectura d'aquests relats sovint el lector no percep la presència del narrador fora de la història, de manera que assumeix el relat com si es tractés d'una ficció directa o de primer grau. Sols al final, quan el narrador recupera el present per reflexionar sobre els fets narrats, ens adonem de la seva presència. En aquest sentit parlem de *veu extradiegètica*; una veu que implica unes restriccions importants en el punt de vista adoptat, en el *mode narratiu*. D'una banda, ha de ser coherent amb el seu personatge, de manera que el narrador ha d'evitar de parlar o mencionar coses que sap des del seu present; però d'altra banda, totes les seves percepcions han de ser rigorosament focalitzades: no poden depassar mai la visió del seu personatge.

Aquesta tècnica, perfectament coincident amb l'estètica de la sensació, es desenvolupa a través de la percepció sensorial. Majoritàriament, la seva evocació es produeix per la coincidència del personatge-narrador en el mateix escenari, en el mateix paisatge on es van produir els fets ara recordats. A *Una tarda per mar* s'hi fa referència en el moment que el narrador recupera el present: «Encara em sembla que estic en aquelles penyes entornat d'aquella mainada.» A *Jacobé* la concomitància espacial es produeix un cop iniciat el relat amb unes referències clares a la sort desgraciada que tindrà la noia: «Aquí tot me la recorda; i més que res aquest escamot de roques que, espargides per la cala, reganyen a flor d'aigua

llurs herbatges arraïmats de color d'or vell. Me fan l'efecte d'un pedestal sense estàtua.»<sup>3</sup>

Altres vegades el relat és l'evocació d'un somni o d'un malson, tal com s'esdevé a *Avis misterios* o a *La fi del món a Girona*. I, encara, en el cas de *D'una olor*, el pseudo-record és suscitat per l'olfacte. En totes aquestes narracions, els relats interns del subjecte intermedi són assumits immediatament pel narrador fora de la història.

Sols en tres ocasions Ruyra empra un segon grau de ficció en introduir una història interna dins l'enunciat narratiu. Ens referim, en aquests casos, a la *veu intradiegètica*. La narració més netament classificable dins aquesta veu és *La vetlla dels morts* per la situació *metadiegètica* que ofereix: l'hostal, els músics, la diada... Però també és el cas d'*El malcontent*, on la identificació del narrador extern amb un narrador de rondalles implica tota una convenció narrativa similar a l'anterior. En els dos casos es fa referència a l'oralitat de la comunicació. Finalment, cal assenyalar que Ruyra empra la convenció epistolar, una altra forma de *veu intradiegètica*, a *El rem de trenta-quatre*. En aquest cas es fa referència a una situació textual.

En algunes altres narracions, molt poques, Ruyra empra la *veu extraheterodiegètica*, que normalment és definida com la narració en tercera persona d'un narrador absent del relat que narra fets en els quals no ha participat. Correspondria al narrador omniscient clàssic. De fet, però, Ruyra la utilitza amb moltes restriccions. La primera, provinent de la focalització. En tots els casos el narrador s'introdueix en l'interior del protagonista i la realitat es presenta majoritàriament des de la seva perspectiva. Així ocorre, per exemple, a *En Garet a l'enramada*, *La Fineta*, *El vals final* o *Les coses benignes*. El narrador passa de l'omnisciència total, a la qual tampoc no renuncia, a l'omnisciència relativa basada en els seus protagonistes. Sols a *L'idilli d'en Temme* aquesta focalització passa d'un personatge a un altre. La segona restricció es deu al *temps narratiu*. És interessant de constatar que les úniques narracions publicades el 1903 que escapen a la veu *extraheterodiegètica* s'escriuen en present. Es tracta de *Les senyoretetes del mar*, *La Fineta* i *En Garet a l'enramada*. Aquest fet potencia que el lector percebi el narrador dins de l'escena que narra quasi com si es tractés del personatge-narrador intern en actitud testimonial. En els dos primers casos es tracta de narracions publicades el 1896 i 1897, respectivament, quan Ruyra es trobava molt influït pel simbolisme i experimentava amb els ritmes poètics. En resulten unes narracions estretament lligades a les seves tècniques poètiques, fins al punt que podem referir-nos-hi amb el qualificatiu de poemes en prosa. En aquest sentit, el predomini de la veu *extraheterodiegètica* anuncia que ens trobem davant una narrativa simbolista.

Tenint en compte els elements de la *veu narrativa* que hem enumerat, el corpus narratiu ruyrià presenta la classificació general següent:

1. *Veu extraheterodiegètica*:

- a) Les 8 Impressions de *Pinya de rosa*; *La Xucladora*; *D'una olor*; *La mirada del pobret*; *El primer llustre d'amor*. Totes elles amb un personatge-narrador sense nom.
- b) *Jacobé*; *La parada* (narració); *La fi del món a Girona*. Personatge-narrador amb nom propi.

3. Vid. Joaquim RUYRA, *Obres completes* (Barcelona, Ed. Selecta, 1964), ps. 185-186. Seguim aquesta edició en totes les citacions que fem.

2. *Veü intrahomodiegètica:*

*El rem de trenta-quatre.*

3. *Veü intrabeterodiegètica:*

*La vetlla dels morts* i *El Malcontent.*

4. *Veü extrabeterodiegètica:*

a) *Les senyorettes del mar*, *La Fineta* i *En Garet a l'enramada.* Utilització del temps simultani.

b) *L'idil-li d'en Temme*, *El vals final* i *Les coses benignes.* Utilització del temps ulterior.

En conclusió, podem dir que la veu narrativa més característica de Joaquim Ruyra és l'extrahomodiegètica amb algunes incursions a la intradiegesi. De fet, el narrador «extern» que narra fets del seu passat es converteix en la veu arquetípica del seu relat, sense cap diferència substancial entre les narracions en què aquest personatge-narrador no té nom i aquelles altres en què en té. Això ha potenciat que s'hagi tendit a identificar el personatge-narrador amb el mateix escriptor i a llegir la seva obra com una mena de biografia o pseudo-biografia, fet propiciat també per la manca de descripció física d'aquest personatge i per la relació directa que s'ha volgut establir entre la realitat que descriu i el poble de Blanes o la ciutat de Girona, on transcorren la majoria de les narracions. Cal afirmar, però, que aquest relat en primera persona és una opció estètica conscient que no té res a veure amb la confidència directa, amb la confessió o amb l'autobiografia. Certament que Ruyra ofereix una autobiografia del seu personatge-narrador al qual pot cedir alguns elements personals, però evidentment no és pas la seva. Més encara si pensem com era de públic en relació amb la seva persona i amb l'expressió pública dels seus sentiments.<sup>4</sup>

De fet, Ruyra trigà força anys abans no arribà a assumir aquesta veu autobiogràfica. No és fins als anys noranta que Ruyra la utilitza amb seguretat, després de prop de vint anys d'escriptura en els quals, lentament, va abandonar les altres formes de relat.<sup>5</sup> En concret, la descoberta de la forma d'aquest personatge-narrador es produeix als anys vuitanta per la via del narrador de rondalles. En aquella època Ruyra es convertí ja en un notable narrador de rondalles. Després va desvincular aquesta forma narrativa de la temàtica purament folklòrica per incidir sobre la realitat. És el moment en què assumeix la veu extrahomodiegètica: el relat de l'experiència viscuda pel seu protagonista. Forma que ja apareix en les primeres narracions conservades, totes pertanyents als inicis dels anys noranta i coincidint amb l'adscripció de Ruyra a la tradició literària catalana.<sup>6</sup>

Per acabar aquesta classificació, cal recordar que la veu extrahomodiegètica implica una distància nítida entre el *jo narrant* i el *jo narrat*; o –cosa que és el mateix– un desdoblament entre el narrador fora del relat i des del present i el personatge dins de la història, en el passat. Per altra banda, però, la identitat

4. Ruyra guardà un mutisme absolut al voltant de la seva vida privada, tot i la llegenda que suscità el retrat literari de Josep Pla. *Vid.* Josep PLA, *Joaquim Ruyra (una petita aventura literària) (1858-1939)*, dins *Homenots. Primera sèrie, Obra completa*, vol. 11 (Barcelona 1980), ps. 99-136. Va ser Xavier Benguerel qui intentà fer una biografia novel·lada de l'escriptor en els anys trenta, però abandonà el projecte després de les contínues evasives de Ruyra. *Vid.* Xavier BENGUEREL, *Frustrada biografia de Joaquim Ruyra*, dins *Memòries (1905-1940)* (Barcelona-Madrid 1971), ps. 193-203.

5. Vegeu el meu estudi introductori *La formació literària de Joaquim Ruyra*, dins *Ruyra inèdit* (Girona 1991), ps. 13-61.

6. *Ibid.*, ps. 67-102.

entre les dues persones propicia jocs i ambigüitats narratives que Ruyra utilitza hàbilment per portar el lector a conclusions errònies sobre la interpretació dels fets descrits. Recordem, per exemple, dues realitzacions ben diverses dels mecanismes narratius que Ruyra coneixia a la perfecció: *La fi del món a Girona* i *L'èxtasi de l'oncle Ventura*.<sup>7</sup> El domini d'aquesta veu narrativa va fer que Ruyra es convertís en un inoblidable narrador de contes fantàstics, en els quals és bàsic el dubte i la creació del suspens; o que excel·lís també en la forma de l'acudit. I, naturalment, que pogués fer impecables incursions en el meravellós o que dirigís la construcció de la intriga en un *in crescendo* impecable cap a un efecte final únic i trasbalsador tal com trobem en la majoria de les seves composicions. En definitiva, a través d'aquesta veu arquetípica dels seus relats es converteix en un dels primers contistes moderns catalans tot seguint les coordenades establertes per al nou gènere narratiu des d'Edgar A. Poe, de qui Ruyra era un gran coneixedor i admirador.<sup>8</sup>

### *El jo narrat*

Com ja hem apuntat, les quinze narracions amb veu extrahomodiegètica es basen en el relat d'un record —tret de *La Xucladora*, que és escrita des del present—, un record fictici amb una duració molt àmplia que, de fet, converteix les narracions en extenses analepsis o *flash-back*. La infantesa ocupa un dels espais predilectes d'evocació, amb un total de sis narracions dedicades al record infantil. Sobretot destaca dins el conjunt de narracions publicades el 1919. Ens detindrem més, però, en el conjunt de narracions publicades el 1903, sobretot en les vuit *Impressions*. En primer lloc perquè, tècnicament, constitueixen el moment de fixació d'aquest personatge o *jo narrat*, que romandrà invariable en les realitzacions posteriors. Fins i tot la majoria de les característiques d'aquest personatge les trobem a la base dels altres personatges masculins, com és el cas d'en Garet; segonament, perquè estan ordenades de manera que podem construir la biografia d'aquest personatge des de la seva infantesa fins a arribar pràcticament al present del personatge-narrador fora del relat o *jo narrant*. És a dir: que de la suma dels seus records es construeix una imatge ben determinada d'aquest personatge. Finalment, i en tercer lloc, perquè a través d'aquest personatge Ruyra fa una interrogació més global sobre el món que l'envolta. Evidentment, doncs, l'organització del discurs de *Marines i boscatges*, després *Pinya de rosa*, obeeix a criteris on els elements tècnics s'harmonitzen amb els significatius. En aquest sentit, es pot argüir, novament, que la tècnica impressionista —a la qual també s'alludeix amb el subtítol d'*Impressions*— potencia la presentació d'una realitat fragmentada en cada narració, però que de la suma de totes s'obté una visió global i totalitzadora, múltiple i complexa de la realitat humana. En definitiva, el jo narrat realitza un viatge iniciàtic, una mena d'aprenentatge vital on el veurem descobrir alguns dels elements bàsics de la vida: la il·lusió per la

7. Vid. l'anàlisi que en fa Tzvetan TODOROV a *Introducció a la literatura fantàstica* (Barcelona 1982), especialment les ps. 92-110.

8. Ruyra situa Edgar A. Poe al cim de la narrativa breu el 1934 arran de l'entrevista que li féu Vicenç Coma i Soley. Vid. V. COMA I SOLEY, *Conversa amb Joaquim Ruyra*, «Esplai», any IV, núm. 125 (22-IV-1934). Podem constatar que no es tractava d'un coneixement simplement teòric, ja que en la seva reflexió més extensa sobre el fet literari (*L'educació de la inventiva*, 1921-1923) demostra haver-lo llegit amb deteniment (*op. cit.*, ps. 711-712).

vida que presenta possibilitats impensables en la ment inexperta d'un nen, la conscienciació de la pròpia individualitat o la descoberta de la mort; des de la inscripció del personatge en la seva comunitat a la interrogació sobre l'existència, la possibilitat d'un ésser superior, el desig i l'amor.

Tot i que es tracti d'una autobiografia fictícia, Ruyra delega alguns elements personals per a la construcció del personatge, elements que són emprats significativament en el relat. En concret, Ruyra informa el seu personatge de la pròpia posició socio-cultural per situar-lo en un món regit per lleis ben diverses. Així s'estableix una diferència important entre la percepció del món del jo narrat i la de la resta de personatges amb els quals entra en contacte: vailets pescadors, patrons, vells mariners, pagesos... És evident que la posició socio-cultural de tot individu afecta directament la visió i la comprensió de la realitat. La distància entre el jo narrat, personatge adinerat i amb una formació cultural, i el món rural de la segona meitat del segle XIX amb el qual es relaciona provoca una sèrie de conflictes sobre la visió i la interpretació del món que Ruyra manipula hàbilment dins la trama narrativa. A més, l'escriptor utilitza la inserció del seu jo narrat en un medi que desconeix per atorgar-li l'actitud d'aprenent de tot el que l'envolta. Una actitud que permet a Ruyra de mostrar i reflexionar sobre la realitat tal com afecta l'individu. Així, a través de la veu extrahomodiegètica traça una biografia imaginada però ben plausible.<sup>9</sup> Una mostra clara de l'actitud d'aprenent d'aquest personatge es troba en el temperament delicat, emotiu i impressionable que es repeteix sense esclatxes en totes les narracions amb veu extrahomodiegètica. Sovint aquesta sensibilitat excitada pels esdeveniments arriba al plor. Així es manifesta a *L'aniversari del noi Guixer*, a *Mànegues marines* («Dues o tres vegades vaig haver d'ajupir el cap entre la gentada per amagar les meves llàgrimes»)<sup>10</sup> o a *La basarda*. Però també en les narracions incloses a *La parada*, entre les quals destaca el plany del jo narrat de *La mirada del pobret*, l'ànim trasbalsat del xicot d'*El primer llustre d'amor* o l'entendiment per la mort de les cadeneres a *La parada*.<sup>11</sup>

Aquest caràcter sensible i la distància socio-econòmica accentuen la seva actitud d'aprenent en un món que desconeix. Argumentalment, aquesta actitud implica una particular participació en l'acció que es descriu. Ja hem comentat que, de fet, es tracta d'un personatge-testimoni o coparticip de l'acció, però mai d'un heroi actiu. De fet, es manté en un segon pla respecte a la realitat, en un segon terme que li permet observar i contemplar el món en què es mou. Per aquesta línia es converteix en una mena de receptor intern, pràcticament sense activitat física; es limita a caminar i a passejar i, sobretot, a contemplar. El conjunt d'aquestes característiques el converteixen en un ésser passiu, inhàbil per a reaccionar, per a intervenir, per a actuar; una mena d'espectador mut que apunta el gest significatiu. El jo narrat parteix de la percepció sensitiva; a través de la mirada i de l'oïda, però també de la resta de sentits, la seva percepció es converteix en visió de la realitat. Els esdeveniments estan triats escrupolosament

9. Gabriel Ferrater va interpretar agudament *La parada* (narració) a través de l'observació dels conflictes que la visió culturalitzada del món provoquen en contacte amb la realitat directa regida per altres normes de comportament i representades per en Xaneta. *Vid.* Gabriel FERRATER, *La parada, de Ruyra*, dins *Conferències de literatura catalana* (Universitat de Barcelona, curs 1966-1967), ps. 224-254.

10. *Vid.* J. RUYRA, *Obres completes, op. cit.*, p. 158.

11. Una altra constatació d'aquest temperament es troba en les múltiples i repetides referències al «cor». Hi són constants en totes les narracions que analitzem. En algunes pren un significat concret i emblemàtic, com al final de *La Xucladora*, en què s'estableix l'oposició cor/ànima. A *Jacobé*, en canvi, pren un sentit còsmic en establir correlat significatiu amb el mar, que esdevé el cor de l'univers: «Se m'acut que el mar ve a ser el cor del nostre planeta, el gran centre de circulació» (*vid.* J. RUYRA, *Obres completes, op. cit.*, ps. 171 i 193, respectivament).

obeint a la visió que vol oferir. No hi ha lloc per a elements superflus o repetitius, tots contenen una evident càrrega significativa de la qual se'ns fa conscients al final de la narració. És al final que adquireixen un valor i un lloc dins la biografia traçada; un valor i un pes específic en la construcció de l'individu. A través de les seves experiències es realitza un pelegrinatge pel món que supera el caràcter concret i personal per esdevenir el correlat objectivable de la vida de qualsevol individu. Un altre factor facilita aquesta generalització: l'ús de la primera persona del singular, que, a més d'identificar el jo narrat i el jo narrant, també propicia la identificació amb el lector. Aquest procediment converteix la memòria personal en memòria col·lectiva.

### Les Impressions

Les vuit *impressions* formen el conjunt més compacte de la forma autobiogràfica triada. De fet, les veus extrahomodiegètiques posteriors sempre remetent al model fixat en aquestes narracions. La biografia que es traça a través d'elles es formula a partir d'un plantejament previ: la del caràcter, per una banda, dinàmic i progressiu, cronològic, de la descripció de l'esdevenir humà; i, per altra banda, la concepció dualista de l'existència. Per la primera premissa les narracions s'agrupen linealment segons les etapes vitals de l'existència —la infantesa, la joventut i la maduresa— fins que aquesta llarga analepsi ve a coincidir amb el present del personatge-narrador fora de la història o jo narrant. La infantesa és representada per les dues primeres narracions (*Una tarda per mar* i *L'èxtasi de l'oncle Ventura*); la joventut i la primera maduresa, per les dues següents (*L'aniversari del noi Guixer* i *Vetlles d'estiu*); i, a partir de la cinquena narració (*Avis misteriosos*), encara que el somni representa un personatge infant, ens trobem ja davant l'home adult, amb família i béns, alludit a través de breus detalls.<sup>12</sup>

Per la segona premissa, la de la concepció dualista de l'existència, Ruyra organitza el seu discurs a través d'oposicions i contrastos que li confereixen un caràcter binari en els diversos nivells de la ficció. Des del més general, que contempla l'existència en dos grans pols, un de positiu (l'alegria, la felicitat..., en definitiva, la vida) i un de negatiu (la tristesa, el dolor..., la mort) fins a aspectes simbòlics més concrets; per exemple el que ofereix el mar en oposició a la terra, el dia de la nit, però també el mar tempestejat respecte a l'encalmat. Aquest dualisme també configura l'organització de les narracions tant en el seu interior, la seva estructura, com en relació amb les altres. Així, per exemple, *L'èxtasi de l'oncle Ventura* es basa en el procés evolutiu que contraposa els dos personatges (el noi i l'oncle Ventura), però també manté una estreta relació, de semblances i diferències, amb *Una tarda per mar*: presenten un personatge infant en una pesquera, però s'oposen en la situació en què es produeixen. Per aquesta via les *Impressions* es poden dividir en dues grans parts. La que conté les quatre primeres narracions i que anomenem *primera proposició* i la que conté les altres quatre narracions, que anomenem *segona proposició*.

12. A les dues primeres narracions el noi té més de 10 anys, mentre que a *L'aniversari del noi Guixer* se'l descriu fumador i de tarannà enamoradís; al voltant, doncs, de la vintena. A *Vetlles d'estiu*, en canvi, l'emmarcament de la colla (entre els 30 anys de la Rosó i els 40 del taverner) i el to del seu discurs ens el presenten com un home arribat a la trentena. A *Mànegues marines*, en canvi, el fet de portar armilla i de ser anomenat «senyor» per un vailet indiquen clarament la seva condició social.

La *primera proposició* presenta globalment una visió positiva de l'existència. El jo narrat descobreix la vida i s'hi endinsa fins que s'incorpora al col·lectiu social, tal com apareix a *Vetlles d'estiu*, última narració d'aquesta seqüència. Tot i alguns moments d'angoixa o de por, les experiències no esdevenen traumàtiques per al personatge. L'aprenentatge el porta a estimar la vida. Hi domina l'expressió de la il·lusió i de l'alegria davant el gradual descobriment de la realitat. Això es realitza a través d'un jo narrat que té poc a veure amb un heroi tradicional, actiu en els esdeveniments. Ben al contrari, s'hi mostra com un receptor inquiet per aprendre, cuitós per explorar. Són els seus interlocutors, els personatges mariners (en Volivarda i l'oncle Ventura, l'avi Guixer i l'avi Sàssola, respectivament) que l'ensinistren en el coneixement d'alguns aspectes fonamentals de l'existència. L'aprenentatge sorgeix de la contraposició vital entre el jo narrat i cadascun dels seus interlocutors.

La *segona proposició* conté les quatre *Impressions* restants. La visió de la realitat que ofereixen s'oposa netament a la *primera proposició*. La realitat ha esdevingut traumàtica per a l'individu, tant en el terreny personal (la mort de la mare i els dubtes sobre l'existència de Déu) com en el col·lectiu (la mort i la destrucció substancials a la naturalesa). D'aquesta manera s'estableix una clara oposició respecte a la *primera proposició*. Diversos elements esdevenen simbòlics i es posen al servei d'una visió dualista de la vida. Així, s'abandona l'estiu, els colors intensos o la descripció del mar encalmat, propi de la *primera proposició*, per situar-se en una tardor real o figurada darrere la descripció tempestejada del mar (*Mar de llamp* i *Mànegues marines*) o en els espais asfixiants i amb fetors mortuòries que ens trasmeten les descripcions dels boscos, tant a *Avís misteriós* com a *La basarda*. En concordança amb aquesta visió, predominen els colors grisos, ocres, blancs o negres, i els sorolls habituals de la natura són substituïts per les remors tempestajades, els xiscles de les persones o, simplement, per un silenci encara més glaçador.

En segon lloc, el jo narrat es transforma. Arribat a l'edat adulta, el seu aprenentatge ja no depèn dels seus interlocutors, sinó de les pròpies reflexions davant l'espectacle de la vida o els temors interns. Es presenta sol, sumit en cavil·lacions personals o observant l'espectacle de la vida. De fet, la seva activitat sempre és d'indole contemplativa i reflexiva, la seva única acció és dirigir els seus passos —i els seus ulls— pel món. Dret, assegut o en moviment, la seva mirada es torna visió. Una visió pessimista i, en certs moments, fins i tot aterridora. La seva passivitat augmenta i esdevé símbol de la impotència humana davant el dolor, la destrucció i la mort. Finalment, cal assenyalar que, a diferència de l'estructura lineal que ofereixen les primeres quatre narracions, la *segona proposició* descriu una simetria circular entre les narracions 5 i 8 (*Avís misteriós* i *La basarda*), situades en les bosquíries i desenvolupades en el terreny personal, i entre les 6 i 7, on es presenta la destrucció i la mort en el pla col·lectiu.

*Una tarda per mar* no sols és la narració que estableix el primer binomi narratiu, el corresponent a la infantesa, sinó el punt de partença de l'aprenentatge vital. Presentada com una aventura marítima, com un viatge, la pesquera es converteix en la descoberta de tota una realitat desconeguda per al jo narrat. A partir de la seva entremaliadura la marina es transforma en el correlat significatiu de l'existència humana, el terreny escollit per Ruyra per transcriure i transmetre la seva visió del món. Serà bo de recordar com s'ho planteja la ment infantil: «Mentre travessàvem el poble, no les tenia pas totes: la consciència em



feia rau-rau, i sempre em semblava que el pare m'havia de sortir de trasantó; però, a la vista de la platja, de la barca i del mar, la meua por i els meus escrúpols desaparegueren com òlibes empaitades pel sol. Visca la llibertat! Visca l'alegria! Barquejaríem, visitaríem cales amagades, pescaríem tal volta peixos inconeguts, veuríem els bancs vivents on es crien les petxines virolades que enjoien les platges, trobaríem... qui sap, lo que trobaríem!...»<sup>13</sup>

No és pas anecdòtic, doncs, que el protagonista-nen descobreixi el mar i que la seva ment infantil i inexperta el porti cap a pensaments fabulosos, cap a somnis de mons inventats, de visions inconcretes, pròpies de personatges d'aventures que, sens dubte, un noieta que «va a estudi» ha llegit. L'aprenentatge es concreta en aquesta narració per l'oposició que s'estableix entre el món d'aquest noieta i el dels «llopets marins», basat en apreciacions ben discordants davant els fets que es produeixen al llarg de tota la tarda. En efecte, mentre que les escenes reproduïxen a escala infantil els diversos aspectes que la vida els ofereix (l'organització social, la lluita per la subsistència, les baralles, la companyonia...), el jo narrat no participa de cap de les accions marineres. Tota la seva activitat es concreta a mirar, contemplar i admirar el paisatge marí. La seva intervenció es resumeix en un exclamatiu «mireu!» que explicita la distància entre els vailets mariners i la seva manera d'acabar-se a la vida, ben diversa de l'actitud dels altres protagonistes. El paralelisme que s'estableix amb *La parada* (narració) és evident. Tant en l'una com en l'altra el jo narrat frisa per participar en les coordenades d'aquest món més vital, d'acord amb el moviment i l'acció inherent a la infantesa.

A *L'èxtasi de l'oncle Ventura*, l'aventura marítima parteix de dues components que l'oposen a *Una tarda per mar* i la transformen en un esdeveniment cabdal per al xicot: es tracta d'un convit personal que incideix directament sobre un cert reconeixement de la seva persona. D'altra banda, el fet que es produïx durant la nit incrementa l'interès, li atorga un encant especial i el posa en contacte amb una realitat que desconeixia. Es tracta de la seva primera pesquera. Com ja hem assenyalat, la narració avança des de l'oposició entre la ment sobreexcitada del nen, novell i inexpert en aquesta tasca, i la tranquil·litat impertèrrita de l'oncle Ventura. La narració es basa en la contraposició del ritme dels dos personatges. Al llarg de la pesquera el jo narrat arriba a un estat de sobreexcitació tan aguda que la realitat es transforma, mentre que l'oncle Ventura es presenta amb tota la parsimònia i tota la calma de l'home ja gran, experimentat i avesat al mar. Cada moviment, pensat i calculat, és fruit d'una rutina inalterable.

Per altra banda, el món nocturn ofereix una nova visió del món, un món que, des de la nova perspectiva, desconeix i provoca recels en l'ànim del principiant. Sota la seva òptica atemorida, la natura s'amplifica, creix, pren unes proporcions gegantines. La lleu estrebada de la canya es transforma en un ensurt; unes faccions físiques porten a suposicions enganyoses. En definitiva, tot ha estat curiosament preparat perquè realitat i ficció desdibuïxin els seus límits en la ment de l'aprenent. Perquè, darrere d'un acudit, el noi percebi la complexitat de la realitat, una realitat múltiple, canviant i desconcertant.

L'atenció pel mar s'exemplifica al món mariner en general en la segona part de la proposició. *L'aniversari del noi Guixer* i *Vetlles d'estiu* descriuen el segon estadi vital: la joventut i la primera maduresa. El personatge-narrador continua el seu aprenentatge, però ara és ell mateix qui selecciona les seves preferències. No és estrany que en aquesta pseudo-biografia hi destaquï de manera clara la seva

13. Vid. J. RUYRA, *Obres completes, op. cit.*, p. 134.

condició d'escriptor. Es tracta del tercer element personal que Ruyra delega al jo narrat. La relació que aquest manté amb l'avi Guixer, així com la seva participació en la colla de la viuda Rovellona, van dirigides a escoltar les seves històries, sobretot en el segon cas, on tota la narració gira entorn de les diferents funcions del llenguatge. En aquest sentit, recordem que en les dues narracions la impressió de la realitat viscuda es transforma en una visió poètica en la ment de l'aprenent d'escriptor. En el cas de *L'aniversari del noi Guixer*, el mar es transforma en un poètic cementiri i el mateix avi és definit per la seva vena poètica. A *Vetlles d'estiu* l'arribada dels sardinalers i les tasques dels pescadors li suggereixen una nova imatge poètica: «M'agradava veure com els pescadors anaven desdujant la xarxa, que es podia prendre pel ble gruixudíssim d'una cabellera arrabassada del cap d'un gegant marí, sembrada de joiells resplendents. M'agradava veure com l'estenien i la grapejaven, arplegant-hi a mans plenes aquells tresors d'argent, aquelles sardines, que de vegades, vives encara, amb les ganyes palpitànt i la boca oberta, s'estremien d'espant entre les malles i, al sentir-se opresses pels dits barroers, exhalaven una gemegor entelada i fina: —...fri, friii... friii...—»<sup>14</sup>

L'interès poètic acosta el protagonista a l'avi Guixer, però tot seguit l'home el sedueix per la seva humanitat, rica i franca. Arriben a ser amics. El mar esdevé l'eix central de l'existència, n'està enamorat. Però mentre que per a l'aprenent de poeta és un objecte d'inspiració, l'avi Guixer en té un coneixement directe i ben dolorós. A través de la seva persona s'anuncia el doble vessant vital de l'oceà, font de vida i de mort. Principis que el jai ha assumit plenament. La narració significa, doncs, la presentació de la bellesa de la vida oposada a la realitat més dolorosa, a la mort. Ruyra la presenta des de la perspectiva més cruenta: la mort d'un únic fill en plena joventut. La saviesa del vell es troba en el fet d'haver sabut superar tota desesperació, tot retret, d'haver-les transformades en humanitat. Així, i per primera vegada, el protagonista s'encara amb una realitat més o menys intuïda, però allunyada de la seva experiència de jove ple d'illusos i de vida. Pren consciència de la immediatesa de la mort. El paral·lisme que s'estableix entre l'edat del noi Guixer, mort, i la del jove personatge refreden el fet.

*Vetlles d'estiu* clou aquesta part de l'aprenentatge amb la incorporació del personatge a la seva comunitat. El poeta —d'una edat similar a la del narrador fora de la història— participa, un més, en la comunitat. Una comunitat sense crisi, en la qual cadascú ocupa el seu lloc per estaments i oficis.<sup>15</sup> Tot Blanes traspua i viu en la narració. Per primera vegada en el llibre la vila és citada directament i descrita en el seu conjunt a través de nombroses al·lusions. De primer geogràficament mitjançant punts cardinals inconfusibles: el campanar de l'església, la muntanya de Sant Joan... Immediatament se singularitzen els seus habitants i les cases. Els primers, a través de motius expressius plens d'al·lusions a afers amorosos o als seus oficis. Les segones, pel recurs de versemblança que l'avi Sàssola utilitza en les rondalles. Per altra banda, la pesca és el centre vital i econòmic de la població, aquell al voltant del qual giren totes les activitats i que atorga personalitat pròpia als seus habitants. Així es remarca en contraposar-lo al

14. *Ibid.*, p. 150.

15. Hi ha dos elements que corroboren aquesta placidesa en què viu el jo narrat: 1) és l'única narració que conclou abandonant l'escena, la platja, i se'n va a dormir, signe de tranquil·litat d'ànim; 2) l'ús del plural en el títol, que converteix la narració en la descripció d'un fet quotidià.

caràcter tancat, reflexiu, dels pobles de muntanya de l'interior de la Selva. Malgrat tot, la descripció de Blanes esdevé tan arquetípica, que podria correspondre a qualsevol poble de la costa catalana.

Cal remarcar l'important valor de reflexió sobre els procediments literaris que tenen *L'èxtasi de l'oncle Ventura*, *L'aniversari del noi Guixer* i *Vetlles d'estiu*, valor que deriva de la capacitat poètica atorgada al jo narrat en les dues últimes narracions. Des de la perspectiva de l'aprenent de poeta, és del tot lícit que les narracions explicitin en part aspectes de la seva investigació literària i de la seva opció estètica. En aquest sentit, les dues primeres narracions serveixen per explicar la tècnica impressionista, que Ruyra emprà, aplicada sobre la descripció de l'avi Guixer, i per contraposar-la amb els trets realistes-naturalistes emprats en la descripció de l'oncle Ventura.<sup>16</sup> En el cas de la tècnica realista-naturalista, la caracterització del personatge es fa deutora de la interpretació dels aspectes externs de la descripció de l'oncle, que, caricaturescament, es fan coincidir amb l'estampa d'un sant prostrat en oració. El seu físic, el seu comportament i la seva actitud porten a unes conclusions generals errònies sobre la seva persona. La tècnica és conceptuada de fallàcia enganyosa que provoca la hilaritat del lector. En canvi, l'avi Guixer és descrit segons la tècnica de la impressió; a partir de l'estima i l'admiració que desperten en el jo narrat. Des d'aquesta perspectiva, el seu físic és sotmès a un procés d'embelliment, i el seu posat provoca l'emoció.<sup>17</sup> La resta d'avis de *Pinya de rosa* s'adeqüen a aquest model exemplificador.

Un dels trets centrals que distingeix els dos personatges mariners és la parla. Mentre que l'oncle Ventura pràcticament no parla,<sup>18</sup> l'avi Guixer es complau a cantar i a explicar coses del mar.<sup>19</sup> Però és a *Vetlles d'estiu* on la paraula pren una importància cabdal. El jo narrat el converteix en el motiu de la seva relació amb la colla Rovellona: «Altrament les converses eren quasi sempre variades, quasi sempre interessants, sobretot per a mi, que hi sotjava les paraules de la terra amb la mateixa afició amb què un botànic herboreja en una comarca ufanosa i poc visitada».<sup>20</sup>

La narració ofereix una classificació dels usos lingüístics a través de les parles dels seus personatges, des de la més literària fins a l'estrictament referencial. Podem parlar d'una classificació de les funcions del llenguatge atenent no sols els factors que intervenen en la comunicació, tal com classifica Jakobson, sinó també segons la capacitat creadora que transmeten els mots, segons el missatge. Aquesta classificació es busca d'acord amb l'interès del jo narrat, de l'aprenent de poeta. Així, la creació personal es manté fora dels usos dels components de la colla, reservada al jo narrat, tal com, a tall d'exemple, apareix al final de la narració. Molt lligada a aquesta, es troba la parla de l'avi Sàssola, el recontador de rondalles, fons folklòric que Ruyra havia utilitzat fecundament en la seva

16. La seva comparació és potenciada per l'única data precisa que apareix en la narrativa ruyriana: el 14 de juliol, diada de sant Bonaventura (d'on l'oncle Ventura), un dels patrons dels navegants, que Ruyra fa coincidir amb el dia de la mort del noi Guixer.

17. Tot i que és xacròs i malparlat, la netedat el transforma: «amb sos cabells blancs com una bromera de sabó, sa carassa fresca i vermellosa, sa camisa de fil groller, resplendent de netedat i flairosa de la bugada» (vid. RUYRA, *Obres completes*, op. cit., p. 143).

18. Així el descriu de bon començament: «També es dedicava a la canya llargues temporades, i ja es sabut que la canya no vol companys: sense comptar que a l'oncle li haurien servit de poc, perquè no s'agradava d'enraonar amb ningú. Era tan eixut de paraules que quasi sempre que havia d'intervenir en alguna conversa ho feia amb la senya d'un somris, d'un arronsament d'espatlles, d'una girada d'ulls o d'un balandreig de cap expressius» (op. cit., p. 139).

19. *Ibid.*, p. 143.

20. *Ibid.*, p. 148.

etapa castellana i que es manté, en forma d'arguments, personatges o motius, al llarg de la seva obra. Sota aquest personatge Ruyra explicita la importància que la llengua viva del poble té en la construcció del seu model literari, seguint la idea ja potenciada per Jacint Verdaguer.<sup>21</sup> Aquest estil natural i directe de l'avi Sàssola s'oposa al grandiloqüent, ple de figures retòriques buides i sense sentit. És el que representa la parla d'en Xacó, el taverner, definit amb aquests mots: «mig superflorídic mig murriesc, pretensions i laberíntic» que produeix l'avorriment.<sup>22</sup> De fet, a aquest estil, Ruyra hi adjunta sols una lleu capacitat recreadora de l'avi. En aquesta línia prefereix la veu de la Rosó, que sap reproduir una bella cançó.

La resta de personatges se situen en la funció estrictament referencial. Ruyra torna a presentar-la sota una oposició que posa en relleu les diferències: en contrast amb el mutisme del pagès de terra endins es remarca la parla viva i divertida de les Xanguetes.

Excepció feta d'*El rem de trenta-quatre*, Ruyra no torna a desenvolupar aquest discurs netament metalingüístic en les seves narracions, tasca que desenvolupa, en canvi, en el discurs crític.<sup>23</sup> De fet, però, fins el 1923 les seves manifestacions teòriques sempre es mantenen fidels a la concepció impressionista, a la concepció que ja en la seva primera manifestació crítica de l'any 1898 el feia declarar-se partidari decidit i entusiasta dels elements impressionistes que descobria en *Records de la darrera carlinada* de Marià Vayreda, fins al punt de proclamar-los valors eterns i pertanyents «a l'escola eterna de l'art».<sup>24</sup>

Ben diversa de la presentada en la *primera proposició*, la *segona* ofereix una visió vital negativa, remarcada, a més, per l'ús constant de les oposicions i els contrastos com a tècnica simbòlico-narrativa. Ruyra treballa tant en el pla personal com en el col·lectiu per presentar esdeveniments que situen l'home en un estat d'indefensió total. En cada narració tria un esdeveniment que fa trontollar les bases sobre les quals l'home construeix la seva existència i l'obliga a interrogar-se sobre la seva fiabilitat. En el terreny personal aquestes idees s'expressen a través de la mort de la mare a *Avís misteriós* i, a *La basarda*, mitjançant l'aïllament total de l'home en el món; en una profunda soledat, l'individu reflexiona sobre l'existència d'un ésser superior. En el terreny col·lectiu, la força destructora de la naturalesa explicita la fragilitat de la condició humana. Tant *Mar de llamp* com *Mànegues marines* posen en relleu l'estat peremptori d'aquells aspectes de la realitat que semblen més inamovibles, segurs i consistents, i sobre els quals l'home construeix, confiadament, les seves estructures mentals i vitals.

Com en la *primera proposició*, les narracions s'ordenen d'acord amb un ordre lineal significatiu: la mort, present en cadascuna de les narracions, es desplaça del terreny personal i concret (narracions 5 i 6) al col·lectiu i abstracte (narracions 7 i 8) a través de les diverses imatges que insisteixen en la visió de la vida com un viatge, un viatge que l'individu ha de recórrer sol i indefens. A aquest

21. Vid. J. RUYRA, *Una conversa amb Jacint Verdaguer*, dins *Obres completes*, op. cit., ps. 809-812.

22. La idea d'estil clar i precís es trobava ja en Ruyra des dels anys vuitanta, quan pretenia triomfar en la literatura castellana. Vid. *L'emejós*, dins M. Lluïsa JULIÀ, *Ruyra inèdit*, op. cit., ps. 68-71.

23. Alguns dels principals estudis crítics de Ruyra són: *El sentiment estètic en el moment de la sensació*, 1904; *Estètica de les imatges abstractes*, 1907; *L'encís de la mar*, de Josep Roig i Raventós, 1920, i *L'educació de la inventiva*, 1921-23. De fet, a partir del 1904 aprofita les tribunes que se li obren (presidències dels Jocs Florals, pròlegs, conferències...) per desenvolupar el seu pensament literari.

24. Vid. *Records de la darrera carlinada*, de Marian Vayreda, dins J. RUYRA, *Obres completes*, op. cit., ps. 634-636.

moviment lineal, s'hi afegeix, al mateix temps, un moviment de davallada i, posteriorment, d'ascensió que, simbòlicament, explicita la davallada personal als inferns de la qual l'individu surt enfortit i més madur o, ben al contrari, debilitat, enfollit i on, fins i tot, pot trobar la mort. El jo narrat emprèn un camí de davallada a *Avís misteriós*; tota la descripció dels immensos i decrepits arbres de la sureda de Montigalà ens remetent al regne de la mort. Això mateix succeeix en el camí que emprèn a *La basarda*, viatge al cor de la nit, a la nit interior. En els dos casos els elements emprats en la descripció de la natura es troben inspirats en l'inici de la *Divina Comèdia*, en la davallada als inferns, obra que Ruyra coneixia i estimava.<sup>25</sup> El mar com un abisme negre és la imatge presentada a *Mar de llamp*. Per una banda, provoca la por en l'ànim de tots aquells que observen l'espectacle. Ruyra representa tot un poble (la mare, el fill, el marit, els pobres, ...) i, a través dels seus personatges concrets, ofereix prototipus de comportament humà. La mort, però, s'esdevé. La por i l'espant que provoca es troben perfectament copsats en la descripció dels ulls informes de la víctima anònima: «Estava esgrogueït, amb els llavis closos fortament i coberts d'una bromera que bombollejava a un cantó de boca; les parpelles obertes, i les nines negres, informes, escampades pel blanc de l'ull, com dues taques de fel de sèpia.»<sup>26</sup>

Si a *Mar de llamp* es presenta una natura que descriu una evolució de la tranquil·litat i la placidesa inicial al desordre i la mort final, *Mànegues marines* dibuixa el procés contrari. Aquest segon cercle vital és gràficament representat per la figura cònica dels meteors marítims, que, novament, ens recorda l'estructura conoidal de l'obra de Dante, a més de la relació que s'estableix amb *Una davallada al Maelström* d'Edgar A. Poe. També, novament, els personatges —entre els quals el jo narrat: un senyor amb armilla— es converteixen en espectadors impotents de l'obra destructora de la naturalesa. Ruyra els descriu en gradació segons el seu interès: de la despreocupació (els dos mendicaires que dormen) fins a la mare que emmalalteix de dolor, formant un mosaic vital força ampli.<sup>27</sup>

### *Altres aspectes de l'aprenentatge*

Per cloure l'aprenentatge en els aspectes vitals fonamentals que Ruyra presenta a través d'aquesta biografia manca, sens dubte, l'experiència amorosa. L'escriptor tracta aquest aspecte a *La Xucladora*, *La Fineta*, *En Garet a l'enramada*, *Jacó* i *El primer llustre d'amor*, però cenyint-nos a la veu extrahomodiegètica de *Pinya de rosa*, *La Xucladora* és la narració que manté els mateixos elements

25. Diversos elements ens recorden la *Divina Comèdia* de Dante. Així, per exemple, la descripció dels arbres vells com condemnats a mort; l'adjectivació del lloc com una «selva obscura» amb una «quietud mortal»; l'entrada al regne del silenci i de la mort per un lloc concret, en aquest cas un pont que Ruyra compara a una costella gegantina... L'obra de Dante es trobava present, des de l'inici, en l'obra ruyriana. *Vid* la narració *Sota la pedra*, dins *Ruyra inèdit*, op. cit., ps. 80-83.

26. *Vid*. J. RUYRA, *Obres completes*, op. cit., p. 155.

27. En aquest sentit, cal insistir que els personatges ruyrians no són simplement costumistes o caricaturescos, sinó que prenen el caràcter de prototipus d'actituds i reaccions humanes diverses. En aquest cas, formen una mena de cor grec que reacciona davant la tragèdia que contemplen. Ruyra també empra el correlat comparatiu del cinema, art acabat d'inventar: «Però no es sentia el més lleu soroll: tot passava com en un espectacle cinematogràfic» (*ibid.*, p. 157); sota aquest prisma, es converteixen en espectadors d'una pel·lícula muda i en blanc i negre si ens atenim a la descripció de les mànegues marines.

observats a les vuit *Impressions*; sols se n'aparta en l'ús del present d'indicatiu en la veu verbal. Es tracta d'una narració on aflora sense palliatius el desig amorós, encarnat per la figura simbòlica de la Xucladora, imatge de la seducció que segueix els esquemes de la duplicitat implícita de la concepció finisecular a la qual ja ens hem referit. Cal destacar que per presentar aquests elements Ruyra utilitza, de nou, en l'estructura narrativa, l'esquema de la davallada a l'interior de l'individu, en una progressió gradual que va dirigida per la direcció i l'objecte de la mirada del jo narrat, ara un «desvagat». A través d'ella es fa un recorregut del cel al mar i del mar, a través de les aigües insondables, a la figuració de la bella nedadora, que arriba a configurar «tot el (seu) camp visual».<sup>28</sup> Un correlat simbòlic de la immersió a l'interior de l'individu, al seu subconscient.

Encara que d'una manera molt més enigmàtica i presentada sota la forma d'un cas de bogeria, pensem que l'amor és la causa principal de l'embogiment de la protagonista a *Jacobé*. Així ho hem intentat de demostrar en el nostre estudi sobre aquesta petita obra mestra.<sup>29</sup> Aquí, doncs, sols destacarem que és a través de l'ús complex de la veu extrahomodiegètica que l'escriptor aconsegueix de donar una visió múltiple i complexa de la realitat humana. El jo narrat cedeix el protagonisme per convertir-se, aparentment, en un narrador-testimoni dels esdeveniments. És en aquest cas que cal recordar els jocs d'ironies i enganys a què ens porta la lectura dels fets que explica el personatge-testimoni quan l'identifiquem amb el narrador i oblidem que, com a personatge, intervé en l'acció i, per tant, pot amagar o modificar els fets que relata. Per dir-ho amb Todorov, el personatge pot mentir; el narrador no hauria de fer-ho.<sup>30</sup> En llegir *Jacobé* no podem oblidar que en Minguet és un personatge que es relaciona –i estretament– amb la protagonista al llarg de tota la seva vida.

### *Jo narrat versus jo narrant*

La veu extrahomodiegètica de *La parada*, el segon recull narratiu de Ruyra, no ofereix novetats tècniques. Esdevé una forma narrativa arquetípica del domini de la qual sorgeixen algunes narracions mestres com *La parada* o *La fi del món a Girona*. Cal recordar, a més, que algunes composicions del llibre pertanyen al període anterior. És el cas de *La mirada del pobret* i *D'una olor*, que havien estat publicades el 1896 i el 1898, respectivament; d'altra banda, una primera redacció de *La parada* (narració) ja estava esbossada a principis de segle.<sup>31</sup> La configuració de les narracions segueix el mateix esquema: el jo narrant des del present explica els seus «records» trasbalsadors que serveixen de base a l'aprenentatge vital del jo narrat. Aquest personatge presenta les mateixes característiques sòcio-econòmiques i emocionals: somnions i impressionable, les seves percepcions l'allunyen de la realitat, el porten a visions idíl·liques o, ben al contrari, als malsons.

Malgrat tot, hi ha certes diferències importants provinents de la relació amb els altres elements narratius. En primer lloc, tret de *La parada* (narració), el jo narrat esdevé pràcticament l'únic personatge de la ficció. El seu protagonisme,

28. *Ibid.*, p. 171. Aquest procediment d'introspecció és ratificat per l'ús, molt abundant, dels «dos punts».

29. *Vid.* M. Lluïsa JULIÀ, *Jacobé*, «Miscel·lània Joan Fuster», IV, a cura d'Antoni FERRANDO i d'Albert G. HAUF (Barcelona 1991), ps. 271-289.

30. *Vid.* T. TODOROV, *op. cit.*, p. 103.

31. Així consta en un full mecanografiat pel mateix Ruyra que es conserva entre els papers de l'escriptor a la casa pairal dels Ruyra a Blanes.

doncs, s'accentua i, tot i que el llibre està ordenat segons els espais geogràfics on es desenvolupen les narracions (la idea d'itinerari vital continua, doncs, ben present), la realitat externa i sensible es desdibuixa i arriba a desaparèixer. El mar i la natura són absents en la majoria de narracions. Aquestes coordenades espàcio-temporals són substituïdes pels espais interns del personatge, que viu, sovint, en un món ple de visions, de somnis o d'allucinacions. En segon terme, l'edat del personatge i la seva condició social, la seva imaginació desbordant i la seva emoció són l'origen del desencanament de perspectives. És a dir, la seva visió de l'existència porta a apreciacions enganyoses sobre la interpretació dels fets de la realitat, realitat, però, que no és objecte de discussió. En definitiva, aquesta és la gran diferència respecte a les narracions anteriors, diferències provinents de la nova actitud del jo narrant que parteix d'una imatge cristiana de la representació del món.

L'actitud del *jo narrant* és clarament percebuda pel lector al final de cadascuna de les narracions quan, des de fora de la història i des del present, fa una reflexió sobre els fets. Reflexions que el porten a afirmacions del tipus: «Mai més no he cregut en fesomies» o «Puc fer un jurí de que mai he pres comiat de cap dol amb l'ànima tan commoguda».<sup>32</sup> En canvi, el jo narrant de *La parada* –tret de la narració que dona títol al recull– manté una certa autonomia en la història, autonomia que li permet, en un determinat moment, d'adreçar-se al lector per comentar-li algun afer del seu jo narrat. Així, per exemple, a *El primer llustre d'amor*, després de descriure l'afecció amb què el protagonista contempla com passen els carros, afegeix: «Penseu en tot això i digueu-me si hauríeu sabut estar gaire temps quietes en un balcó com un sant de fusta dins la seva fornicula; i feu-vos compte que només teniu tretze anys i que heu passat quasi tot el dia en forçosa reclosió i amb l'enteniment lligat i relligat per unes cadenes interminables de lletra avorridora, de les quals el cor desitja oblidar-se completament.»<sup>33</sup>

Aquestes referències directes al lector produeixen un acostament del jo narrant al lector i, alhora, un allunyament entre aquest jo narrant i el jo narrat. Aquest fet és provocat, també, per l'augment notori de la distància temporal que separa els dos personatges respecte al 1903. Efectivament, assistim a un envelliment del jo narrant, assenyalat, en primera instància, per la juvenesa del protagonista, però també per les expressions de nostàlgia del seu passat, d'un temps perdut per sempre, o, simplement, per la manifestació de la seva vellesa. Elements que el lector percep, tot just iniciar la lectura del llibre, a la primera narració de *La parada*.<sup>34</sup> Aquest canvi es troba en consonància amb l'evolució vital lògica que distingeix l'home i l'escriptor que era Ruyra al final del segle XIX del que es configura en els anys vint del segle XX. La seva literatura es modifica per adequar-se a la visió de la realitat que, com podem veure a través de les seves manifestacions teòriques, se xifra en un decisiu acostament a la doctrina catòlica per la via del franciscanisme i, com a conseqüència, en una actitud exemplifical pel que fa al concepte de la literatura.<sup>35</sup> Aquest canvi es fa notori si comparem l'actitud del jo narrant a *Pinya de rosa* amb la que trobem a *La parada*.

32. J. RUYRA, *Obres completes, op. cit.*, ps. 142 i 144, respectivament.

33. *Ibid.*, p. 336.

34. La visió negativa de la tardor que ofereix el jo narrant (temps de «tristos adéus», de fred i de nits llargues i fosques) contrasta amb la il·lusió i la curiositat del jo narrat: «El fred no em feia por: era el delit, era la gana, era el somni fantasiós de la nit de Reis... Venia un temps nou, amb nous jocs, amb noves diversions, amb promeses de coses no conegudes encara. Visca!» (*ibid.*, ps. 301-302).

35. Vegeu l'estudi que vaig dedicar a l'evolució ideològica de Ruyra, *L'evolució ideològica de Joaquim Ruyra*, dins *Ruyra, oblidat i recordat*, «Revista de Girona», núm. 136 (setembre-octubre de 1989), ps. 492-496.

En la reedició de *Marines i boscatges* les conclusions dels fets trasbalsadors no tenen, en cap cas, una actitud doctrinal programàtica, tot i que, en el pròleg, Ruyra es declari seguidor de les doctrines catòliques després d'un encapçalament que sembla de signe inequívoc. De fet, el mateix escriptor explicava com calia interpretar aquests mots al pròleg d'*El país del Pler* (1906): els emprava –insistia– «no per religiositat oficiosa i extemporània, sinó mogut d'aquell impuls veement que feia que els venerables grecs invoquessin el Numen al començament de llur cant». I –continuava– «en tota obra artística, per profana que sembli, hi ha quelcom de sagrat, quelcom que demana una inscripció de porta d'església».<sup>36</sup> No es tracta pas, doncs, d'una jaculatòria pietosa, sinó d'una invocació artística inscrita dins de les coordenades vitals, dins de la representació del món en què vivia. Cal encara afegir que el pròleg de *Marines i boscatges* no explicita cap aspecte de l'obra, ni temàtica ni tècnica; tot ell està dirigit, en canvi, a determinar i a fixar la imatge del que pensa que pot ser el lector ideal de la seva obra.

En aquest sentit és fonamental observar que una de les característiques amb què Ruyra ha construït el seu personatge de ficció, el seu jo narrat, és la de pertànyer a la cultura judeo-cristiana, la qual ha rebut també el mateix escriptor. Una visió de la realitat que presenta fondes clivelles quan, al llarg dels fets narrats, l'home es troba davant realitats incomprensibles a la raó. D'aquesta manera, mentre que el tipus d'asseveració final de la *primera proposició* de *Pinya de rosa* és positiva i inscriu el personatge en la seva comunitat, totes les de la *segona proposició* són interrogacions sobre els aspectes centrals de la vida, expressions de dubtes, manifestacions d'incomprensió. El pensament cristià sols apareix com un sentiment de consol propici al descans de les tribulacions inintel·ligibles per al raonament humà. Recordem algunes de les reflexions amb què conclou *La basarda* en què la creença en Déu es fa deutora de la necessitat humana per sortir de la por i l'abandonament en què es troba: «De què depèn la basarda? ¿És que la solitud, la immensitat i la fosca exerceixen de per si una influència maligna sobre les facultats de l'home, desordenant-les d'una manera bojal? ¿O és que en aquelles circumstàncies se desperta en nosaltres una facultat quasi sempre esborrada per grolleres sensacions, un sentit íntim, que ens fa aptes per rebre la suggestió de poders suprasensibles que ens pertorben i esborronen? Oh Déu meu!, ¿com dubtar d'aquest sentit pregon amb què us he palpat amb terror santa enmig de la buidor de la nit? És un sentit balb, obscur, com incipient, que, sense altres llums que he rebudes, m'hauria pogut portar a l'adoració de quelcom detestable, com a tants pobles que tal volta no tingueren en religió altre mestre que la basarda; mes, per balb i obscur que sia, cal reconèixer la seva existència.»<sup>37</sup>

També els finals de *La Xucladora* i de *Jacobé* responen a aquesta concepció. A la primera la temptació sexual fereix l'home profundament («Del mal que m'has fet, no en guarirà fàcilment, el meu cor; però salvo per a Déu l'ànima»)<sup>38</sup> I, a *Jacobé*, després de diverses disquisicions, el personatge s'abandona en Crist per descansar –diu– «de la meva dolor i de tor lo que no entenc».<sup>39</sup> La realitat, doncs, és dura. Ruyra presenta un món governat per lleis aspres, per fets incomprensibles que el sumeixen en un estat de total indefensió. Així continua oferint-lo en les narracions antigues incorporades a *La parada* i a la que dona títol al recull; en canvi, a la resta de narracions del volum hi ha una conformació amb

36. Vid. J. RUYRA, Pròleg a *El país del Pler*, dins *Obres completes*, op. cit., p. 964.

37. Vid. J. RUYRA, *Obres completes*, op. cit., p. 163.

38. *Ibid.*, p. 172.

39. *Ibid.*, p. 197.



la realitat donada. Com es dedueix de la rondalla d'*El malcontent*, l'home viu en el millor dels mons possibles governat per la providència de Déu; qualsevol modificació comportaria conseqüències funestes. Aquesta acceptació de la realitat, dels seus aspectes negatius i, sobretot, de la mort, es fa palesa a través del tractament que el jo narrat dóna als fets que han trasbalsat el jo narrat. A *La fi del món a Girona*, per exemple, el resultat del paorós somni és la guarició de les pors infantils provinents de la seguretat que li proporciona la seva fe. No hi ha dubtes ni interrogants, sinó que les narracions adquireixen un grau d'exemplificació important de cara als possibles lectors. L'evolució que el jo narrat realitza és important i es manté paral·lela a la del mateix escriptor. És en aquest sentit que podem parlar que, a través de la veu extrahomodiegètica, Ruyra descriu en alguns aspectes la pròpia evolució vital. Una pseudo-biografia que avança cap a l'acceptació de la pròpia realitat humana. El 1903, doncs, es dirigia al lector culturalment cristià per enfrontar-lo als dubtes, els temors i els interrogants que els fets de la vida li produïen. En canvi, el 1919 el to esdevé exemplificat i asserenat; fet que li permet una certa ironització sobre els antics temors. La seva darrera obra important, *Les coses benignes*, és el colofó d'aquesta evolució.<sup>40</sup>

M. LLUÏSA JULIÀ

40. Ruyra torna a emprar la figura conoïdal de Dante a *La parada*; però, en aquest llibre, i tot concordant amb la seva evolució, el seu personatge recorre un camí ascendent representat pels carrers tortuosos fins a la catedral gironina a *La fi del món a Girona* i per l'ascensió, a través dels boscos, fins a Vilablanca (nom amb ressonàncies purificadoras) a *El malcontent*. Aquesta ascensió simbòlica, Ruyra ja l'havia formulat els anys noranta del segle XIX en una narració amb elements allegòrics titulada *Però plouia* (Vid. M. L. JULIÀ, *Ruyra inèdit, op. cit.*, ps. 84-88).