

TONI SALA

LECTURA DE RUYRA

Príncep dels prosistes

Ruyra va començar a guanyar premis de prosa als Jocs Florals quan ja tenia trenta-vuit anys. Només va publicar tres llibres de prosa. El primer és una obra mestra. El segon —pel meu gust, perquè Narcís Oller pensava just el contrari— guanya molt si ens oblidem de la rondalla *El malcontent*, que n'ocupa una tercera part. I l'últim llibre només té un conte que valgui la pena. Dit diferent, les narracions de Ruyra que es poden llegir sense arrufar el nas no passen de vint-i-cinc.

En va tenir prou per condicionar com cap altre la prosa catalana del vint abans de Monzó. Més i tot que Pla, tan marcat per ell que aquestes últimes dècades la manera més corrent de llegir Ruyra ha estat a través de la prosa de Pla. La llibreta manuscrita d'on surt el *Quadern gris* acaba amb aquestes paraules: «Ruyra serà el rau-rau de la meva consciència literària tota la vida». Fos escrita quan fos escrita aquesta frase, i encara que Pla l'acabés deixant inèdita, no és una confessió baldera. Pla és la demostració que Ruyra va ser sobretot germinal. I un escriptor tan diferent de Pla com és Calders també ens ho mostraria. La literatura catalana va atènyer amb Ruyra els pics més creatius de la prosa, una consciència extremada de si mateixa, un model d'escriptura que Pla va divulgar amb la famosa teoria que escriure consisteix a trobar l'adjectiu precís, és a dir, a descriure amb rigor, adultament, responsablement.

Ruyra és això. La consciència de cada paraula i del seu lloc. Agafem «El primer llustre d'amor». Ens hi descriu la

Girona de quan era petit amb el mateix realisme empeltat d'imaginació descriptiva que Pla farà servir anys després a milers de pàgines, fins i tot per evocar la seva pròpia Girona infantil. Ruyra encara necessita un argument, però el pretext és tan minso que queda en res al costat de l'astoradora descripció que hi fa dels carros i el seu moment de declivi. No sé si en cap més pàgina va arribar a una prosa de reportatge tan vigorosa com aquesta, però és igual: amb quatre paràgrafs n'hi ha prou per donar una mostra, model o llavor.

Català, Carner, Gaziol, Riba, Pla, Rodoreda, Espriu, Calders... Tots en reconeixen explícitament el mestratge. Preguntat sobre la llengua, Espriu contesta a l'entrevista de *A fondo*: «el único maestro por mi reconocido es el gran escritor catalán, del que tan poco saben ustedes, los castellanos, Joaquim Ruyra, el cual, a su vez, estaba enraizado en el trabajo enorme en prosa de Mossèn Jacinto Verdaguer». I si alguna cosa en podien saber els castellans era perquè ni més ni menys que Carner els l'havia volgut traduir.

No em consta que s'hagi tornat a traduir Ruyra al castellà, per més que la Costa Brava s'hagi tornat un punt d'atracció turística mundial i per més que Ruyra continuï insuperat en la descripció que va fer-ne. L'afinament que un paisatge tan ric de matisos permet a la sensualitat potser explica que hi nasquessin els grans prosistes d'abans de Monzó —menys Rodoreda: va acabar anant-hi a viure. Pujant per la costa: Ruyra, Gaziol, Pla i Català.

De totes maneres, com que és veritat que la feina de l'escriptor és adjectivar, descriure o precisar, està bé recordar que Ruyra trobava barroer el nom de Costa Brava. Passada la Costa Grassa, que és com proposava dir, per la fecunditat, al Maresme, venia la Costa Serena, de Blanes fins a Sant Feliu de Guíxols; després seguia la Costa Dolça,

fins a Cadaqués; i a partir d'allà sí que trobava bé de dir-ne Costa Brava. Amb la qual cosa els quatre grans prosistes en quedaven fora.

Les exigències d'un patró ideal

Ruyra era molt aficionat a l'àlgebra. Se'n conserven quaderns plens de càlculs. Es passava tardes senceres fent operacions matemàtiques que li servien per distreure's de la intensitat creativa. També colleccionava bitllets de tramvia numerats amb cap-i-cues. En un article va explicar el sentit que trobava al «noble esplai cap-i-cuesc»:

L'home és un animal colleccionista; i cregui que aquesta veritat, per més que exhali certa flaire humorística, no redunda pas en desprestigi de la nostra espècie. El colleccionista es proposa omplir les exigències d'un patró ideal amb objectes sensibles que hi corresponguin. Ve-li aquí un desideràtum que no pot néixer més que d'un esperit finament dotat del sentit d'harmonia.

Aquest sentit d'harmonia, aquest deler per completar, és l'energia que encén les millors pàgines de Ruyra: el mateix desig primari del colleccionista que pateix per acabar una col·lecció. La col·lecció de Ruyra no és d'un centenar o d'un miler de peces, sinó de bilions de combinatòries, i per això es pot dir que s'acosta més que els altres a la perfecció. I és perquè s'hi acosta més que el desig de completar hi és tan intens i dolorós. Ruyra ens afua i revifa el desig. En una o altra mesura tots sentim aquestes «exigències d'un patró ideal» i la necessitat d'omplir-les «amb objectes sensibles que hi corresponguin».

L'exposició al desig és cancerígena, com a mínim. La resistència de Ruyra és molt gran, però és sobretot un autor germinal. No és un escriptor d'arribada sinó de partida, i amb poques pàgines en té prou. Va revestir-se, van revestir-lo d'una cuirassa de calma clàssica i religiositat catòlica, però el corrou per dintre un desig furiós. El deler d'harmonia és tan gran que pot compaginar la prosa més exquisida del català modern amb la participació, amb el pseudònim refinat de Tio Kakín, a la Societat del Fitxo de Blanes, on produeix perles de l'estil:

No hi ha res tan deliciós
com fer un cagarro gros
poc a poc i amb suavitat
amb el cul ben assentat
i ben repapat el cos.

Escriure rondalles tronades al costat de grans innovacions prosístiques i morals no és només una fugida —que també ho és— dels dolors de la consciència del desig. També és una manera del cap-i-cuïsm: incloure la cua al cap, devorar-se un mateix per trobar l'harmonia. Podem veure en Ruyra tanta serenor com vulguem, però el suïcidi surt un cop i un altre cop en els seus contes.

Al cor de l'obra hi ha aquest desig d'harmonia i comunió amb el món dels «objectes sensibles». És un problema irresoluble. Per acabar amb el desig, ho has de desitjar molt. Sovint és una lluita dramàtica, com quan arriba a dir, en un discurs, que «lo sensual i lo estètic se exclouen mútuament». Ell! L'empresa és desproporcionada, però es tracta d'això.

El palp de les belleses fondes del paisatge

Ruyra és un explorador. Arriba a territoris nous perquè és l'únic que és capaç de mirar-los tan arran. Hi entra, els domina i s'hi queda.

A Occident, el paisatge és una descoberta de fa quatre dies. Abans del romanticisme són comptats els escrits i les pintures que tenen el paisatge de protagonista. Fins cap al dinou el paisatge és un decorat o com a molt és vicari d'un sentit simbòlic o topogràfic.

El racionalisme del divuit va deixar molt tocada la convicció en l'existència de Déu, és a dir, la transcendència. Durant el dinou es va mirar d'omplir aquest buit buscant a la natura el que els filòsofs del segle abans s'havien polit en una eufòria egocèntrica. Ja Rousseau havia contestat a Descartes: no és si penso, que existeixo; és si sento. I, a través dels sentits, amb el que es van trobar els romàntics va ser amb el món de fora, amb els «objectes sensibles» i amb el positivisme. Van extremar l'afinament sensual com mai perquè com més se sentia més s'existia. Van acabar arribant al mateix buit de transcendència, però aquesta vegada pel costat dels sentits. Com per desig d'harmonitzar, es va acabar fent la volta a la persona.

A finals del divuit Goethe ja toca la natura i la descriu, i Wordsworth aprèn a escoltar-hi «la nostàlgica música / del que és humà»,

content de reconèixer
a la natura i al llenguatge dels sentits
l'àncora dels meus pensaments més purs, la dida,
guia, guardià del meu cor, i ànima
de tot el meu ésser moral.

Són alguns dels *Versos escrits a poques milles de l'Abadia de Tintern, després d'una excursió, l'any 1798*. Durant el dinou l'acostament a la natura cada vegada serà més fort. Es parteix de l'atribució dels nostres sentiments al paisatge i s'aprofundeix cap al que Baudelaire en diu les correspondències, que vol dir que la natura ens comprèn en el doble sentit de la paraula: ens inclou i ens entén, ens explica.

La Natura és un temple de columnes vivents
 que deixen anar, de vegades, paraules confuses;
 l'home hi camina per un bosc de símbols
 que l'observen amb una mirada familiar.

L'home, que abans era al centre de les pintures, s'hi va anar tornant petit i marginal. El passejant del pintor Friedrich s'acosta més i més al bosc de Baudelaire, acaba entrant-hi i s'hi confon. No és que hi desaparegui, tot el contrari; l'home desapareix en el paisatge en la mateixa mesura que el paisatge desapareix en ell.

L'acostament, la comunió és tan gran, que a finals del dinou el mateix paisatge ja pot fer part de l'obra. Agafem els impressionistes. En pintura, la llum d'un paisatge és la matèria que el pintor fa servir per descriure aquell mateix paisatge. Ja no s'hi representa la llum: s'hi fa. En música, el soroll de la mar o d'unes campanes és la matèria amb què es compona. Prenem un pintor com Raurich: les pinzellades no dibuixen, descriuen l'onada; la fan, l'esculpeixen. Mirem Gaudí, llegim Darío: exploten la sensualitat del mateix material constructiu. D'aquí surt la frondositat lingüística de Català o de Ruyra: extreuen la llengua del paisatge que volen descriure, estan fent servir una part del paisatge per parlar del paisatge mateix. Per alguna cosa són terratinents. Són literalment els amos del paisatge, en te-

nen les escriptures. En recollecten les paraules no només a les obres de ficció, sinó que tots dos en fan compilacions, n'omplen llibretes, les recullen del seu tros. Fan una literatura *de* paisatge, amb una consciència com mai més s'ha tingut del pes sensual de la llengua. Com diu Carner parlant de Ruyra, «las sílabas tienen perfume y color, [...] la frase cobra sonoridades de orquestación magnífica».

Ruyra només va publicar una narració en castellà, l'any 1878, i anònimament. Llegim-ne un paràgraf:

¡Oh, montañas, yo corro hacia vosotras!; ya os veo con vuestras colosales gibas envueltas por las nieblas, y me alborozo al contemplarlas como el mercader cuando divisa los camellos de la caravana que vienen cargados con sus tesoros. ¡Cuántas hierbas se doblagan bajo mis plantas! ¡Cuántos insectos de alas esmaltadas vuelan zumbando en torno de mi cabeza untados con la miel que les brindan los cálices de las flores! ¡Oh día de regocijo!... ¡Por qué los sabios de rostro taciturno se sonríen al verme saltar sobre la colina y se dicen unos a otros que mis alegrías serán aves de paso que desaparecerán dentro de poco? ¡Ea! No los creas, alma mía; dejémosles que mediten a solas cabeceando en silencio porque sus palabras, frías como la escarcha, hielan los corazones.

Llavors el narrador s'enfila a les muntanyes i des d'allà contempla el mar. És impressionant com un autor que encara no ha fet vint anys ja té les peces que li serviran per aixecar l'obra sencera. Ruyra treballarà amb ben pocs elements, combinant-los obsessivament al trencaclosques de cada narració. Retinguem els savis freds que deixa enrere i la profecia de dolor que a través d'ells es fa a si mateix, i tornem al paisatge: «¡Oh, montañas, yo corro hacia vosotras!».

El moment de coincidència plena entre l'exteriorització de l'artista i la interiorització del paisatge es va donar

per allà al canvi de segle. Maragall va retratar-lo en un poema de l'any u que es diu «Les muntanyes». En aquest poema, l'artista i el paisatge són una mateixa cosa. La coincidència és absoluta. No hi ha cap frontera entre les muntanyes i Maragall, i és una unió corresposta i benaurada. La persona és el paisatge, el paisatge és la persona, i tot encaixa.

Sentia la delícia de les fonts
naixe' en mon si, regal de les congestes;
i en l'ampla quietud dels horitzons
hi sentia el repòs de les tempestes.

I quan el cel s'obria al meu entorn
i reia el sol en ma verdosa plana,
les gents, al lluny, restaven tot el jorn
contemplant ma bellesa sobirana.

Ruyra va descriure més d'un cop la mateixa fusió. Fins i tot va mirar d'explicar-la teòricament. «Senyors», va dir en un discurs de l'any quatre, «de la còpula entre els nostres sentits i la realitat exterior se genera una concepció misteriosa, en la qual quelcom d'aquella realitat pren estat anímic en nosaltres». El mateix Maragall, l'any després, en un altre discurs, parla del desig d'encarnar la terra —o sigui el paisatge— en una dona, per poder tornar aquesta terra «immortal, posseint-la». Posseint-la vol dir amb la còpula, evidentment, i tornar-la immortal a través dels diguem-ne fruits que donaria.

Així neixen tot de personatges empeltats a la natura, híbrids de persona i paisatge, el més lluït dels quals serà la Mila de *Solitud*.

A *La gent del mas Aulet*, Ruyra caracteritza un hortolà amb el seu propi paisatge:

Les seves orellasses oferien una gamma de moradors, que passava pel matís càllid de la maduixa, el fred de la capça de bròquil i el llustrós de l'albergínia assaonada; el seu llavi tombat recordava un tall de tomàtec; les seves dentarres blanquejaven com a grans d'all; els seus polsos i ulleres guardaven la besllum mig verdelosa, mig blavejant de la més ombra de les cols; en resum, no es diria sinó que les hortalisses en flor a força d'empolsinar-lo de llur pol·len l'haguessen hibridat, infontent-li elements de llurs diverses naturaleses, que el colorejaven viroladament.

Això encara té un punt caricaturesc, però el narrador palpitant al cor d'un dels ocells de «La parada» ja és pura transcendència:

En l'aire, enmig del cel, a una profunditat immesurable, un ocell... tal vegada la primera oreneta... daurat de sol, immòbil en un punt, aletejava. Oh, l'interessant solitari! Era un puntet viu, que palpitava isòcronament amb el meu cor... i es diria que fos el cor, el centre vital del món aeri. Ell i jo ens confoníem en un mateix ritme harmònic; i bevíem la mateixa llum, les mateixes blavors puríssimes i les mateixes exhalacions de la terra, i de l'aire, i de les plantes amables... I em plaïa que fos així.

És la mateixa plenitud de Maragall amb el paisatge a «Les muntanyes». El problema és que l'impuls de tot un segle d'aproximació a la natura no s'atura tan fàcilment. Tal com havien previst aquells «sabios de rostro taciturno», el moment de coincidència feliç dura molt poc. Els sentits continuen treballant i arriba el desencaix. El desencaix ve de la gana espiritual. A «Les muntanyes», la confluència dura una nit, la nit d'amor que a la literatura catalana van creuar-se, que van coincidir la persona i el paisatge. Maragall va descriure aquest moment fugaç. L'endemà mateix, la muntanya Maragall ja va anhelar la transcendència:

Però jo, tota plena de l'anhel
 agitador del mar i les muntanyes,
 fortament m'adreçava per dû al cel
 tot lo de mos costats i mes entranyes.

El «però» surt immediatament. La matèria de seguida busca espiritualitzar-se. En paraules de Ruyra l'any quatre, «han cridada la bèstia, i la bèstia no pot gaudir del seu art». Maragall reescriurà el problema, ja més conscientment, al «Cant espiritual»:

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
 amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
 què més ens podeu dà en una altra vida?
 Per'xò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,
 i el cos que m'heu donat, Senyor,
 i el cor que s'hi mou sempre... i temo tant la mort!

Si acceptem una bellesa tan gran del món, si som tan harmònicament sensuals, tan permeables que ens confonem amb la matèria, ¿on queda la transcendència? ¿Què tenim de diferent de les bèsties, si amb el món sensual ja fem? Si Déu es troba a la natura, els cucs se'ns menjaran en cos i ànima.

Caselles, Català, Bertrana i Ruyra es troben que aquest acostament tan fort a la natura els converteix la seva cultura transcendent, que és la catòlica, en una broma grotesca. Són grotescos el mossèn de *Els sots feréstecs*, el sant Ponç de *Solitud*, el campaner de *Josafat* i l'angelot que Xaneta representa a «La parada». Dels modernistes, Ruyra serà l'únic capaç de refer el camí i donar una resposta al «Cant espiritual» maragallà:

Aquest món, certament, és bonic, però no és més que una careta, i tot allò que tant ens hi agrada és el somriure del rostre formós

que hi ha al darrera. Doncs, quan caigui la careta i contemplem el rostre al descobert, bé deurem gaudir més que no pas ara!

Per arribar, per recular fins aquí, però, el suplici és enorme. Ruyra ha de passar per tot l'apocalipsi de «La fi del món a Girona», que és d'on surt aquest fragment. «La parada» mateixa és la descripció d'una fi del món. Aquell ocell que bategava amb el cor del narrador acaba escanyat per un angelot grotesc, i, amb l'ocell, qualsevol ideal d'harmonia rousseuniana entre natura i persona. La força de Ruyra és a l'intent que fa de completar, d'assumir la naturalesa amb totes les conseqüències, les més negres també.

Marines i boscatges

«Au, amunt, amic meu, i deixa estar els teus llibres...», escrivia Wordsworth, perquè la natura era la font d'un coneixement que anava més enllà de la raó dels savis taciturns.

Vine a la llum de les coses,
deixa a la naturalesa fer-te de mestre.

És com comença *Marines i boscatges*, amb el nen que fa rodó. Entre quedar-se a l'aula o sortir a aprendre, entre el coneixement llibresc, intel·lectual, racional, i el que ens donen els sentits i que transcendeix la persona, els protagonistes de Ruyra sempre s'estimen més sortir a fora i anar-se'n amb els nois de la seva edat —no pas de la seva classe social.

Hi ha un moment de la vida que estem en contacte amb la natura sense haver-ho de buscar: quan som petits. Wordsworth va concentrar-ho en una frase formidable: «el nen és

el pare de l'home». La majoria de contes de Ruyra tenen per protagonista aquest nen que s'està transformant en adult. En el moment de deixar la natura, fa un pas enrere i torna cap a ella. El que s'hi troba, però, ja no és la natura rosseau-niana, sinó l'ambivalència de la sensualitat.

Marines i boscatges és un títol pictòric que ve d'aquell «sento, llavors existeixo» i de la idea de Ruyra que els «objectes sensibles» poden «omplir les exigències d'una patró ideal». Per eixamplar la percepció de la sensualitat, Ruyra no va tenir-ne prou de convertir-se en un observador prodigiós. Va fer-se hipersensible per poder acostar-se extremadament, per arrapar-se a la natura. No hi ha cap altre autor català amb una pell tan prima. Arriba a sentir el paisatge com si fos un instrument —un orgue, una flauta, un contrabaix—, i així poder rebre'l harmònicament en la forma musical. El títol d'aquest llibre ens presenta el paisatge pel sentit de la vista, harmonitzat en la forma pictòrica.

Josep Pla coneixia bé el llibre i se'n va adonar perfectament: «*Marines i boscatges*, llibre en prosa fins ara insuperat, no fou un recull, sinó un llibre autèntic i real». O sigui, un llibre travat fins al punt que pot llegir-se com una narració seguida. Si deixem de banda l'anècdota del sexe i condició del protagonista, el llibre descriu amb coherència i ordre aquest descobriment traumàtic: la naturalesa no és l'arcàdia on podríem anar a buscar una transcendència harmònica o un retorn a l'edat d'or. D'això, res. La naturalesa no són aquelles muntanyes que la gent anava a admirar al poema de Maragall, sinó una qüestió molt més tèrbola.

L'«Ave Maria Puríssima» que Ruyra posa a l'entrada de cada llibre seu és un conjur contra l'heretgia a la natura i un senyal que realment la tem. Diu al pròleg:

No m'he preocupat més que de cercar la bellesa, i l'he cercada molt terra a terra; però, si l'he assolida rai, no deixareu de sentir-hi la flaire de la mà de Déu. Ara, si per torpesa meva hagués quedat quelcom mal sentós dins aquestes planes, prec-vos que ho esborreu amb caritativa intenció i que no m'ho tingueu en retret a l'altre món.

No és pas poca prevenció. Ha buscat l'harmonia que flaira a Déu però el llibre també respira una certa olor de sofre. L'«Ave Maria Puríssima» no s'ha de prendre gens a la lleugera. L'abandó de Ruyra per part dels lectors va venir d'haver-se'l pres superficialment. Pura ganduleria. Com Carner, Ruyra va ser arraconat per lectors traumatitzats pel franquisme que no li perdonaven el «sufocant baf sargistanesc». Al capdavant eren molt més tancats que Ruyra, que va tenir el coratge —i això el fa tan bo— de prendre's seriosament i enfrontar-se a un «tuf mal sentós» que tots hem sentit d'una manera o altra en aquest món perquè és una part insalvable de l'experiència humana.

I ho fa ensenyant totes les cartes. Els quatre primers contes del llibre són marines. Hi trobem la bellesa «terra a terra» que diu el pròleg, i la comunió harmònica entre natura i persones. Tot hi està integrat, la mort inclosa. El paisatge és un espai sagrat, les estrelles són un altar encortinat, els sardinalers, una processó de setmana santa...

Al primer conte, per trencar la mala ratxa que no el deixa pescar, en Paiús es senya mullant els dits a mar «com aquell qui els fica a la pica de l'aigua beneita». Aquesta mar tan moralment incontaminada, tan pura que t'hi pots senyar, no tornarà a ser-ho fins a l'últim conte amb cara i ulls de Ruyra, «Les coses benignes», on el pare Sadurní fa el mateix gest, no per casualitat. Entre aquests dos moments hi ha tot el viacrucis ruyrià, l'exploració de la selva dantesca.

El primer dels boscatges, «Avís misteriós», és un interludi que posa a sobre la taula del lector la part tenebrosa del paisatge. *Avís misteriós* són dues paraules que Ruyra farà servir altres vegades per advertir-nos que a la terra hi ha senyals que van més enllà del que compremem, i que anuncien coses que no tenen res de beatífiques. Ruyra és un lector romàntic de Shakespeare i de l'infern dantesco. El pas de mare i fill per la sureda vella de Montigalà recorda molt el de Virgili i Dante pel bosc dels suïcides al cant tretze de la primera part de la *Comèdia*. Hi ha l'intent d'enfilar-se a un tren que du cap a la mort. La cita final de Hamlet —«Hi ha més coses al cel i la terra, Horacio, que les que somia la teva filosofia»— és a la llinda de la porta de l'infern on som a punt d'entrar.

Després d'aquesta incursió al bosc del Montnegre, el protagonista se'n torna a la marina de Blanes. Al cap de pocs dies se li mor la mare. Al conte que ve després, qui se li mor és el pare. És igual que no sigui el seu. El narrador de «Mar de llamp» descobreix que hi ha un nen que ha quedat orfe i que aquest nen podria haver estat ell mateix. La mort ve sola, ve sense explicació i, sobretot, ve de mar, que és el centre de tot:

el mar ve a ser el cor del nostre planeta, el gran centre de la circulació, ja que d'ell ixen els núvols que ruen pel cel, la rosada que refresca els matins i les pluges que alimenten els rius; i els rius són les artèries, que tornen contínuament al cor lo que del cor van contínuament rebent.

En aquest cas, el que rebem de mar és un cadàver. Un home, també en paraules tretes de *Jacobè*, «víctima d'una justícia misteriosa».

Amb «Mar de llamp» comencen les calamitats de la natura. El paisatge no és tan benigne com semblava als pri-

mers contes. Vénen «Mànigues marines», que és una meravella de coneixement i descripció atmosfèriques que els meteoròlegs catalans haurien de llegir-se cada dia, amb la descripció de l'aurora boreal de «La fi del món a Girona». Ve «La basarda», que és una reiteració de l'«Avis misteriós», un altre boscatge que anuncia «aqueixa por de lo infinit, de lo ignorat, aqueix sofriment intens, que tothom ha experimentat alguna vegada i que mai ha sigut estudiat amb la serietat que es mereix». Aquí tenim acotat el tema d'estudi de Ruyra, que ja havia descrit en un conte inèdit i vell, en castellà: «En la soledad se me erizan los cabellos cuando pienso esto: que dentro de nuestro cráneo llevamos infierno que amenaza devorarnos». Encaminar-se cap a aquest infern demana coratge, per molt que t'acompanyis d'ave-maries. Ara ens hi endinsarem més descarnadament per la via del fantàstic.

Amb Ruyra passa com amb Rodoreda, ens oblidem que també són autors de primera línia en el terreny fantàstic. Fixem-nos en una altra simetria. Els nens de «Les Senyorettes del Mar» són acollits bondadosament per la marina a través d'unes senyorettes que semblen inspirades per la reina Mab, una fada molt del gust romàntic i modernista. Però, un conte després, «La xucladora» contraposa a aquestes senyorettes el perill mortal del sensualisme. Els nens podien assumir la natura, però l'home ja no. Als nens els corresponen les senyorettes; a l'adult, la xucladora. El jove s'ha anat a banyar en una cala, és el capvespre, la sensualitat està disparada. De cop se li apareix una nedadora, una noia que riu, es capbussa i li demana que es banyi amb ella. És la naturalesa transformada en dona tal com la volia Maragall, és la crida de l'erotisme, la voluptuositat i, en definitiva, la completitud: «¿No és el desaprofitar les hermosures d'aquesta nit el no compartir-les amb una ànima enamorada, que

hi harmonitzi com la meva?». Harmonitzar és la paraula. El noi està a punt de tirar-s'hi i acompanyar la banyista pels paratges desconeguts que anunciava la sentència hamletiana d'«Avis misteriós». Està a punt de fer-ho, però a l'últim moment descobreix que acompanya la noia «una vella amb ulls de peix, que neda en la foscor, esgarrapant l'aigua amb sos dits sarmentosos», l'altra cara de la moneda de la naturalesa sensual. I l'únic que pot fer el protagonista és arrencar-se a córrer. «I tot me sembla fosc i fujo... Fujo...».

«La Fineta» és la mateixa història. Altre cop és el descobriment de l'ambivalència de l'erotisme. «La Fineta és sola a casa i la basarda no la deixa dormir». Ruyra ha dedicat tot un conte a explicar-nos què vol dir aquesta basarda. Recordem com acabava «Avis misteriós»: la Fineta ha perdut fa poc la mare. S'acosta a mar. Se'n va a banyar. La naturalesa, la noia, els penyals de la costa són «fantàstiques verges cobertes amb vels de nuviatge», o sigui a punt de perdre la virginitat. Ja hem vist que els avisos vénen del boscatge. Són, de fet, els boscatges. L'Home del Bosc està a punt de raptar i violar la Fineta. El pare arriba de pescar a temps i l'Home del Bosc fuig, però la noia «ha quedat malaltissa», enyora l'home i «sembla que l'ànima se li'n va amb la mirada, errant pels penyals de la costa». L'ànima se li'n va amb la mirada, se li'n va amb la pura sensualitat i «a voltes el perfil d'un arbre o d'unes garrotxes li sembla la figura del carboner desaparegut». Com el protagonista de «La xuccladora», la Fineta també s'ha fet gran. Acaba fugint a casa, però aquesta vegada no serveix de res.

«El rem de trenta-quatre» demanaria un estudi a part. Ruyra no va sortir-se'n amb la novel·la *La gent del mas Aulet*, i més d'un cop se l'ha tingut per novel·lista fracassat. Ell no considerava que la llargada dels textos volgués dir res, però en tot cas «El rem de trenta-quatre» està perfectament

a l'altura, i no pas lluny de la temàtica, de les novel·les breus de Conrad, que era un estricte contemporani seu. «El rem» és la història d'una noia que vol ser artista —una pintora, per cert, que vol pintar marines, una escriptora—, i que s'embarca amb el seu pare per pintar del natural. Ruyra també prenia apunts del natural, però per escrit, de la mateixa manera que Pla diu que va fer per aprendre a descriure. Ruyra, a més, va pintar i va dedicar-se a la fotografia. Són manifestacions de l'avidesa i ens podríem preguntar qui xuclava a qui, si la natura a l'escriptor o l'escriptor a la natura. La protagonista de «El rem» s'embarca sense consciència dels perills que comporta l'ofici. És una gran novel·la sobre la creació i la fe.

La tragèdia de «Jacobè» corona *Marines i boscatges* amb un fermall esplendorós. Val la pena deturar-s'hi perquè afegeix una perspectiva nova que tanca i obre el llibre al mateix temps. Seguint els tòpics del naturalisme, Ruyra descobreix una transcendència terra a terra, com li agrada dir: la que va lligada a l'herència. El protagonista ara és un jove que ha d'enfrontar l'enamorament d'una seva antiga dida, embogida perquè ha heretat l'alcoholisme del pare. Ruyra interpreta les lleis de l'herència a través del cristianisme, les torna en una formulació científica del pecat original. El doctor Calvet, el metge, està fent de capellà quan diu que «Els ignocents expien els pecats dels culpables; no s'hi perdona res: cada falta ha de portar el seu càstig, i lo que no ha satisfet en Pau ho paga en Nicolau». Els nostres pecats ens transcendeixen en aquesta vida, i en Mingo, el narrador, ho reitera amb unes frases que són l'essència de *Marines i boscatges*: «I quin desig més insaciable d'expiació palpita en la naturalesa! (...) No, un no comprèn pas aquests misteris; però en sent l'harmonia, esplendor de la veritat... i la terra i el cel...».

La Jacobè veu passar en Mingo per davant de casa seva i el segueix. No el segueix perquè sí, és la seva dida, la seva responsable, i s'adona de la temeritat del jove anant a veure el temporal per precipicis on «fa basarda de transitar-hi». Basarda. Fixem-nos com el paisatge hipersensibilitza el narrador i el xucla:

Una pedreta que s'esllavissa ocasiona un esglai. La fressa brunzidora d'un vol de perdus que s'aixequen sobtadament, glaça la sang al cor; i, al pegar elles falconada cap a l'abisme, s'emporten l'esperit, despertant-hi un impuls d'imitació tan viu, que un segurament s'estimbaria si no pogués arrapar-se en algun tocom.

L'atracció de l'abisme és una altra manera de dir la Xucladora. Xucladora, Fineta i Jacobè són la mateixa dona i la mateixa història. La natura és la xucladora i en Mingo és Dante arran dels càstigs de l'infern, com més avall dirà ell mateix. Per abocar-s'hi encara més, es recalca «de pit a la soca d'un pi venturer, que s'alça al cantell de la cinglera» i que li permet fer una descripció antològica de les onades. Ruyra a l'abisme: aquest és el seu punt d'observació. Aquest és el seu lloc. «Abraçat còmodament amb el pi, que es decanta sobre l'abisme, gaudeixo un punt de felicitat». Comença, doncs, la comunió sensual amb la natura:

Després no penso gaire res més. M'aboco als sentits oberts, m'abandono a les percepcions, me deixo compenetrar pel cosmos... La meva ànima es vessa a l'exterior: és la sensació de la immensitat, el palp de les belleses fondes del paisatge... és quelcom que flota en la ratxada sonora, s'extén a lo llarg dels xiulets del vent i rodola envolt amb la bramulada de la maror. Els meus músculs se relaxen en suau repòs. Veig, sento i frueixo.

No siguem ingenus quan llegim la penúltima frase d'aquest text. El suïcidi és un dels avisos misteriosos que la natura ens fa. El narrador està «abraçat còmodament amb el pi, que es decanta sobre l'abisme». «Intimo amb una naturalesa amiga», diu, «i no tinc pas consciència del temps que passa». Haurà de rescatar-lo Jacobè, al preu de sacrificar-se a «l'antiga pedra druídica», anticristiana.

El narrador ara busca algú que l'ajudi a salvar la noia. Si abans hem vist la natura o l'abisme xuclant, emportant-se'n l'esperit o la mirada dels protagonistes, ara és el narrador qui mana i amb la mirada s'endú el paisatge; un paisatge molt poc enganyós, ara, el paisatge que queda quan en sortim, el paisatge verge, pur... I mort. El paisatge de la solitud. «D'una llambregada m'emporto el paisatge, cercant-hi una esperança, un auxili... No m'enduc més que negres penyals, viaranyes feréstecs, la mar deserta, la tarda que feneix...».

Per la Jacobè ja és tard, ha quedat com diu ella «agafada» per la natura, presa de la bogeria de la sensualitat, la mateixa que afectava l'Home del Bosc. Acabarà llençant-se a l'abisme. Per no seguir-l'hi, en Mingo ha d'agafar-se al «pi venturer». La descripció és fabulosa. La dida cau comparada amb un lliri, el símbol de l'anunciació i de la puressa. Víctima embogida del pecat original, Jacobè s'endú amb ella la virginitat i, en definitiva, la infantesa del narrador. I aquí tenim la tragèdia. Si el nen era el pare de l'home, fer-se adult voldrà dir quedar orfe.

Després van venint els records i les llàgrimes. Allà baix, damunt d'aquell túmbul voltat de les aigües marines, la Jacobè em recorda tota la poesia dels seus bons temps, com una olor de violes passades ens recorda els encants de la tarda d'abril en què les collírem. Penso en el seu amor puríssim, en la seva innocència d'infant, en el bé que m'havia fet... i té! Morta! El mar



juga amb les seves trenes daurades, els crancs s'enfilen ja sense por per les seves faldilles... mareta del meu cor! I la nit va caient, caient, i sento passar sobre meu un alè sagrat. Vet allà l'antiga pedra druídica, l'altar carregat amb la seva víctima immaculada, sagnant, exànime. La naturalesa s'entenebra al contemplar la seva obra de destrucció. El tro de la ressaga s'aixeca com un cant funeral. I jo no trobo consol sinó figurant-me que sóc en la muntanya del Calvari, i que el pi amb què m'abraço és la creu de Jesucrist, en qui descanso de la meva dolor i de tot lo que no entenc.

En tota la literatura catalana no hi ha gaires finals com aquest —potser el de *Solitud*—, ni una confessió de desemparament tan honesta. Jesucrist és l'única alternativa a la destrucció, i aquesta alternativa és una creu. Retinguem l'abraçada a l'arbre, que tornarà a sortir, i demanem-nos si hi ha cap altra força que el reconeixement de la feblesa pròpia.

Ruyra va publicar *Marines i boscatges* l'any 1920 en dos volums. Per motius editorials va haver-li de canviar el títol i hi va afegir una narració discreta, «L'idilli d'en Temme», que va fer-li alterar l'ordre dels relats. Va aprofitar-ho per fer-ne una revisió lèxica, com era lògic per tal com havia evolucionat la reflexió sobre l'idioma durant aquells anys. *Pinya de rosa* ha acabat per donar nom a un paratge que és l'últim tros de costa verge que Blanes conserva. Com volia Maragall, Ruyra va aconseguir agafar uns mots de la parla de la terra, va treballar-hi i després va retornar-los a la terra mateixa.



La parada

Què va passar amb Ruyra després de *Marines i boscatges* té molt poc interès al costat de la seva literatura, si no considerem que hi va lligat. Callar no és antiliterari: la retòrica és antiliterària. Ruyra té la consciència massa afilada per repetir-nos una mateixa cançó. Si no l'hem entesa és problema nostre.

«Crec que l'escriptor ha de tenir sempre l'ambició de superar-se», diu a una entrevista. Aquell narrador abocat a l'abisme, ¿com podia continuar l'exploració? ¿Tirant-s'hi de cap? El pròleg de *La parada* és d'una honestedat desarmant. Jo no aventuraria suposicions basades en estats depressius. La vida i l'obra dels escriptors es confonen. ¿Es deprimeix perquè no se'n surt, o no se'n surt perquè està deprimet? No val la pena trencar-s'hi el cap i a més no n'hem de fer res.

Sempre la literatura està a un pas del silenci, al llindar de l'audició. Però el fet és que Ruyra se'n va sortir i amb *La parada* es va obrir a uns camins nous.

És la seva narració més desenganyada. Se'ns hi explica una possibilitat de relació adulta amb la natura. El protagonista encara es pot enganyar quan munta la parada:

Allò era esgarrifós. El meu enteniment d'infant va llambregar la vida movent-se vers abismes que fan rodar el cap, i vaig expandir-me de la meva acció. Però l'esgarrifància tràgica va passar com un buf. Oh, el goig de la parada! No, nosaltres no volíem pas causar cap dany als ocellets. Jo me'ls estimaria coralment. Els mantindria la gàbia ben neta, els posaria al sol... Cada dia un brotet d'escarola tendra... Els ensenyaria a venir a la meva mà a pendre-hi els pinyonets pelats... Déu volgués que el dia fos d'una bella entrada i que els ocellets caiguessin com a pluja sobre el nostre ram.

En Xaneta, l'angelot grotesc, és cultura catòlica pura. Veu Déu als astres i no té conflictes morals; hi ha un món aquí a la terra i un altre allà al cel. Acceptem que aquí baix som com bèsties, i fora problemes. Si algú vol trobar l'integrisme catòlic en Ruyra, no ha de buscar-lo en la primera persona, sinó en l'assassí d'ocells.

La descripció dels ocells capturats es fa a través de la pintura, o sigui per la via artística, el sensualisme humanitzat, endreçat i domesticat. És una de les grans descripcions de Ruyra.

¿Com i a on s'havien pintat tan ricament? Semblava que tota la naturalesa, convertida a llur servei en gabinet d'agençament, els hagués brindat els extractes de les seves pintures més belles: la quintaessència dels blaus més vius del cel i de la mar, dels verds més tendres de les herbes, dels blancs més purs de la neu, dels grocs més exquisits dels pòllens lilials, dels carmins més lluminosos del crepuscle, de les entonacions més suaus i harmonioses de la virolaina de l'iris...

Si la consideréssim una artista, la natura sempre ens guanyaria. Aquests ocells no és que representin, porten en ells la natura, «quasi improfanats». La profanació vindrà al final del conte. «La parada» assumeix la salvatjada que és la vida natural interferida per l'home. És l'assumpció que ja s'insinuava, molt de lluny, a «L'èxtasi de l'oncle Ventura». Uns nens van a parar trampes als ocells. El protagonista hi participa content, fer-se gran és una aventura esplèndida, però al final veu que tot ha servit per dur la mort als ocells. L'home participa de la brutalitat de la natura. De fet, és ell que li dona aquest caràcter: la natura, en si mateixa, no és de cap manera. Ja no és un naufrag víctima del mar de llamp, no és víctima d'avisos misteriosos, homes del bosc, ni xuccladores. Aquí s'ha girat la truita i és l'home el portador de

la desgràcia. No hi ha vaga matèria espiritual sinó la concreció absoluta de la maldat humana, la macadura moral de la vida adulta reconeixent-se a si mateixa destructora del caràcter benigne de la natura. Aquest és el pecat original.

«La parada» ha de llegir-se com una conclusió de l'obra de Ruyra tan vàlida o més que «Les coses benignes». Però és llegint-los junts que aquests contes guanyen tot el sentit. No són una marina i un boscatge, parlen massa clarament per poder ser-ho. Són, en tot cas, una mar i un bosc. Si posem de costat tots dos contes, tan diàfanament emmirallats pels ocells, veurem que Ruyra va tenir el detall i el valor de preservar l'ambigüitat de la seva obra. Va escriure primer «La parada», perquè per un o altre havia de començar, però els dos contes es rebaten l'un a l'altre meravellósament i en igualtat de condicions.

La narració que ve després, «L'últim vals», torna a dur-nos al terreny fantàstic. És natural que dos freqüentadors de Poe anessin a parar a llocs semblants, i mig segle després d'aquest conte Cortázar n'escriurà un de clavat, «La noche boca arriba». Ruyra torna al si és no és amb un sentit moral.

«D'una olor» parla altre cop d'aquella transcendència terrenal que hem vist a «Jacobè». Aquesta vegada, el fet de carregar els pecats i les virtuts de vides anteriors es manifesta per l'olor d'una planta. Torna a ser la primacia de la sensualitat per sobre l'intel·lecte, l'art per sobre de la ciència. Aquests contes desmenteixen que Ruyra fos un escriptor només de paisatges naturals o, com a molt, vilatans. «El primer llustre d'amor» i «La fi del món a Girona» tenen de nou a dos protagonistes infantils, fins a cert punt contraposats. A «El primer llustre d'amor» la imaginació s'emancipa. Una mirada desencadena l'explosió imaginativa.



«*Les coses benignes*»

L'últim volum de Ruyra va ser *Entre flames*, al cap d'una dècada de *La parada*. *Entre flames* va ser editat per recollir diners i ajudar els afectats d'un incendi a les Gavarres, on Ruyra tenia propietats. Només conté una narració ambiciosa, envoltada de proses diverses, prefacs, conferències, articles i relats menors.

L'últim gran conte de Ruyra és com un port on arrecera les peces que ha anat fent servir als altres contes. És com si les hagués volgut beneir: avisos misteriosos, natura xucadora, ocells, arbres a l'abisme, estimbades, abraçades a les soques, soledat ara dolça, aigua de mar beneita, jocs de paraules, escrutinis, adjectivacions... Passat el viacrucis dels turments sensuals, tenia tot el dret de tancar l'obra conciliant sensualitat i transcendència. No es pot dir que l'hi hagin regalat. L'acceptació final del sensualisme és més valenta que no sembla. Si algú podia retreure a Ruyra un retraïment, una por als plaers sensuals, aquí això s'acaba. Aquí ens banyaríem tranquil·lament amb la noia.

El monument que Ruyra té al passeig de Blanes representa el frare Sadurní dels ocells. Potser s'hi hauria ajustat més una escultura del pare Armengol, que és qui dóna el punt de vista de la història. Que passa al cor del paisatge ruyrià, en un moment atemporal. El pare Armengol arriba a Blanes a inspeccionar un monestir de franciscans. Arriba carregat de prevencions contra el sensualisme i el caràcter grec del lloc —la reivindicació noucentista del romanent clàssic, especialment a la costa gironina, va anar a la seva manera: Gaziel en parla, però se n'exclou a Víctor Català, que havia excavat a Empúries. «¿No calia malfiar-se de la influència enervant de les coses benignes?». Les prevencions contra l'epicureisme semblen directament tretes de



Marines i boscatges. El frare Sadurní demostrarà que no cal malfiar-se tant. Els avisos misteriosos dels miracles ara porten un missatge tranquil·litzador. El frare Sadurní no crida els ocells per escanyar-los. La desconfiança en la sensualitat va ser l'error terrible de tota una vida.

Aspirant sempre a la perfecció, no havia trobat mai l'equilibri, mai la calma del just. Adés escrúpols, adés preocupacions, adés abelliments insatisfets, no havia trobat mai repòs.

Aquell narrador que havíem deixar arrapat a un pi de «Jacobè», patint com Jesús a la creu, troba un model en el frare que es banya a ple sol, «cenyit d'una simple tovallola a faisó de la d'un sant Crist» i que es posa no al caire de l'abisme perillós a sobre mar, sinó fermament «sobre el replà d'una roca que, enclavada per un cap a terra, es fica en declivi mar endins».

A la cinquena i última part de «Les coses benignes» Ruyra se'ns endú a fer un volt pels llocs on Jacobè va suïcidar-se. En resciruarà el final. Ara és el pare Armengol que segueix d'amagat el frare Sadurní. Jo fins i tot diria que Armengol retira fonèticament a Mingo. Si «Jacobè» era al crepuscle, aquesta persecució es fa a l'alba. Se'n van cap als penyasegats, cap a l'abisme. Però aquest cop el «Leandre evangèlic» acomplirà la travessia. El frare baixa sense perill perquè hi ha creus blanques pintades a les roques. Baixa a la cala i s'acosta a mar com tantes vegades hem vist fer als personatges de Ruyra, i, com el nen del primer conte de *Marines i boscatges*, se senya amb «aquelles aigües estranyament lluminoses». Estranyament: no pas misteriosament. I llavors torna a pujar cap «a un bosquet d'acàcies bordes». Bosquet: ni bosc, ni boscatge. Res de suros morts: acàcies «pomposament arramades i florides». Si en Mingo s'abra-



çava dolorosament i amb les ungles al pi, el frare s'abraça a les acàcies «fervorosament i besant-les soca per soca». S'anuncia el dia. «El sol, encara invisible, daurava la cresta de la calija marina i encenia una flameta a la punta superior d'algunes veles que negrejaven en l'horitzó». Donem el sentit que donem a la paraula «veles», hem tornat al principi de *Marines i boscatges*: tornen a cremar espelmes al cel.

I així es tanca el cercle i torna l'encaix entre el paisatge i l'home. Podem preguntar-nos, llavors, què hi hem guanyat. La resposta és: consciència. La consciència que ens distingeix de les bèsties, que ens separa del paisatge per deixar-nos-el veure. La paraula que s'ajusta més a Ruyra.

T. S.

