

L'escriptura de Joaquim Ruyra

L'escriptura de Ruyra demana que el lector vegi, físicament i intel·lectualment, el que ell explica. El temps de la lectura és determinat o marcat, en cada lector, pel temps que li costi situar en els sentits i en la intel·ligència el que Ruyra escriu. El text de Ruyra postula una lectura que produeixi en el lector una atenció i una tensió proporcionalment equivalents a les que l'escriptor ha esmerçat en l'escriptura.

Així, l'escriptor, en observar «un efecte interessant» («davant de cada objecte de la naturalesa, i sobretot dels que fereixen d'una manera especial la sensibilitat»), ha de pensar «quines paraules podrien pintar-lo». Pintar-lo. Més d'un cop va recórrer Ruyra a la comparació amb la pintura: de l'escriptura amb la pintura. I en va concretar algunes implicacions: cal matisar, i doncs saber «quin adjectiu» convé usar en cada cas; també que hi hagi «un moviment», o una aparença de moviment, i ara cal trobar un «verb» que el reveli, aquest moviment; i, encara, l'escriptor ha de preguntar-se amb què el pot comparar, aquest objecte natural o efecte interessant. Aquesta actitud activa que ha de tenir davant tot allò que li resulti interessant l'ha de mantenir com a lector, perquè «l'activitat és mare de la inspiració» mentre «la passivitat», diu, n'és «de reminiscències».¹ I és aquesta, l'actitud de lectura que el text de Ruyra demana: la que ell recomanava als escriptors que tinguessin.

1. De l'assaig «L'educació de la inventiva» a Joaquim RUYRA, *Obres completes*. Pròleg: «La vida i l'obra de Joaquim Ruyra», estudi crític per Manuel de Montoliu. Recopilació i notes de Josep Miracle, Barcelona, 1949 (1964), 698 i s. A partir d'ara OC.

El lector ha de veure el total, la pintura —totes les paraules, el que diuen— però ha de fixar-se com ho expressen, amb quins matisos —ha d'estar atent als adjectius, diu—, i en la vividesa del conjunt, que Ruyra troba que són els verbs a particularment produir-la. El lector no ha de perdre de vista què compara amb què, l'escriptor.

El que, així fent, veu qui llegeix no és però l'efecte interessant que ha estat objecte de l'escriptura sinó el text que en resulta. El lector llegeix paraules, un text. I aquest text s'ha apropiat de l'objecte i n'ha usurpat el lloc. Ruyra n'és plenament conscient. No és el pintor que troba el que ha pintat en el seu quadre sinó el pintor que ofereix el quadre en si, el que ha pintat.

Ruyra ofereix el text i sap que el text es fa amb paraules. La seva atenció, sempre, al lèxic i a la gramàtica prou ho il·lustren. Josep Maria Capdevila² va saber representar la relació —activa, creadora— de Ruyra amb el diccionari: el diccionari dóna definicions, diu Capdevila, però és l'escriptura que fa els mots concrets i expressius.

Hi ha, ben cert, la llengua com és parlada. I cal sempre estar-hi atents. Ruyra recorda Verdaguer, que tan excel·lentment va saber afaïçonar la parla de la gent, convertir-la en text amb un tacte que pot fer passar per alt l'ús literari que en fa. També Ruyra, en tornar de Barcelona a Blanes, després del parèntesi madrileny —que tants de suggeriments romàntics ha suscitat³—, en decidir «l'adopció de la llengua pròpia», ho feia sabent-se «ric de lèxic popular i d'agre catalanesc».⁴ Fins aquí la parla, la llengua viva que és el material necessari per a l'escriptura. Ruyra és del tot conscient que, si aquest material ha d'esdevenir text, literatura, cal treballar-lo: estilitzar, diu, sistematitzar, trobar matisos.

Aquesta feina es fa dins i no fora. En una taula de treball. I a la taula hi tenia el diccionari. Els diccionaris: de llatí, de francès, el Labèrnia i després el Fabra, segons explica Capdevila.⁵ El seu material eren les paraules.

El narrador que recorda «una tarda per mar»⁶ de quan era un noi, per fer veure com va ser d'abundosa la pesca d'aquella tarda escriu: «L'hora fou, certament, bona. Ne voleu, de jodrioles virolades, de serrans clapejats d'or i púr-pura, d'estudiants revestits d'escata negra, de tords, de vaques serranes? Ne voleu?» La pregunta és si escriu peixos o paraules. El lector, ha de conèixer els peixos de què parla? Conèixer-los fora del text, vull dir; dels mots que els signifiquen.

2. «Joaquim Ruyra» a *Estudis i lectures*, Barcelona, 1965, p. 174 i s.

3. M. de MONTOLIU a OC, p. 24 i s.

4. *Estudis i lectures*, 1965, p. 175.

5. V. COMA I SOLEY, «Enquesta al mestre Ruyra», *Esplai*, núm. 125 (22 d'abril de 1934), p. 186 i s.

6. OC, p. 133 i s.

Les jodrioles més de l'aspre catalanesc no poden ser. Al Fabra de damunt la taula no podia trobar-les: només hi eren en la forma més general, julioles, i aclaria que eren lluernes. Ara, en el text arriben després que en Volivarda n'hagi pescat dues «que debategaven; mostrant per tots cantons la coloraina de llur cos: tan viva i fresca, que semblava que un hom s'hi hagués de tacar la mà a l'agafar-les. Dues jodrioles!» Aquesta presentació del peix va dels ulls a les mans: sollicita els sentits del lector però li dóna prou indicis per imaginar el peix del text, per veure què hi fa, que és introduir els batecs, el color. Remet a l'experiència, per escassa que sigui, del lector, li recorda com es mou el peix acabat de treure de l'aigua, l'efecte —de vida, de frescor— que aquest batec infon als colors, generalment no uniformes, del peix.

La segona vegada que apareixen les jodrioles, n'hi ha prou amb l'adjectiu («virolades»), perquè després vénen els serrans, que potser són, o eren, de més ben identificar, i són «clapejats d'or i púrpura». I després els estudiants, que són castanyoletes, i que Ruyra ens presenta «revestits d'escata negra». Hi ha així una gradació: de primer, els colors varis i vius pertot; després, clapes groguenques i vermelloses; després, la foscor, el negre, que es presenta ara, d'acord amb la comparació implícita en el nom dels estudiants, com un vestit —són a més peixos d'escata, ens recorda Ruyra. A continuació, només els noms: els tords, làbrids, i les vaques serranes, una mena de serrans. De mica en mica el ritme, la construcció —o sigui, els mots i com es relacionen— s'imposen sobre la cosa en si —sobre els peixos que representen o diuen—, la suplanten. La repetició de «Ne voleu?» en Ring-Komposition acaba de significar aquest triomf dels mots, del lloc que ocupen, de la relació entre ells. Els matisos de la veritat esdevenen matisos del text. La resposta és que Ruyra escriu paraules, no peixos. No podem dir que aquestes paraules no siguin realment peixos ni que aquests peixos no siguin dits en el text amb el nom que la gent els dóna —i amb el nom que els dóna en un lloc concret. Però en canvi sentim que s'integren en el batec i el color de l'escriptura per raó d'una seqüència que construeix un ritme, un sentit autoreferencial. Les paraules s'imposen.

Gabriel Ferrater va agradar-se de practicar una lectura més aviat al·legòrica, si en tinc un record correcte, del relat que dóna títol a *La parada*,⁷ el segon recull de proses de Ruyra, que Carner havia aconseguit que publicqués a l'Editorial Catalana el 1919. Al·legòrica en el sentit que hi llegia una mena d'estructura profunda entre els dos pols constituïts per la incapacitat del narrador d'adaptar-se a la realitat, d'una banda, i el catolicisme com a lloc on coexisteixen la bestialitat i les conviccions ètiques —val a dir, com a realitat—, d'altra

7. S'hi refereix també Jordi CASTELLANOS, «Joaquim Ruyra» a M. de Riquer, A. Comas, J. Molas, *Història de la literatura catalana*, VIII, Barcelona, 1986, 574. Cf. G. FERRATER, *Sobre literatura*, Barcelona, 1979, p. 128-129.

banda. No m'interessa discutir aquesta lectura, en part segurament bastida per fonamentar la tesi que Ruyra havia de fracassar com a novel·lista, sinó remarcar que implica que la prosa de Ruyra pot ser llegida més enllà d'ella mateixa. Però bàsicament en termes d'argument i de caràcters: les situacions, i els nois que s'hi troben i les creen, arrossegueu un plus de significació, més enllà de la literalitat de l'escriptura. I remarcar també que això mateix pot ser plantejat, des d'un fonament més objectiu, en termes de construcció de la seva prosa, observant la manera com la llengua s'hi realitza literàriament. Des d'aquesta perspectiva no en resulta el fracàs de Ruyra com a novel·lista. D'altra banda, que voldria dir, això? És que del fet que Carner no hagués escrit una novel·la que volia escriure se'n deriva res que afecti el seu valor com a poeta i com a prosista; com a escriptor? De l'observació de la manera com està construïda la prosa de Ruyra —dels mots a la sintaxi i a les figures de dicció— el que resulta és l'evidència de la sòlida compleció d'un text que suplanta la realitat, autoreferencial. Des del punt de vista de la literatura el que importa és el que tenim, no el que no tenim que no ha existit mai —és igual per quina raó.

Pel que fa a l'argument i als caràcters, també són bàsicament la manera com són disposats, literàriament. Sempre hi ha una gradació, fins a un clímax, que pot acabar la peça o bé ser el punt d'arrencada d'una conclusió o d'una nova gradació, sovint en sentit invers. O bé l'argument és l'expectació que crea, sobretot mitjançant diverses figures de retardació: l'efecte que vol fer, més que no la cosa contada. No és que l'argument no sigui important. Però són més importants les paraules que el van presentant i conduint. Sovint el que conta Ruyra és una ocasió extraordinària: una tarda excepcional, d'anar a pescar en comptes d'anar a escola, a *Una tarda per mar*; una nit curulla d'experiències, a *La parada*; un fenomen no pas habitual i els seus efectes a *Mànegues marines*; una visita inesperada i de gran transcendència a *Les coses benignes*. O hi du, a un fet extraordinari, com és el suïcidi de la protagonista, enfollida, a *Jacobé*. Són estampes dramatitzades, els formants de les quals han estat disposats per aconseguir uns efectes sobre el lector. Per això el lector ha d'estar atent a la retardació, a les gradacions; als diversos clímaxs que afecten tant el total del relat com els períodes i els sintagmes. Igualment els personatges. Normalment són concisament descrits, buscant els trets més distintius, i després se'ls deixa que es mostrin, pel que fan i pel que diuen. Així en Xaneta usurpa el protagonisme del narrador a *La parada*:⁸ la seva relació amb en Lluís, la seva astúcia i covardia, la burla, després, fent-se l'home, van mostrant-lo al lector, i el narrador controla els efectes amb diversos procediments; per exemple, fa que, ell només dels tres nois, conti una rondalla, i el retrata en profunditat tant pel tema tractat —de fet és una facècia sobre el tarannà d'algunes dones a partir de la mare de Sant Pere, que la rondalla assu-

8. OC, p. 301 i s.

meix que és a l'infern— com per la manera de contar-la («va mig cloure les parpelles, somrigué per sota el nas amb un aire entre picardiós i beatífic i, amb una verba seguida, seguida, tot llepant-se de tant en tant els llavis, com si se li emmelessin del seu bell dir, va explicar-se de la següent manera»).

També, és clar, perquè *La parada* porta, sense donar-ne indicis rectes, a una sorpresa final, que en Xaneta va matant, tan tranquil·lament, les femelles dels ocells caçats. Quan hi arribem, sabem que tota la història hi tendia, però mentre hem anat seguint les vicissituds dels nois res no indicava que tot plegat hagués d'acabar d'aquesta manera. Així Ruyra perfila els trets d'un noi que, com un angelet, diu, conta i fa sense escrúpols morals —potser, de fet, sense consciència— el que ell va escrivint que diu, conta i fa.

Malgrat la importància en el relat de l'argument i dels caràcters, més important és sempre el relat en si. Algun cop, de fet, no n'hi ha, d'argument i de caràcters. Així, *Avís misteriós*⁹ és un somni premonitori. La gràcia és que no sabem que era un somni fins al final mateix. El narrador ens ha portat per una casa silenciosa, amb resos i plors («Allí es passava un gran disgust, un disgust que jo el sentia encara que no en recordés els motius.»), hem assistit a l'aparició de la seva mare («Tota trasposada i esblanqueïda.») i hem acompanyat mare i fill en un estrany camí, a peu, a través d'una sureda abandonada, fins a una inesperada estació («érem al mig de la planura i al davant d'una estació i d'una via de ferrocarril que es perdia al lluny del lluny»); allí, la mare puja al tren i no permet que el fill l'acompanyi. Certament, se'ns ha fet percebre el silenci de la casa, «la història incomprendible» en els ulls de la mare; i certament hem vist que el narrador, en el curs d'un relat rapidíssim, s'atardava en detalls que confirmaven la sureda com un «paratge paorós, on no havia sentit mai rellar cap moixó ni cantar cap llenyataire» i on els «surassos caducs», que ell llambregava «amb basarda», «presentaven un aspecte grandios de desolació que esfereïa». De manera que l'atmosfera ha estat creada. El narrador ha establert en la comunicació amb el lector un ambient de silenci, tristesa, desolació. Però a propòsit de què, això no ha estat comunicat. En la baixada cap a l'estació —abans de saber que al final arribarem a una estació—, el narrador repara, «per entre la brossa dels arbres», «un home que davallava amb una maleta al coll». «Aquesta visió em va suggerir la idea d'un viatge, d'una absència penosa, de quelcom d'inevitable i desconsolador», diu el fill, i es lamenta per la mare. El narrador ha fet néixer en el lector un pressentiment; les seves paraules l'han acostat a un desenllaç cada vegada més d'esperar —i més encara quan la mare s'enfila al tren i impedeix el fill d'acompanyar-la i ell dins del tren que se'n va albira «unes figures encarcerades, unes cares pàl·lides, uns nassos blavosos, uns ulls envidriats». Els esdeveniments s'han precipitat, al final. I, abans de l'explicació final, que ho posarà tot en el seu lloc —s'ha tractat d'un somni

9. OC, p. 190 i s.

premonitori perquè la mare del narrador morirà, en un altre lloc, pocs dies més tard—, el relat culmina en la concreció de totes aquestes imatges —una visió— en una idea: «Després..., tot soledat!... Vaig sentir rodolar una gota de gebre a lo llarg de ma espinada, i m'assaltà la idea de la mort.»

La història té un gust i un tremp romàntic. Però el curs del relat, tan ràpid, porta d'un lloc a l'altre en un espai real però en una situació que és misteriosa. Els llocs són imatge d'estats d'ànim, de sentiments, creen un ambient d'angoixa. Un ambient ambigu: després sabrem que, d'una banda, irreal, perquè se situa dins d'un somni, però, d'altra banda, ben real perquè la mare morirà.

Així, els personatges són representatius, més típics que no individuals, i molt sovint en contacte amb un jo que fa de mal lligar amb la pretesa objectivitat de la novel·la. És important el que el relat diu que fan. Però sobretot les paraules que els presenten, que ens en fixen una impressió; i a les quals duu de vegades tot el relat. A *Mànegues marines*,¹⁰ tot acaba davant d'un patró que, després de l'experiència tremenda, vol desenganyar el fill de ser pescador. No té ni nom: és representatiu de qualsevol dels homes que es juguen la vida a la mar i accepten el risc del que fan però, en haver hagut de passar per un mal tràngol, no suporten la idea que un seu fill es trobi lligat al mateix destí i perden el control. De vegades, amb el nom ja paguen, els personatges de Ruyra: a *Vetlles d'estiu*¹¹ hi ha «dues peixataires menudes, desnerides, fines com mosteles, amb més ulls que galtes, més boca que ulls i més paraules que un diccionari», que es diuen «les noies Xanquetes». No que tot sigui ple de *nomina parlantia* però sí que, entre el nom que duen, de vegades, la descripció de com són, sovint lapidària, i el que fan i com Ruyra ho conta, els seus personatges són universalitzacions del concret, representen tipus més que persones individuals.

Cal no buscar novel·les on no n'hi ha. Cert que hi ha relats on l'argument té un cert pes i el joc dels personatges s'enduu l'atenció del lector. Però l'ànima del relat és sovint l'època de l'any, com ara la tardor a *Jacobé*:¹² les paraules que la diuen i que van imposant des del bell començ la tristesa, la presència de la mort, els núvols i l'ensopiment del sol que «ha perdut l'alegre resplendor que entusiasmava i feia cantar les cigales».

Aquest marc que determina d'antuvi la lectura, pesa sobre l'argument com una fatalitat quasi natural —sovint és un fenomen natural, alguna incidència del temps, a causar-la. Però Ruyra tendeix a domesticar, assuaujant-la, aquesta fatalitat. Hi ha el cor i la bondat, per exemple, que poden vèncer-la. Així en *L'idilli d'en Temme*,¹³ un relat («novel·leta» en deia Ruyra) el III ca-

10. OC, p. 155 i s.

11. OC, p. 145 i s.

12. OC, p. 183 i s.

13. OC, p. 257 i s.

pítol del qual s'intitula «De la tragèdia a l'idil·li». La tragèdia és que la mare d'en Temme ha enviat al fill d'Amèrica els diners, que ella tenia arraconats, que havia anat guanyant el seu fill petit, en Temme, i quan aquest li'n demana una part per poder comprar una barca, ella es desespera. Acaba confessant-li que els ha enviats al germà gran. Aleshores el narrador detura l'escena, s'entreté en l'interior dels seus personatges: «Ambdós s'esguardaren», escriu, «brandant el cap amb un cert aire de bogeria». El perfet d'indicatiu, en efecte, marca un moment, un punt en el temps: mare i fill que es miren, i el narrador ens els presenta a punt d'embogir. El que ha passat és ben prou perquè culmini la tragèdia, ara. I Ruyra fixa el relat per reflexionar: «Els glaçava», explica, «un alè d'aquella fatalitat divinitzada pels grecs, terrible, matadora de l'albir, dominadora incontrastable en aparença; fúria de la naturalesa i obra encadenada». Fins aquí, la tragèdia. Però aquesta fatalitat, la bondat pot vèncer-la. Calia l'adveniment del cristianisme perquè «només els deixebles de Jesucrist saben combatre i vèncer» aquesta «fúria de la naturalesa orba i encadenada». L'amor, la bondat d'en Temme s'imposen. Una vegada més, no ens trobem davant d'un individu concret, que reaccioni amb passió, deixant-se endur per l'efecte catastròfic que per a ell deu tenir el que ha gosat la mare sense dir-li'n un mot, sinó davant l'encarnació d'una idea: Temme expressa el triomf del cristianisme sobre el «pessimisme» que hauria portat a la consumació de la tragèdia.

Ruyra ha descrit bé, amb atenció a les reaccions, la tensió que el que li demanava el fill ha produït entre la mare —que es troba atrapada— i ell. I ho ha conduït tot cap a «la penosa escena»; amb recurs a la gradació, cap a la creació d'un clímax. En arribar al moment culminant, ha deturat l'acció. Llavors ha introduït la reflexió sobre el cristianisme. Per sortir d'aquesta reflexió, estranya a l'acció, que no atribueix a ningú dins del relat, ha introduït a continuació l'exemple, la comparació. De fet, el relat s'ha concentrat a l'entorn de la mare, que s'ha donat les culpes de l'actual, calamitosa situació. Ja en confessar-li que ha enviat els diners al fill gran, la mare s'ha comparat ella mateixa a un jugador que «va jugar-se es soldat des seu germà i, acabat, va penjar-se a s'obre des seu llagut». Ara, el narrador posa en el cap d'en Temme, en aquest moment deturat, un altra comparació: «En Temme pensà en els xucladors que engoleixen les naus i contra els quals no hi valen remes, ni veles, ni màquines de vapor, ni destresa marinera. I veié la seva mare perduda, irredimible de la seva misèria. Perquè, quin guany no resultaria inútil? El xuclador d'Amèrica ho dragaria tot». Per un doble efecte, primer la mare és la nau que cap recurs tècnic, cap saber d'aquest món, pot impedir que el xuclador s'empassi; després, la nau transporta el que ha guanyat en Temme i el germà d'Amèrica esdevé xuclador.

Estem doncs davant d'una fatalitat quasi natural. El que ha fet la mare, el relat ho culmina amb aquesta imatge del xuclador contra el qual no hi ha, en

la natura hostil, remei. Però l'amor, la bondat, endolceixen, com deia, aquesta fatalitat, aquestes tragèdies que realment existeixen. I així és possible el pas «de la tragèdia a l'idil·li». Més enllà de la reflexió que s'intercala en el relat, la comparació, que estableix com a mínim dues direccions de lectura —totes dues explicades pel narrador—, fixa en la ment del lector la imatge, que remet a la seva experiència, del moment culminant de la tragèdia. Un moment sense sortida. Per a Ruyra amb una sortida: la bondat, l'amor del fill, que porta a l'idil·li amb la mare. En parla en termes de conversa entre els dos, de records comuns de tendresa; però també ara arriba a la comparació, aquesta vegada, amb dos instruments que s'acorden: «Eren dos instruments sonors i conscients, que s'agradaven de temptar llurs acords i d'assaborir una i cent voltes els matisos harmònics de llurs notes unides.»

Si l'amor i la bondat poden endolcir la fatalitat, convertir la tragèdia en idil·li, això és perquè, com una altra cara de la naturalesa hostil hi ha —sempre present a Ruyra, i il·luminada pel cristianisme— la natura com a bé de Déu, que impon fortalesa tant als malalts —com el pare Sadurní de *Les coses benignes*¹⁴— com als infants —com ara Temme. Ben cert que hi ha casos sense remei, en què la fatalitat es precipita àdhuc sobre persones innocents i de bon cor: així en el de *Jacobé*, que paga una culpa que ha heretat, com en una tragèdia d'Èsquil. La tardor, la natura hostil, marquen inapel·lablement l'acompliment de la tragèdia. Però en altres casos, hi ha una natura que consona amb la candidesa i l'abnegació, com en el cas de Temme; que és penetrada, com en el cas del pare Sadurní, per «aquella amor franciscana que s'estén als animals, a les plantes i àdhuc a les coses inanimades. El nostre santet s'està abrusat. Vessa el seu cor, irradia dels seus ulls, s'exhala de tota la seva persona i es disposa al seu voltant en ona expansiva que influeix sobre tots els éssers sensibles que la recullen. No ho dubteu: amor encén amor».

La tardor final de *L'idil·li d'en Temme* contrasta amb la tardor inicial de *Jacobé*. Ara la tardor és el temps de la felicitat. Gràcies a l'adherència del noi a la natura; com a resultat d'una seva bonesa de cor que li ve de la natura. No que sigui congènita sinó que reflecteix aquesta fortalesa, aquesta bondat que el narrador atribueix al contacte quotidià amb el mar, el sol, la lluna. Hi insisteix força, Ruyra, fins al punt que compara l'acció dels elements naturals del seu entorn sobre el noi amb els dons que les fades de rondalla atorguen a una princesa; igual que les fades, escriu, «els penyalars i les ones i l'ample cel i l'aire marí, tot afillant-se'l, li atorgaren màgicament llurs dons especials...», que especifica, per després concloure, en primera instància, que «era el ver fill de les platges i els roquissers: llur natura l'havia format i acolorit amb substàncies d'ella mateixa, com fa amb els seus ocells i els seus peixos». Hi va insistint: en ajeure's damunt la sorra, havent nedat, el cos d'en Temme «hi sem-

14. OC, p. 392 i s.

blava una figura rellevada, com aquelles que a pic de martell relleva tal volta un artífex a l'orla d'una safata»; i, damunt d'una roca «s'hauria dit que era una escultura tallada de la mateixa roca». O sigui: hi ha una simpatia que arriba a la confusió, entre el noi i la naturalesa en què viu. I, encara, entre el cel i el mar i el cor del noi. El mar que en tants relats és salvatge, sota un cel hostil, es mostra ara plàcid en els ulls d'en Temme: «Mes, si de part de fora tenia la color cuprosa dels penyalars i de la terra humida, de part de dins era altra cosa, car l'esperit transparent que s'obirava pels seus ulls blaus era una immensitat atzurada i pura com la del mar i com la del cel en el temps de la més gran serenitat.»

Les comparacions, constantment, assenyalen com les coses senzilles, o els temes, les situacions dels relats de Ruyra, reflecteixen una realitat profunda, exemplar, tan invariable i certa com la naturalesa. No són lluny, aquestes comparacions, de les homèriques. Però la novetat resulta del fet que aquí no són crides a l'experiència del real i quotidià enmig de la identitat rigorosa del relat èpic, encastades en el decurs de les gestes extraordinàries dels herois d'altre temps, inabastables; aquí són il·luminacions de les situacions i els fets humils, quotidians, de caràcters i personatges típics, amb allò que no canvia: amb el natural, universal i indiscutiblement paradigmàtic.

La prosa de Ruyra és simbòlica, poètica. Els seus caràcters són típics, emblemàtics d'una manera de ser. Pertanyen al món exterior; són nítidament part de la natura, que, negativament o positiva, els encarcera i significa el que fan, com són. Els seus temes, provincians i banals, però tant com els de Flaubert, per dir-ho d'alguna manera. Com en Flaubert, el tema és l'estil, que, però, per a Ruyra és el lloc on conflueixen l'amor a la llengua i la fidelitat a la terra —a les coses, a les persones, a la natura que les emmarca i sovint les significa—, i al qual arriba fixant-se com un pintor en el que pinta —en la pintura, i no en el que hi és representat, que és típic. Però l'escriptura dona a Ruyra, ben a l'antípoda de Flaubert, la possibilitat d'intervenir, d'interpretar ell mateix el que narra. Flaubert descriu la gorra de Charles Bovary i el lector ha d'interpretar, ell sol, que qui la porta és un estúpid ridícul. Ruyra compara les situacions, els personatges, directament, usant a la manera homèrica la comparació explícita, i a més no s'està d'intervenir, de donar al lector indicis certs de quina és la relació entre el que il·lustra i el que és il·lustrat. Com les faules, que tenen sempre ensenyament o moralitat, l'escriptura de Ruyra no únicament descriu o il·lustra sinó que també sol explicar el sentit del que descriu o il·lustra.

Aquesta intromissió del narrador en allò que narra —ell directament o a través d'un personatge— podria igualment acostar Ruyra als narradors medievals i humanístics, al relat d'abans de la novella, com mostrar-lo afí a exemples de la narrativa posterior, més propers a nosaltres —al relat, si volíem dir-ho així, de després de la novella. Pel sentit, com que es tracta d'inter-

ferències morals, la intromissió sol més aviat recordar-nos els primers. Però per la forma, com a elements de la construcció de l'estil, poden considerar-se part fonamental del teixit del text, de l'ordit de l'estil. L'eficàcia, tota moderna, de l'estil de Ruyra és indeslligable de la seva tendenciositat, o sigui, del sentit que qui narra vol que tingui allò que narra.

CARLES MIRALLES

Membre de la Secció Filològica i professor
de la Universitat de Barcelona