

Subjectivitat: la màscara de l'objectivitat i del misteri



Carmelo Lisón Tolosana

Reial Acadèmia de Ciències Morals i
Polítiques

Traducció: Lluís Calvo

Aquest breu assaig suggereix diferents dimensions i nivells per analitzar la creativitat literària des dels més institucionals i genèrics fins a la pura creació emotiva i misteriosa, lliure d'estricta connexió racional sociocultural.

This brief essay suggest different dimensions and levels for the analysis of literary creativity, from the most institutional and generic to pure creation, emotional and mysterious, free from strict rational sociocultural linkages.

El tema d'aquest article ens introdueix de cop, sense transició, fins i tot amb gest apremiant i peremptori en quelcom elemental i a la vegada complex: què és la subjectivitat? En el camp semàntic d'aquest concepte s'intenta el difícil matrimoni d'un promès eminentment cerebral amb una promesa amb el màxim logaritme d'emotivitat. A més a més, és matèria veritablement indòcil a l'únic jou antropològic a causa de les seves formes possibles i virtualitats mentals que requereixen, sense trigar, el concurs pluridisciplinari. Vull, d'altra banda, subratllar que és, precisament, la subjectivitat, entesa en el sentit d'*esse subjectivum-esse cognoscens*, això és, com a procés de reconèixer quelcom o adonar-se de, tant en el món exterior com en l'univers interior, la que ens empeny a enfrontar-nos directament, sense pal·liatius, amb el nucli essencial de l'antropologia en la seva lectura *princeps*: amb la cultura. Efectivament, subjectivitat forma una síndrome amb estats mentals, consciència, intenció i significat, la qual cosa vol dir que per a la seva anàlisi hem d'utilitzar, necessàriament, conceptes culturals crucials com experiència perceptual, pensaments, desitjos, creences, sensacions, emocions, sentiments, fabricacions teóricosimbòliques, patiments, etc., és a dir, el més radicalment humà i, per tant, el que és fonamentalment antropològic.

No entraré —no és el meu espai— en disquisicions filosòfiques com, o sobre, subjectivitat transcendental, subjectualitat (Zubiri), subjectivitat (Heidegger) ni tampoc en els modes (ontològic, gnoseològic, psicològic, biològic o lògic) del subjecte; em proposo apropar-me amb precaució i *humilis stylus* a la topografia cultural de la subjectivitat, a les seves zones sense fronteres precises, a les seves capes i estrats sense espessors concretes, sabent que solament els comentaris de vostès i les seves reflexions crítiques em podran extreure d'aquesta tectònica laberíntica en què entro. M'arrisco a costejar tan gran tema però en simple to menor, des del detall concret de biografies etnogràfiques, a partir de casos més petits, presents i passats, amb la pretensió que



L'antropologia permet endinsar-se en l'anàlisi de la subjectivitat en el món de la creació artística gràcies al seu radical compromís amb l'anàlisi dels fenòmens culturals. Fotografia. Sandro Boticelli: Detall de l'Adoració dels Mags.

aquests, en la seva particularitat, puguin fer de petites lluernes en la nocturnitat d'aquesta problemàtica que plantejo en aquests termes: sota quines condicions socioculturals atribuïm subjectivitat? Què té o fa una persona quan es comporta amb subjectivitat? Quines són les bases observables externes, els condicionants i determinants pels quals atribuïm estats mentals i creativitat? Hi ha quelcom així com una subjectivitat estructural? I una subjectivitat inabastable, misteriosa?

I. Per començar el viatge etnogràfic els convido a traslladar-nos amb la imaginació a l'Aragó del segle XV que anem a veure a través dels ulls de Gauberte Frabricio de Vagad, natural de Saragossa, alferes del guerrer arquebisbe de la ciutat, portaestendard del regne, cronista primer del príncep Ferran el Catòlic, poeta, cronista oficial, després, del regne i monjo cistercenc. Nua en la seva persona l'espasa, la ploma i la creu. Cap al 1495, un grup de nobles aragonesos glossadors dels Furs del regne i impulsors de la presa de consciència aragonesista, conviden Vagad a escriure la història del regne d'Aragó; li faciliten diners i li donen cartes de

presentació perquè pugui entrar en les biblioteques que atresoren els fasts dels aragonesos. Vagad posa la ploma en moviment per escriure la història de la seva «nació» però abans viatja per monestirs, copia les cròniques que tenen, consulta arxius i recull documents. Es tanca en la seva cel·la, llegeix, pensa i escriu amb intensitat, per anys; aquesta és la seva tasca personal, idiosincràtica, creativa. Resultat d'aquest esforç és la *Coronica de Aragón*¹ que va aparèixer l'any 1499 a Saragossa, publicada per Paulo Hurus.

L'autor, el cistercenc Vagad, el seu caràcter i la seva ideologia aragonesista, són presents virtualment en totes les pàgines de l'incunable; el seu raonament prolix i erístic i la seva incauta incredulitat, els seus desitjos, gustos i fòbies impregnen tots els folis. Les personals experiències i el sojorn mental de l'autor que es considera guardià de la història d'Aragó presideixen la redacció de la *Coronica* en què casti-

1. He glossat aquest aspecte més extensament en el capítol IV, pàgines 80 i següents de la meua obra *Antropologia Social. Reflexiones incidentales*. Madrid: CIS, 1986.

ga sense misericòrdia les cròniques castellanques però per a la qual selecciona les millors i més fidedignes, les «nostres», això és, les escrites pels aragonesos, les que enalteixen Aragó. La locució ràpida, concisa i expressiva del molt usat apotegma lapidari al final d'un argument, l'ús i abús del símil, del contrast i de la metàfora, de la hipàllage i de la metonímia, sempre carregats d'aragonesisme són seus: les frases amb nervi provocant i guerrer, pluriadjectivades en contrastos i implicacions superposades i envolvents, extraordinàriament eficaces per entonar l'himne de les glòries aragoneses, són també seves, de Vagad, creació exclusiva. La forma, el to, la tensió i intenció personal configuren la política retòrica de Vagad que cerca de reduir el lector creant atmosfera i estat d'ànim; formalisme magicolíturgic i primitiu que confeïx credibilitat, significat i valor a la història creada per la paraula.

Però hi ha quelcom que puc qualificar de propi i únic de Vagad, almenys en grau d'intensitat i extensió, en el moment aragonès en què escriu. El nostre monjo no solament llegeix les línies dels documents i els paràgrafs fatigosos de les cròniques; s'adona que aquests antics pergamins vibren amb significats latents, intímen amb ell, li aclareixen, vociferen i criden missatges que ell sap escoltar i desxifrar. Acaricia la paraula de les paraules que engendren altres i escolta el silenci de les paraules parlades, la seva energia poètica. Activa fragments escollits i els obliga a significar, a cantar una melodia aragonesa. Aquesta visió imaginativa de la història no és quelcom implícit, inconscient en Vagad; ell mateix es considera com saurí i articulador d'essències històriques: «solo [cito] el discreto penetra... las nobles coronicas... tan vivas, perpetuas: y enseñadas letras.» En què consisteix aquesta penetració? En una incursió i apropiació personal de les reserves significatives subjacents en les cròniques que llegeix i en la incorporació al present i per al present. I aquestes potencialitats són les que Vagad cerca i les que eleva a diàfanes realitats guiats per la seva intuïció poètica. Per aquest aragonès, historiar és reconstruir, trans-

formar, imaginar comprensivament, presentar al lector la poesia de la realitat, la seva metafísica. Ja a l'inici de l'obra, adverteix que, en sotmetre a escrutini les cròniques, no ens hem d'aturar «en la sola certeza» d'aquestes cròniques, sinó que, molt al contrari, hem de saber «llegar [insisteix] al tuetano dela verdad dila poesia» que atresoren.

Aquestes demandes sobre el passat, condueixen Vagad a indagar moments fundadors, problemes d'origen i en última instància a una fenomenologia de l'esperit. A cop de ploma, crea el cistercenc els moments originals del regne, descriu l'epifania dels primers albors, dona vida als seus primers personatges. Amb la seva màgica ploma d'au, no solament confirma al Justícia d'Aragó sinó que, a més, en narrar esdeveniments pretèrits i originals, sacralitza espais i temps regionals i, el que és més important, configura quelcom més radical: l'arrel metafísica de la persona i dels drets dels aragonesos, la filosofia de les institucions i monarquia pàtries; en altres paraules, l'especificitat i identitat aragoneses.

Vagad és l'autor de la *Coronica*, el creador de sentit col·lectiu i significat espiritual. Ell llegeix cartularis, es val d'informants; els fets, temps i espais, cavallers, reis i narracions etiològiques que relata, vénen seleccionades, esbiaixades i revalorades per ell; les preferències per certes locucions i trops, signes i símbols li pertanyen. Seus són els judicis, les avaluacions i crítiques, les adjectivacions tan romàntiques, atrevides i inversemblants, la imaginació moral que la *Coronica* traspua. Seva és, en definitiva, la versió final, rebutjada pels crítics estrangers, aplaudida per l'elit contemporània aragonesa.

Però, és realment la seva versió? Certament, però solament en part, ja que és també resultat de molts coautors, d'un jo plural. Vagad, condicionat en la seva escriptura per les seves característiques personals i papers (poeta, alferes major, cronista, religiós, humanista i viatger), és, a més, ciutadà de Saragossa en la segona meitat del segle XV. Aquest context i Zeitgeist (esperit del temps) cesaraugustinià penetren i

Les cròniques, amb les seves
potencialitats discursives i
creatives, esdevingueren eines per
reconstruir, transformar, imaginar
comprendent, presentar la
poesia i la metafísica de la realitat.
Fotografia: Genealogía de los
Reyes de España, (1526-1539),
d'Alfonso de Cartagena.



saturen les pàgines de la *Coronica*. Vagad es nodreix d'escrits de l'elit saragossana composta per intel·lectuals i erudits humanistes, nobles, alt clergat, diputats i reconeguts juristes, contemporanis i amics que, prèviament, han compilat i glossat les institucions regionals, les actituds vitals i les veritats morals essencials que consideren específiques de l'*Homo aragonensis*. Quan aquests prohoms escullen el monjo Bernat perquè expliqui la història del regne, pensen en ell com en un ressò o amanuense de les idees, creences i frustracions polítiques que mimen, pateixen i comparteixen, les quals provenen, per la seva banda, de mites antics, escrits jurídics previs, desequilibris de poder i interessos i situacions històriques interpretades per ells. Des d'aquesta perspectiva, la *Coronica* és una creació cultural feta per una elit en un moment estructurant determinat.

Podem veure, a més, la personalitat de Vagad com un dipòsit de sediments heterogenis; en els seus escrits apareixen no solament la retòrica renaixentista sinó els clàssics aleshores de moda, grecoromans: Hesíode, Suetoni, Juli Cèsar, Cató, Demòstenes, Virgili, Plini, Tit Livi, Ciceró i Tàcit, per citar-ne uns pocs, són estilísticament imitats. Vagad és, a més, un vehicle del codi cavalleresc i ideals tardomedievals; participa, com no podria ser menys, en el sistema semiòtic i cultural del període, se serveix d'un univers semàntic, potencia els signes, les idees, els significats i els símbols mateixos de l'elit saragossana, reproduïx els valors, les imatges i les representacions col·lectives, predominants en la minoria aragonesa. Si descomptem tots aquests estrats constituents, la *Coronica* restaria, virtualment, en molt poc. Vagad és el mirall (colorejat, en cert grau deformant) que reproduïx una imatge, el ressò d'un grup, la condensació d'un complex univers mental; el nus aglutinador de psiquisme, rols, ideologia, símbols i representacions; la plataforma integradora d'aspectes de l'estructura politicosocial i historicocultural d'un regne: *une certaine manière de faire*. És la polivalent màscara d'un poderós segment d'un poble.

II. No tinc cap mena de dubte que tot el que he dit fins ara no toca sinó la pell del problema de la subjectivitat. Vagad va dir en el seu text moltes més i moltes menys coses de les que intencionalment va pretendre i va voler expressar. A més, de la *Coronica* com a narració referent al conjunt de gestes, guanys, derrotes i personatges aragonesos, podem, avui, analitzar el text *an sich* des de perspectives formalistes i estructuralistes; ningú ni res no ens impedeix de fer nostra la *Coronica* en la seva obliquïtat semàntica, de manera que, des d'avui i per a nosaltres, Vagad diu una cosa però en significa una altra, etc.; en altres paraules, mentre que la individualitat i la idiosincràsia del cronista regi resta relegada a la penombra, el que compta és l'obra, la qual dista molt de ser en realitat solament o predominantment seva. I tot això, fixeuvos, sense arribar als extrems, certament absurds, del deconstruccionisme. No tot és relatiu o incommensurable, no tot exhibeix la mateixa potència referencial ni tot resta relegat al mateix grau de veracitat o falsedat moral.

Podem penetrar, potser, en algun indret més interior del ben emmerletat castell de la subjectivitat si ens apropem amb cura al món una mica hermètic de Garcilaso i Góngora, de Juan Ramón, Jorge Manrique, Guillén i Salinas, això és, al procés de creació poètica. En aquest sentit, els convido a viatjar a la segona meitat del segle XIV. La incomparable bellesa dels seus salons i miradors i el refinat estil de vida dels seus més distingits habitants convidaven al diàleg poètic, a la glossa i divagació de i sobre la poesia. El tunisià, d'origen espanyol, Ibn Khaldûn (1332-1406), viatger, polític, filòsof i escriptor es refereix amb gust a aquestes *séances poétiques granadines*.² A què es deu que uns tinguin capacitat poètica i altres no, es pregunta en els seus escrits més d'una vegada. Quines són les condicions que fan possible, faciliten o inciten a la producció poètica? Introdueix la reflexió concreta a la qual

2. *The Muqaddimah*. Nova York: Bollingen Foundation, 1958, vol. III, pàg. 349 i seg.

Ja al segle XIV Ibn Khaldûn es va preguntar pel problema de la subjectivitat en la producció poètica, la qual ha de ser analitzada sempre en el context en el qual es produeix. Fotografia: Tipus ètnic musulmà del regne de Granada. Detall de les pintures del segle XIV de la volta de la sala dels Reis de l'Alhambra de Granada

em referiré amb aquesta curiosa anècdota que copio:

Mi excelente colega Abul-Qasim b. Ridwan, señor de la 'a-lâmah [o firma] de la dinastía merinida, me contó la siguiente historieta: «Un día tuve una conversación con mi colega Abu l-'Abbâs b. Sha'ayb, el secretario del Sultán Abû l-Hasan, que era el mejor filólogo de su tiempo. Le recité el comienzo de una qasîdah [poema] de Ibn an-Nahwi sin mencionarle el autor. [El poema dice:]

'No supe cuando estuve cerca de las señales de las viviendas abandonadas cual era la diferencia entre las nuevas y las casi desaparecidas'.

[Ibn Shu'ayb] me dijo inmediatamente: 'este es un poema de un jurista'. Le pregunté cómo lo sabía. Respondió: 'porque dice: «cuál era la diferencia» y esa es una expresión jurídica que no pertenece a la forma propia del habla árabe'. Lleno de admiración le dije que era, en verdad, de Ibn an-Nahwi».

D'aquesta manera indirecta i agradable, aborda Ibn Khaldûn el problema de la subjectivitat en la producció poètica, és a dir, col·locant-la en el context del qual, en part, sorgeix. Però el nostre autor és encara més subtil i incisiu. Copio de nou:

«Pregunté una vez [escriu³] a nuestro shaykh, el sharîf Abû l- Qâsim, el jefe de los jueces de Granada en aquel tiempo, porqué los árabes musulimes habían alcanzado un más alto nivel [de poesía y elocuencia] que los árabes preislámicos. [Abû l-Qâsim] era la mayor autoridad en poesía. Había estudiado en Ceuta con ciertos shaykhis que habían sido discípulos de ash-Shalûbîn. Había estudiado además filología muy seriamente y adquirido un muy perfecto conocimiento en esa materia. Era, por consiguiente, un hombre que con su preparación y gusto podía responder a la pregunta. Permaneció en silencio bastante rato. Después me dijo: "Por Dios que no lo sé". Por mi parte le dije: "Te voy a sugerir [una idea] en relación a este problema que me ha venido a la mente. Quizá sea la explicación».

L'escriptor tunisià dedica un paràgraf a



nomenar poetes i escriptors de les dinasties Umayyad i Abbàsida molt superiors en la seva producció literària a un nombre d'autors preislàmics als quals també cita normalment. I a continuació contextualitza d'aquesta manera l'esmentada superioritat:

«La raó és que [els autors] que van viure sota l'Islam van aprendre aquesta superior forma literària del Que'ân i de les tradicions, inimitables pels éssers humans. [El Que'ân i les tradicions similars] van entrar en els seus cors. Les seves ànimes van ser educades en [la llengua i] mètodes [d'aquesta forma d'eloqüència insuperable]. Això va tenir com a resultat que la seva natura fos elevada i que els seus hàbits d'eloqüència fossin també aixecats a altures més grans de les que havien aconseguit els seus predecessors islàmics que mai no van aprendre aquestes formes retòriques perquè no foren educats en el seu ús. D'ací que tant la prosa com la poesia d'aquells fos superior en estructura i brillantor a la dels seus predecessors. Eren més sòlids en la construcció i més similars en l'execució literària perquè havien après un llenguatge i un estil molt superior [en el Qur'ân i les seves tradicions]. Qualsevol que mediti sobre això, sempre que tingui gust poètic i entengui d'eloqüència, comprovarà la correcció d'aquesta inferència.»⁴

D'aquesta manera tan atractiva i sobtada suggereix el nostre autor en Gramàtica que res,

ni tan sols la personal creació poètica, no es produeix en el buit, que és possible i raonable buscar i trobar ancoratges prosaics, connexions directes reals i paral·lels significants entre el fer professional, el viure quotidià i el sublim poetitzar. Tant el *genius loci* com el *spirit of time* fonamenten molta producció artísticoliterària. Efectivament, la nostra literatura hispana abunda en circumstancialitat, o dit d'una altra manera, és, en una mesura àmplia, loco- i tempo-sensitiva; subratlla amb freqüència la valència òntica de moments i paisatges concrets i ocasionals; sotmet a *inspectio mentis* la variada topografia peninsular que transfigura en bellesa literària. Però l'existència material originària i l'experiència perceptual anterior perviuen i s'endevinen tant en la pàgina escrita com en la tela acolorida que les representen. La topografia paisatgística es converteix en topologia al·legòrica, però ambdues són aquí, en simbiosi inseparable.

Quelcom similar succeeix amb la segona d'aquestes categories, amb la història. Tots els manuals de la nostra literatura ens recorden que la història ha estat fons de material epicolíric; el romancer i la literatura folklòrica lliben d'una gesta assenyalada, d'un personatge o d'un esdeveniment; reexpedeixen correlats objectius. L'empresa de Granada va posar en activa versificació moltes plomes romanceres; la impressió produïda per la presa d'Alhama, que marca l'inici de la fi de la Granada mora, fou extraordinària:

*Paseábase el rey Moro
por la ciudad de Granada
desde la puerta de Elvira
hasta la de Bibarrambía.
¡Ay de mi Alhama!*³

Però una vegada més s'ha de recordar que la poesia epicohistòrica de caràcter nacional o local amplifica els temes i motius realistes, en subratlla aspectes lírics, eleva i dignifica. La poesia històrica no descriu ni narra; apropa esdeveniments llunyans al lector que no és ni historiador, ni guerrer i li ofereix aspectes, perfils i ressons de fets humanitzats, liritzats, fets

l'espai dels quals no és històric sinó poètic. El quintet que he citat n'és un bon exemple.⁴ Aquesta poesia relega freqüentment a un segon pla el seu fons històric inicial i la seva afinitat tematicooobjectiva i ressalta altres àrees semàntiques que van des de l'*exemplum* moral subjacent a la gesta o a l'heroi fins a l'evaporació del motiu concret per tal de donar peu a la llibertat imaginativa de la fantasia poètica. La *variatio* interna és múltiple i mudable però la transfiguració del que és *dingliche* en *undingliche*, inseparable i permanent.

Aquest *trait d'union* de l'objectiu i el subjectiu, aquest lligam dialètic entre l'impersonal i el personal reapareix amb brillantor i força paradigmàtica en la novel·la realista de la segona meitat del segle passat. El distingit aristòcrata Juan Valera porta amb moixaina a les pàgines de les seves novel·les el seu camp cordovès; la seva *Pepita Jiménez* (1874) traspua ambient andalusí i *Juanita la larga* (1896), costumisme local. Un antropòleg interessat pot espigolar en aquestes novel·les detalls etnogràfics rellevants referits a feines agrícoles masoveres, a personatges i companatges provincials, dades sobre romeries o sobre la màgica nit de Sant Joan, etc. Però la visió antropològica percep també i de manera immediata una coratjosa tensió entre la força realista condicionant i el personal lirisme valerià irreal. Inspiració regional patent i el consegüent registre documental distingeixen *El sabor de la tierruca* (1882) —títol ben significatiu— i *Sotileza* (1885), obres en les quals Pereda narra la vida de muntanya i de la costa de Santander; però en aquestes obres captem, a la vegada, tot un univers de ficció, és a dir, l'estilització paradisiàca del món rural i el mite del retorn a la natura. La *Barraca* (1898) i

3. Ibid., pàg. 398.

4. Ibid., pàg. 397-398. Ho he traduït amb certa folgança.

5. És interessant tornar a llegir el romanç: *El rey moro que perdió Alhama*.

6. M. Menéndez Pelayo es va adonar ja d'aquesta estratigrafia romancesca. Vegeu la seva *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: CSIC, 1994, vol. VII, pàg. 128.

Cañas y barro de Blasco Ibáñez són valencianistes, *Los pazos de Ulloa* (1886) una nissaga gallega de la decadent aristocràcia rural, *Fortunata y Jacinta* (1887) de Galdós molt madrilenya, etc., ja que hauríem de seguir amb una llista de primeres figures literàries que es distingirien com a reporters mimètics del fluir de la vida regional.⁷

Tots ells palesen, d'una manera difícilment millorable, el dèbit de l'escriptor a la seva societat. Reflecteixen, examinen —a vegades modo anthropologico, o s'hi apropen —expliquen la societat que viuen i coneixen. El seu realisme narratiu ens ha deixat una anatomia de la societat hispana. La seva detallada observació, l'ambientació ecològica i costumista, l'ús del llenguatge local, la semireproducció històrica i la quasi objectivitat són característiques comunes que fan la delícia de l'antropòleg. Tots obeeixen i són tributaris d'un corrent literari que ni tan sols s'origina a Espanya; reproduïxen un ambient costumista seguint tendències, maneres i estils que no són propis sinó externs, comuns, col·lectius; les seves novel·les hi són canalitzades i dirigides per una moda tan imperant com passatgera; els seus processos mentals obeeixen un gènere configurant, estructurant, determinant. El lligam cultural domina amb una més gran inflexibilitat i duresa que el que és social. I... amb tot, els filtres a què sotmeten la realitat ambient que observen són molts; uns són estètics, d'altres temperamentals i altres personals, productes de la seva unitat genètica i històrica absolutament individual. Tots ells i cadascú a la seva manera emmascaren, acoloreixen, fantasiegen; tots ells transcendeixen la vagant realitat que es dramatitza al seu costat, arriben a la metàfora des de la qual llisquen a la simbolització i d'aquesta a l'al·legoria per regalar-nos una Espanya poètica. Els meus preferits Ramón María del Valle-Inclán i Federico García Lorca, tan gal·lec el primer i tan andalús el segon en algunes de les seves obres més importants, mostren en acció aquesta llibertat associativa sublim, imparabile, incontrollable, aquesta creativitat misteriosa, divina que res no té a veure amb la facticitat de la vida

La història ha estat fons de material epicolfric; la poesia epicohistòrica ha posat especial èmfasi en els aspectes lírics a través de la dignificació o l'elevació.

Fotografia: "Els cavallers d'Alà a la conquesta d'Hispania".

Miniatura d'un manuscrit dels macames de al-Hariri (segle XIII).



quotidiana, potència sagrada a la qual dedico unes breus línies finals.

III. Ramón María, «el fill pròdig del 98», és qui tradueix en bellesa poètica com ningú més la brutal realitat rural del seu temps en alguns dels seus aspectes; realisme, veracitat i objectivitat són qualificatius essencials de la seva obra gallega. He viscut personalment o he presenciat virtualment tots els continguts principals del seu cicle mític galaic en el meu continuat peregrinar per les aldees de les quatre províncies gallegues. Va observar, va profunditzar com ningú —i ha tingut notables competidors— i va descriure realitat, sentiment en operació, vida en acció. I, amb tot, Valle-Inclán dramatitza el prototip de la paradoxa interior-exterior, de la dialèctica objectiu-subjectiu. Per una part, estilitzava, fantasieja, deforma i violen-



L'obra de Valle-Inclán
presenta tant la bellesa
poètica com la brutal realitat
rural del seu temps.
Fotografia: Els picapedrers
de Gustave Courbet:

ta aquesta observable, al·lucinant i esquincada realitat; la reinventa en distorsió; ens la presenta en mode ambigu, absurd i de farsa en el que podria definir-se com imaginària antropologia creadora. Els seus bàrbars esperpents no solament són una transfiguració literària de la vida popular sinó que en *sub specie aeternitatis*. Això es deu al fet que el gran mestre gallec, en segon terme, descriu en, i des de la seva Galícia, impulsos elementals, forces primordials panhumanes, l'irreductible misteri de la vida, navegant, timonejant per la llibertat de la seva imaginació creadora, de la realitat al símbol, d'aquest al mite i del mite al misteri, última màscara de la qual es revesteix la subjectivitat. «L'Ànima Creadora» va escriure⁸ «hi és fora del temps»; i també: «Sigues com l'ocell, que no mira a la terra des de la branca verda on canta», «el poeta solament té quelcom seu per revelar als altres quan la paraula és impotent per a l'expressió de les seves sensacions: tal aridesa és l'inici de l'estat de gràcia», «la bellesa és la intuïció de la unitat, i els seus camins, els místics camins de Déu.» Som davant la bellesa inherent al text, sense ancoratge social.

El mateix itinerari líric recorre García Lorca a *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) i en el

Diván de Tamarit (1936); del pol tradicional, col·lectiu, ancestral i estructurant salta al de la llibertat creadora; des del «follet» s'apropa cavalcant forces ocultes, irracionals i tel·lúriques, a la nocturnitat del misteri. «La imaginació» escriu «és limitada per la realitat... necessita objectes, paisatges, nombres, planetes... No es pot saltar a l'abisme ni prescindir dels termes reals.» Però no és suficient amb la imaginació; el poeta ha de passar del «camp imaginatiu» a la «inspiració, que és un estat de l'ànima. Passa de l'anàlisi a la fe. Aquí ja les coses són perquè sí, sense efecte ni causa explicable. Ja no hi ha termes ni límits, admirable llibertat (...) la inspiració és un do, un inefable regal.» «El fet poètic no es pot controlar amb res.»⁹ Góngora, conclou, és imaginatiu, Sant Joan de la Creu està inspirat.

7. Recomano, com a lectura de fons, per als no iniciats en aquesta temàtica: F. Montesinos. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Ed. Castalia: 1955 y *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el descubrimiento de la realidad española*. Ed. Castalia: 1960.

8. *La lámpara maravillosa (ejercicios espirituales)*, pàg. 16, 20 i 23. La citació és de la segona edició de la Col·lecció Austral, 1960.

9. *Imaginación, inspiración, evasión*, pàg. 86 i 88. A: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1965.



La creació artística està
sempre, malgrat les diferències
de temps i de contextos socials i
culturals, revestida de misteri.
Fotografia: El cavall blanc,
Paul Gauguin.

En conversació amb Gerardo Diego li va intimar: «Què diré jo de la poesia?... ni tu ni jo ni cap poeta no sabem què és la poesia»; «sóc poeta per la gràcia de Déu –o del dimoni–.»¹⁰ Més i més pertinent encara: l'any 1926 pronuncià una conferència sobre el *Romancero*; en aquesta conferència adverteix de la impossibilitat d'«explicar el sentit» de moltes de les seves imatges poètiques i, fixant-se concretament en aquella admirable poesia *Verde que te quiero verde* del *Romancero sonámbulo* va dir: «ningú no sap què passa, ni encara jo, perquè el misteri poètic és també misteri per al poeta que el comunica, però que moltes vegades ho ignora.»¹¹ En el seu pròleg a la *Subida del monte Carmelo* diu Sant Joan de la Creu de la seva experiència mística: «Ni basta sciencia humana para lo saber entender ni experiencia para lo saber decir; porque sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, mas no decir». Sobre aquesta mateixa idea del misteri interior diu una nadala:

*Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo
toda sciencia transcendiendo.*

En realitat, aquest sentiment de no com-

prendre la seva mateixa experiència és un dels temes de Sant Joan de la Creu més recurrents:

*Era cosa secreta
que me quedé balbuciendo.*

o també

*Y déjame muriendo
un no se qué que quedan balbuciendo.*

Més encara: no solament no puc comprendre ni explicar les seves mateixes experiències sinó que tampoc no puc comprendre els poemes sorgits d'aquelles experiències. L'acte poètic es va realitzar al dictat de forces que no sap explicar.

Però això és quelcom que no solament li passa al poeta i al místic. El compositor Stockhausen va escriure: «veig el pentagrama ple de notes i escolto en conjunt el so sense poder dir el que ve a continuació i com sonarà en detall. Però l'escolto com un tot, com un panorama o una muntanya es veu des de molta distància i això és el que és més important.»¹² Pintar per a Paul Gauguin és: «crear com el nostre Diví Mestre», arribar a quelcom així com un estat místic «l'única forma d'eleva- nos cap a Déu.»¹³ Max Beckmann creia que tot veritable art, des del principi fins avui, «es va originar en el més profund sentiment del misteri del Ser»;¹⁴ Rimbaud va escriure a Izamboral: «La poésie n'est pas le produit d'un "je pense", mais le lieu d'un "on me pense"»; William Burroughs va dir: «This novel is happening»; García Lorca va compondre un dibuix al qual va subtitular: «Solament el misteri ens fa viure. Solament el misteri». El poeta és el vèrtex dinàmic de la seva terra i de la seva gent, de la seva llengua, de la seva societat contingent i del seu moment cultural, el *punctum* simbiòtic de l'interior i de l'exterior, de l'emo- ció i de la idea, l'obscur situs de pulsions i misteri.

IV. Quan la subjectivitat és consciència de

En el rerefons de moltes obres
d'autors de diferents generacions
literàries hispàniques (J. Valera,
E. Pardo Bazán, V. Blasco Ibáñez,
B. Pérez Galdós, F. García Lorca,
etc.) es poden trobar gran nombre
de detalls etnogràfics. Fotografia:
Prova de bous de Pablo Uranda.



quelcom o es refereix a quelcom, pot expressar-se per paraules o per obres; en ambdós casos, hi ha quelcom relatiu a l'observador, a l'interpret, a l'antropòleg. El punt de vista subjectiu és també part del món objectiu i real i pot, fins a un cert punt, descriure's objectivament. La subjectivitat pot expressar-se en produccions tangibles, temporals, que són la seva altra dimensió. Però hi ha quelcom, a més a més, en l'ontologia de la subjectivitat, intrínsec i inabastable en la seva essència i totalitat.

En l'*état poétique* hi ha pulsions, transcendències i epifanies inefables, hi ha quelcom essencial que no pot ser plenament descrit des de fora. En la creació artística hi ha una *quidditas* misteriosa que cap subtilesa d'anàlisi ni cap profunditat analògica no poden revelar. No pot identificar-se amb successos, fets o coses, ni definir-se des d'un altre punt de vista; és vàlida per i en si mateixa. La creativitat artística és un procés misticoepifànic en l'existència humana

individual que s'emmarca de misteri. Perquè és misteri.

10. Ho agafo de *Libro de poemas*. Ed. Losada, 1945, pàg. 9.

11. G. G. Brown. *Historia de la literatura española*. Vol. 6, 1. Barcelona: Ariel, 1983, pàg. 159.

12. London Review of Books (1992). Vol. 14, núm. 6.

13. H. B. Chipp. *Theories of Modern Art*. University of California Press, 1968, pàg. 60.

14. Ibid., pàg. 189.