LES LLETRES

ESQUEMA DE L'OBRA LITERÀRIA

Sembla que l'obra literària, després de les investigacions a què la crítica contemporània l'ha sotmesa, ja no pot ésser considerada romànticament com el resultat d'unes forces obscures i misterioses, sinó que cal considerar-la producte d'un complex de factors naturals perfectament reduïbles a esquema. No tots els factors, és clar, hi participen amb una mateixa intensitat. Unes vegades, un d'ells és el que ocupa un primer pla d'influència, mentre que, en d'altres, no és aquest, sinó un altre, el que assenyala les direccions de l'obra. El fet, però, és que, dominants o no, els hem de trobar tots, l'un darrera l'altre, perfectament travats i determinant-ne el sentit o la qualitat artística.

En primer lloc, sembla que el medi geogràfic i la raça en postulen certs desenrotllaments. Pel que fa al primer, no cal pas recórrer a contrastos massa violents per tal de provar-ho; per exemple: a comparar un autor nòrdic amb un de meridional. En zones geogràfiques més concretes, n'hi podem veure de prou remarcables. Així, ja és un tòpic de parlar de les diferències de sensibilitat visibles entre un autor de muntanya, un del litoral o un del pla. Els crítics espanyols han posat en relleu les afinitats dels autors bascos, com Unamuno i Blas de Otero; la dels andalusos, com Bécquer i Alberti; la dels asturians, com Jovellanos, Campoamor i Pérez de Ayala; la dels castellans, com Fray Luis de León i Guillén; o la dels procedents del litoral mediterrani: Azorín i Miró. En una zona reduïda, com la nostra, les afinitats i les diferències són també molt importants: la sensibilitat dels escriptors valencians, com Roig, Martorell i Fuster, no és la d'escriptors tarragonins, com Puig i Ferreter, Arbó i Gassol, o la de mallorquins, com Costa i Rosselló-Pòrcel. Tan evident com aquest és el factor racial. Compareu, si no, un escriptor xinès amb un d'italià, o el folklore negre amb el blanc; més concretament: les modalitats del jazz negre —Armstrong, Ellington— amb les del jazz blanc —James, Goodman—. Són dos mons distints. No crec pas que les diferències socioculturals puguin arribar a explicar-les del tot per elles mateixes.

Altrament, l'obra literària es realitza dins una tradició de cultura molt determinada. Cada nova obra en justifica l'existència i, al mateix temps, en resulta justificada. La tradició, per mitjà dels clàssics, forneix a l'autor d'avui un repertori de temes i problemes, de tècniques i recursos idiomàtics dels quals, és lògic, no pot prescindir. Així, Curtius féu notar que la literatura alemanya tendeix cap a la metafísica, mentre que la francesa tendeix cap a la psicologia. Un dels temes més constants de la literatura espanyola, ja des de temps molt reculats, és el nacional: Espanya. Tal tema no fou pas inventat pels grans autors del 98; el tractament gairebé obsessiu i la certa violència social que hi adquirí no són superiors, per exemple, als que adquirí en la major part d'autors del final del segle XVIII. Ara: sobre aquesta tradició de cultura actuen, fatalment, les teories literàries vigents a cada època. Així, el tema d'Espanya vist per Cadalso no ofereix les mateixes característiques literàries que ofereix vist per Azorín o Blas de Otero. En principi, les diferències de tractament són les mateixes que, en general, trobem entre els esquemes de la Ilustració, del Simbolisme i, per a entendre'ns, d'un Realisme històric incipient.

Un altre factor és la conjuntura sociopolítica, no sols perquè, com és lògic, condiciona d'una manera brutal la vida de l'autor, sinó també perquè condiciona materialment la mateixa concepció i execució de l'obra. Per exemple: sabem que avui, en molts països els llibres sofreixen una censura més o menys rigorosa. Doncs, bé: aquesta censura pot retallar l'obra de passatges i, fins i tot, de capítols sencers, pot modificar idees, actituds. Directament, o suggestionant l'autor en el moment d'escriure. Aleshores, l'obra publicada no és la imaginada, sinó una altra: de vegades, prou diferent. Més encara: l'autor pot sentir-se còmode amb la censura i acceptar-la, perquè participa dels codis polítics que l'han instaurada. O pot simplement inhibir-se. O pot fer-se seva una actitud radicalment contrària, tot prescindint-ne i actuant des de l'exili o des de la clandestinitat. O pot intentar de superar-la admetent els límits que imposa, sí, però procurant de burlar-los. Cada una d'aquestes actituds mena a resultats literaris ben diferents. En efecte: la primera ens dóna obres entusiàstiques, d'afirmació retòrica del que la conjuntura ha dut, o no ha dut, a terme. La seva literatura és solemne, categòrica, afirmativa. La segona produeix una literatura neutra, narcissista, encantada. Es desenrotlla fora dels límits de la realitat, no arriba mai a posseir un públic eficient. No té cap repercussió en la marxa del país i, en general, de la cultura. La tercera dóna lloc a una literatura molt semblant a la primera, però, és clar, de signe contrari. D'una banda, sol ésser una literatura de crítica, o de sàtira, de les situacions del país; d'altra banda, una literatura d'afirmació retòrica i categòrica, no pas de les realitats actuals, sinó de les que havia produït durant el seu regnat o, si no, les que preveu que podria produir si mai arribava a controlar les direccions de l'Estat. La quarta dóna lloc a una literatura insinuant, feta d'elisions i d'allusions, en suma, una literatura enginyosa, conceptista i suggerent. Crea una atmosfera de sobreentesos entre autor i lector que, més endavant, produirà l'encert o el desen-

cert dels erudits que intentaran de desxifrar-la.

Així mateix, la condició social de l'autor intervé, i molt directament, en la confecció de l'obra. Per exemple: la singular situació de l'escriptor romàntic català ofereix aspectes prou interessants. En primer lloc, aquells que posseeixen una veritable consciència lingüística escriuen en castellà, no pas en català, llengua que consideren un mer dialecte incapaç de produir obres d'una certa envergadura; en segon lloc, no existia una activitat periodística i editorial autòctona que els permetés de viure del que produïen; finalment, no existia un públic que llegís regularment en llengua catalana, per tal com aquesta, socialment, no era massa cotitzada. Això fa que els nostres romàntics escriguin, normalment, en castellà i que, només esporàdicament, ho facin en la pròpia llengua. Si ho fan és per raons merament historicistes i sentimentals, o per altres d'estrictament polítiques. En el primer cas ens trobem amb autors com Joaquim Rubió o M. A. Martí; en el segon, amb un equip d'autors progressistes que intenten d'atreure el poble, que gairebé no sap llegir, però que va al teatre. És a dir, ens trobem amb dos grups ben diferenciats: els escriptors de tipus acadèmic —professors universitaris o de segon ensenyament, arxivers i bibliotecaris, erudits—, tots ells propietaris rurals o petits burgesos, que duen una vida patriarcal i pacífica, conservadora i projectada sobre el passat; els que viuen pròpiament de la literatura i la política, en general, d'extracció modesta, la vida dels quals és accidentada, no ja econòmicament, sinó també políticament. Els primers són reaccionaris, religiosos, assenyats, pacifistes; els segons, revolucionaris i més o menys materialistes, oscillen entre el càrrec polític, la presó i l'exili. Els primers, poetes o historiadors, escriuen per a la minoria, defensen l'ús de formes idiomàtiques arcaiques, compleixen els ideals dels terratinents i la petita burgesia: altar i corona; els segons, autors teatrals o d'himnes i cançons, escriuen per al poble, defensen un llenguatge viu i pintoresc, esqueixat, postulen una transformació en les estructures del país. Els primers s'afilien al Romanticisme conservador; els segons, al liberal.

Així, doncs, no sols la condició social assenyala les direccions de l'obra literària, sinó també el grup social amb el qual l'autor estableix diàleg. En efecte: no és el mateix establir-lo amb un públic cavalleresc i rude, com el joglar èpic, que establir-lo amb un de cortesà i refinat, com el trobador i l'autor de *romans* artúrics, o amb un de burgès, com l'autor de *Fabliaux*. En un sentit més general, Arnold Bennet subratllava que el públic anglès victorià no admetia els tractaments dels temes sexuals amb la mateixa llibertat amb què ho feien alguns del Continent. L'escriptor, doncs, que ha de viure de l'obra que produeix, pot ésser obligat a modificar-la per aquells qui la cotitzen, és a dir: per aquells qui poden transformar-la en un xec. «La necessitat de menjar —escriví Schücking— desvia l'artista del camí que el seu talent li traça.» D'aquí que, en escriure, l'autor hagi de tenir molt en compte les opinions del protector que el subvenciona o, més modestament, de l'editor i el públic que el cotitzen. Alexander Pope, per exemple, segons testimoni de Samuel Johnson, en acabar la seva versió d'Homer i en llegir-la a la cort del seu protector, Lord Halifax, acceptà totes les correccions que aquest, en el curs de la lectura, li anà proposant. Des de la Revolució industrial, però, l'editor i el públic substituïren els mecenes; des d'aleshores, l'autor, tot i creure's més independent i de proclamar-ho amb orgull, ha de sotmetre's a les exigències de l'un i de l'altre. Tots els qui escriuen ho saben bé: de vegades el nombre de pàgines d'una col·lecció obliga l'autor a retallar o a ampliar una obra determinada; en el camp del teatre, les exigències de l'empresari i del públic són incontestables: Victor Hugo, per exemple, hagué de modificar el final del seu drama *Marion Delorne* a petició del públic i també, cal dir-ho, sota el dit de Merimée i Dumas. Aquestes modificacions, de fet, són, o poden ésser, poc importants. Molt sovint el que l'editor o l'empresari pretenen és que l'autor modifiqui, parcialment o no, els continguts ideològics de l'obra. Aleshores, fins i tot el més independent ha d'escollir: claudicar, o retirar l'obra. Sovint, l'autor necessita els diners o creu que pot esdevenir més eficaç claudicant parcialment, i modifica els passatges que l'editor o l'empresari indiquen. Conseqüència: l'obra publicada no és la pensada.

Tots els factors que acabem d'examinar condicionen fatalment l'obra literària. Ara: tots ells ho fan no sols de les que han transcendit a la història, és a dir, de les que, encara avui, resulten discretament llegibles, sinó també de les que, en el millor dels casos, són una simple fitxa de catàleg o un confús record d'erudit. I és que, al costat dels factors examinats, tots ells de caràcter col·lectiu, n'hi ha uns altres de caràcter individual que la determinen i que, en definitiva, són els que la fan artísticament apta o no apta. Aquests factors individuals són dos: la vida de l'autor i, sobretot, el talent creador. En efecte: la vida de l'autor, no ja exterior, sinó també interior, exerceix una notable influència en els desenrotllaments de l'obra. Segons Chestov, una bona part de l'actitud angoixada de Kierkegaard fou deguda a certes anormalitats sexuals seves. No fa gaire, Granjel ha posat en relleu que Unamuno se suposava malalt d'una angina de pit, la qual suposició, obsessiva, li produïa moltes de les angoixes que el turmentaven. Així mateix, el nostre Salvat-Papasseit, tuberculós des de molt jove, manifesta —és habitual en els afectats per aquesta malaltia— unes obsessions eròtiques i vitals que, tant com l'actitud literària i l'extracció social, caracteritzen els seus poemes. En un altre sentit, Joan Maragall, la joventut del qual fou més aviat desencaixada i tèrbola, trobà, en casar-se amb Clara Noble, l'equilibri espiritual que necessitava per a produir una obra passablement sòlida. Molt probablement, el matís domèstic de la seva poesia amorosa no és aliè a l'origen anglès —més concretament, anglès victorià— de la muller.

La imaginació creadora, la capacitat per a resoldre en obra d'art un problema, un tema, etc., és el darrer dels factors importants. Fins ara, tots els que hem vist en determinen el sentit; la imaginació creadora, l'altura. Sembla segur que la memòria i la intel·ligència —això em diu l'amic Joan Colomines i Puig, que fa, entre moltes d'altres coses, de poeta i de metge— tenen un origen estrictament fisiològic i, en part, bioquímic. De la memòria, se n'ha dubtat poc i, per tant, no cal parlar-ne. La intel·ligència, sembla, depèn d'uns òrgans de molt complicades funcions (sinapsis), les quals funcions van des de servir de connexió i transmissió dels impulsos nerviosos fins a llur bloquejament. En el mecanisme de la transmissió sinàptica exerceixen un paper important diverses substàncies químiques: el grup de les amines. La presència de tals compostos és necessària per al bon desenrotllament mental (imaginació artística) i, alhora, facilita el procés d'associació d'idees (intel·ligència?); quan l'excés és prou considerable pot donar lloc a allucinacions idees fixes, deliris (folls genials). L'augment i la disminució de les amines depèn de mecanismes bioquímics: alliberaments de dipòsits d'aquesta substància inhibicions de decarboxilasses, augments del metabolisme cellular, etc. També el major o menor nombre de sinapsis condiciona el grau d'intel·ligència: a major nombre de sinapsis i, per conseqüent, a major nombre de connexions entre les fibres nervioses cerebrals, major grau d'intel·ligència —tal principi és la base de la cibernètica i, alhora, n'és una prova contundent—. Així mateix, la sensibilitat, sembla, obeeix a unes causes fisiològiques, sobretot, és clar, la primària: tocar, sentir, etcètera. La sensibilitat, diguem-ne, artística és més complexa: depèn dels instints, dels hàbits, dels reflexos condicionats, etcètera. I també de l'educació i del sistema nerviós, molt fàcilment excitable pels *paradisos artificials* bodelerians. Així, podríem dir que la capacitat creadora —resultat d'un aliatge de la memòria, la intel·ligència i la sensibilitat en proporcions molt diverses segons els casos— es resol substancialment, com proposa una determinada escola d'investigació literària, en l'*estil*, entès, no pas com un ús singular i eficient dels diversos element de la frase, sinó com la total solució d'un argument, d'un personatge. «L'estilística estudia —diu Amado Alonso— el *sistema expressiu* d'una obra o d'un autor, o d'un grup parent d'autors, entenent per *sistema expressiu* des de l'estructura de l'obra (tenint en compte el joc de qualitats dels materials utilitzats) fins al poder suggestiu de la paraula.» L'estudi del mateix Amado Alonso sobre la poesia de Pablo Neruda en podria ésser un bon exemple.

L'obra literària, doncs, no és pas fruit d'una inspiració irracional, d'un moment de gràcia, d'una insinuació angèlica, sinó que ho és d'un complex de factors naturals i molt determinats, els uns de caràcter col·lectiu —medi geogràfic, raça, tradició de cultura, teories literàries, conjuntura sociopolítica, condició social de l'autor, grup social amb el qual aquest estableix diàleg, exigències dels qui cotitzen d'alguna manera l'obra escrita —, els altres de caràcter individual —biografia interior i exterior de l'autor, imaginació o capacitat creadora—. Els uns marquen el sentit de l'obra; els altres li confereixen l'altura artística, el matís diferencial. —JOAQUIM MOLAS