

Aquest any se'n compleixen cinquanta de la mort de Joaquim Ruyra, l'escriptor gironí reconegut com un mestre indiscutible de les lletres catalanes. Quan va acabar obscurament la seva vida a Barcelona, pocs mesos després de l'ocupació de la ciutat i de la fi de la guerra civil a Catalunya, la notícia de la seva desaparició va haver de passar pràcticament desapercebuda. La llosa d'aquell silenci ominós encara pesa avui sobre els nostres caps, perquè Ruyra continua essent, després de cinquanta anys, un gran desconegut. Rescatar-lo de l'oblit és un dels objectius d'aquest dossier commemoratiu, en el qual els aprofundiments aclaridors sobre l'home, l'obra, la ideologia i les fonts d'inspiració literària es barregen amb alguns records personals i configuren, plegats, un intent de reivindicació col·lectiva.

El narrador

ENRIC CASSANY

Per fi la lluna aparegué com un muscle nu per damunt de les calitges, que s'anaren escorrent a son entorn com draparies que cauen. I amunt, amunt... rodona, grossa colorida d'una vermellor semblant a la de l'aram sense polir, se pintà sobre un fons de cel cendrós i sense transparències. Al principi quasi no lluminava. Després s'alluentà a poc a poc, i son besllum s'acarrerà per la mar, vermellejant sobre el llom de les ones. Aquesta descripció, i moltes altres com aquesta, els sortirà al pas durant la lectura de la narració de Joaquim Ruyra *L'èxtasi de l'oncle Ventura*. En la superfície del relat, però també en el pla d'intenció que sembla governar-lo, la descripció és essencial. En els paràgrafs finals, el noi que ha sortit a pescar amb el seu oncle, en veure'l somniós, extàtic, interpreta que aquesta és presa d'un deliqui religiós

o estètic. En realitat, el bon home està somiant, i saborejant a l'avançada, un plat de sang i fetge i ceba de porc. Aquest final anecdòtic (però es tracta d'una anècdota prou reveladora d'una escisió entre la realitat i la seva percepció, sempre en el punt de mira de l'escriptor) ilustra de forma explícita sobre la naturalesa de l'aprenentatge vital. Si és d'aquest aprenentatge que el relat ens parla, aquella aparició de la lluna té un paper, en la construcció del seu sentit, tan essencial com la reveladora anècdota final. «La lluna s'aixeca sobre el mar» no és sobretot —qualsevol lector ho nota— una acotació temporal, sinó una dada de l'experiència del xicot protagonista i narrador. Una dada no elaborada per la seva consciència, malgrat que sigui ell, figuradament, qui l'aporta; una dada sospesa davant dels nostres ulls com una realitat inerta —exacta i inerta—, però que completa el seu sentit i es vivifica en el context. «La lluna apareix» és un enunciat equivalent, i de cap manera subordinat, a «els mariners no somien vagues harmonies, sinó plats de sang i fetge i ceba de porc».

A *La Fineta* —un relat extraordinari en què el llenguatge destilla una visió dual de la realitat sobre el pretext de la descoberta del sexe de la protagonista—, just en el punt que la donzella és atacada pel despersonalitzat Home del Bosc, trobem el passatge següent: *El primer impuls del raptor és fugir amb sa presa. Després muda d'intent. Deixa la nina, esllanguida i sense sentits, estenellada en una roca, i, arruixat, embriac d'ira, s'encara amb la barca, que l'aborda com una gran au batalladora. Ha desclavat del sòl mari una feixuga pedra, i armat amb ella, es prepara per a la lluita. Mes son coratge minva a manera que el llagut s'atansa i sembla créixer i es sent es sent el soroll de l'aigua, que es rulla roncant davant la proa, i l'escalf del sol que vessa l'ampla vela, que tapa quasi tot el cel. Aleshores s'espanta i, groc, esborneïat, llença la pedra que enarborava i fuig botant d'una penya a l'altra, seguit del seu gos.* En els passatges inicials d'aquest relat —certament adscriuible a l'estètica simbolista fi-de-segle— hi trobaran les típiques taques impressionistes i el joc d'imatges, no

diré decoratives, però sí endutes per un deier suggestiu. Aquí, en canvi, no hi ha suggestió, sinó acció pura. Per descriure-la, el narrador ha descartat l'analogia, com per prohibir-nos d'imaginar res més, o res més enllà, d'allò que s'esdevé en el present. L'única comparació explícita (la barca que aborda l'Home «com una gran au batalladora») intensifica i precisa l'acció. Cada mot es concentra i s'atura a donar els més mínims accidents de l'acció, d'aquesta lluita entre l'Home i el llagut, de la qual sentim més la presència que la motivació.

Un decantament èpic

Els dos passatges que acabo de destacar pertanyen a narracions de *Pinya de rosa* (recull que integra *Marines i boscatges*) i potser servirien per a il·lustrar la disciplinada lluita contra el to romàntic de què parla Ruyra quan es referix a les seves primeres narracions. En tot cas, extretes com són de relats que no obeeixen a una concepció èpica (no ens acudiria



Un dels retrats de joventut de Ruyra.

Cronologia

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1858 | Neix a Girona el 27 de setembre. | 1909 | Escriu <i>Jacobé</i> . |
| 1874 | Abandona Girona amb els seus pares, i la família s'installa a Malgrat, a casa de Ramon Turró.
Trasllat posterior a la casa pairal de Blanes. | 1913 | Guanya el premi del Consistori en els Jocs Florals de Girona amb <i>El primer llustre d'amor</i> . |
| 1875 | Va a Barcelona on estudia la carrera de dret. | 1918 | Ingressa a la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans. |
| 1878 | A <i>Composiciones literarias</i> , de Ramon Turró, hi apareix el seu primer treball, en castellà. Col·labora a la revista <i>Joventut</i> . | 1919 | Escriu <i>La parada</i> .
Col·labora a la revista blanenca <i>Recull</i> amb el pseudònim <i>L'avi</i> .
Publica el llibre de poesies <i>Fulles ventisses</i> . |
| 1879 | Retorna a Blanes, acabada la carrera de dret. | 1920 | Reedita <i>Marines i boscatges</i> amb el títol de <i>Pinya de Rosa</i> . |
| 1888 | Comença a escriure en català. | 1922 | Pronuncia el discurs presidencial dels Jocs Florals de Barcelona. |
| 1889 | Contrau matrimoni amb Teresa Llinàs. | 1925 | Publica <i>Les coses benignes</i> . |
| 1890 | Obté el premi de la reina Maria Cristina en el Certamen de l'Associació Literària de Girona amb el poema <i>L'únic remei</i> . Per raons de salut, passa l'hivern a les illes Canàries. | 1927 | S'estrena el seu drama religiós <i>La Bona Nova</i> . |
| 1895 | Actua com a secretari del jurat dels primers Jocs Florals de Blanes.
Obté el premi extraordinari de poesia dels Jocs Florals de Barcelona. | 1928 | Dóna a la Biblioteca Balmes de Barcelona una conferència sobre <i>L'art i les seves normes essencials</i> .
Publica <i>Art i Moral</i> .
L'incendi de les Gavarres destrueix bona part de la seva hisenda. |
| 1902 | S'estrena la seva comèdia <i>Amor a prova de bomba</i> . | 1929 | Es publica <i>Entre flames</i> .
Esdevé un dels principals col·laboradors del diari <i>El Matí</i> . |
| 1903 | Es revela com a prosista amb <i>Marines i boscatges</i> . | 1931 | Publica l'aplec de poesies <i>La cobla</i> . |
| 1904 | Publica <i>La gent del mas Aulet</i> . | 1934 | És homenatjat pel poble de Blanes. |
| 1906 | Escriu dues ponències filològiques per al Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana.
Publica el volum poètic <i>El país del pler</i> . | 1938 | Publica l'assaig <i>L'educació de la inventiva</i> .
S'estrena <i>En Garet a l'enramada</i> , adaptació teatral de la seva narració. |
| 1907 | Pronuncia el discurs presidencial dels Jocs Florals de Girona. | 1939 | Mor a Barcelona el 15 de maig. |



d'atribuir-la, en general, a les proses impressionistes i simbolistes —i, doncs, d'una manera o altra perseguidores de l'efecte líric— de *Marines i boscatges*), demostren un decantament estilístic que habitualment no sabem qualificar sinó d'èpic. Em sembla que en totes les èpoques de Ruyra —i això vol dir en totes les formes diverses que pren la seva narrativa, que no insinuo que haguem de prescindir d'estudiar per separat—, aquest estil èpic es revela amb rotunditat. Que aquesta qualitat hagi estat la més destacada, a l'hora de qualificar el seu art, és un fet que descansa en una base de veritat incontestable. Gosaria dir —però això no és cap novetat— que el residu que deixa la lectura de Ruyra és el d'aquesta diguem-ne epicitat.

Carles Riba notava que Ruyra és mogut primordialment per la grandesa vital de l'espectacle, i respon a vida amb vida; la joia d'assistir-hi, se li converteix immediatament en una ampla, desbordant necessitat de perpetuar-lo per a ell i per als altres; convida als altres a la seva joia, ell que posseeix el do de la paraula en la qual perduren el so, i la llum, i l'olor, i el palp, i el moviment. Fa pensar tot d'una en Homer, el pur narrador que donava tots els destins dels homes per la joia de contar-los als homes futurs. La presentació de Ruyra com un nar-

rador pur —com un homèrida— és un lloc comú de la crítica, i sens dubte, té com a fonament aquell impuls de celebració de la vida que assenyala Riba, i que es tradueix en escriptura, en cant, sense interferències que el disminueixin o l'esmassin. Celebrar la vida pressuposa atendre-la per allò i en allò que té de fet donat, de realitat incontestable. Davant d'aquesta realitat, l'artista és un déu menor i no un arbitrari creador o recreador: no pot creure que basti el seu govern, el propi albir, a efectes de representació d'una realitat regida per un albir superior, provident. El seu regne és el de la representació sensible —l'espectacle vital— i la seva curiositat humana i, per tant, omnimoda, quan es projecta sobre el fons obscur de la vida, ha d'aturar-se púdicament en el llindar de les grans preguntes metafísiques. Josep Pla, en els seus famosos retrats de l'escriptor, s'admirava irònicament de no haver trobat, en les narracions de *Marines i boscatges*, cap idea, ni rastre d'una idea. Ens ha de fer estrany que, això, ho digui Pla? Es clar que no, ara que podem jutjar el conjunt de la seva obra com el més formidable intent d'escriptura ideològica que hagi estat mai fet en aquest país. El discurs de Pla és sostingudament assagístic i tot, en ell, parteix de la idea. En un discurs així conformat,

el realisme, abans que una categoria estètica, és una categoria ideològica. La mesura humana d'aquesta escriptura es revela en els afanys complementaris de contradir i persuadir —en inconformisme humà davant del fet donat. Pla emmena el lector al terreny de la seva intel·ligència, sense pressuposar que hagi de compartir amb ell la percepció o valoració de la realitat. Tot al contrari, desafia i contradiu constantment l'opinió i la percepció comunes. O les aplaudeix, però no perquè siguin, precisament, comunes. En qualsevol cas, no hi ha coherència, en el seu discurs, sinó per la remissió a un sistema d'idees. No és aquest, és clar, el cas de Ruyra. Ruyra treballa més ençà o més enllà de les idees, potser perquè el seu sistema d'idees és el de la tribu. Aquest sistema —més exactament, aquesta cultura— la dóna per suposada i compartida. No es tracta, doncs, de representar les formes de la vida en la mesura que puguin legitimar un sistema de creences, actituds o idees; sinó en la mesura rasa que són dins d'aquest sistema. S'imaginen Ruyra penetrant en l'univers mental d'un agnòstic, un ateu, un protestant? Se l'imaginen adoptant la construcció dialògica —polifonia de veus, perspectives, visions del món— de què parla Bajtin a propòsit de la novel·la de Dostoievski?. Potser el podran veure així, però no com a artista, sinó com a polemista catòlic.

«El nostre petit Tolstoi»

En canvi, si Ruyra és l'anti-Dostoievski és també, com molt agudament compregué Josep Pla, el nostre petit Tolstoi: *El tòpic universal sobre Tolstoi sembla ésser aquest: que és l'Homer de la prosa. Aquesta afirmació sembla, a primera vista, una obvietat d'escola, un recurs purament mnemotècnic. Pensant-hi bé, però, el tòpic resulta molt exacte, sobretot si s'arriba a comprendre que Tolstoi ha produït la prosa pura, absoluta, la prosa-prosa definitiva. En la prosa de Tolstoi no hi ha mai poesia —excepte la que es desprèn de la mateixa objectivitat de les coses. No hi ha mai música, ni ritme, ni qualsevol pàlpit*

musical artificios —excepte la música que flota sobre la realitat de les coses. És una prosa desproveïda d'art artístic. No hi ha èmfasi ni hipèrbole (ni hipèrbole de sentit heroic ni de sentit vulgar); no hi ha falla ni fotografisme; ni profecia, ni enigma, ni enyorança; ni vertigen imaginatiu, ni ascetisme imaginatiu; ni egocentrisme líric en funció dominadora del món exterior; ni funció amb aquest món a través del deliqui panteístic. Tòlstoi camina sempre amb un pas normal, mira, agafa, deixa, aprèn, descriu, amb els seus mitjans normalíssims, no es decanta mai cap a un extrem ni cap a l'extrem oposat. L'escriptor es manté impertorbable en la via del mig. En aquest camí central i equidistant, en la seva retina mitjana, s'hi entrecreuen tota l'experiència d'un home i tota la fantasia d'un home. El resultat és la seva prosa absoluta, objectiva, incontaminada de qualsevol desig, anhel o aspiració que no sigui l'objectivitat —la prosa— prosa decisiva. [...] Quan apareix, davant dels meus ulls, el vaixell Tolstoi no puc mai deixar-me d'imaginar la petita xalana que porta de remolc. Aquest remolc es diu Joaquim Ruyra. Si desgranéssim aquest retrat de Tòlstoi tindriem, efectivament, si no el retrat de tot Ruyra, el del Ruyra essencial. Encara més: si encaréssim aquestes paraules de Pla amb les que Ruyra dedica a definir el seu art narratiu (no, potser, l'art narratiu o inventiu com objecte de reflexió estètica general), la sintonia entre unes i altres seria gairebé total. Conformem-nos amb retenir l'essencial: la idea d'un art subornat a donar una imatge objectiva de la vida.

Això ens retorna al punt de partida, a aquell decantament a la representació èpica. M'adono que faig servir el terme èpic amb massa llibertat. Èpic vol dir, aquí, el pur plaer de contar, la prioritat del sensible sobre l'intel·lectual, la retòrica que ens indueix a creure que la poesia es desprèn dels propis fets, l'objectivitat pura, o la fantasia que forneix a la nostra imaginació realitats abastables i distingibles. Però el terme enclou també un sentit tecnològic, sense el qual l'èpica no sembla possible: el sentit que allò que es reporta mereix ésser reportat i llegat al futur per la pura i sola glòria del seu existir d'ara. Seria impertinent dir que Ruyra, escriptor modern, dóna d'aquesta glòria de l'existir una visió heroica; és més exacte dir que en dóna la visió mitjana —amb el consegüent efecte d'objectivitat. En qualsevol cas, tot mereix ésser reportat, un cop fet el tall signi-



Blanes, a començament de segle.

ficatiu sobre la realitat que interessa.

Schiller ens diu que Homer descriu «només la tranquil·la presència i acció de les coses segons la seva naturalesa», que la finalitat de la seva descripció descansa «en tots i cadascun dels punts del seu desenvolupament», i que aquest és el tret genuïnament èpic. En aquesta definició, «descriu les coses segons la seva naturalesa» ens remet a parlar de la representació objectiva; descriure l'acció en cada punt del seu desenvolupament», a parlar d'una armadura del relat que no concentra en un punt concret, sinó que reparteix igualitàriament sobre el conjunt, el significat o la intenció d'allò que es narra. Demanar en préstec aquesta definició de l'èpica homèrica per al nostre Ruyra, comprenc que seria una lamentable extrapolació. En canvi, la podríem fer servir com a patró per mesurar aquell decantament a la representació èpica —aquell estil de representació— dins el marc, la intenció o la proposta concreta de cada una de les seves narracions.

De la tragèdia a l'idiili

En Jacobé, per exemple, s'obté un convincent efecte objectiu a base de posar davant la impotent mirada del narrador la realitat incomprensible i tràgica de la bogeria de la dona. Aquestes dues figures són descrites «segons la seva naturalesa» i confrontades, des de la seva insinuada per-

sonalitat completa, com a imatges de la normalitat i la anormalitat. Però aquest efecte objectiu té poc a veure amb la concepció èpica del relat —amb aquella igual il·luminació de cada punt o amb la tranquil·la i aturada descripció de cada objecte que entren en la definició de Schiller. Ben al contrari, la narració s'arma com una preparació gradual d'una dissociació entre el jo narrador i Jacobé. La descripció s'acorda amb la consciència del narrador i amb la finalitat tràgica de la història. El record idíl·lic prepara el present problemàtic. I aquest present s'ofereix com a matèria d'especulació: un soliloqui mental del protagonista ens planteja una hipòtesi de prestigi naturalista sobre la bogeria (*La llei d'heretatge estenent un riu de dolor a través de les generacions*); però sabem que el relat no confia en una explicació: només tracta de representar activament el conflicte entre la realitat i el seu coneixement. Una dissociació que se salda amb el fracàs epistemològic i la innovació de la fe: *I jo no trobo consol sinó figurant-me que sóc a la muntanya del Calvari, i que el pi amb què m'abraço és la creu de Jesucrist, en qui descanso de la meua dolor i de tot lo que no entenc*. No voldria pas dir que l'instint especulatiu arruïni la representació objectiva, sinó que aquesta és governada per aquell. I que el nucli d'aquesta especulació —l'expiació del pecat original— es detecta en passatges especialment il·luminats i fins en frases amb sobrepreu de significació —en

vectors estilístics. Es per això que sembla fàcil, aquí, extreure el tema de la narració i formular-lo en termes d'abstracció. En altres casos —en els relats èpics—, resulta més complicat: provin de fer-ho amb *El rem de trenta-quatre*. En *Jacobé*, en fi, encara la massa d'especulació domina sobre la massa de percepció de Ruyra predicava com a ideal de representació artística de la realitat.

El rebuig d'un procediment de representació que parteix de l'abstracció o d'una tesi es revela en totes les narracions importants de Ruyra. Per aquest rebuig —però fins quan sembla que aquest rebuig no es produeix tan clarament—, la realitat representada, o creada, és abandonada a trobar la seva coherència o la seva harmonia interna. Això no vol dir que l'efecte de versemblança no s'hagi d'obtenir pel respecte a la realitat de fora de la literatura —de fet, molt sovint Ruyra dona la impressió de partir del centre mateix de la vida, però les especulacions del propi autor sobre la naturalesa de la imatge conjunta són prou explícites de la voluntat d'assolir un resultat o un efecte unitari per la relació interna de les parts. Ell mateix ens confessa l'error que comet a *L'idilli d'en Temme*: en el primer soliloqui del pescadoret, li atribueix una llei de pensament que fa inversemblant —diu— tot el que vindrà després. En aquest soliloqui, en Temme —fill no prou estimat de sa mare, abocat a la lluita per la vida i a la conquesta del pa, és a dir, del peix— expressa uns pensaments massa bells sobre la naturalesa benefactora de la mar: «Sa mar és cristiana». Massa idihi dintre de l'idilli!

Massa bellesa per a qui no és pensable que la percebi així o l'expressi així! Perquè la narració no és uniformement idíl·lica, sinó destinada a marcar el trànsit de la tragèdia (del desamor) a l'idilli (la conquesta final de l'amor de la mare). Ara: malgrat aquest canemàs argumental, sostingut per una arquetipitzada dialèctica psicològica, sabem que el que compta (potser hauria de dir, l'argument que compta) són les evolucions del xicot, el seu produir-se enmig de la vida, cadascun dels seus passos; i sabem que d'aquest seu propi fer depèn la seva veritat com a tipus, i no de cap supòsit psicològic. Hem de retornar al Ruyra de les citacions inicials, al narrador que fa sentir, sobretot, la presència del món i de l'acció humana dintre d'ell. Llegeixin el passatge de l'èpica lluita de Temme amb l'enorme pop i veuran com, per un instant, obliden —com l'autor se n'oblida, quan s'atura gloriosament en aquest punt— tot allò que els ha conduït fins allí. No els costarà, probablement, d'acceptar el sentimentalisme i convencionalisme insufllats a l'argument del conte gràcies a l'homèrida pura que troben en aquest passatge.

Una miniatura hiperrealista

Aquesta presència nua de les coses la trobem, en estat pur i sense interferències, en narracions com *El rem de trenta-quatre*, una espècie de miniatura hiperrealista. En el paràgraf inicial, la narradora fictícia —Marianna Saura— diu al seu corresponsal (hem de suposar que el propi Ruyra): Ja

que sempre vols que et conti coses de marina, t'explicaré amb tots els ets i uts un viatge que vaigt fer en barca de mitjana: un viatge de no res (no et facis il·lusions); però te'l vull servir tan a la menuda, seguint les notes que en tinc preses en un llibre de memòries, que ja serà prou que no te n'atipis. En aquest anunci, d'una honestetat aclaparadora, ja hi ha molt del que m'interessa remarcar. Hi ha alludit el pur plaer de contar, a algú que es complaurà a escoltar-les, «coses de marina». La narració serà la d'un viatge en barca, «un viatge de no res» (no es facin, doncs, la il·lusió de trobar-hi cap tema transcendent), però, en canvi, explicat «a la menuda», fins a saciar les ganes d'escoltar del receptor, i construït a base de notes preses que permetin evocar la realitat i frescor dels fets. El lector no serà defraudat: l'explicació del viatge es farà «amb tots els ets i uts». Ens assalta aquí, altra vegada, la definició de Schiller sobre l'estil de representació èpica en Homer. L'interès de la narració no s'agrumolla en un punt especial, sinó que descansa en tots i cadascun dels punts del seu desplegament. Cadascuna de les incidències del viatge té un valor absolut i igual —iguals són la tranquil·la sortida i l'agitat final, la bonança i la tempesta; cadascun dels viatgers és descrit i accionat amb minúcia, «segons la

JOAQUIM RUYRA

LA PARADA



PINYA DE ROSA

Vol. 1

PER JOAQUIM RUYRA



seva naturalesa». El patró Saura, en Miquelet Cadernera, en Vadó Setrossos, en Pau Ternal, l'avi Mauva, serien potser mariners d'estampa si no s'agitessin amb tanta veritat davant dels nostres ulls —una veritat que es desprèn de la seva natural, i justificada a la menuda, pertinença a un ofici, una mentalitat, una visió del món. Dintre del grup, la narradora —filla del patró de la barca de pesca— podria distingir-se de la igualació típica —o arquetípica— dels pescadors. Ella, al capdavant, és la que assumeix la percepció dels fets i, a més, se'ns diu, potser astutament (per si de cas hi detectéssim algun rastre de funest art artístic), que la seva és una percepció d'artista. Per a ella, el viatge és iniciàtic —una cosa així com la iniciació a la vida autèntica, pura, aboriginal dels mariners. Però a penes podríem formular, a partir de la seva funció com a narradora o actora en el relat, un tema, una definició de sentit genèric que abracci el sentit del conjunt. Perquè la figura de la noia s'equipara amb les altres per la força igualadora de l'acció; i l'acció, d'una arravatadora presència, no fa sinó calcar la vida en la seva diversitat i ineluctabilitat. La vida com a fet donat. Que la Providència allargui el seu braç, no vol dir que el relat sigui providencialista: és només una dada sobre la fe dels navegants a la deriva, que expressa, sens dubte, la pròpia fe de Ruyra —és a dir, el sistema de creences i idees, la cultura tradicional i catòlica des d'on escriu i que pressuposa en el lector. I es tracta d'una dada posada en el mateix pla de significació que la canya que aguanta, pacient, sota el sol, l'avi Mauva. Perquè l'única lògica és la de la vida, que és, exactament, la perfecta absència de lògica. La vida són els actes de la vida, i això és el que demostren els relats de Ruyra: que cregui, com sens dubte creu, que hi ha una Consciència, una Voluntat, una Providència superior, no és cosa que entrabanqui el relat pur, l'escrupulós respecte pels fets. Per què forçar-los a que ens parlin de Déu si no ha estat mai possible d'imaginar-los fora d'Ell? Quan Ruyra encara els fets seguint una voluntat demostrativa, alligona-dora o poètico-religiosa, té prou compte de no fer trampes: ens fa compartir, des del primer mot, la candidesa o s'installa en les convencions de la rondalla. Com llegiríem —què dic, llegiríem: com comprendríem—, si no acceptéssim la cànvida proposta, narracions com *Les coses benignes* o *El malcontent*?

En *El rem de trenta-quatre*, els



Interior del santuari del Vilar, a Blanes. A la dreta, El rem de trenta-quatre immortalitzat per Ruyra.

costarà de trobar el vector estilístic. En cap dels ordres de l'execució artística, de la formalització, ni en el nivell de la llengua narrativa o dialògica, ni en l'estructuració del relat, ni en la jerarquizació del material, ni en la descripció natural o psicològica, ni en la dialèctica descripció-acció, Ruyra no es permet l'èmfasi. És la monotonia de la perfecció, el deliri de l'exactitud, la presència acabada de les coses, l'absència d'èmfasi, anormalitat o transcendència. En fi: l'excelsa nuesa de la prosa. Diu Ruyra: *Entenc que l'excelsa nuesa de la prosa, noble de cor com les altres olímpiques germanes seves, ha d'ésser sempre modesta i senzilla, poc amant de l'èmfasi, àvida de l'agre popular i enemiga d'imfules i altisonàncies; i que la principal gràcia del seu cant consisteix en la diversitat dels seus ritmes, que, dins una vagarosa unitat musical,*

li permet distingir tots els ressons que naturalment sorgeixen dels conceptes i sentiments que expressa. L'antinòmia que sol establir-se entre prosa i poesia no és pas aplicable amb justesa a la prosa a què em refresco; ans al contrari, aquesta prosa és la mateixa poesia, sensible i fantasiosa, però polidament democratitzada, deslliure d'antipàtics martelleigs i de treballadores vestimentes.

Un Homer romàntic i cristià

En aquesta prosa nua, però no prosaica, tota realitat se situa en el mateix pla. Estrictament, en el primer pla. Aquests mots que entren en la seva definició de la prosa plausible —i que no podem pas pensar que se li escapin—, «la gràcia del seu cant», apunten cap a l'arrel poètica del con-

tar. Del contar, que és tant com dir del cantar. Podríem tornar al sentit de celebració de la vida —fins en el que té de misteriosa o equívoca (el conflicte entre l'aparent i el realment existent és constant a Ruyra), d'enganyós squer de la percepció, de desordre i violència— a propòsit d'algunes altres narracions diguem-ne centrals de l'escriptor. Només faré al·lusió, i encara per boca d'altri, a *La parada*, per sortir dels relats que confirmen aquell estil de representació èpica de què he anat parlant. Quan existeix una lectura intel·ligent d'una obra, ja és impossible, per fortuna, prescindir-ne. Gabriel Ferrater en va fer una sobre *La Parada* que, pel que ara puc recordar, Jordi Castellanos ha resumit molt bé: *La Parada (és) la narració d'una cacera d'ocells per part de tres nois (...). Segons ell (Ferrater), Ruyra havia convertit en tema de la novel·leta la situació d'inadequació de l'escriptor en relació amb la realitat (allò que justament li impedia el conreu de la novel·la) i ho havia fet dirigint tota la narració a la reacció d'horror i de fascinació del narrador que el seu company de cacera, en Xaneta, va matant les femelles que han caçat. Malgrat l'horror, assenyalava Ferrater, s'establí una solidaritat essencial entre els dos nens —el tercer, el cosí, malaltís, dormia en aquell moment—, que compartien la vitalitat, la imaginació i l'adequació a la terra, bé que en un grau diferent i amb un afinat sentit*

*moral per part del narrador que manca totalment a en Xaneta. La teoria de Ferrater se centra, sobretot, en fixar com Ruyra estableix en el catolicisme —no en tant que doctrina sinó com a forma d'imaginació popular— l'espai comú que fa possible l'entesa entre l'animalitat de l'un i el sentit moral de l'altre. Així expressa, alhora, la capacitat de desordre i destrucció que conté Xaneta, la imatge del qual és identificada una i altra vegada amb la d'un àngel barroc, esdevenia així un símbol de la persistència, de la ineluctabilitat d'una forma de cultura i de vida, en la qual, a un determinat nivell i malgrat els temors, l'autor participava. Jo no sé si aquesta narració és pensada perquè tot convergeixi en l'efecte final d'horror del narrador. El meu primer impuls és discutir-ho, perquè implica una mena de deliberació que no veig manifestada en el relat: en canvi, no tinc cap dubte que la interpretació —allò que Ferrater aconsegueix abstractre de la superfície plana, de la concreció pura del relat, potser no com la idea que el regeix, sinó com la consciència que l'explica— és exactíssim. Amb Carles Riba ho diré millor: en *La Parada*, l'alegria idíl·lica sembla distreure el narrador (Riba entén que es distreu d'apuntar cap a una idea superior: per a nosaltres, aquí, el que és important és que, simplement, se'n distreu), però al final, gairebé bruscament, s'estereix*

davant del preu immens d'aquesta alegria («cada una de llurs animetes candoroses (es refereix a les dels ocells morts) contenia el cel amb tota sa llum i amplitud. Ah, quants de cels hàviem extingit!») i sembla estroncar-se-li de repent la joia de contar a la qual massa s'havia abandonat (per a nosaltres, aquí, l'important no és el pecat d'omissió de Ruyra, sinó el fet que l'hagi efectivament comès, que s'hagi abandonat al pur goig de contar).

Riba també m'ajudarà a acabar. I justament amb una idea que m'he retingut de formular, preocupat com estava per donar el perfil més nítid possible d'una tendència expressiva que, potser massa liberalment, he anomenat èpica. Aquesta idea, senzillament, és que Ruyra no és un èpic clàssic, un homèrida pur —si l'espècie existeix—, sinó un Homer romàntic i cristià. Això ens trasllada (em sembla que és just) al segle XX. Perquè Ruyra és un autor d'aquest segle, un escriptor format, com no podia ser d'altra manera, en el romanticisme, la lliçó profunda del qual mai no abandona. Ruyra —diu Carles Riba— és l'homèrida romàntic que apella a la imaginació, però com a camí per arribar al cor; Ruyra sotmet els seus temes, homèricament inventats, a un procés de romanització i de cristianització. No tinc espai per a espaliar-m'hi. Però si pensen que tot el que he dit fins ara es desvirtua per a questa essencial correcció, vegin com Riba encara m'assisteix: *Adhuc aquesta romantització contradiria, certament, la joia èpica —el contar pel contar— si no fos que en el nostre Ruyra la idea cristiana és sang —això és, esperit— tant com atmòsfera: no és un límit, doncs, a la seva llibertat, sinó la seva llibertat mateixa; no és una imposició damunt dels seus ulls, sinó la mirada mateixa dels seus ulls. I si adesiara arriba a les portes del misteri —de l'inefable, de l'irreductible a formes sensibles ni tan sols a idees abstractes— no hi fa res; la narració ja ha estat feta, i l'èpic —l'homèrida— s'ha salvat.*



La platja de Sant Francesc de Blanes, escenari ruyrià per excel·lència.

Enric Cassany és professor de la UAB.