

Josep Pla i la novel·la

RESUM: Anàlisi de les relacions de Josep Pla amb la novel·la. Les seves concepcions d'aquest gènere literari responen de ple a la modernitat –crisi dels caràcters, recerca de la profunditat, negació dels convencionalismes, etc. És per això que no s'adapta a un plantejament tradicional del gènere i en qüestiona obertament les possibilitats de representar la vida. En aquesta reflexió hi ha el nucli que condiciona tota l'obra planiana.

PARAULES CLAU: Novel·la catalana, crítica literària, llengua literària, Noucentisme, El Club dels Novel·listes, Josep Carner, Carles Riba, Carles Soldevila, Joan Puig i Ferrer, Ramon Esquerra, Fiodor Dostoievski, James Joyce, Joseph Conrad, Josep Pla, *Coses vistes*, *Llanterna màgica*, *Relacions*, *El carrer Estret*.

ABSTRACT: The article analyses Josep Pla's relationship with the novel as a genre. It shows how his conception of it fits in entirely with Modernism and how the ensuing rejection of the genre's traditional approach led him to question its ability to represent life. It is argued that this is the kernel from which the whole of Pla's work developed.

KEYWORDS: The Catalan novel, literary criticism, literary language, «Noucentisme», El Club dels Novel·listes, Josep Carner, Carles Riba, Carles Soldevila, Joan Puig i Ferrer, Ramon Esquerra, Fiodor Dostoievski, James Joyce, Joseph Conrad, Josep Pla, *Coses vistes*, *Llanterna màgica*, *Relacions*, *El carrer Estret*.

Ens hem acostumat a llegir la relació de Pla amb la novel·la com una relació fracassada.¹ No sé si aquesta ponència servirà per canviar aquesta opinió. En tot cas, faré un esforç per aconseguir-ho: el meu intent és demostrar que la relació de Pla amb la novel·la, amb la forma genèrica concreta de novel·la, va ser un dels eixos articuladors de la seva obra. És, en aquest sentit, prou significativa la relació controvertida, d'amor i d'odi, que l'escriptor va mantenir amb el gènere. La novel·la l'obsessiona sempre. Diria, però, que l'obsessiona sobretot en alguns dels moments decisius de la seva vida d'escriptor (és a dir, *tout court*, de la seva vida), especialment en els seus inicis i en la immediata postguerra. Enfrontar-se, com fa ell, al gènere

1. Al llarg d'aquesta ponència aportaré algunes opinions de Pla contràries al gènere. Abunden. Val la pena, però, remarcar-ne una que va fer-se famosa: en una entrevista, va qualificar de cretins els lectors de més de quaranta anys que continuaven llegint novel·les. Maria Aurèlia Capmany va contestar-li amb una abrandada defensa del gènere: «Josep Pla i els cretins lectors de novel·les», dins *Dia sí, dia no*, Barcelona: Llibres de Sinera, 1968, p. 145-148.

novel·lístic a Catalunya, entorn de 1920 o entorn de 1947 volia dir, sobretot, encarar-se als dos problemes bàsics de la cultura del moment, dos problemes que, tal com es plantejaven el 1920 o el 1947, eren aproximadament el mateix: la relació, d'una banda, entre literatura i realitat i, de l'altra, entre literatura i públic. Com a conseqüència, llegir Pla i la poètica de Pla en relació amb la novel·la inevitablement ens contextualitza l'obra i el personatge. Per tal de demostrar-ho, seguiré un cert ordre cronològic amb la intenció de posar en evidència com es desplega la seva trajectòria ideològica i literària en relació amb el gènere i, per tant, com es manifesta aquell caràcter articulador que afirmava en iniciar aquest text.

Deixant de banda la «dimensió novel·lística» d'*El quadern gris*, de què ha parlat Marina Gustà,² perquè aquest aspecte interpretatiu, ara, no fa al cas, cal reconèixer que entre les primeres passes que va fer Josep Pla en el món literari s'hi deixa entreveure la voluntat d'escriure novel·la: «M'hauria agradat enormement poder-me dedicar a la literatura narrativa d'una manera sistemàtica. Vaig cultivar-la amb una certa vitalitat, fins als vint-i-cinc anys».³ A banda que aquests primers passos com a prosista obeïssin a l'entroncament amb determinada tradició local des de la qual s'incorporava al món literari, ben aviat ens posa en evidència un fet decisiu: també ell (com Joaquim Ruyra, Carles Soldevila, Josep M. López-Picó, Joaquim Folguera, Josep M. de Sagarra, Carles Riba o Josep Lleonart) va ser empès per Josep Carner a escriure novel·la, si no personalment (perquè en el cas de Pla no trobem els testimoniatges directes d'un Ruyra, un Sagarra o un Soldevila), pel clima generalitzat generat per la programació de l'Editorial Catalana i, en particular, de la «Biblioteca Catalana», creada ja el 1919 i de manera força improvisada. Pla escriu, en aquests moments, proses en les quals trobem ressons diversos, de la prosa mascle del Modernisme, de l'arbitrarisme orsià i, sobretot, similituds amb la narrativa dels Duran i Reynals, Soldevila, Alexandre Plana o, fins i tot, Riba. La creació d'uns «tipus» literaris que, per dir-ho amb termes populars, qualificariem de «pocapenes», fills de la visió irònica o sarcàstica de la vida. En mots de Marina Gustà, personatges més de conte que de novel·la, que podrien «formar part d'aquella galeria d'existències grises i solitàries amb una punta de bogeria o tot just de manies, que apareixen contra un fons de melangia quotidiana reflectit en els escenaris del seu viure».⁴ Aquesta obsessió per una narrativa de «personatges», de determinats «personatges», em sembla que es desprèn clarament de dos textos teòrics que agombolen el projecte narratiu carnerià, dos textos que han de ser analitzats des de la perspectiva d'aquesta campanya: el pròleg de Carner a *L'abrandament*, de Carles Soldevila; l'altre, en lectura retroactiva, «Una generació sense novel·la»,

2. M. GUSTÀ, *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*, Barcelona: Curial, 1995, p. 53-74.

3. Citat per ibídem, p. 69-70.

4. Ibídem, p. 94.

de Carles Riba (un text que arrodoneix les idees sobre narrativa dels *Escolis*, un llibre que també en aquest punt militava al costat de Carner).

Assenyalem algunes de les coordinades d'aquesta demanda: diferenciació clara entre narració i poesia des del convenciment que és la poesia el gènere que crea el llenguatge i, doncs, la nova realitat, mentre la narrativa, lligada al real, adquireix una funció divulgativa. Un altre aspecte a tenir en compte és l'atenció a la figura per sobre de l'ambient o, si es vol, un cert psicologisme que prové no tant de la capacitat dels personatges per desenvolupar una vida psíquica pròpia i, doncs, per reconèixer-se ells mateixos i imposar-se sobre l'entorn sinó de la mirada, carregada d'ironia, pietat o sarcasme, amb què el narrador ens els mostra. I, per sobre de tot, una certa actitud de provisionalitat o d'experimentació en el conreu del conte, perquè l'autèntic objectiu que es persegueix és la novel·la. En el cas de Pla, aquesta voluntat queda plenament demostrada, per exemple, en la documentació que aporta Marina Gustà i en l'anàlisi que ella mateixa fa d'algunes narracions, la més evident, potser, la de «L'home de la cama de fusta apel·lat Joan Pins».⁵ Afegim-hi també les constants referències que trobem al gènere dins les cartes al seu germà publicades amb el títol *Cartes a Pere*.⁶ Així, el 1920 escrivia a Josep M. de Sagarra: «Jo us diré que a estones perdudes faig una novel·la sobre gent perduda i enfonsada que trobo vagabundejant per París. Aprofitaré articles de La Publi i gairebé us haig de dir que faig molts articles pensant en la novel·la».⁷ Arriba a referir-se a una editorial concreta, que no pot ser altra que l'Editorial Catalana. El 1923 i 1924, en cartes a Pere, a Sagarra i a Estelrich, parla de *Berlin-Oest*, una novel·la de la qual havia escrit seixanta o setanta-cinc quartilles, segons els casos i que esperava publicar en fulletó a *La Publicitat* o a la *Revista de Catalunya*.⁸ A més, en tenir notícia de l'aparició de la col·lecció «La Novel·la d'Ara», demana informació al seu germà sobre «quina gent hi escriu, qui ho fa i quin to té» perquè, afegeix, «si és recomanable potser faré alguna cosa».⁹

Pla, doncs, amb els seus intents d'escriure novel·la i amb les seves narracions, s'incorpora a una política que, al capdavall, fracassa. Perquè és prou sabut que la crida carneriana no va donar els resultats que s'esperaven. A banda de la responsabilitat que haguem d'atribuir a l'estructura cultural encara dominant del Noucentisme, aquest fracàs és també exponent d'un altre factor: el conflicte entre determinades concepcions de la literatura i la forma novel·lesca. Per bé o per mal, el Noucentisme fregava, amb les limitacions imposades per la conjuntura local, el gran problema

5. Remeto, una vegada més, a l'estudi i a la documentació que aporta GUSTÀ a ibídem, p. 92-99.

6. J. PLA, *Cartes a Pere*, ed. X. Pla, Barcelona: Destino, 1996.

7. Citació extreta de GUSTÀ, *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*, p. 436.

8. PLA, *Cartes a Pere*, p. 74.

9. Ibídem, p. 63-64.

de la crisi de la novel·la: la banalitat de la «narració», en conflicte amb l'«arbitri» de l'art, tot i els esforços que en aquests moments s'estan fent (des de Riba fins al mateix Pla) per aproximar-se al «concret», uns esforços que comprenen també replantejar-se les bases de la llengua literària. Vull dir, amb això, que Pla neix en el món literari situat al bell mig de problemes bàsics de la literatura moderna, que se li presenten estretament enllaçats amb els problemes bàsics de la literatura catalana. No els defugirà, ni els uns ni els altres. Al contrari, hi aportarà unes solucions franques, potser les més agosarades que s'hagin donat entre nosaltres.

No és estrany, doncs, que paral·lelament als esforços per trobar la seva forma d'escriptura en la narrativa, reflexionés entorn del gènere i que ho fes a propòsit de l'actualitat que se li presenta en els seus comentaris crítics i literaris a la secció «Pall Mall» de *La Publicidad*, en la qual col·labora bàsicament sobre temes literaris. Conseqüent amb la problemàtica que hem anat esbossant, articula la seva reflexió entorn de dos nuclis: el primer, la qüestió de l'estil, un tema que posa sobre la taula el problema de la relació entre literatura i realitat des del centre mateix de l'escriptura: la llengua literària; el segon, el problema de la representació literària de l'home, és a dir, la crisi dels «caràcters». En els dos casos els pretextos que li forneixen la base a partir de la qual reflexionar i prendre posició provenen de la literatura russa, concretament d'una traducció de Ch'mev en el primer cas i, en el segon, la celebració del centenari de Dostoievski. Som al 1921, un any que ha estat considerat absolutament clau en la trajectòria literària planiana.

Josep Pla tenia per ressenyar dos llibres: *Una atzagaiada i altres contes*, de Carles Soldevila, i *La vida nua*, de Lluís Valeri. Com a introducció al que havia de ser la ressenya, explica un debat sorgit a la tertúlia de l'Ateneu (això sembla) en la qual es discuteix sobre l'estil, amb ell i Eugeni d'Ors com a antagonistes.¹⁰ Pla s'afanya a situar la qüestió de l'estil en un espai en el qual no l'hauria situada cap conspicu noucentista, llevat, potser, del mateix Ors amb el seu gust per la paradoxa i les afirmacions desconcertants en l'ús de termes més o menys revolucionaris: quines característiques ha de tenir, es pregunta Pla, «el tipo de escritor modélico de estilo subversivo»? La seva resposta és immediata: «es el encarnado hoy por el sindicalista Georges Sorel». L'opinió d'Eugeni d'Ors no és menys contundent: «Sorel escribe mal el francés». Amb una precisió absoluta, doncs, Pla ha posat les bases de l'argumentació per demostrar que la renovació literària, si ha de tenir dimensió social, s'ha d'allunyar de les concepcions estètiques d'ordre i selecció propugnades des del Noucentisme. La confrontació verbal –i amical– a les opinions orsianes, doncs, té una considerable transcendència perquè és la primera vegada que des d'aquest punt de vista es qüestiona la política literària del Noucen-

10. J. PLA, «Sobre el estilo», *La Publicidad* (ed. nit), 27-9-1921.

tisme i, implícitament, les bases sobre les quals, entre moltes d'altres coses, reposava el programa proposat per Carner de creació d'una novel·la noucentista. Així, explica Pla que, per a Eugeni d'Ors, «el tipo modélico de escritor de esta clase, es el escritor artístico, retocado y compuesto», que correspondria a Voltaire («Por entre las sábanas de la cama de Voltaire pasó el meridiano de la revolución francesa»), mentre Sorel, com Cézanne, correspondria a la categoria dels homes «toscos y primitivos». Portada a l'extrem la posició orsiana (Xènius, diu, «defendía lo suyo, la literatura, el genio, el juego»), la lògica porta a defensar com a revolucionari l'escriptor «que apunta su obra contra los prejuicios de su época» i la realitza «de manera elevada, fácil i artística», cosa que seria perfecta si pogués ser així, bé que no és això el que acostuma a passar en realitat: «Fijándose en lo que está pasando con el estilo social y en los que lo fabrican va viendo uno que solamente está en el extraradio de la farsa el escritor antiretórico, enemigo de los trucos, sin estilo ni fuga». Des del punt de vista orsià, s'arribaria a la conclusió que l'escriptor més revolucionari de França seria Anatole France: «¿Quién puede afirmar esto en serio?». Afegeix Pla: «En esta cuestión, Xènius y yo disentimos desde la base», és a dir, mentre per a Ors «la literatura y el estilo pueden existir sin tener un pie en lo social», ell ho veu tot «a través de la telaraña social». Per tant:

Ni Xènius, ni Sorel son gente dogmática. Son dogmatófogos por sistema. Esto, el sistema, le hace decir a Xènius: primero es la retórica, después la vida. Y claro, salen estos poetas catalanes que escriben perfectos sonetos vacíos. Sorel dice en cambio: primero es la vida, luego la retórica, y salen de esta teoría sus libros, incorrectos, tortuosos, el estilo lleno de zanjas y de hoyos, grises pero repletos de realidad, saturados de ideas y de observaciones, de un peso específico enorme.

Pla està, doncs, subvertint els valors literaris vigents a Catalunya, però també a Espanya (ho fa criticant les opinions d'Azorín sobre la literatura francesa) i a la mateixa França, on, escriu, «la gente lee los libros vacíos, ordenados, agradables, empalagosamente agradables, con un aburrimiento fenomenal», mentre ignora escriptors com Péguy o Giraudoux (escriu «Girodoux»). Aquest, afirma, és un dels escriptors joves francesos més interessants: «tiene un estilo vivo, cambiante, que entusiasma». La crítica, però, li retreu el desordre de l'estil. «Esto, a mi entender, es una crítica desfavorable. Porque cabe preguntar –siempre teniendo en cuenta el estado de la época–: ¿si no fuera un poco desordenado, tendría el libro la calidad que tiene?». Conclou, doncs, que la crítica, a França, a Madrid i a Barcelona, «está en manos de señoritos». Entén per «señoritos» aquells que pretenen «ordenar» la llengua des de la gramàtica («Y es que el señorito no comprenderá nunca lo natural y lo vivo y exige siempre una afectación») o els que volen imposar una literatura

buida d'idees («leerá siempre a Bourget y a Prevost antes que a Stendhal. Por la razón dicha. Bourget y Prevost son dos novelistas que suenan a hueco y que escriben unas novelas correctas y agradables. Stendhal, en cambio, lúcido y personalísimo, escribió un francés perfectamente incorrecto»).

El capgirament dels valors de l'escriptura era ja prou evident: la vida i les idees passaven a un primer pla i la seva traducció literària es concretava necessàriament en el desordre de la composició i la incorrecció de l'estil, exponent al capdavant del desordre de l'època. Per si no havia quedat clar, Pla dedica el segon article a una novel·la russa, *El camarero*, d'Ivan Ch'melev, exemple extremat de tot allò que està defensant: «La novela es no ya furiosamente revolucionaria y subversiva, sino que lo es burdamente. Es obra absolutamente anecdótica, el autor está metido en la cloaca social y ha cerrado a canto y lodo todos los ventanucos por los que pueda filtrarse una luz más pura».¹¹ Els personatges, ens diu, pertanyen a la categoria dels «oprimidos y ofendidos» i, a través d'ells, presenta un retaule de les classes socials, en el qual cadascú fa el paper que li pertoca, de manera que els burgesos, per exemple, captats en el moment de menjar, són posats en evidència: «Los ha sorprendido comiendo... Y claro, cada observación es una bomba y cada detalle es una garabato repugnante», des de la «burda subversividad de la obra». A partir d'aquestes dues peces, l'observació i els detalls, entra a comentar l'estil de Ch'melev:

El estilo de Chmelev vivo, picante, tiene mil tentaciones para el lector un poco predispuesto a pasar adelante. Tasín [el traductor], dice que es un naturalista pero esta palabra debería ser corregida. Chmelev no acumula nunca detalles ociosos ni describe lo innecesario, ni es un realista a la manera no ya de los franceses, sino que no llega a Tolstoy ni a Dostoievsky. Es más bien un impresionista integral. Construye y detalla sintéticamente. Mucho más aireado el estilo de Chmelev, que el de las novelas de Andreiew, de un sentimentalismo cómico, o de los cuentos maravillosos de Chejov.

Cal destacar aquesta qualificació d'impressionisme i la defensa del sintetisme, al qual l'autor accedeix en donar exclusivament els detalls precisos i necessaris. Al costat d'això, però, hi ha un altre element que és el que li interessa: «el compás eslavo o ruso», que descriu amb aquests termes:

Este compás es una cosa indefinible, el alma rusa, tan distante. Una cosa indefinible, compleja, como el alma de cada uno de nosotros. Una mezcla de olores, de sabores, de colores, una serie de problemas de posición, distintos de los nues-

11. J. PLA, «Comprensión de una novela rusa», *La Publicidad* (ed. nit), 28-9-1921.

tros. Un desequilibrio más profundo entre inteligencia y sensibilidad, entre instinto y lógica, entre ciencia y creencia, que el nuestro.

Todo esto mezclado es un compás, equivocado, absurdo, inharmónico quizás, pero indudablemente lleno, repleto de substancia humana. Un primitivismo, un enorme primitivismo balbuciente... ¡Bendito este primitivismo y todos los primitivismos que no toleran, que expelen, toda vaciedad y toda vida hueca tanto más bella cuanto más cruel!

Així, el primitivisme queda associat a la substància humana, i aquesta, en aflorar, no solament no s'ajusta a la perfecció formal sinó que la destrueix: «Esto es un compás extraño, que no conoce ni el tono mayor ni la ironía». En un joc d'associacions, doncs, Pla barreja la incomprensió occidental del procés revolucionari rus amb la incomprensió de l'ànima, per dir-ho així, russa i, de retruc, amb la complexitat de l'home en general. Per arribar a una presa de posició personal:

–Trotzki es un hombre como los demás –me decía Barga en París.

¿Pero cómo se figurará el señorito que es un hombre como los demás? No puedo figurarme cómo se lo figurará. A cambio de esta dimisión, ¿tengo derecho a un lugar humilde entre los no señoritos?

Pla ha anat posposant la ressenya promesa del llibre de contes de Carles Soldevila i del de poemes de Lluís Valeri davant d'unes qüestions que se li precipiten com a més urgents i importants. No costa, doncs, inferir-ne el seu allunyament de les posicions que els dos llibres representen. Quan, finalment, encara el llibre de Soldevila, ho fa després d'un extensíssim discurs en el qual aplica les anteriors consideracions a la literatura catalana:

Qué impresión nos produce –todas las excepciones habidas y por haber guardadas– lo que sale de las manos de la juventud intelectual catalana?

Lo diremos francamente, sin escamotear nada. Nos parece lo que sale francamente ilegible. Nuestros jóvenes literatos dan la impresión que no tienen absolutamente nada que decir y que sin embargo se esfuerzan para expresar este vacío, esta nada, este total arrasamiento espiritual. Lo que sale, son libros para nadie. Son cáscaras de libros.¹²

Així, acusa els joves escriptors d'arribar a la perfecció formal a base de «no manejar nunca cosas humanas», fins al punt que aquesta recerca de la perfecció formal

12. J. PLA, «El último libro de cuentos de Soldevila», *La Publicidad* (ed. nit), 30-9-1921.

arriba a eliminar el més petit vestigi d'humanitat, entre un escolasticisme primari i un intel·lectualisme sec, diu, com la tramuntana. El diagnòstic, doncs, és clar:

La literatura que produce mil sonetos vacíos y perfectos por un mal cuento, es una cosa sin pulso, sin carne y sin sangre. Los literatos catalanes de hoy podrían formar parte de la academia más escrupulosa y pintoresca, pero entre todos dudo que hagan un libro que se deje leer.

El problema deriva, lògicament, cap al camp de la llengua i, de la mà de Francesc Pujols (en concret, del capítol que tracta de la filologia –i de l'obra de Pompeu Fabra– dins el *Concepte General de la Ciència Catalana*)¹³ acusa que s'hagi construït la llengua literària catalana a partir de la recuperació de la llengua dels clàssics passant per alt els segles XVI, XVII, XVIII i XIX, que són, per a Pujols i Pla, els que han format la llengua viva actual. Pujols valorava l'etapa inicial del treball filològic de Fabra, en la qual havia predominat més l'acostament a la llengua parlada que no pas l'ordenació acadèmica i la recerca de la puresa. És seguit per Pla: aquest afirma que una llengua, «que es la cosa más natural del mundo», no es pot reformar amb artificis i, per tant, recomana que l'acadèmia, si vol tenir alguna eficàcia, baixi «a la realidad de abajo». Afegeix: «El escritor independiente quiere hacer del idioma una capa que se adapte a su cuerpo, y en cambio los castigos quieren modificar su cuerpo para que se adapte a la capa. Éste es un símil de Baroja i a mí no me interesan más que los escritores independientes». El símil i l'afirmació de la seva independència representen una ruptura radical: el símil perquè situa Pla a les antípodes –fent ús pràcticament dels mateixos referents– d'allò que havia predicat Eugeni d'Ors al pròleg a *La muntanya d'ametistes* o, en menor grau, Carner en l'exigència de depuració de la llengua. El sentit purament instrumental que li dona (lluny de la tradició simbòlica d'origen carlylià a què s'acollia Ors o de la tradició poètica simbolista de Carner) mina la forma com el Noucentisme havia establert la funció social de la literatura. Pla, justament, utilitzarà el terme literatura en minúscula, això quan l'utilitza en sentit positiu, que és ben poques vegades. Tota una nova actitud, doncs, que té molt a veure amb l'existència o no d'una novel·la (encara que Pla no parla en cap moment de novel·la com a gènere en aquests textos) i que es concreta en allò que és més bàsic en el moment d'encarar l'escriptura: «Lo que quiero decir con todo esto es que al escritor honrado se le presenta un problema previo al intentar escribir una lengua. Decidirse por el tono mayor, por el registro solemne, o por el tono menor, por la nota humilde. En Catalunya la gente se decide por el tono

13. F. PUJOLS, *Concepte General de la Ciència Catalana*, Barcelona: Galeries Laietanes, 1918, p. 116-117.

solemne y la gramática y la filología son sus alcahuetas». Com a exemple positiu parla de l'ús que ell fa del castellà, defugint tot arcaisme i traduint com pot del català, ni que l'acusin de ser un salvatge i un bàrbar.

El programa noucentista, doncs, ha estat contestat de cap a peus, des del seu nucli central (la relació amb el públic) fins als aspectes estratègics i estètics que se'n derivaven (sentit de la depuració lingüística, contingut de l'obra literària, la defensa de l'artifici, etc.). Quan tota aquesta contestació es concreta en allò que constituïa l'objectiu d'aquests textos, gairebé al final del tercer article, o sigui, el comentari del llibre de Carles Soldevila, que ens ha anat promentent que serien «unas líneas de comprensión y de cordialidad», com que són ni més ni menys que això, unes poquíssimes línies de comprensió i cordialitat, resulten gairebé sarcàstiques.¹⁴ Resulta sarcàstic que afirmi, després de tot el que acaba de dir, que l'estil i els contes de Soldevila són, per a ell, una aspiració perquè escriu amb naturalitat i tot el que fa es llegeix amb golafreteria; que és un escriptor «sin asperezas, confortable, claro, elegante, civilizado», que «parece francés» (quan, de fet, ha atacat literalment el model prototípic de l'escriptor francès).¹⁵

La resposta de Soldevila, en forma de carta oberta, donada en sis entregues, dins la secció «Hojas de dietario»,¹⁶ acabarà d'aclarir el panorama perquè donarà peu a una resposta més precisa i amb algun element nou, per part de Josep Pla. Soldevila, tanmateix, té tota la raó en desmuntar el simplisme d'alguns dels arguments de Pla. Per començar, ha sospitat que la lloança que li dedicava sonava a falsa i que el seu estil no li havia agradat, cosa que Pla desmentirà afegint-hi noves precisions. Tanmateix més enllà de l'anècdota personal, Soldevila reafirma la base del programa noucentista: que l'evolució del llenguatge, de la mateixa manera que l'evolució social i l'artística, és el resultat de l'acció individual i no de l'acció anònima de les masses perquè el poble, com a element actiu, afirma, va ser enterrat vint anys abans. Es considera, doncs, seguidor de la doctrina aristocràtica que defensa l'efectivitat de l'acció des de dalt, tal com es va fer a Rússia («el ruso literario moderno es hijo de una bazofia burocrática, arbitrariamente confeccionada bajo las órdenes de Pedro el Grande, me quedo tranquilo y no siento menguar mi admiración por Tolstoi o por Dostoievski, por Gogol o por Puchkin. Al contrario: me inclino ante el poder vivifi-

14. Les mateixes reticències apareixen, darrere una aparent cordialitat, a J. PLA, «La vida nua, de Lluís Valeri», *La Publicidad* (ed. nit), 4-10-1921.

15. Vegeu, sobre la relació entre les formes literàries i particularment novel·lístiques i els tòpics del caràcter nacional francès, l'estudi d'A. LÉONARD, *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, París: José Corti, 1974, particularment les p. 108-114.

16. Són els articles següents: «Carta abierta a José Pla», *La Publicidad* (ed. matí), 2-10-1921; «Carta abierta a José Pla. II», *La Publicidad* (ed. matí), 4-10-1921; «La naturalidad», *La Publicidad* (ed. matí), 7-10-1921; «La única receta», *La Publicidad* (ed. matí), 7-10-1921; «El señorito», *La Publicidad* (ed. matí), 7-10-1921; «Resumen y despedida», *La Publicidad* (ed. matí), 9-10-1921.

cante de estos escritores»). Davant d'aquest exemple o dels de Dante, Goethe o tants d'altres, afirma que si ens trobem en una decadència no és per voler ressuscitar una llengua morta sinó, en tot cas, per manca de geni per portar-ho a terme de manera efectiva, perquè, al capdavant, la llengua evoluciona i es vivifica des de dalt (com demostra l'Humanisme en el castellà o l'acció de Milà i Aguiló en el català, amb aportacions més vives que moltes de les «piltrafas verbales» de les *Gatades* de Pitarra). No es pot condemnar, per tant, la incorporació de neologismes ni tan sols en nom de la vida ja que la vida d'una llengua consisteix en la contínua assimilació i desassimilació. Alhora, assenyala que el casticisme té, en català, un sentit del tot diferent del que té en el castellà, on «casticismo equivale a oquedad retórica» i els dos o tres escriptors vivificants són anticasticistes. Aquí, però, «las vitaminas están en manos de casticistas como José Carner o Carlos Riba», mentre els defensors del «català que ara es parla» són «cuatro infelices que, literariamente, no tienen donde caerse muertos». Per tant, «ser revolucionario y ser subversivo no consiste siempre y en todas partes en atacar la gramática y reirse de los clásicos». Tot seguit, afirma que la «naturalitat» és (i amb el suport de la màxima de Buffon «el estilo es el hombre —o el estilo es del hombre—, según la versión auténtica») una qualitat essencialment relativa i que, basant-se en les afirmacions del mateix Pla sobre com escrivia el castellà, arribava a la conclusió que «la naturalidad literaria es un producto completamente arbitrario, hijo del esfuerzo, fruto de una selección inteligente y continua». Escriure bé, doncs, no és qüestió d'una única recepta, sinó de la barreja de molts elements, i tots ells, des de la llengua medieval a la llengua parlada, poden constituir elements positius o negatius segons el gust, la intel·ligència i la sensibilitat de qui en fa ús. En relació amb el senyoritisme, Soldevila coincideix a considerar-lo perjudicial, però dubta que a Espanya o a Catalunya siguin els defensors de la gramàtica (en són, només, alguns notaris, alguns buròcrates, alguns catedràtics i mitja dotzena d'escriptors professionals). Per tant, com a conclusions, Soldevila afirma que el tradicionalisme literari és perfectament compatible amb la subversió; que no es pot separar la qualitat de l'estil de la qualitat de l'obra; que la llengua literària és un fenomen de cultura; que el català literari del segle XVIII era un mer *pasticcio*, carregat de castellanismes i allunyat de la realitat lingüística de l'època; dóna la raó a Pla en reconèixer que manca comunió entre obra i públic, però creu que, abans que al programa noucentista, la responsabilitat cal cercar-la en l'educació en castellà de les escoles; també li dóna la raó, finalment, en la denúncia de la poesia buida camuflada en un vocabulari difícil: és un fet que cal combatre per orientar el públic de bona fe.

Pla, òbviament, des de les posicions exposades, no podia combregar amb Soldevila: tanca, doncs, la polèmica amb la reafirmació de les seves posicions, tant pel que fa a la llengua i a la funció purament secundària, de simple reflector de la llengua viva parlada, que ha de fer l'escriptor, com pel que fa a reafirmar-se en la quali-

ficació de decadent per a una literatura que uneix una extraordinària perfecció formal amb la buidor interior.¹⁷ Dos punts, però, mereixen una especial atenció perquè Pla hi aclareix amb més precisió allò que havia ja apuntat: la qüestió de l'estil i la dimensió social de l'escriptura. En relació amb l'estil, afirma que «el buen estilo es algo impersonal a fuerza de ser personal». Afegeix:

El estilo personal es malo. El estilo de *El Lazarillo*, a fuerza de ser personal, llega a dar la impresión de impersonalidad. *El Lazarillo*, estilísticamente, es mejor que *El Quijote*. Lo impersonal no ama la voluta ni la composición forzada. Digo lo mismo respecto de *El Cándido* y de *La Henriade*. He leído en un traductor de Platón al francés que los griegos tenían un estilo que no lo parecía. Ésta es mi aspiración y el estilo bueno. Yo llamo a este estilo, a falta de palabra más justa, estilo natural. Este estilo consiste en poner las cosas, las ideas y las palabras, una detrás de otra, ordenada, inteligentemente. Esto parece fácil y es enormemente difícil.

Hi ha un altre estil, el social, al costat del literari. En fer-hi referència, Pla precisa què vol dir, per a ell, el terme «señorito» en el qual podia sentir-se al·ludit Soldevila. Escriu: «Este estilo social es un problema de posición, una manera de ponerse ante las cosas. Es en el fondo una manera de estar atento con más o menos agudeza». I, després de tornar als exemples de Sorel i Voltaire, conclou: «El hombre que tiene lo que se ha llamado estilo social, no confunde nunca, ante las cosas, lo accesorio con lo principal. He englobado en el despectivo genérico “señorito” a toda la caterva que vive en las ramas y confunde siempre lo accesorio y muchas veces lo extraño con lo verdadero. El señorito es para mí el hombre que no está atento».

En l'aplicació d'aquestes posicions al recull de contes de Soldevila, Pla precisa la qualitat de l'estil («tenéis un estilo que no parece un estilo, impersonal, verdadero, bueno») i la capacitat d'observació i, doncs, la dimensió social de l'escriptura, un aspecte que exemplifica amb «Una atzagaiada» i amb «Civilitzats, tanmateix», dues peces que li mereixen sengles comparacions pictòriques:

En el primer cuento de *Una atzagaiada*, ponéis debajo de una costra de matices finos y fluidísimos –recordáis a Sisley otoñal– una obertura directa por donde puede verse la gran cantidad de grotesco que puede comportar la más insignificante de nuestras determinaciones. Y en el último vais a la substancia de las cosas desde el primer momento y llegáis a un extremo de agudeza profunda, cezaniana.

17. J. PLA, «Debates literarios. Contestación a Carlos Soldevila *Myself*», *La Publicidad* (ed. matí), 13-10-1921.

Aquestes darreres observacions demostren que, en determinats punts (sintetisme, precisió en els detalls, aproximació al grostesc) entre Pla i Soldevila no hi ha una distància insalvable, sigui quina sigui la teoria en la qual se sostinguin. Al capdavant, Josep Pla participa, i de manera destacada, en els esforços noucentistes per crear novel·la. Amb tot, Pla ha avançat ja un conjunt de qüestions que trobarem disperses en la sèrie de polèmiques que van apareixent a la premsa a partir del 1924 i durant el 1925. I això perquè, amb la crisi del Noucentisme, s'inicia també una sistemàtica revisió de valors que comporta la renovació dels posicionaments estètics i socials, tot i que el procés sigui força lent i la novel·la com a tal no s'hi incorpori pràcticament fins al final, bé que a partir d'aleshores en serà la peça definitiva. Era inevitable: darrera la crítica a Ors i al Noucentisme, s'hi troba la necessitat d'establir un joc alternatiu de relacions entre l'escriptor i la societat, i això només podia fer-se si el que es pretenia era construir una literatura moderna, apuntalada en el professionalisme de l'escriptor, amb el benentès que professionalisme i mercat literari havien d'ésser indèstriables (si no, es tornava al fantasma que es volia evitar). Però el Noucentisme no havia estat pas un moviment gratuït i si s'havia implantat era perquè comptava amb raons socials prou poderoses. Calia reconsiderar, en vista a les noves necessitats, del nou públic, dels nous escriptors i de la nova situació política i institucional (a partir sobretot de la proclamació de la Dictadura) cadascuna de les peces de l'engrenatge.

La novel·la, en aquesta darrera etapa de liquidació del Noucentisme, actua com a catalitzador de tots aquests elements, simplement perquè és el gènere que permet parlar d'una manera més clara de professionalització de l'escriptor i de comercialització de la literatura. No oblidem que la prosa, la novel·la, serà un dels eixos bàsics de la nova estructuració cultural, entre el 1925 i el 1936, que passa a ocupar la situació axial que anys abans havia tingut la poesia. Carles Soldevila ho expressa replicant, ara ell, sis anys més tard l'afirmació carneriana segons la qual són els poetes els qui creen la llengua i els novel·listes els qui la socialitzen: «És la prosa i no el vers», diu Soldevila, «el que estructura les nacions i el que serveix de suport als Estats [...] Una prosa robusta només és possible dins una nació conscient i homogènia. La poesia no exigeix la preexistència d'un llenguatge literari, ni pròpiament arriba a crear-lo; cada poeta escriu o pot escriure en el seu dialecte».¹⁸

La funció de Josep Pla, en aquest moment, és importantíssima i actua en el límit de la provocació, tant al límit, que farà sorgir dos crits d'alerta: el de Ribà (a «Entre dos dilettantismes»)¹⁹ i el de Sagarra (a «Els perills de la trencadissa»)²⁰. No puc

18. C. SOLDEVILA, «Vers i prosa», *Revista de Catalunya*, núm. 1, juliol 1924, p. 43-46.

19. C. RIBÀ, *Obres completes II. Crítica, 1*, ed. E. Sullà, Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 298-304.

20. J. M. DE SEGARRA, «Els perills de la trencadissa», *La Publicitat*, 3-5-1925.

allargar-me en la descripció de la militància planiana per un nou ordre literari. Només recordaré la defensa que fa de la comercialització de la literatura en promoure aquella aventura editorial, carregada de combativitat i de desconfiança en els editors professionals, que va ser les Edicions Diana; recordaré també la defensa que fa del llibre, de la cultura del llibre, com a eix articulador del mercat literari, amb la crítica com a òrgan de sanció i regulació (i, ara, passeu-me els estirabots que dedicarà una i altra vegada als crítics i, si us plau, relacioneu aquest text amb la defensa que va fer el 1946 del liberalisme de *Destino* enfront de les acusacions de sectarisme que els havia dirigit Miguel Villalonga). «La qüestió del llibre», es preguntava, «és tan essencial com diuen? Per a nosaltres, liberals interessats a crear un país de gent neta, tolerant i poc solemne si és possible, una gent dotada de la capacitat de jutjar les coses amb esperit crític, la qüestió del llibre és essencial, essencialíssima. A més, nosaltres creiem que la qüestió de la nostra cultura estarà resolta el dia que la gent que treballa amb l'esperit es pugui guanyar la vida, es pugui guanyar prou bé la vida per a ésser independent, i de franc parlar, de franc pensar i de franca crítica. Per això ens interessa i per això tenim l'obligació de resoldre aquesta qüestió d'una manera positiva».²¹

Mentre actua amb aquesta actitud combativa i sabem que està intentant escriure novel·la, comencem a trobar, ja en el mateix 1925, alguns dels estirabots, que esdevindran típicament planians, contra el gènere. Aquests estirabots cal interpretar-los, em sembla, de dues maneres diferents: d'una banda, com a afirmació de la seva independència en els moments en què la novel·la s'ha convertit en tema dominant en tots els àmbits. Era una manera de treure's de sobre aquella multitud de dits que l'assenyalaven (gràcies, val a dir, al mateix joc que ell mateix havia engegat) com el futur gran novel·lista; de l'altra, com a demostració del seu desacord amb la forma convencional del gènere i, també, amb els productes concrets que sorgeixen a Catalunya en l'onada novel·lística posterior al 1925. Quan Pla afirmava, com hem vist abans, en carta a Sagarra, que estava escrivint una novel·la sobre personatges marginals de la vida parisenca, no es trobava gaire lluny de la reclamació que feia Carles Pi i Sunyer, a propòsit de Puig i Ferrer, d'una literatura que «vibrés al ritme de la sang».²² Però no crec que Pla pogués trobar aquestes vibracions en les obres de Puig i Ferrer que havien motivat l'article. Era molt més ambiciós i pretenia molt més: París, Berlín, els grans centres internacionals, etc., amagaven aquelles clavegueres socials que podien donar a la literatura catalana la dimensió cosmopolita que no tenia. Era el seu repte. Ni que l'acompanyés d'aquelles declaracions de localis-

21. J. PLA, «La qüestió del llibre», *La Publicitat*, 27-1-1927. Sobre aquesta idea, evidentment acceptable, Pla passa a analitzar la funció de la crítica, el públic, els editors i els autors amb uns termes absolutament partidistes.

22. C. PI I SUNYER, «Amb motiu d'una novel·la», *La Publicitat*, 6-3-1925.

me que li publicava la *Revista de Catalunya* el 1927, declaracions que comprenien també una afirmació rotunda: «m'espanta haver de dir que jo no he pogut mai acabar de llegir una novel·la».²³ Dos anys abans, en aquella famosa «Conversa Barcelona-París» amb Carles Soldevila (en la qual afirmava que havia llegit la novel·la que Puig i Ferrer li havia dedicat), havia dit, entremig d'estirabots (com que «les novel·les les poden escriure, les han d'escriure, els novel·listes. Jo tinc altra feina»; o bé: «La novel·la i el conte són coses inferiors; sobretot tal com entén la majoria aquests gèneres literaris»), algunes coses sobre la novel·la que demostraven una modernitat indiscutible i una total coherència amb tot allò que havia manifestat uns anys abans i amb allò que trobarem en els seus escrits de postguerra.

Crec que Pla juga una mica –bé, molt– amb el lector quan parla de la novel·la com a gènere perquè, d'una banda, fa ús dels tòpics populars que assimilen el gènere a la falsificació i a la mentida, a la visió edulcorada i falsa del món; però, quan s'hi encara amb termes literaris, com a forma de plasmació de la vida, aleshores queda clar que no és el gènere com a tal allò que anatematitza sinó la seva forma convencional. Des d'aquest punt de vista, Pla és un claríssim exponent de la desconfiança que envolta en els anys d'entreguerres la literatura d'imaginació, d'aquella desconfiança que produïa l'esclat dels gèneres que actualment anomenariem referencials i de la literatura del jo: biografies, memòries, reportatges, llibres de viatge, etc. Ara bé, enfrontar aquests gèneres al novel·lístic és una simple fal·làcia, de la qual, al capdavall, ell era prou conscient.

La paradoxa és que l'home que entorn de 1925 havia batallat per a la creació del mercat literari lliure que permetés la professionalització de l'escriptor, uns anys més tard, el 1933, es convertís en l'enemic número 1 del gènere, acompanyat de Manuel Brunet, que li va fer costat. Al capdavall, però, el seu atac va ser seguit d'un moviment generalitzat que va acabar concretant-se en la creació d'El Club dels Novel·listes. En efecte, la publicació de *Madrid. L'adveniment de la República* va provocar que Ramon Esquerra, a la ressenya que li va dedicar des d'*El Matí*, insistís en la demanda: «*Madrid*, encara que no sigui una novel·la, que hi manqui una acció, és un llibre enormement interessant, com tots els de l'autor. Tenint en compte les seves qualitats d'escriptor –el seu *temperament d'escriptor*, com digué Carles Riba–, caldria que se'ns mostrés aviat sota l'aspecte novel·lístic. Potser seria ell el novel·lista que esperem».²⁴ Pla, amb una absoluta displicència, va replicar Esquerra amb un estirabot: «I diu aquest senyor que un servidor podria ésser el novel·lista que el país espera i resulta que a mi les novel·les no m'interessen gens».²⁵ Afegia: «Cal dir-ho una vegada més? Jo escric el que em sembla, de la manera que em sem-

23. X. Y. Z., «Mitja hora amb Josep Pla», *Revista de Catalunya*, núm. 36, juny 1927, p. 574-585.

24. R. ESQUERRA, «*Madrid*, un llibre de J. Pla», *El Matí*, 1-10-1933.

25. J. PLA, «La setmana a Madrid. La història i la novel·la», *La Veu del Vespre*, 16-10-1933.

bla i allà on em sembla. Mai no em passa pel cap de llegir o d'escriure cap novel·la. El que m'interessa és la història, viure la història, ésser fins on em sigui possible, a dins de la història. Entre els amors d'un barber i els sentiments d'un fogainer de tren i la política de Cambó o la d'Azaña, em quedo, com a interès humà, amb això darrer. El que queda és la història, el document històric».

El gènere és desqualificat per la seva banalitat (tants novel·listes d'èxit d'altre temps, ens diu, són avui totalment ignorats i impossibles de llegir) i, per tant, no constitueix cap problema cultural perquè allò que sí que necessita una cultura és una altra cosa: «La qüestió és escriure sobre coses que tinguin interès humà. I el drama de la nostra literatura és aquest: que la producció no té en general cap interès». Ara: si capgirem els arguments de Pla i ens situem, de forma més radical a com ho havia fet Esquerra (gràcies, a més, a la perspectiva que ens ofereix la trajectòria anterior i posterior de l'autor) dins *Madrid*, ens enduem una sorpresa: és un llibre d'«història», diguem-ho amb els seus termes, però escrit en forma de dietari, des de la perspectiva de la quotidianitat, i amb un tractament dels fets i dels personatges que no difereix en res dels que els hauria pogut donar una novel·la. Cap respecte «històric» per l'èpic adveniment de la República. Al contrari: una aparent naturalitat que, en realitat, és demolidora. Som al llindar de la farsa, en una sàvia combinació entre observacions objectives i opinions personals. L'operació –a part de la dimensió política– té molt a veure amb el que està fent la novel·la moderna en relació amb la tradició romàntica o vuitcentista: minar-la des de dins. L'humor –la ironia, la paròdia– n'és una de les armes essencials. L'altra, la destrucció de la unitat orgànica. El dietari és la forma narrativa triada per Pla, justament perquè és un gènere híbrid, que –com a mínim, en aparença– desliteraturitza o, millor, desficcionalitza la literatura i li permet destruir la base estructural del relat unitari (l'organicitat artificial de la novel·la convencional). En termes nietzscheans: elimina la sintaxi de la realitat. O, si es vol, destrueix una determinada sintaxi, per construir-ne una altra. Allò que Pla està intentant és assolir una representació literària satisfactòria –recordeu ara aquell doble ús que recollia Pla del terme «novel·la»– i, per assolir-ho, li sobra el gènere, la convenció que anomenem «novel·la». Ramon Esquerra ha intuït l'operació planiana: *Madrid* està fent, amb els fets polítics i amb la vida madrilenya, la mateixa operació que Giraudoux des de l'humor, la discontinuïtat i la poèticitat, o Paul Morand des del llibre de viatges i el reportatge. *Madrid* no difereix en res de la resta de llibres de Pla. Però Ramon Esquerra no n'ha tret totes les conseqüències: allò que tenia a les mans ja era la «novel·la» (si voleu, digueu-li «antinovel·la») que demanava. Des de la perspectiva planiana, és clar. Al capdavall, l'interès pels grans homes també s'ha de posar en quarantena. Pla tracta les grans figures de la política madrilenya amb no gaire més respecte que al carnisser de la cantonada. És una operació ideològica, demolidora, d'un reaccionarisme sense fissures, però, és clar, d'un considerable interès literari.

El tractament dels personatges –l’argument de Pla– traeix, justament, un dels punts clau de la seva relació amb el gènere. Recordem que Carles Riba atribueix a aquest tractament la impossibilitat de Pla per escriure novel·la: «Potser trobaríem la raó de la nostra temença que Pla no escriurà mai cap novel·la pròpiament dita, en la seva pressa per resumir i esgotar en espectacle i a destruir en humorisme, tota una vida, tot un possible altre ell mateix; en la seva manca de paciència, en suma, a seguir l’evolució, tan lenta!, dels cors».²⁶ Riba, és clar, té al cap una concepció dels homes i de la novel·la que és ben lluny de la planiana, tot i que coincideixen (recordem les propostes carnerianes) en la defensa del personatge, bé que aquest, per a Riba, neix de la cohesió moral, d’un cor que evoluciona en contacte amb altres cors. Crec que, en bona part, les «Confessions literàries» –les primeres, de 1926, no recollides a l’*Obra completa*– que Pla publica tot seguit de l’aparició de l’estudi de Riba, en són una resposta (de fet, Pla hi comenta les crítiques que ha rebut per *Coses vistes* i *Llanterna màgica*, i l’estudi més important amb què es troba és el de Riba). En tot cas, hi reflexiona sobre els personatges literaris, amb la voluntat, diria, de contestar Riba, que l’havia acusat implícitament de no actuar amb aquella actitud d’«humanisme», d’amor a l’home, que Riba considerava, a «Una generació sense novel·la», que era condició *sine qua non* per al conreu del gènere. Pla, que es fa seva la defensa d’aquella literatura que havia de vibrar «al ritme de la sang», sorgida paral·lelament a la desfeta del Noucentisme, afirma que l’escriptor ha de comptar amb una «taula de valors»: «una taula de valors d’un gran novel·lista es diferencia de la d’un home corrent per la seva riquesa i complexitat».²⁷ Li serveix «per estirar, com aquell que estira cireres, el que la gent porta a dins. Aquest és el gran problema dels creadors de ficcions (novel·listes) i dels creadors de realitats (polítics). Saber descobrir en un mot el que vol dir la cara de la gent, saber-hi veure la màxima quantitat de coses que hi són amagades i que potser són coses inconscients per a l’home que les porta». Això suposa, òbviament, «l’amor a l’home» que Riba no acabava de veure en Pla. Aquest se’n defensa: un escriptor, pel fet de ser-ho, ha de «sentir d’una manera apassionada aquesta cosa tan important que s’anomena vida». O, si no, ja no escriuria. «El que és una cosa absolutament inhumana», afegeix, «i terriblement inflexible i enigmàtica, són les lleis de la forma reeixida». Posa l’exemple de la pintura moderna: fer-se un retrat és perillós perquè tothom queda malament, com Anatole France, pintat per Van Dongen: el pintor, diu amb la seva contundència habitual, és dolent, però «Anatole France era, com tots els homes, un monstre. La figura humana és monstruosa sempre». Se la pot veure de dues maneres: tocant la corda alta, com fan els acadèmics (és a dir, amb la idealització de la

26. C. RIBA, «Josep Pla», dins *Obres completes II. Crítica*, 1, p. 340.

27. J. PLA, «Confessions literàries», *La Publicitat*, 16-11-1926.

sintaxi) o, com fa ell: «veure la gent tal com és». I d'aquí al grotesc només hi ha un pas, convenient de fer, a més, perquè, com diu a propòsit del teatre, la farsa i el grotesc «són una aproximació a la veritat molt més accentuada que la comèdia o el drama convencional d'abans de la guerra».²⁸ Evitar, doncs, que els convencionalismes del gènere o les imatges prefixades de la realitat s'interfereixin en la nostra vivència del món: així llegirà, també, el 1927, l'*Ulisses* de Joyce: «No té potser ni una preocupació de bondat ni d'humanitat. Com a bon catòlic, és fred i implacable. Posar un material humà sense preocupacions d'idealització ni de rebaixament dins d'un ambient».²⁹

Pla és un home del segle XX i, més en concret, de la postguerra europea, que viu de ple el conflicte d'identitat de l'home modern. Per això planteja el problema de la novel·la com un problema de personatges, és a dir, de caràcters. I anem tornant, amb això, cap als seus orígens en el programa carnerià dels darrers anys del Noucentisme, un programa que girava entorn, per dir-ho ara des d'aquesta perspectiva, de la salvació del personatge enfront del naufragi en què l'havia deixat el naturalisme o la novel·la simbòlica del tombant de segle. Carner associava explícitament els personatges, és a dir, la representació literària de l'home en acció, amb els «caràcters» de La Bruyère i, per tant, amb l'home «moral». Riba, pel mateix camí, en la reformulació del 1925, no se n'apartava en pensar en un «cor humà» susceptible d'anàlisi minuciosa.

L'afany de realisme de Pla, però, l'havia allunyat d'aquests models i l'havia portat a encarar-se de manera pràctica al problema del retrat literari, una tècnica que experimenta i porta fins al límit, inclòs l'esforç per «retratar un personatge de carn i ossos que no hagués vist mai».³⁰ Cap diferència no hi ha si el personatge és real o de ficció. L'objectiu és deduir, del detall, la complexitat: «aquest és el treball essencial de la creació novel·lesca».³¹

A la sèrie d'articles que havia dedicat a Dostoievski el 1921, en els quals encara s'havia permès d'afirmar que les novel·les «ara per ara són, i gràcies a Déu ho seran sempre, els millors llibres de psicologia», havia detectat, llegint Dostoievski a través dels *Morceaux choisis* de Gide, la relació entre «caràcter» i «convenció novel·lística». Escrivia:

Usamos constantemente esta frase ponderativa:

28. J. PLA, «Triomf del grotesc en el teatre», *La Publicitat*, 30-3-1924.

29. J. PLA, «James Joyce», *La Publicitat*, 19-2-1927.

30. J. PLA, «Confessions literàries», *La Publicitat*, 7-11-1926.

31. J. PLA, «Confessions literàries», *La Publicitat*, 16-11-1926.

–Fulano de Tal es un carácter.

Para indicar una unilateralidad resistente a todos los vientos y a todas las mareas, para subrayar una pasión irreductible, no atravesada, rectilínea. La novela es una pintura de caracteres –se dice comunmente–. Entendemos por esto una viviente descripción de caracteres simples, elementales, auténticos, la grandeza de los cuales depende de que en su choque con otros simples caracteres sobrenada su irreductibilidad.³²

Es fa seu, tot seguit, un fragment extret del pròleg a *Les fleurs du mal* de Baudelaire:

Nos están repitiendo constantemente que nada nuevo hay en el hombre. Puede ser; pero todo lo que hay en el hombre no ha sido, indudablemente, descubierto. Estoy persuadido... que muchos descubrimientos están por hacer y que los cuadros de la vieja psicología, en virtud de los cuales juzgábamos, pensábamos, obrábamos incluso, parecerán pronto más artificiales que los cuadros de la vieja química después del descubrimiento del radium. Si actualmente los químicos nos están hablando de la descomposición de los cuerpos simples, ¿por qué no hemos de estar tentados, “nosotros los psicólogos”, de encarnarnos con la descomposición de los sentimientos simples? Lo que permite creer que los sentimientos simples es una manera simple de considerar los sentimientos.³³

I comenta, a aquesta citació:

Existe en el hombre –indudablemente– una fuerza que va de fuera a dentro, en virtud de la cual el hombre mantiene su cohesión, su coherencia, su consecuencia, su moralidad, su irreductibilidad, pero al lado de esta fuerza existe otra, centrífuga y disgregadora, por la cual el individuo tiende a disgregarse, a dividirse, a disociarse, a gustar lo inesperado, aunque ello sea un riesgo, una apuesta, una pérdida –aunque sea un riesgo de muerte. [...] Este es el radium que ha destrozado la vieja psicología: la antítesis. La antítesis en una misma persona, bien entendido, el dramatismo individual, el ilogismo, la duplicidad.

Dostoievski es el novelista del ilogismo individual, de la contradicción, de los caracteres dobles. Es decir, de los no-caracteres.³⁴

32. J. PLA, «Notas sobre el centenario de Dostoievski», *La Publicidad*, 28-12-1921 (en traducció catalana: *Obra completa. 43: Caps-i-puntes*, Barcelona: Destino, 1983).

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*. De la mà de Gide, en el segon article de la sèrie («Continuación de las notas sobre Dostoievsky. Crítica del escepticismo literario. La teoría de Carey. Tolstoy y Dostoievsky», *La Publicidad*, 29-12-1921) el dedica a glossar aquesta idea.

Vista des d'aquest angle, la cohesió del personatge prové de l'exterior d'ell, de la moral o de la ideologia, de tot allò que vesteix la sintaxi de la novel·la i la fa coherent: trama, argument, idees, etc. Tot, al capdavant, extern a la realitat mateixa. No és estrany, doncs, que aquestes reflexions a propòsit de Dostoievski, fetes sota el guiatge de Gide, el portin cap a Nietzsche, cap a una explícita reivindicació de la figura de Nietzsche, en l'obra del qual, més enllà de les demolicions i del lirisme, creu que ha descobert un espectacle que descriu així:

Este espectáculo es una fortísima polémica y una lucha cuerpo a cuerpo entre dos valores: entre la vida cósmica y la vida humana. Todas las morales y todas las religiones, es decir, todas las Formas, defienden la vida humana, contra Nietzsche.

Dicho de otro modo: Nietzsche se propuso dar una interpretación anticlásica, antimodélica, del clasicismo y colocar en el centro del mundo la biología y restaurar en lo alto de cada uno de los hombres los valores biológicos.³⁵

El seu propòsit va ser, afirma, proposar la vida còsmica com a objecte d'especulació per als artistes, els moralistes, els legisladors i els homes de ciència. Podria semblar que aquest fet entra en contradicció amb l'afany de realisme planià, aparentment ben distanciat dels afanys transcendentalistes de Dostoievski o del lirisme (per esmentar allò que ell mateix qüestiona) de Nietzsche. Però, així que entra a especificar les relacions entre vida còsmica i vida humana, aclareix la seva posició:

Estamos de acuerdo pues en que el arte no tiende a probar nada ni a hacer correligionarios, ni a mejorar la situación de las familias. Pero en Occidente hemos acordado, o acordaron, mejor dicho, los antiguos, que la mejor piedra de toque para probar que el lirismo de una poesía es esencialmente vivo o lírico, era contenerlo, encorsetarlo en la forma, en la retórica. Si una fuerza poética se erguía con el tirón de bridas de la retórica, es que era viva.

Por esta razón es idea constante entre nosotros el creer que la esencia del fenómeno estético es la vida específicamente considerada en formas concretas. Nuestra estética está hecha de limitaciones y su campo es la vida humana.

Y a nosotros realistas nos repugna la idea de la vida cósmica o universal que es aquella que se manifiesta en formas genéricas, porque no tenemos vocación ni para el

35. J. PLA, «Más notas sobre Dostoievsky. Nietzsche. Vida cósmica y vida humana. Nietzsche y Dostoievsky», *La Publicidad*, 30-12-1921. Val a dir que la relació Dostoievski-Nietzsche havia estat perfectament establerta per Gide, el qual encara insistiria en la sèrie de textos que recollí a *Dostoievsky*, París: Plon, 1923.

36. *Ibidem*.

panteïsmo ni para el misticismo y porque no nos gusta ni el pan ni el vino genérico.³⁶ L'equívoc és evident: les formes, la retòrica, la sintaxi, serveixen el concret, però també el falsifiquen. L'exemple de Dostoievski torna a servir per resituar els arguments: situat en la vida còsmica, en els camins sense horitzons ni límits de la biologia, corria el risc de perdre's «en lo genérico más enormemente impreciso, en la tabla más ancha y arrasada de todas, en el puro balbuceo, en el fervor estricto, en el trémulo más apaisado y lineal». Seria un tret característic de l'eslavisme orientalista. Però va salvar-lo l'occidentalisme, l'entrada dels corrents literaris occidentals i, d'entre ells, la novel·la:

Y siempre me ha parecido que lo que había salvado a Dostoievsky de su andar por la biología genérica [genésica?] había sido el género literario de la novela y la escuela literaria del naturalismo.

El naturalismo ha sido el mejor regalo que les hizo Occidente a los escritores rusos porque es un contrapeso necesario a su lirismo cósmico –véase recientemente el caso de Andriew–. Y el género literario de la novela, por otra parte, les ha obligado a someterse a las personas de carne y hueso y hasta tal punto esto ha sido una obligación para ellos, que las numerosísimas escenas de sueño y de irrealidad que se encuentran en las novelas de Dostoievsky, parecen las escenas naturales y las otras, las realizadas por personas en estado normal, parecen las escenas logradas difícilmente, a través de torturas infinitas.

És en la síntesi entre el còsmic, inconscient i inconcret, i els personatges reals de les novel·les on apareix la justificació diríem que nietzscheana. Explica Pla:

Cuando me instalo por un cierto tiempo, acostumbro a mezclar en mi pequeña biblioteca ambulante las obras de Nietzsche con las de Dostoievsky. En el primero encuentro casi siempre justificaciones a la obra del segundo. Sobretudo en las buceadas de Dostoievsky en el terreno biológico de la inconsciencia. Es cosa sabida que el paso de un matiz a otro de locura o el tránsito inconsciente de la locura a la normalidad de ciertos personajes centrales del novelista –acordaos de Kiriloff, el semiloco de *Los Poseidos*– obliga a los personajes que le rodean a realizar actos auténticamente nuevos, insospechados, insospechables. Estos pasos y tránsitos obran también sobre el personaje central en este sentido, es decir, el de obligarlo a realizar acciones primerizas, flamantes, nuevas. Y lo curioso es observar como la razón de unos y otros se ingenia para admitir, sistematizar, sostener, estos actos.

La lògica, la moral, la filosofia, són conseqüència, justificacions fetes a posteriori, per racionalitzar la situació de l'home en relació amb aquella vida còsmica, biològi-

ca, genèsica, que es manifesta en el concret, que domina el concret. Pures il·lusions, per tant. Idealitzacions, falsificacions. De la combinació Dostoievski–Nietzsche en surt la gran lliçó per a la novel·la contemporània que no és altra que la desaparició de l'autor-déu que domina la realitat de l'obra:

La técnica occidental de las novelas parece consistir en escoger, separar, aislar un personaje o un hecho del caos de los seres y de las cosas, a fin de estudiar separadamente el objeto escogido. El novelista ruso, en cambio, dominado por el sentimiento de dependencia universal –vida cósmica– no se decide nunca a romper los mil lazos que sojuzgan una acción, un pensamiento, un hombre, a la totalidad vital y no olvida nunca que todas las cosas condicionan todas las cosas.

Consecuencia: las novelas de tipo occidental acaban cuando al novelista le da la gana. Las novelas de Dostoievski, en realidad, no acaban nunca, excepto en los casos como el de *Los Poseídos*, en que se rompe el dualismo, en que no condicionando todas las cosas a todas las cosas, se hunde todo.³⁷

El mateix es desprèn en relació amb el tancament de l'obra: mentre a Occident depèn de la voluntat de l'autor, en Dostoievski el final de l'obra es desdibuixa: no acaba les seves novel·les ni bé ni malament («quizás más mal que bien, porque la vida es muy triste») i en general insinua algun detall que les deixa obertes. Així, mentre la literatura occidental deixa en el lector una sensació de convencionalisme que deriva del fet que crea les situacions dramàtiques a partir de l'antítesi, és a dir, contrapuntant dos caràcters o dues ètiques unilaterals i contràries de manera que cadascuna de les parts «ha de obrar a ciegas, por necesidad, a impulsos de esta fuerza en que cada personaje es un sublime monigote», Dostoievski «ha desplazado el dramatismo social o teatral a cada uno de sus personajes, lo ha individualizado, ha hecho que por cada hombre pasara una encrucijada de postulaciones contrarias». És el dualisme, el «dramatisme individual» que Pla troba perfectament descrit en la glosa que Eugeni d'Ors havia dedicat, tres anys abans, a la figura de Soloviev, el filòsof amic de Dostoievski, que havia afirmat la superioritat de la contemplació oriental sobre la filosofia occidental.³⁸

Ja des del 1921, doncs, Josep Pla s'havia encarat a l'element clau de la novel·la moderna: la descomposició del personatge. Farà un considerable esforç per defugir

37. J. PLA, «Más notas sobre Dostoievsky. Baudelaire y el dualismo. El dramatismo occidental. El dramatismo individual», *La Publicidad*, 31-12-1921.

38. Pla tanca la sèrie traduint el text d'Eugeni d'Ors aparegut a les pàgines la *La Veu de Catalunya* el dia 11 d'abril de 1918 (E. D'ORS, *La Vall de Josafat*, ed. J. Murgades, Barcelona: Quaderns Crema, 1987, p. 65). L'enfrontament Orient/Occident que els textos planians deixen entreveure, en el que serà un dels grans temes de debat de l'Europa d'entreguerres, es pot detectar també, pel que fa als plantejaments novel·lístics, als seus escrits sobre Joseph Conrad (vegeu, *infra*, nota 40).

el tipus o, potser millor, per qüestionar-lo, per donar-li complexitat en individualar-lo i obrir-li el camí de la imprevisibilitat.³⁹ Justament per això, els personatges ja no li serveixen per a la construcció d'un argument dramàtic: continuar considerant que la novel·la ha d'ésser unitària, orgànica, amb plantejament, nus i desenllaç, és voler ajustar la realitat a una convenció i, per tant, falsificar-la. I, tanmateix, Josep Pla continua creient en el gènere i intentant d'encarar-lo, enmig d'un context cultural que pugna per «construir» la novel·la i, doncs, per guanyar-ne les convencions. Potser per això, no acaba d'ésser entès. Més encara si tenim en compte que, com molts d'altres, en un primer moment, no sap resoldre la ruptura formal que es proposa de portar a terme i desemboca en el conte, en general, en el que en podríem dir el conte sintètic. Però, com si no volgués acabar de renunciar als seus objectius, converteix els primers llibres en una mena de novel·les sense estructura convencional de «novel·la», com a explícita aportació de materials per a la seva construcció. Serà el cas de *Coses vistes*, del 1925, o de *Llanterna màgica*, del 1926. *Coses vistes* és un únic títol per a «homes i paisatges», per a observacions sobre cuina, per a «capítols de novel·la» i per a «retrats». Materials diversos, que ens permeten, centrant-nos en el fet que una extensa secció del llibre porta el títol de «capítols de novel·la», preguntar-nos, atès que es tracta de narracions perfectament travades, si són les restes d'un naufragi o materials d'una nova construcció. És una manera abrupta de presen-

39. Atesa aquesta perspectiva, és lògic que s'interessi, a la seva manera, pel surrealisme («Un manifest literari», *La Publicitat*, 25-2-1925) o que, a propòsit de Delteil, afirmi la importància de Freud perquè «ha demostrat la grandesa de la vida subconscient que està governada, segons aquest autor, per imperatius sensuais», cosa que explica la tendència a la pornografia de la literatura d'entreguerres («Un escriptor: Josep Delteil», *La Publicitat*, 29-5-1925). Pla, sense exclusivismes, és a dir, sense la sintaxi de l'ideologisme, jugarà de ple aquesta carta.

40. Conrad és un dels autors recurrents en l'obra de Pla. El 1924 li dedica un article necrològic (J. PLA, «Joseph Conrad», *La Publicitat*, 8-8-1924). El considera un dels novel·listes contemporanis més profunds perquè reuneix la complexitat inquietant dels eslaus amb una gran capacitat per investigar, dot que exerceix en els escenaris que li havia proporcionat l'imperi anglosaxó: el mar, els espais, les aventures i la gent «esborrada i cínica que hom troba per les rutes del món». En treu un material que manipula amb una gran preocupació per la veritat i la vida, en una síntesi d'instint i forma que el situa entre Dostoievski i Flaubert. I, això, afirma, que conrea un gènere enormement perillós com és la novel·la d'aventures, «un joc pueril basat en l'interès que produeix sempre el melodrama sobre un fons exòtic i llunyà». L'èxit l'ha obtingut de la capacitat per expressar l'angoixa i el podriment dels paisatges tropicals, de la seva capacitat per pintar un home a partir d'un silenci o tota una vida en una fragment de resposta («Tots els personatges de Conrad són antiherois i tenen poc que veure amb la psicologia oficial») i, sobretot, ha estat capaç de descriure el mar amb ulls de qui el coneix. Era, a més, un escriptor anglès amb problemes morals: ni, afirma, un sinistre imperialista com Rudyard Kipling ni un petulant com Wells o Conan Doyle; era un bon home com Thomas Hardy, Chesterton o Bernard Shaw. Ja a la postguerra, a J. PLA, «Calendario sin fechas. Sobre Joseph Conrad», *Destino*, núm. 392, 20-1-1945, p. 8, l'interpreta des de les seves preocupacions per l'estructura novel·lística: «El sistema lógico de nuestra sensibilidad literaria basada en la eterna trilogía: exposición, nudo, desenlace, se compagina mal con la manera "sorprendente" de este novelista que, en definitiva, es un eslavo. Estamos, por otra parte, acostumbrados a personajes literarios de una sola pieza, a los personajes que en la época de la tragedia clasicizante se llamaban caracteres [...] La existencia de caracteres puede aceptarse como una adorable simplificación literaria, pero los caracteres de una sola pieza no existen en la vida, y no existen, por tanto, en la novela».

41. PLA, «James Joyce». Analitzo aquest text més endavant.

tar realitat i personatges, com la que troba en Conrad⁴⁰ o, millor, en James Joyce.⁴¹

Els «detalls», doncs, no poden posar-se al servei de la construcció d'un sentit que unifiqui el real, sinó de la construcció del gruix que ens el faci complex, sensible.⁴² Donem un cop d'ull a les conclusions de la polèmica entre Pla i Crexells sobre la paradoxa, una figura retòrica que, per a Pla, no representa una simple fórmula d'oposició a les veritats comunes («dir el contrari del que pensa la gent», allò que justament caracteritza un tipus d'«artista» com Oscar Wilde o Thomas de Quincey), sinó l'oposició a les veritats establertes i fixades per la cultura oficial –la pseudocultura, segons ell– que imposa les veritats indiscutibles, assumides arreu, des de les més altes instàncies acadèmiques fins al ciutadà comú.⁴³ Dins aquest marc, la paradoxa «respon a un tipus de cultura superior. Respon, potser a la cultura seca i pelada». Per a ell, és la mirada franca i directa de la veritat, que destrueix les convencions, les fórmules, que circulen com a veritats immutables: «És lícit, però, d'adoptar davant d'aquestes fórmules, una actitud destructiva, inquisitiva», a través de la qual «acostar-se a la veritat». Això suposa actuar des de la bona fe, lluny de tota frivolitat: «Jo sóc un home seriós. Ara bé: el que diu un home seriós fa l'efecte d'una paradoxa perquè destrueix una veritat que no és tal veritat, una veritat de cartó». Pla és més enllà que Chesterton –òbviamment!–, Paul Morand o Gide, simplement perquè creu, amb Nietzsche, que el sentit de les coses és un producte superposat (recordo, una vegada més, les referències de l'estudi de Riba que deriva del debat entorn de la paradoxa).⁴⁴ El «detall», en Pla, crea aquesta realitat tot defugint, teòricament, de farcir-la de sentit. L'acusació de banalitat o de gratuïtat en podia ser la conseqüència. Recordo, però, que en lloar Ch'melev, el 1921, partia de l'observació que l'obra era «absolutament anecdòtica», però anava a parar a una altra observació: «no acumula mai detalls ociosos, ni descriu res innecessari [...]. Construeix i detalla sintèticament».⁴⁵

Fer «novel·la» –convencional– des d'aquesta perspectiva era, lògicament, impossible. Voldria dir contribuir a construir una «sintaxi» –tornem als termes nietzscheans– que doni a la realitat el sentit que no té. «Em demaneu novel·les! Voleu més novel·les encara, més substància novel·lesca que tot això», haver viscut inten-

42. Vegeu, sobre aquest aspecte, X. PLA I BARBERO, «El detall, clau de volta de l'estil de Josep gla?»), *Revista de Catalunya*, núm. 83, març 1994, p. 96-106.

43. J. PLA, «Intermezzo. Consideracions d'ordre elevat», *La Publicitat*, 4-4-1925.

44. Riba, en efecte, recull els ressons de la polèmica i no pas per posar-se al costat de Pla, tot i que el glossa: RIBA, «Josep Pla», p. 336-338. Riba parteix del rebuig planià de la «unitat» per diferenciar-lo de Chesterton, Paul Morand, els russos, i Gide. Té, en part, tota la raó. Ara bé, no sé si les referències a la gratuïtat, al plaer del degustador, a la irresponsabilitat de l'observador i, en definitiva, a l'humor, li fan prou justícia. És l'argument de la manca d'humanisme, del qual Pla intentarà defensar-se en nombroses ocasions.

45. Cito, ací, de J. PLA, *Obra completa. 43: Caps-i-puntes*, p. 207-210. Per aquesta precisió sintètica valorava, no les noveles, sinó les descripcions i els fragments narratius de Bosch de la Trinxeria.

sament des de París tot el que ha passat des de la proclamació de la Dictadura de Primo de Rivera, contesta a Carles Soldevila, a la «Conversa París-Barcelona».⁴⁶ I afegeix: «La novel·la i el conte són coses inferiors, sobretot tal com entén la majoria aquests gèneres literaris. La importància de la novel·la i el conte està en els seus detalls, no en la seva composició ni en allò que tenen de plantejament, nus i desenllaç. La gent vol coses que siguin ben trobades i en el fons, de ben trobada només hi pot haver l'adjectivació de les coses, és a dir, els detalls. Al meu entendre, hi ha en aquestes paraules tota la teoria de la novel·la moderna, des de Stendhal fins a Proust i Morand».

Però Pla, digui el que digui, persegueix la novel·la i, en la seva estada a Anglaterra, a Meanwood, prop de Leeds, l'hivern de 1926-1927, n'escriurà una: *Relacions. Novel·la* (1927). Títol i subtítol: així havia de publicar-se. Alexandre Plana, però, un dels amics de confiança –relativa, val a dir– a qui havia deixat llegir el manuscrit, no va estar-hi d'acord i Pla va acceptar el canvi proposat, que implicava també retocar el pròleg: «Accepto lo de treure el nom de novel·la i li he demanat que m'envii el pròleg per modificar-lo», escriu al seu germà Pere.⁴⁷ Plana, a la ressenya que va dedicar al llibre, n'explica les raons: «És, ben mirat, un agavellament de materials diversos amb els quals podria bastir-se una narració densa i ordenada, amb aquella unitat d'acció que es demana a una novel·la. Li mancaven, només, els personatges centrals». Per a *Coses vistes i Llanterna màgica* aquesta explicació podia ser correcta, però no per a *Relacions*, un llibre que plasmava les idees sobre el gènere a les quals no havia deixat de donar voltes Pla des de 1921. Tot i que el pensament de Plana sobre la novel·la tenia molt de stendhalià, la seva explicació demostrava la distància que els separava. Perquè *Relacions* és la novel·la de Pla. Una novel·la que s'insereix, a més, agressivament, en els debats que viu el gènere a Catalunya en aquell moment, però que, a més a més, se situa en la més estricta modernitat europea. El joc de relacions entre personatges; la barreja de realitat i ficció; l'ús del contrast, del grotesc o de la paradoxa; la fragmentació (fins del punt de vista narratiu); i, en relació amb els espais, l'internacionalisme de l'obra, la situen en un lloc privilegiat de la història de la novel·la catalana (i, malauradament, no reeditada, perquè el llibre és destruït dins l'*Obra completa*) i en la trajectòria personal de Pla, perquè és l'últim intent reeixit d'aquells anys per escriure novel·la i li deixa oberts els nous camins. Perquè la novel·la, contra el que pugui pensar molta gent, àdhuc estudiosos que encara es resisteixen a aplicar-li la qualificació de gènere, no és el resultat de cap improvisació. Al contrari: Pla havia meditat, punt per punt, tots els engranatges del gènere i ho havia fet amb l'exponent més espectacular

46. C. SOLDEVILA, «Conversa París-Barcelona», *D'Ací & D'Allà*, núm. 90, juny 1925, p. 184-185.

47. PLA, *Cartes a Pere*, p. 165.

de la modernitat novel·lística d'aquells anys com a punt de referència: l'*Ulisses*, de Joyce. L'article que va dedicar a l'obra, el febrer del 1927, al costat del pròleg retirat a instàncies d'Alexandre Plana i d'unes declaracions a *La Publicitat* ens construeixen el model novel·lístic que emmiralla *Relacions*.

En efecte, Pla va «llegir» l'*Ulisses* de Joyce a Meanwood. La seva «lectura» es fonamenta, diria, més en opinions sobre l'obra que no pas en el contacte directe i comprensiu amb el text, perquè tot sembla indicar que Pla no va llegir a fons l'*Ulisses* fins als anys seixanta. El fet és, però, que li dedica un article reivindicatiu el 1927, admirat davant d'un llibre de vuit-centes pàgines «dedicades enterament a descriure l'activitat conscient i inconscient d'un jueu de Dublín, des de les vuit del matí d'un dia, a les tres de la matinada del mateix dia», cosa que és, des del seu punt de vista, «un rècord històric de curiositat» i «una immersió dins de la realitat de primer ordre». Comenta: «L'espessor de Proust és un arabesc, al costat del puré de pèsols de Dublín, de James Joyce». Es fixa, de manera preferent i, probablement, amb el rerefons de la polèmica sobre l'art i la moral que s'està produint a Catalunya, en el rebuig de Joyce per part dels puritans anglesos i americans, mentre que en els països catòlics, des d'Irlanda a Itàlia i França ha estat més comprès:

En tot cas no és mai mòrbid, ni sicalíptic, ni corromput. Creu que l'instint genètic juga un primer paper –molt més important que el que s'anomena la intel·ligència o la raó, coses que si hom no disseca prèviament els homes, és impossible de saber el que són– en la vida anímica humana, Joyce té raó i només cal tenir un punt de sentit d'observació per veure-ho. Però d'aquestes coses, sobretot en els països no catòlics, es fa difícil de parlar-ne. Així Joyce, acceptat completament a París i en part a Dublín, és perfectament rebutjat a Londres.

Per sobre de tot, però, és en la interpretació que fa de l'obra on deixa entreveure la perspectiva literària des de la qual ell mateix treballa, els punts de coincidència:

A aquest novel·lista li interessa la realitat en brut i no estilitza mai. El seu fort és crear atmosferes reals. La finalitat d'aquesta literatura sembla ésser típicament un simple desig de possessió. No vol pas arranjar res, ni fer prosèlits. No té potser ni una preocupació de bondat i d'humanitat. Com a bon catòlic, és fred i implacable. Posar un material humà sense preocupacions d'idealització ni de rebaixament dins d'un ambient. Com a màxim una mica d'humorisme, el que surt naturalment d'una situació i d'una gent real. Una sensació d'aclaparament constant, el pes sobre el cor, que fa sentir la vida, si hom té la força de parar l'orella. Una preocupació de considerar la feblesa i la fragilitat com la característica dels homes i de les dones. Negació del caràcter. Infinites solucions, tantes com possi-

bilitats dóna l'atzar en la seva forma més clara, la feblesa. Desdibuixament i ploma trencada. Símbols de to menor i, per tant, oposició al simbòlic tradicional que fou i és una solució de màxima pel procediment d'aixecar la teulada.

Pla afegeix altres detalls a la seva lectura: la tria d'un jueu com a protagonista («suposa que aquesta raça, ultra ésser la més rica de greix humà, és la més fràgil»), la presència de l'absurditat, de la vulgaritat i l'amoralitat a l'obra, el coneixement dels suburbis per part de l'autor, la importància que tenen les tavernes en la vida anglesa i irlandesa i, com a conseqüència, la imatge que dóna de la gent, contrària als estereotips generalitzats. De fet, redueix *Ulisses* a una sola corda, com a novel·la que s'encara a la realitat en brut i que, per fer-ho, traspasa les convencions. Per a ell això és el que té importància de l'obra, molt més que les innovacions tècniques, és a dir, que la «literatura» que pugui contenir.

El pròleg que havia d'obrir *Relacions* és escrit més o menys en les mateixes dates.⁴⁸ Pla s'hi defensava de la crítica («Em sento a dir sovint que sóc un escriptor nat, un paisatgista formidable i que els meus retrats demostren que la meua capacitat per la novel·la és considerable. Això passa avui. L'endemà els mateixos respectables senyors em tiren en cara la meua buidor i els meus plagis i quan no em diuen intolerable pallasso, parlen de les meves violacions de la tradició literària»), justament amb l'objectiu de defensar la modernitat d'allò que estava escrivint:

Si jo fos crític i hagués de parlar de les obres d'un tal Josep Pla faria una altra cosa de més positiva importància. Primer procuraria assabentar-me del que és una novel·la i un conte, m'il·lustraria sobre les finalitats modestes d'aquests gèneres literaris i veuria en què consisteix un retrat i un paisatge. A Catalunya hi ha gent que sap aquestes coses però la nostra crítica no té termes mitjos i passa de la futilitat gasetillesca a la genialitat obscura i fantàstica. Això, a mi, em fa un mal terrible perquè les meves pobres obres es troben perfectament emmarcades per la més autèntica tradició literària moderna i per les idees que circulen a tot arreu sobre les ficcions literàries. Convé, en efecte, que tothom sàpiga que en escriure un llibre no em proposo pas res diferent del que es proposen els escriptors de tot arreu que fan llibres semblants.

Reafirma, doncs, el caràcter genèric de l'obra que ofereix al públic:

Anomeno el llibre novel·la perquè crec que ho és encara que no hi hagi trama de

48. Cito de: J. PLA, *El primer pròleg de Relacions*, ed. M. Gustà, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1997, p. 77-82.

cap classe, ni casament enternidor a la darrera plana. El meu amic Carles Riba ha remarcat la meua falta d'unitat. És cert, sóc un esperit ben poc unitari. La noció d'unitat, però, quan hom s'aparta de les bacinades escolàstiques, és una noció vaga. El centre unitari més clar d'un llibre és encara l'autor. La unitat no es mai, tampoc, una qualitat decisiva i els llibres més grans del món, es recolzen abans de tot en els detalls i en les troballes. Augmenta la meua manca d'unitat el fet de no estar afiliat a cap sistema filosòfic ni a cap religió determinada. La font de la meua superficialitat prové precisament d'aquí: em manca la profunditat de la meua religió o del meu sistema. Sóc una fulla esparsa.

Si recollim totes les línies que ens ofereix, tornem on érem: tal com volia Pla, *Relacions* recull de ple les línies del seu pensament entorn del gènere: és la novel·la del Pla més pur, del «contemplatiu crònic i conformat», com continua definint-se en el pròleg preterit. Al que va escriure a instàncies d'Alexandre Plana per substituir aquest, ironitza sobre les etiquetes que defineixen els llibres, que és una manera de reafirmar-se en la seva posició, una posició que torna a explicar altra vegada en una entrevista a *La Publicitat* poc després de sortir el llibre:

Hauria de fer novel·les amb començament, nus i desenllaç, això és, hauria de cultivar el gènere literari més ínfim i sense adonar-me'n el temperament em porta, per desgràcia meua, a salvar el que puc d'aquest ofici, i així em dedico de vegades al realisme pur i altres i d'una manera vergonyant a la forma més noble que pot tenir la literatura, que és el diàleg i la polèmica. Els crítics em demanen una novel·la, una cosa ben construïda, ben acabada, que mantingui l'interès de la classe mitjana i de l'aristocràcia idiota amb pantalons ratllats. Els crítics em demanen, això és, una cosa absolutament dolenta.⁴⁹

No els pot complaure, diu, perquè sap el que es fa («he llegit –perdoneu– massa») i perquè fer novel·la convencional seria traïr la seva concepció del realisme literari:

Per fer una novel·la, per exemple, s'ha de tenir el temperament de creure en la veritat. S'ha de veure la senyora Marieta i el marquès i la filla actual del marquès i la senyora del notari i la dona adúltera i l'actriu piadosa i el banquer sentimental com a caràcters retallats, limitats, absolutament autèntics. Jo això no ho veig, i la vida no se'm presenta ni en la forma de novel·la, ni en forma d'obra de teatre. La vida és caòtica, però no és gens convencional. Si la vida té lleis i situacions dominades per la fatalitat –que són les estrictament literàries– no hi

49. X.X., «Les teories de Josep Pla sobre la novel·la», *La Publicitat*, 8-5-1927.

ha cap novel·lista que les conegui. La vida se'ns manifesta com el pas d'unes formes i d'uns somnis sobre el temps immòbil. Una novel·la ha d'ésser, doncs, si hom vol respectar la realitat, una successió d'elements caòtics. I la meva opinió és que aquesta realitat és ja de si mateixa prou important i prou complicada per enlletgir-la amb composicions, arcs de cartró i garlandes de flors artificials. És per això que jo crec que Stendhal tenia raó en dir que l'interès de tota novel·la està en els detalls i mai en la composició. Això no s'admet, ja ho sé. El públic admira sobremanera els escriptors analfabets. Una de les novel·les d'Henry Bordeaux que s'han venut més, conté la descripció del dolor d'una senyoreta produït perquè el seu promès no té el batxillerat. Ai, Déu meu, si tingués el batxillerat –cria amb els cabells desfets i els ulls plens de llàgrimes, aquella Ofèlia de la segona ensenyança. Ja comprendreu que l'escena és emocionant. I el públic, imagineu-vos, queda transportat. I bé, tot el meu mal prové de no poder arribar a veure aquelles sublimitats i a compondre-les...

Pla, doncs, tenia una posició perfectament definida davant de la novel·la, una posició que respon a una modernitat inqüestionable (crisi dels caràcters, recerca de la profunditat, negació del convencionalisme organicista, etc.). Per què, però, a la postguerra, tota aquesta voluntat de subvertir la realitat, de trencar amb la convenció literària, no va concretar-se en una autèntica voluntat demolidora, ni que fos en la via apuntada a *Relacions*? Què hi ha de veritat en aquest pretès nihilisme planià? Intentem explicar-ho a través del retorn, en els anys de postguerra i des de la revista *Destino*, a les qüestions novel·listiques, començant per la reparació de la figura de Joyce.⁵⁰ *Destino* juga la carta de Pla, com la d'Ignasi Agustí, com una via per reinstal·lar la novel·la i, amb ella, el mercat lliure del llibre (és a dir, la cultura pública, enfront de la cultura oficial) a l'Espanya de postguerra, no cal dir que, inicialment, en castellà, bé que comptant amb la tradició literària catalana al darrere, amb una proposta de realisme diguem-ne amable que té Josep Pla –o José Pla– com a referent. Pla no escriu novel·la en castellà, però quan s'aboqui a la reconversió d'aquest mercat literari català a la llengua catalana, entorn de 1946-1947, tornarà al gènere. D'entre els seus textos sobre novel·la i sobre novel·listes, caldria esmentar en un lloc destacadíssim la «Carta a un novelista joven que me envia su manuscrito»⁵¹ i diversos escrits sobre Simenon, Joseph Conrad (en un d'ells hi desqualifica Cela:

50. Insisteixo que la lectura completa d'*Ulisses* no sembla que la fes Pla fins als primers anys seixanta. Tot i que la presentarà com una «relectura», serà la primera vegada que traurà conclusions directes i concretes del text, ultra els fragments que hi tradueix. Així es desprèn d'*Obra completa. 26: Notes per a Sílvia*, Barcelona: Destino, 1974, p. 230-232.

51. J. PLA, «Carta a un joven novelista que me envía su manuscrito», *Destino*, núm. 255, 6-6-1942, p. 8.

«cuando el escritor no es un retórico de cartón, cae en el realismo feroz de la novela picaresca»)⁵² o Dostoievski, aquest darrer, motivat per la traducció de la biografia escrita per Henri Troyat, on es reafirma en aquelles idees expressades el 1921. Entre aquests escrits, hi ha un curiós comentari sobre Joyce, amb motiu de la seva mort, inserit dins un article –subtilment sarcàstic– dedicat a *Un siglo de Cataluña*, d'Ignasi Agustí: «Creo que Joyce es el escritor más realista de la época: el *Ulises* es un libro que produce la náusea del realismo. Es el escritor de nuestros días que ha tenido los tentáculos más complejos para la captación de la realidad».⁵³ Fins ací, perfecte: és la lectura lògica que podia fer-ne Pla. Hi afegeix: «Para Joyce el problema formal no existió nunca: se dedicó toda la vida a destrozarse la forma como quien destripa un muñeco», motiu pel qual en recomana la lectura als autors joves, però no al públic perquè és il·legible. Remarquem aquesta frase, perquè l'apunt és seriós, encara que Pla acaba l'article rebellant la ironia amb què es mirava el llibre d'Agustí: «Si fuera posible en nuestra época reunir en una misma persona la perfección formal de un escritor como Ignacio Agustí con la sustancia interna, con la corriente vital contenida en un James Joyce, se formaría el escritor más grande de la época». Remarquem, dic, aquest retret a Joyce: Pla podia combregar amb ell en la voluntat de destruir la forma perquè, com hem vist, aquesta era una condició per al realisme. Però no podia estar d'acord a fer-ho de manera que es produeixi l'allunyament del públic, la conversió de l'obra en il·legible. Aquest és el gran límit de la seva «revolució» literària. No capgirarà les formes perquè fer-ho l'allunyaria dels lectors. En què consistirà el seu trencament, aleshores? Doncs molt senzill: diluint la «convenció» novel·lística en una perspectiva diguem-ne periodística.

I és que em sembla que Pla ha traslladat la «perfecció formal» a un espai que no és el gènere sinó la veu narrativa, és a dir, un espai en el qual no li cal fer el salt fora d'ell mateix, inventar altres realitats, actuar com a autor-déu literari. Es tracta de desliteraturitzar la novel·la. Perquè el seu gran problema davant del gènere ha estat el d'unir literatura (és a dir, novel·la, ficció) i una veu narrativa que cerca la credibilitat en la transparència: per això li és útil el periodisme i la fórmula del dietari (que li proporciona una aparent neutralitat expositiva i una credibilitat literària de principi, sense necessitat de construccions artificioses). Afegim-hi la naturalitat i simplicitat de la llengua, més aparents que reals.

Apareix, així, la veu de Pla o dels personatges que no diferencien la seva veu de la de l'autor: personatges amb perfil planià i funció de narradors, amb dietari o sense, que són a la seva obra des de la més primerenca fins a la més tardana. El pro-

52. J. PLA, «La vocación irresistible de Joseph Conrad», *Destino*, núm. 297, 27-3-1943, p. [s/n].

53. J. PLA, «Calendario sin fechas. Sobre algunos libros y sobre *Un siglo de Cataluña*», *Destino*, núm. 187, 15-2-1941, p. 8.

blema era que aquest personatge havia de traduir la descomposició del real sense, aparentment, construir una sintaxi cohesionadora. Ja el 1926 havia lloat Georges Courteline perquè, escrivia, «és sorprenent la mínima quantitat d'elements literaris que conté l'obra d'aquest home. En aquest sentit, els seus llibres són gairebé impersonals».⁵⁴ És, però, a la postguerra, quan pren la figura de Simenon com una mena de mirall a través del qual reflexiona sobre la literatura, que acaba de concretar les idees: és un autor, diu, format al carrer i a les redaccions dels diaris i dotat, no d'imaginació, sinó «de una receptividad ultrasensible para copiar lo que se le pone por delante». Això li permet actuar com un notari: «Es decir, la primera cualidad de un novelista ha de ser una cierta pasividad mental e imaginativa ante sus ambientes, una posición diríamos natural ante la vida de sus personajes –lo cual es perfectamente compatible con las mayores cualidades literarias– o técnicas, por decirlo de una manera más clara. Por el contrario, cuando el novelista es del tipo intervencionista y sus personajes no son más que reflejos de sus estados de ánimo y sus ambientes meros productos de su imaginación, la novela se pierde por exceso de personalidad de su autor y, en definitiva, aparece la monotonía y la igualdad».⁵⁵ No cal dir que som, de ple, en el veterinari d'*El carrer Estret*, una novel·la que recull totes les línies anteriors, la creació d'ambients, l'anàlisi de personatges fins al punt de la contradicció interna (situant-los, sintèticament, en aquell punt en el qual, com diu dels personatges de Dostoievski, «no hay una línea divisoria clara entre la normalidad y la patología»)⁵⁶ i, en la més pura naturalitat (inclòs el sorprenent canvi de punt de vista, ja clarament previsible després de *Relacions*) en una modernitat inequívoca, però alhora prou curiosa. La veu del narrador, independentment del punt de vista, uniformitza la realitat, aquella justament que va passant com un film davant dels seus ulls (al pròleg, el narrador passiu és identificat amb el mirall stendhalià). No cal que cerquem, ara, el 1951, cap voluntat de subversió: la defensa a ultrança de la naturalitat, la nega. I la pirueta del canvi de punt de vista en la història de la Montserrateta, és irrellevant. L'obra resulta prou travada com perquè dubtem d'aquella descomposició de la realitat i dels personatges que en els seus escrits teòrics semblava que ens prometia, resta ja dins uns límits precisos.

Conseqüent amb el que havia expressat el 1921, en els textos de 1921 dedicats a Dostoievski, Pla evita separar, aïllar els personatges i intenta traduir ambients i espais socials a través de multitud de petits arguments que volen reflectir la fluència més o menys caòtica o episòdica de la vida, mentre dilueix l'estructuració dramàtica atès que en la realitat no n'hi ha d'arguments (pròleg a *El carrer Estret*) i, en

54. J. PLA, «Courteline», *La Publicitat*, 5-12-1925.

55. J. PLA, «Calendario sin fechas. George Simenon y la técnica de la novela», *Destino*, núm. 643, 3-12-1949, p. 5 i 22.

56. J. PLA, «Calendario sin fechas. El Dostoyevski de Troyat», *Destino*, núm. 461, 18-5-1946, p. 8.

canvi, allò que la realitat ens ofereix i la novel·la ha de servir és la «fluència no interrompuda ni trencada per cap artifici literari» (pròleg a *Nocturn de primavera*). La captació de l'ambient, dels personatges, com diu a propòsit de Simenon, ja conté tot el dramatisme de la vida. No calen ni idees, ni teories, ni arguments. Simplement, ser fidel a l'observació. Aquesta és la fal·làcia: la incapacitat d'imaginar una «naturalitat» que no fos la pròpia.

Tot i els límits, doncs, l'obra novel·lística de postguerra (*El carrer Estret*, *Nocturn de primavera* i *L'herència*) posa en evidència allò que afirmàvem en començar, que la novel·la no ha deixat de ser mai un eix de reflexió entorn del problema central que articula la trajectòria literària de Pla: com incorporar la vida, heterogènia i diversa, a la literatura. I fer-ho, a més, per tal de ser llegit. Com diria ell, sense ser ensopit ni llauna.