

L'educació de la inventiva*

Discurs llegit el 4 de maig de 1921
en la V Festa Anual de l'Institut

JOAQUIM RUYRA
Membre de la Secció Filològica

I. Els inventors i els tècnics

Tots els homes tenen essencialment les mateixes facultats, però no en el mateix grau ni en la mateixa ponderació relativa. Des d'un cretí de les altes muntanyes fins a un Newton o un Homer hi ha una ascensió intel·lectual que permet entreveure una escala amb molts de graons intermedis. Així també entre un comerciant i un poeta d'igual potència psíquica les facultats i aptituds seran tan diverses que, en comparar-les, comprendrem les diferents proporcions que poden oferir en cada persona. Aquestes veritats són claríssimes i conegudes de tothom; però convé recordar-les perquè són fàcilment oblidades i, quan un home estableix una classificació intel·lectual o moral, mai no manca qui l'entén en un sentit massa absolut.

Ara volem marcar una línia de diferenciació entre artistes i homes de ciència o filòsofs. Mes no hem d'entendre que aquesta línia els destrüi de tal manera que no participin uns i altres, en major o menor grau, de les ma-

* Publicat a *La Veu de Catalunya* del 30 i del 31 de maig de 1921. També a la *Miscel·lània Prat de la Riba* el 1923, que és la versió aquí reproduïda.

teixes aptituds. La qüestió és purament de preponderància. Així, sense vacil·lació, classifiquem, per exemple, Aristòtil i Galileu entre els filòsofs, amb tot i no dubtar que tenien facultats artístiques superiors a les de molts poetes, i posem, en canvi, Dant i Milton entre els artistes, amb tot i comprendre que estaven més capacitats per a la ciència que molts catedràtics d'universitat.

No per això la línia de divisió entre artistes i filòsofs és menys albiradora.

Els artistes amen el fet concret, el fenomen amb tots els seus accidents, amb totes les seves formes, tal com és en la realitat percebuda, o tal com el dóna la imaginació, que és una altra realitat també amable. Més que analitzar-lo, l'observen atentament, el recullen i el reproduïxen amb la color i el relleu de la paraula, de la pintura o d'alguna matèria plàstica; i tradueixen tal volta les palpitations de la vida i del sentiment en ritme, en tonalitats sonores, en música. Sempre van al cas concret i determinat. Ulisses, Falstaff, Don Quixot... no són símbols purs per més que puguin representar virtuts o vicis generals: són personatges complets, de fisonomia, caràcter, actituds, maneres de viure, afeccions i sentiments propis, i en això consisteix llur bellesa. Com a procediment intel·lectual, els artistes s'accontenten amb el judici sensible i àdhuc el prefereixen a qualsevol altre. Veuen una lluernia en el prat i un estel en el firmament; n'hauen la impressió d'una mateixa llum, d'unes mateixes dimensions de faror, i això basta perquè els judiquin iguals fins al punt de poder prendre indiferentment l'un per l'altre. «L'estel és una lluernia del firmament». «La lluernia és un estel del prat». I parlen de muntanyes blaves i d'aigües daurades segons la impressió que els causen en un moment determinat.

Les afeccions i els procediments dels filòsofs són ben diferents. Els filòsofs amen les lleis de la naturalesa. El fet concret, el fenomen en si mateix no els interessa sinó en tant que fa relació a la llei que estudien. De manera que, com a tal fet, tendeixen a eliminar-lo després d'haver-ne extret únicament una idea que pot expressar-se amb un signe igualment convenient a tots els fenòmens de la mateixa categoria. L'àlgebra és la ciència que més s'ajusta a aquest desideratum; però no crec que m'apartés gaire de la veritat si digués que tota teoria que arriba a vera plenitud científica troba la seva més perfecta expressió en el llenguatge algebraic. La metàfora, científicament, és un disbarat. Els filòsofs no admeten el judici sensible sinó voltant-lo de tota mena de precaucions i procuren defugir-lo tant com poden. La unitat matemàtica, el ver patró de comparació científica, no és una cosa, sinó una idea. Una vegada acceptada una definició d'*arbre*, per exemple, serà *unitat arbre* allò que s'ajusti a la definició, i un petit alzinoi podrà valer una *unitat* igualment que un roure gegantí, així com quatre pins insignificants podran ésser una quantitat quàdruple de la que representi un pi colossal. És que la unitat matemàtica, el ver patró de comparació filosòfica, no és cap objecte sensible, sinó una identitat ideal que necessàriament atribueix la mateixa mesura a cada cosa que s'hi convé.

Basten aquestes observacions per a fer comprendre com difereixen els artistes i els filòsofs i com són diferents el camp de l'art i el de la ciència. Però ara, per damunt d'aquests

camp, podem establir una divisió transversal, si ens és permesa aquesta paraula geomètrica, i classificar en dues categories la gent que els ocupa: la categoria dels inventors i la dels tècnics o pràctics. I certament tan inventor és l'artista que troba una bellesa nova com l'home de ciència que descobreix una veritat inconeguda i tan tècnic és l'artista que coneix i posa en joc a benefici de la seva obra els recursos de la gramàtica, de la retòrica i de la lògica, com el filòsof que tresoreja i aplica les riqueses de la seva ciència.

És clar que aquesta classificació es fonamenta també en raons de preponderància; de manera que aquell que posem entre els inventors podrà ésser ensems un gran o un petit tècnic i que aquell que posem entre els tècnics podrà treure poques o moltes espurnes d'inventor; és clar que, en l'un estament i en l'altre, hi haurà moltes gradacions, des de l'home verament feble a l'admirablement formidable; i és clar, finalment, que els de l'una i l'altra banda són estimables i útils; però no hi ha dubte que l'inventor té una preeminència sobre el pràctic. La raó salta a la vista. Solament és nostre allò que és original i en la part que sigui original. Així doncs, podem dir que l'originalitat i el mèrit es mesuren l'un per l'altra. D'aquí la gran valor de l'originalitat. La llàstima és que no la podem assolir d'una manera absoluta! Lord Byron es declarava content d'obtenir-la en un sol de cada cent versos que componia. Però el que aquesta virtut sigui difícil no vol dir que no hàgim d'aspirar-hi en tota la proporció de les nostres forces. I jo trobo una absurditat la tendència que tenen molts preceptistes a prescriure la imitació. —Quins autors t'has proposat per models? —preguntava Moratín per boca del personatge exemplar de la seva *Comedia nueva*: com si no fos possible escriure gentilment sense imitar un altre escriptor! A cada moment sentim veus que ens diuen que hem d'ésser clàssics o que hem d'ésser romàntics o que hem d'ésser realistes... i ens indiquen aquests o aquells models. Està bé: jo crec que tot ho hem d'estudiar i crec que la gran massa dels escriptors, com les febles heures, necessitaran sempre un arbre o altre on estintolar-se; però entenc que l'aspiració dels artistes forts no ha de consistir a ésser heures, sinó a ésser arbres. Bé massa propensos que hi som, a la imitació! Sempre m'he topat amb tractadistes d'Art que en preconitzaven una o altra, i jo, feble com sóc, sempre he maldat per resistir-m'hi. No a cercar la imitació, sinó a defugir-la, he gastat les millors forces de la meua vida sense haver-ho aconseguit tant com havia pretès; i estic tan convençut de la valor de l'originalitat que, si tingués suficient prestigi per a formar escola, mai no consideraria deixebles meus els qui es proposessin imitar el meu estil i els meus gustos, sinó aquells qui proceussin no imitar els de ningú.

La inventiva és, doncs, la gran virtut dels intel·lectuals, la primera de totes. No sóc jo sol a considerar-ho així. Ho veuen tots els pensadors, per més que no se'n recordin quan alguna passió d'escola els ofusca. I aquesta gran virtut, alguns, tal vegada amb una mica de fonament, l'han regatejada al nostre poble. Diuen que som bons treballadors, bons imitadors, gent pràctica que ens apropiem fàcilment els coneixements d'altri, però que no sabem inventar. Doncs bé; jo crec molt necessari que es fomenti dintre el nostre país la inventiva en tots

els seus ordres. És possible fer-ho? És una virtut susceptible d'educació? En quines facultats radica?

Heus aquí uns problemes que fins ara, modernament, no s'han començat d'aclarir d'una manera científica.

Els artistes antics i moderns, principalment els poetes i els músics (darrerament Wagner), han proclamat repetidament que devien en bona part llurs invencions a la inspiració; mes ens la descrivien d'una manera misteriosa i no sabien pas dir-nos d'on procedia i com funcionava. Jo mateix vaig parlar-ne en una època en la qual a Catalunya hi havia pocs literats que hi creguessin; però, si no podia dubtar d'aquest excel·lent do, no sabia pas explicar-lo més bé que els altres artistes que el declaraven, i vaig considerar-lo des d'un punt de mira místic que, si bé és sempre ver i útil en la contemplació de tots els fenòmens, mai no pot descobrir-nos llur funcionament natural. El qui primerament ha vingut a donar-nos clariïcs sobre aquest punt és estat un savi matemàtic francès, M. Henri Poincaré, en la seva preciosíssima obra *Science et Méthode*. Ja vaig exposar la seva hipòtesi en una conferència que no tenia res a veure amb les tasques de l'Institut d'Estudis Catalans; però vaig haver-ho de fer incidentalment, i avui em proposo comentar-la amb esperit crític, aportant-hi observacions personals que poden orientar els nostres literats i homes de ciència cap al camí de l'educació de la inventiva, que jo crec tan convenient.

II. El jo subliminal

Estudiem, doncs, la hipòtesi de M. Poincaré. Heus-ne aquí els principals punts preliminars.

Primer punt. El savi pensador francès examina exclusivament la invenció matemàtica i comença per explicar com ha obtingut algunes de les seves admirables troballes. Diu que va passar quinze dies maldant per demostrar que no existien funcions anàlogues a les que més tard ell mateix va anomenar F (*fuchsianes*). S'asseia a la seva taula d'estudi i feia combinacions durant una o dues hores sense cap resultat. Per fi vingué una nit en què, per haver pres una tassa de cafè, no podia dormir. L'assaltava una multitud d'idees que pugnaven contràriament fins que dues d'elles podien encavalcar-se i formar una combinació estable. El resultat fou que, a entrada de dia, havia ja establert una classe de funcions F, i no li calgué sinó formular-les: una tasca de poques hores.

Després explica com, per un treball conscient, guiant-se per analogia, va pervenir a representar aquestes funcions pel quocient de dues sèries. En aquell moment hagué de sortir de Caen, on habitava. Amb la conversa i amb les peripècies del viatge oblidà completament les seves preocupacions matemàtiques, i així, distret del tot, arribà a Countances, on hagué de prendre la diligència. Aleshores, al moment de posar el peu a l'estrep per pujar al carruatge, se li acudí sobtadament que les transformacions de què s'havia valgut per a defi-

nir les funcions F eren idèntiques a les de la geometria no euclidiana. No pogué comprovar-ho tot seguit per manca de temps i perquè havia de prendre part en la conversa amb els companys, però tenia la més plena certesa de no haver-se errat. Tornat a Caen, va fer, per a descans de la seva consciència, la comprovació diferida que, efectivament, va confirmar l'exactitud de la troballa.

Cita encara dos o tres altres casos en què una investigació científica treballada conscientment sense resultat se li havia solucionat de cop i volta per una mena d'il·luminació inesperada després de dies de no pensar en la qüestió.

Doncs bé, aquestes il·luminacions de què parla M. Poincaré no són exclusivament pròpies de la invenció matemàtica. Si els artistes fan una mica d'examen de consciència, segurament recordaran haver-se'ls donat d'una manera semblant moltes troballes de bellesa. Quin no haurà passat alguna nit d'insomni fructífer com la que ens descriu M. Poincaré? Jo en vaig pintar una per l'estil en el pròleg del meu poemeta *El país del pler*, encara que més aviat deliciosa que no pas pesada. No tracto de comparar-me amb l'egregi matemàtic francès; ja he dit que el mèrit de la invenció admet molts de graus; no comparo valors, sinó procediments.

Quasi mai no he agafat amb confiança la ploma si no me l'ha posada als dits alguna il·luminació sobtada com les que ell explica; però poques vegades em seria possible constatar que un treball conscient seguit d'un llarg lapse de temps l'hagués promoguda. Se m'han donat, no obstant, alguns casos perfectament anàlegs. En citaré només un que em sembla força instructiu.

Vora la mar, assegut en una roca, una plàcida tarda de principis d'estiu, vaig presenciar la posta de sol i la vinguda de la nit. Quina calma! Quin encant! Quina seductora bellesa s'exhalava de pertot arreu i, ensems, quin sentiment de basarda i de misteri naixia de la immensa mar, mig en ombra mig en llum i somrís! Vaig pensar que fóra un tema excel·lent de descripció; però la meva ambició anà més enllà. Una taula de naturalesa interessa poc per si sola. Si serveix de fons a una escena dramàtica, on vibrin ànimes que hi concordin, l'obra guanya un cent per u. El cas era trobar ànimes per a aquell escenari de placidesa i de basarda. Vaig pensar en un idil·li amorós. Era una vulgaritat... i no, tampoc no m'oferia la concordança desitjada. Menys encara m'hi anaven bé algunes escenes tràgiques que vaig idear. Aquestes coses les vaig pensar a estones durant uns quants dies en què m'ocupava en altres assumptes literaris, els quals a la fi m'absorbiren i me les feren oblidar. Més tard vaig anar a Montnegre en temps de la pela del suro, i un vespre, tornant de bosc amb els peladors, en passar per una vall fosca, se'm donà sobtadament la il·luminació del tema oblidat: la costa solitària, la nit de lluna, la mar plàcida... i, flotant-hi, dues nedadores: una beudat de temptació seguida d'una figura sinistra. Tot seguit els vaig donar nom: la Xucladora i la Mort d'Aigua. Era allò: la seducció i la basarda fetes cos i ànima i vida. Després vaig anar imaginant el drama i en aquesta activitat mental ja no puc ara distingir què hi havia de treball

conscient i què d'il·luminació. Aquella nit quasi no vaig dormir. Vaig escriure fins a altes hores i l'endemà vaig acabar l'obreta.

Aquest cas és semblant als que cita M. Poincaré. Aquí la consciència ha començat per establir un problema indeterminat dintre certs límits i, amb els seus esforços per a determinar-lo, ha impressionat profundament l'esperit. La solució ha vingut d'una manera inesperada, després de llarg temps. En molts altres casos de la invenció artística sembla que el problema és tan aviat plantejat com resolt perquè la consciència i la inspiració treballen alhora. Sol passar que un hom escriu amb molta atenció, però no pas amb força gust ni amb verconvenciment de fer quelcom que valgui la pena; tot d'una, com un esclat de llum, salta a la ment una imatge brillant, inesperada, i ja tot canvia d'aspecte; la intel·ligència s'omple de vigor i cobra nou delit i el tema ens inspira una gran amor; i aquesta activitat mental i aquesta amor sembla que evoquin noves il·luminacions, les quals sovintegen més i més fent que la tasca sigui deliciosa i fàcil. Creiem que no hi ha cap escriptor-artista que no hagi fruit d'aquest estat i que no pugui atestar-lo. És cert també que moltes voltes un hom el desitja endebades.

Per ara no tractem d'explicar aquests fets. Simplement els exposem.

Segon punt. M. Poincaré no dubta que el treball conscient d'invenció matemàtica en els casos que ha enumerat ha servit per a posar en marxa la màquina inconscient i que la resposta de la inspiració és el resultat d'un llarg treball d'aquesta màquina. De manera —diu— que el jo inconscient o, com se sol dir, el jo subliminal representa un paper important en la invenció matemàtica.

Nosaltres estem conformes a creure que la inspiració ve d'un món inconscient que forma part de l'home mateix. D'altra manera, hauríem d'atribuir-la a un miracle. Per altra part, no és ella l'únic fenomen psíquic que reclama tal procedència. Els autors en citen d'altres de ben convincents. Jo aquí recordaré només la següent observació antiga, popular entre la gent d'escola: que si un estudiant s'esforça una mica a aprendre la lliçó poc abans d'anar-se'n al llit, baldament no assolixi un resultat gaire satisfactori, l'endemà, després de dormir, es trobarà que la sap força més. Qui el pot haver fet progressar en aquesta tasca mentre dormia, sinó un treball inconscient que ha ordenat i fixat dins la màquina auxiliar de la memòria els elements que hi havia penetrat d'una manera vagarosa?

Que el treball de la inspiració, encara que inconscient, és treball d'un home mateix, també em sembla indubtable. Ara que sóc vell, l'escriure un parell d'hores amb relativa inspiració exhaurix les meves forces, mentre que puc passar bonament sense fatic tota una tarda fent càlculs aritmètics o algebraics. Doncs, és ben clar que deuen treballar més potències de la meva persona en el primer cas que en el segon.

M. Poincaré no indica clarament quina entén que sigui la naturalesa del jo subliminal. Quan alguna vegada parla d'esperit en repòs i d'esperit en activitat (paraules amb les quals diu ben clar que admet l'existència d'una unitat substancial, espiritual, capaç de conscièn-

cia, subsistent quan actua i quan no actua) sembla que inclou dins aquest concepte les funcions subliminals i tot; però quan, més endavant, explica aquestes funcions per un ordre de combinacions atòmiques, baldament adverteixi que ho fa per via de comparació, ens dóna una idea de quelcom material i fatal que repugna al concepte d'esperit. Un hom no pot menys de preguntar-se: «Això que ell compara amb àtoms, són elements espirituals? Com provar-ho? Com provar que sigui espiritual una activitat inconscient? Serà perquè es comunica a voltes a la consciència? I no s'hi comuniquen també, rebent-hi interpretació adequada, les reaccions fisiològiques dels sentits?»

Cristià caròlic, sóc zelós dels furs de l'esperit i, creient que a l'esperit pertanyien les funcions subliminals, vaig defensar-ho en publicar, més aviat que no hauria volgut, part d'aquest treball a *La Veu de Catalunya*; però més madures reflexions m'han portat a considerar-ho d'altra manera i vull que consti, perquè entenc que tan pernicios és atribuir a l'esperit funcions que no li pertanyen com rebaixar-li'n de pròpies. El pecat està en la confusió.

Un altre autor que he consultat entre els que s'ocupen de la matèria, M. Grasset, savi professor de la Universitat de Montpeller, no aclareix pas la qüestió. En la seva obra *Le spiritisme devant la Science* estableix un gràfic on, al costat del centre O (que és el centre psíquic de la personalitat conscient, de la voluntat i del jo responsable), figura un POLÍGON que, posant en relació el centre auditiu, el visual, el tàctil, el cinètic o dels moviments generals, el de la paraula i el de l'escriptura, representa una activitat que, segons l'autor, no és conscient sinó per addició de la del centre O a la seva. Aquest POLÍGON designa gràficament el jo subliminal dels anglesos i de M. Poincaré.

El materialisme de la paraula centre (centre auditiu, visual, etc.) ens recorda les localitzacions cerebrals que alguns fisiòlegs han indicat i alguns històlegs han pretès determinar en correspondència als dits centres. Els efectes d'algunes ferides cerebrals interdient, unes, les imatges visuals, altres les auditives, altres la memòria de l'escriptura, etc., indiquen que en el cervell hi ha zones on es realitzen funcions relatives a les esmentades imatges; zones, però, la determinació de les quals és avui en dia encara molt fantàstica i molt dubtosa. Hi ha motius per a creure que existeixen; però les funcions d'aquestes zones que poden anomenar-se visuals, auditives, etc., no són visió, ni audició, ni cap idea, ni cap imatge conscient, sinó especials reaccions químiques i fisiològiques; és l'esperit el qui, en interpretar llur grafia especial, els dóna el sentit d'audició, de visió, de paraula, d'imatge, d'idea. Així com uns llibres o unes solfes en si mateixos no són més que paper i ratlles i les idees literàries i musicals que s'hi xifren no són d'ells, sinó de l'esperit que els ha dictats, ni ells les tenen mai per més que l'esperit del lector les formi en llegir-los, així són també exclusivament materials els fenòmens fisiològics relatius a les idees: un esperit ha d'haver-los dictats (ja Déu, ja l'ànima humana mateixa) i ells no són idees per més que l'ànima humana formi idees en interpretar-los. Cal que aquest concepte tan clar no sigui mai posat en oblit. I, si el tenim present, lluny d'escandalitzar-nos dels admirables instruments fisiològics posats al servei de la nostra ànima en

aquesta vida, els cristians (i, amb nosaltres, tota persona de recte sentit) no podrem menys de mirar-los com una prova evidentíssima de l'existència, la bondat i la saviesa de Déu. Nosaltres entenem que l'esperit és una substància subsistent quan actua i quan no actua, però que sempre que actua és conscient. D'altra manera, no veiem com seria possible evitar la lamentable confusió que fa la ciència moderna entre funcions fisiològiques i psicològiques. No hi ha més que un jo: les activitats inconscients pertanyen a una màquina, certament meravellosa, però purament fisiològica.

Que la memòria és una facultat essencialment espiritual, no ho posem en dubte, perquè, consigní on consigní bona part dels seus records (que ja no són memòria, sinó grafies que l'enteniment podrà llegir per a ajudar-la), en rememora la consignació referint-la a la immanència del jo; i, si el jo no tingués memòria conscient de si mateix, no tindria consciència de la pròpia duració i unitat. Però les activitats purament subliminals són inconscients del tot i no són rememorables. La major part de les combinacions que és de suposar que precedeixen la inspiració resten absolutament ignorades de la consciència.

M. Grasset ens diu que estudia des d'un punt d'albir psicològic aquests fenòmens inconscients. Els considera, doncs, psicològics? Què vol dir amb aquesta paraula? Alguns savis moderns, prescindint de la noció d'esperit i parlant sols de centres i de fenòmens, donen a voltes a l'adjectiu *psicològic* una valor que nosaltres no entenem i que dubtem que ells mateixos entenguin d'una manera clara. D'ençà de Spencer els conceptes d'esperit i de matèria causen horror a molts dels homes de la ciència experimental, així com els en causà el d'energia que, per haver-lo hagut de menester els químics, torna a circular després de la brillant (i, per cert, antiespiritualista) reivindicació d'Ostwald. Jo entenc que un concepte clar de la realitat *esperit* evitaria moltes confusions. Quan M. Grasset diu que el POLÍGON representa una activitat que no és conscient sinó per addició de la del centre O a la seva, estableix que el dit POLÍGON és conscient amb aquesta addició. Aquí està, però, el dubte. Si el polígon és en alguna circumstància conscient, és clar que és capaç de consciència i, per tant, quelcom que pertany a l'esperit; però, si no és l'activitat poligonal la que es fa conscient, sinó que el Jo conscient interpreta els resultats que aquella activitat poligonal li ofereix, no hi hauria cap inconvenient a creure que fos purament fisiològica. Ara bé; nosaltres no podem admetre que una activitat inconscient es faci mai conscient. De dues classes són les activitats que podem conèixer: objectives i subjectives; les objectives se'ns manifesten per un transport de matèries; les subjectives, per fenòmens conscients; parlar d'una activitat que no pertanyi a cap d'aquestes categories és emetre una paraula sense sentit. Així, doncs, quan, per raons de necessitat o de probabilitat, admetem l'existència d'unes activitats evidentment inconscients i que ens són inconegudes, no podem atribuir-les a l'esperit. Per això entenem que les activitats subliminals són fisiològiques, tot observant, però: *a*) que les impressions que rep el POLÍGON no li vénen totes directament dels sentits, sinó que, moltes vegades, són resultat de combinacions fetes conscientment; *b*) que la consciència presència

a vegades, interpretant-les amb més o menys claredat ideològica, algunes d'aquestes combinacions ordinàriament obscures; recordi's la nit d'insomni de M. Poincaré; i c) que aquestes combinacions es realitzen d'una manera fatal, independent de la nostra voluntat.

III. Hipòtesi poincareana de la inspiració

M. Poincaré tracta d'esbrinar de quina manera procedeix el jo subliminal per a cercar la solució d'un problema qualsevol que endebades la consciència s'ha esforçat a resoldre. «La invenció matemàtica —diu— no consisteix pas a fer combinacions noves amb elements matemàtics ja coneguts. Les combinacions així possibles serien en nombre infinit i, en llur immensa majoria, no oferirien cap interès. Inventar és discernir, és escollir. I, essent així, haurem de creure que el jo subliminal és superior al conscient, ja que escull i endevina, triomfant en qüestions on el jo conscient havia fracassat? Podem atribuir-li aquest alt discerniment?»

M. Poincaré declara que no ho podria pas acceptar sense una gran repugnància. Creu que s'ha de donar una altra explicació als fets, i proposa la següent:

No és de creure que el jo subliminal, per una intuïció delicada, hagi format exclusivament les combinacions útils que sol donar-nos en els casos d'il·luminació; és de pensar que automàticament n'ha formades moltes altres d'inútils i que solament les interessants s'han manifestat a la consciència. El fet d'haver-ne formades poques o moltes, essent com són en nombre infinit les possibles, no explica, però, que hagi tingut probabilitats suficients per a trobar la bona. Així, doncs, el problema presenta dues qüestions. – *Primera*: Com el jo subliminal, entre infinites combinacions, ha pogut trobar la bona? – *Segona*: Com el jo subliminal, entre les moltes combinacions que ha fet, no ha manifestat a la consciència més que la bona?

Primera qüestió. Podríem figurar-nos els elements futurs de les nostres combinacions a faisó de quelcom semblant als àtoms ganxuts d'Epicur. Durant el repòs complet de l'esperit, aquests àtoms estan immòbils, com enganxats al mur; i així podrien romandre indefinidament sense formar cap combinació. Però si, durant el nostre aparent repòs, es posa en acció un treball inconscient, alguns d'aquests àtoms es destaquen del mur, es mouen, topen ells amb ells i es combinen de diverses maneres de les quals no tenim esment. Doncs bé; el treball conscient que un hom fa a la recerca d'un problema serveix per a destacar i posar en moviment alguns d'aquests àtoms, no un grup qualsevol d'ells, sinó un grup d'ells escollit lliurement per la nostra voluntat que, perseguint una finalitat perfectament determinada, l'ha afectat. Aquest grup d'àtoms prossegueix les seves combinacions sense esment nostre, àdhuc quan les nostres idees s'han ja apartat d'aquelles que l'han posat en activitat, i solament podrà fer les combinacions en què un, almenys, dels seus àtoms prengui part.

Aquestes, doncs, ja no seran en nombre infinit, sinó limitat, i, entre elles, podrà haver-hi la bona.

Segona qüestió. Com s'explica que, entre les diverses combinacions que ha fet el jo subliminal, no arribin a la consciència sinó les útils? És una tesi general que els fenòmens inconscients privilegiats, és a dir, els que són susceptibles de fer-se conscients, són els que afecten més profundament la nostra sensibilitat. Cal tenir en compte que els éssers matemàtics més bells i, per consegüent, més capaços de despertar en nosaltres emoció estètica, són els harmoniosament disposats, de manera que, sense esforç, l'esperit els pot abraçar en conjunt tot penetrant llurs detalls. Aquesta harmonia satisfà una necessitat estètica i ajuda l'esperit servint-li de guia, fent-li pressentir una llei matemàtica en qualsevol tot ben ordenat. Ara bé, els únics fets matemàtics dignes d'atenció i susceptibles d'utilitat són els que poden fer-nos conèixer una llei matemàtica. De manera que venim a parar a la conclusió següent: que les combinacions útils són precisament les més belles. I això ens dóna l'explicació que cerquem. El gran nombre de combinacions que el jo subliminal ha format cegament està constituït en sa quasi totalitat per combinacions inútils que, per consegüent, no seran tampoc belles, no excitaran la sensibilitat estètica i no arribaran a la consciència. Les poques que són harmòniques i, per consegüent, útils i belles, seran les úniques capaces de commoure la sensibilitat i d'atreure l'atenció que les fa conscients.

Tal és, en extracte, la hipòtesi de M. Poincaré sobre la inspiració.

El genial matemàtic demana repetides vegades perdó per comparar grollerament amb àtoms els admirables elements de les combinacions subliminals.

Declara que les inspiracions sempre se li han presentat amb una gran llum d'evidència i que quasi sempre la comprovació li n'ha confirmada la veracitat. L'han enganyat, però, diu, algunes vegades, poques, i ha tingut el desencant de trobar-les falses en comprovar-les; mes sempre, en tals casos, ha reparat que aquesta classe de combinacions eren d'una gran bellesa matemàtica; i això li sembla una confirmació de la seva hipòtesi, segons la qual és precisament la bellesa el que, estimulants l'atenció, porta a la consciència els resultats subliminals.

IV. Objecions a la hipòtesi poincareana

Que la màquina subliminal fa més combinacions que no ens dóna, ens sembla cosa provada; M. Poincaré, durant la nit d'insomni que ens descriu, assistí d'una manera semiconscent a l'elaboració febrils d'aquestes combinacions, i jo mateix he pogut comprovar també estats consemblants; però que aquestes combinacions no siguin totes belles, ja és cosa que no podem admetre.

El jo inconscient obra d'una manera fatal, segons lleis d'ordre i analogia més o menys complicades, però tan ineludibles com els efectes de la gravetat. Essent així, doncs, una de

dues: o no farà cap combinació, o, si en fa alguna, haurà d'ésser regida per lleis d'ordre i analogia i resultarà necessàriament bella. Quan M. Poincaré ens diu que les combinacions inútils no són belles, hauria d'explicar-nos què entén per inutilitat i què per bellesa. Entén que tota veritat és útil i bella? Està bé; però tota combinació feta segons ordre i analogia, no enclou, per aquest sol fet, una veritat i una bellesa? No; quan M. Poincaré comprova una troballa de la inspiració, no mira si és vera en si mateixa, sinó si és vera en relació amb el problema que el preocupa i del qual l'ha creguda la solució. Les combinacions inútils són, doncs, per a ell les incongruents, les que no responen al seu problema, no les falses en si mateixes. Haurem de pensar, doncs, que el savi matemàtic francès s'enganya i ens enganya quan dóna a la paraula *inutilitat* un sentit més absolut?

Sigui com vulgui, àdhuc donant per cert que totes les combinacions subliminals són necessàriament belles, no hi ha dubte que podrà haver-n'hi de més i menys poderoses a ferir la nostra sensibilitat estètica i que, en aquest sentit, podrem qualificar de més o menys belles. Doncs bé; aquestes més poderoses a ferir la nostra sensibilitat seran les que, excitant-la intensament, atrauran sobre elles l'atenció que les interpretarà conscientment, rebent-les com a inspiracions. Aquesta idea poincareana és brillant i seductora. Tot seguit un hom recorda que no hi ha cap inspiració, ni en l'ordre artístic ni en el científic, que no vingui acompanyada d'una remarcable emoció estètica. Que versemblant és, doncs, que aquesta emoció sigui el truc que obre les portes de l'atenció a les combinacions poderosament belles i veres! Per seductora que fos, topava, però, aquesta idea amb un antic prejudici meu. Si el plaer estètic era anterior al coneixement de l'objecte bell, havia d'ésser un plaer orgànic; i això em repugnava profundament, perquè jo sempre havia entès que el plaer estètic naixia de l'esperit, del coneixement de l'harmonia de l'objecte bell, de tal manera que els reflexos orgànics, plaents o dolorosos, el minvaven i àdhuc l'interdeien segons llur preponderància. Seria fals aquest prejudici meu?

Vaig pensar en aquelles paraules que M. Claude Bernard solia adreçar als qui concorrien a la seva sala d'experiments: «Ans d'entrar ací, deixeu els vostres prejudicis al penja-robes on heu deixat els vostres abrics.» I, descobrint-me davant l'augusta figura de M. Poincaré, vaig deixar el meu prejudici, decidit a prescindir-ne en estudiar la nova hipòtesi. I, com més l'anava estudiant, més la trobava apta a explicar tots els fenòmens de la inspiració. Va enlluernar-me completament i, en el meu discurs d'inauguració del curs d'enguany a l'Institut d'Estudis Catalans, no vaig fer més que explicar-la, glossar-la i treure'n conseqüències. Però, més tard, en prosseguir la tasca iniciada en aquell discurs, vaig entrar en un ordre de consideracions que em feren veure el caire fals de la hipòtesi poincareana i em refermaren en el meu antic pensament.

Va suggerir-me-les l'estudi de l'al·lucinació.

Aquest fenomen pràcticament és conegut quasi de tothom. Qui, durant una febrada àlgida, no ha patit alguna al·lucinació? Qui, en tal estat, no ha vist tal volta aparèixer en la seva cambra alguna figura purament fantàstica, però que es destaca i brilla i es mou com una

realitat externa? Els boigs i els propensos a la demència solen tenir al·lucinacions àdhuc sense estar enfebrats. En la gent sana són molt rares. És un fenomen alarmant. Sigui com vulgui, jo n'he tingudes algunes (molt poques, gràcies a Déu) en estat de perfecta serenitat d'esperit i d'indolència fisiològica, ja que no de salut completa.

Convalescent d'una malaltia, ja retornat a la normalitat funcional, almenys aparentment, però molt afeblit de forces, solia romandre despert al llit fins a hores altes del matí. Em duïen l'esmorzar a son temps i, després, em deixaven tot sol, amb la cambra a menys de mitja claror. Estant així, incorporat, amb l'esquena recalcada sobre un munt de coixins, un dia vaig reparar que, posant els ulls de certa manera, veia uns homenets brillants i graciosos. Havien pres el meu llit com a paratge de llurs entremaliadures, harmonitzant amb les formes d'aquell moble llurs moviments. S'ocultaven en els plecs de les draperies, pujaven arrapant-se al meu penjant cobrellit, venien a fer tombarelles sobre el munt de roba alzinat tal volta pel meu genoll, s'escorrien d'anques pels vessants com qui juga a muntanyes russes, reien, saltaven, feien ganyotes picardioses... Els veia tan clarament i amb tant de relleu com si fossin reals i vivents: els seus ullets, les seves fisonomies, les seves carns, els seus vestits, fins i tot els clauets brillants de les soles de llur calçat, quan les mostraven alçant el peuet amb algun gest de dansa o algun giravolt de capbussó. Llurs moviments eren ben lliures. La meua voluntat no els governava, ni la meua intel·ligència els preveia. Vaig pensar: «Vet aquí els cupidonets, els elfs, les sílfides, els gnoms... de les creences populars. Una visió com la meua els ha engendrats segurament. No és estrany que encara a la nostra terra hi hagi camperol que jura i perjura haver vist els follets traficant per la cuina de casa seva o ballar al clar de lluna a la placeta de l'església. És ben cert que els havia vistos. Com un home ignorant ha de poder-se sostroure a l'engany d'una il·lusió com la meua?»

Jo sabia que era una il·lusió, i l'examinava serenament. Quan badava bé les parpelles i girava una mica els ulls, la visió s'esvaïa; quan tornava a posar els ulls i les parpelles en certa posició que vaig saber deixar i retrobar unes quantes vegades, la visió es reproduïa amb tota la seva viva i el seu encant. Va semblar-me que era un efecte similar al tan conegut de la cambra obscura. Dins una habitació fosca un raig de llum, passant pel forat d'un porticó, pinta a la paret, invertides, les figures de la gent que transita pel carrer. Doncs bé, el meu cas hi era força parió. La gent i la llum de projecció procedien sens dubte del meu cervell. La cambra fosca i la mampara on eren projectades les figures semblava que fossin respectivament la meua cambra i el meu llit; però tot seguit vaig comprendre que, per més que jo hi referia la visió, el meu llit no feia l'ofici de tal mampara; ningú no hi hauria vist les coses que jo hi veia i, per altra part, no feia un paper passiu, sinó que estava en combinació amb la fantasmagoria, ja que les figures hi concordaven llur moviment. M'inclino a creure que la cambra obscura i la mampara de projecció radicaven en el meu ull mateix.

Ara començo a sospitar la gran complexitat d'aquell fenomen interessant i misteriós. Heus aquí com me l'explico. Les excitacions lumíniques del meu llit, transmeses fisiològicament pel sentit de la vista, arriben a la meua ànima; ella les interpreta conscientment i forma una imatge psíquica, una percepció; els elements fisiològics corresponents a aquesta percepció s'enfonsen dins la màquina subliminal gravant-hi un signe que es combina amb els d'altres elements que anteriors percepcions havien impressionat en diverses èpoques; tots aquests elements impressionats funcionen dintre la màquina subliminal sense que la meua ànima n'hagui esment; però, en un moment donat, per virtut de circumstàncies especials, es projecta alguna de llurs combinacions al sentit de la vista, aquest sentit les transmet a l'ànima i l'ànima n'hau una percepció igual que la que li proporcionen les realitats externes. Quines complexes relacions entre l'ànima i el cos viu!

No ens proposàvem explicar aquest mecanisme; però, de pas, hem volgut donar-ne una lleu indicació perquè pot fer una mica entenedors els misteris d'aquest món subliminal que té tanta importància en la inspiració. El nostre exemple d'al·lucinació l'adduïrem, ja fa molts anys, en un discurs que, sobre qüestions estètiques, llegírem en uns Jocs Florals de la vila de Moià, per fer veure com aquestes fantasies, en certa manera morboses, podien proporcionar goig de bellesa quan se'ns donaven en estat d'indolència. Ara el tornem a adduir per declarar també que aquella al·lucinació ens proporcionà un plaer estètic com tal volta no l'hàgim obtingut mai de cap obra de l'Art ni de la naturalesa i preguntar-nos: per què, doncs, no la considerem com una inspiració? I no, no la considero tal; tinc la seguretat que no ho era. Però per què tinc aquesta seguretat? En què la meua intuïció o la meua sensibilitat la funden?

No se m'oculta que, així com l'al·lucinació es projecta del cervell a l'exterior i no arriba a la consciència sinó per la via dels sentits, la inspiració, per viva i brillant que sigui, sol ésser un fenomen intern que va directament del món subliminal al jo conscient sense cap intervenció dels òrgans forans. Això estableix, certament, entre elles una distinció força característica. Però és constant? No ho sé. És essencial? M'atrevesc a respondre rodonament que no. Estic profundament convençut que si una inspiració se'm donés amb caràcter al·lucinatori, no per això deixaria de classificar-la entre les inspiracions. És que la característica de la inspiració és un plaer especial, diferent del plaer estètic. La meua al·lucinació era molt bella, però no va néixer amb el plaer, el surt i la flama característics de les inspiracions, i per això no la veig prendre com a tal.

Vaig a provar si em faré entendre de tothom. M. Poincaré ens ha dit que sempre se li han donat les inspiracions després del plantejament d'un problema i d'una sèrie d'esforços conscients encaminats a resoldre'l. Jo també crec que no se'ns en dóna cap sense aquesta condició prèvia. Ara bé; quan un hom fa esforços conscients per trobar la desitjada solució, va impressionant determinats registres de la màquina subliminal. Cada possibilitat establerta, cada desengany obtingut, cada punt de mira abandonat per inútil anirà constrenyent el

problema dintre certs límits. Així un nombre més o menys gran de dades positives i negatives va establir les condicions necessàries de la qüestió; i les idees d'aquestes dades van enfonsant llur petja (permeti-se'ns la metàfora) dins el jo subliminal tant més profundament com amb més intensitat hagin sigut capides.

Tots sabem com obra una màquina calculadora. Ens dóna les sumes, les restes, els productes i els quocients que corresponen als registres de dades que hi hàgim preparat. Les seves peces posades en moviment per una força qualsevol no podran trobar l'ajust i l'equilibri sinó dintre les condicions que els registres amb llur posició determinen; i, en trobar l'equilibri, la màquina s'aturarà de sobte i farà sonar tal volta una campaneta advertidora. D'una manera similar ha de procedir el meravellós món subliminal, bé que amb una incomparable complexitat, i el sotrac del moviment que s'atura i el toc de campaneta que hi correspon en la màquina de calcular ens semblen força anàlegs al surt i la flama de la inspiració. És clar que aquesta comparació és molt baixa i grollera, però pot ajudar-nos a imaginar el problema que estudiem. El problema de l'inventor consisteix a trobar un o més termes que no posseeix però que han de convenir a totes les dades positives de la qüestió sense convenir a cap de les negatives. En el jo conscient hi ha un desig de trobar aquests termes analògics inconeguts. En el món subliminal no hi ha desigs; però hi ha una tensió, un desequilibri, un buit que tendeix a omplir-se segons lleis d'analogia fatals. Tots els elements del món subliminal van acudint cap a aquell buit xuclador i van combinant-se per a ajustar-s'hi. Els que no tenen analogia amb els registres positius i els que la tenen amb els negatius són mecànicament repel·lits; els de condició inversa van, en canvi, combinant-se i quan, en un moment donat, omplen el buit ajustadament, cessa la tensió subliminal, cessa el desequilibri, ve un sotrac, ve una descàrrega... i heus aquí el surt i la flama de la inspiració; i sobrevé també un gran plaer d'origen orgànic, el plaer d'una necessitat satisfeta, d'una tensió que ha desaparegut, d'un equilibri que s'ha restablert. Després, quan la consciència llegeixi la solució, vindrà el plaer estètic; però aquest plaer no va del cos a l'ànima, sinó al revés, perquè neix del coneixement, de la percepció de l'harmonia.

Si els indicis positius i negatius del nostre problema eren prou determinants, en el resultat subliminal, que necessàriament ha d'ésser-hi congruent, la nostra ànima llegirà la desitjada solució. Si aquells indicis no eren suficientment determinants de la qüestió, el resultat hi serà incongruent, és a dir, no la satisfarà. M. Poincaré diu que de vegades se li han donat il·luminacions que eren molt belles, però que no han resistit la comprovació. Aquestes il·luminacions, al nostre entendre, pressuposen un problema mal plantejat o que no ha influït suficientment els elements subliminals, i creiem que l'inventor no perdrà el temps que esmerci a examinar quina dada positiva o negativa contradiuen. Refermades aquestes dades, la màquina subliminal, que sempre dóna solucions ajustades a la posició dels seus registres, podrà subministrar tal vegada més endavant la inspiració bona. Bona o dolenta, la que ens subministri sempre serà bella perquè no en pot fer d'altra mena, però, al nostre entendre, no

és la bellesa, sinó el retorn de la màquina a l'equilibri el que produeix el surt, la flama i el plaer premonitoris de la inspiració.

L'al·lucinació que he descrit més amunt no va ésser precedida d'aquest surt, flama i plaer característics i, per això, un hom no podia classificar-la com a tal, baldament fos vivíssim el goig estètic de què anava acompanyada. Era una combinació espontània? Era deguda a un problema prèviament plantejat per la consciència? No ho sabem; però, en tot cas, no havia arribat a aquell estat definitiu que torna l'equilibri a la màquina subliminal i produeix aquella difusió, aquell sotrac i aquella descàrrega que es tradueixen per plaer, per surt i per flamarada en la nostra consciència.

Heus aquí ara, en resum, les coincidències i les discrepàncies entre la hipòtesi de M. Poincaré i la nostra.

Coincidències

1. Tota inspiració pressuposa un problema plantejat i treballat per la consciència sense haver-ne obtingut solució.
2. La facultat que fa les combinacions que subministren la inspiració és inconscient. M. Poincaré l'anomena *jo subliminal* i nosaltres, amb preferència, *màquina* o *món subliminal*.
3. Entre les combinacions subliminals, algunes determinen un plaer que atrau l'atenció a interpretar-les. Aquest plaer és premonitori de les inspiracions o il·luminacions.

Discrepàncies

1. M. Poincaré suposa que el jo subliminal fa combinacions belles i no belles. Nosaltres entenem que totes les fa belles, ja que ha de subjectar-les a lleis d'ordre i analogia fatals.
2. M. Poincaré suposa que aquestes combinacions poden ésser veres o falses; nosaltres entenem que totes són intrínsecament veres, però que poden ésser incongruents al problema que ha concebut la consciència, encara que sempre siguin congruents al plantejament subliminal d'aquest problema.
3. M. Poincaré suposa que el plaer premonitori de la inspiració és estètic; nosaltres creiem que és un plaer d'origen fisiològic, molt diferent del plaer estètic que neix sempre de coneixement, de percepció d'harmonia; i entenem que, tant com el plaer, són signes premonitoris de la inspiració el surt i la il·luminació o flama característics.

V. Reflexions sobre la nostra hipòtesi

Abans d'entrar en noves consideracions sobre la nostra hipòtesi, que és una simple modificació de la de M. Poincaré, volem examinar la raó que solen esgrimir els qui no admeten l'una ni l'altra perquè neguen el fet de la inspiració. Sostenen que aquest fet és una fal·làcia i que per rigorós ordre lògic és possible trobar totes les veritats artístiques assolibles a la intel·ligència; i creuen que, demostrada la segona part d'aquesta tesi, està demostrada la primera.

Un de tals era el fantasiós escriptor nord-americà Edgar A. Poe, que s'esforçà a explicar una pila de demostracions casuístiques. En una de ses contalles, per exemple, ens fa veure com, per deduccions basades en l'observació, és possible arribar a descobrir l'enigma d'una obscuríssima escriptura xifrada, de la qual ens és completament inconeguda la clau. Està bé; però no necessitàvem aquesta prova; totes les ciències, i principalment les Matemàtiques, ens ensenyen que no s'ha descobert cap veritat que no pugui subjectar-se a un ordre lògic, seguint el qual podia haver sigut trobada. Mes el cas és que, segons testimoni dels més genials inventors, moltes, i tal vegada les més sublimes, no han sigut trobades d'aquesta manera. Ni M. Poincaré, ni ningú que nosaltres sapiguem, pretén que la inspiració sigui única font d'inventiva, sinó un auxiliar poderosíssim que moltes vegades triomfa de qüestions en les quals havien fracassat els esforços de l'enteniment. I el savi francès mateix ens diu com, després que la veritat sublim i recòndita li era estada suggerida per inspiració, en dues hores de treball la comprovava, això és, l'enllaçava lògicament amb altres veritats conegudes i indubtables.

És que no és igual enllaçar lògicament dues veritats conegudes que passar de les conegudes a les inconegudes. Quan des del cim d'una muntanya atalaiem el punt on volem anar a parar, ens serà fàcil prendre la direcció dreturera que pot guiar-nos-hi, però quan, per assolit que sigui el lloc on ens trobem, sigui obscur aquell on vulguem anar i ens hàgim d'orientar només per indicis, que fàcil serà esgarriar-nos! A Edgar A. Poe, essent ell mateix qui havia tramet l'enigma de la seva escriptura xifrada, li era molt avinent d'admirar-nos, a nosaltres que l'ignoràvem, indicant-nos les exclusions i deduccions a fer per a descobrir-lo. No li fóra estat tan planer, si l'escriptura hagués sigut enginyosament tramada per una altra persona. Aleshores tal volta s'hauria hagut de donar com tants altres endevinadors d'enigmes.

Ara que ens han vingut al pensament aquests endevinadors, se'ns acut fer una advertència que tal volta no serà del tot inútil. Quan hem parlat del surt i del plaer de la inspiració, el lector modest tal vegada s'haurà cregut en la impossibilitat de mai poder constatar-los personalment, figurant-se que són efectes exclusivament reservats a poderoses intel·ligències que investiguen àrdues qüestions. No és així. D'inspiracions en pot tenir tothom que es preocupi d'algun problema, àdhuc els qui es dediquen a endevinar jeroglífics, xarades i altres enigmes de pur entreteniment. Si, per endevinar-ne algun, han maldat força, pensant-hi

hores i hores, quin surt i quin plaer especial experimenten si tot d'una els salta a la ment la solució! És una troballa que sorprèn i enamora. Quants i quants hauran pogut constatar-ho! Àdhuc persones ben humils. Així, doncs, no és pas cosa exclusivament reservada al geni, bé que sols el geni sigui capaç de plantejar els grans problemes de l'art i de la ciència. El fet el pot comprendre tothom i, parant-hi esment, molts i molts podran assaborir la diferència que hi ha entre el pler d'aquest fenomen i l'estètic.

Si haguéssim, però, de judicar d'aquestes coses per simples motius de sensibilitat, seria molt fàcil enganyar-nos. Els partidaris de la hipòtesi de M. Poincaré podrien fer-me veure com jo mateix he confós a vegades lamentablement la intuïció i la inspiració, retraient cites meves. Tindrien raó de sobres. No, encara que un motiu de sensibilitat m'hagi dut a sospitar una diferència capital entre la inspiració i certes al·lucinacions, aquest motiu no constitueix un argument sòlid. Hem de donar una raó més convincent que no ens ha pas passat desapercibuda.

En primer lloc convé establir que una activitat inconscient que combina elements materials, biològics, per meravellosament delicats que siguin, no és capaç de plaer ni de dolor. No hi ha sentir sense consciència de sentir. Concebre un sentir sense consciència (ànima) és concebre un sentir que no és sentit: un absurd. Així, doncs, encara que un hom parli, per exemple, de nervis i ganglis de la sensibilitat, hem d'entendre que aquests nervis i ganglis no senten res. Experimenten reaccions fisiològiques, objectives, no res més. És l'ànima qui les interpreta en sentit dolorós o plaent. La dolor i el plaer no existirien sense l'agent conscient com, de fet, no existeixen fora del regne animal. Els sentits corporals no senten res. El sentir és de l'ànima.

Entès això, que per a nosaltres és claríssim, però que no sembla pas ésser-ho per a molts pensadors pretèrits i presents, serà també clar que, si considerem la màquina subliminal com a fisiològica, no la podem creure capaç de plaer ni de dolor, però sí capaç de produir reaccions que l'ànima senti doloroses o plaents. Mes, així i tot, podran dir-nos els partidaris de la hipòtesi poicareana: Per què la combinació analògica i ordenada (és a dir, bella) no podrà causar una especial reacció fisiològica que l'ànima interpreti en sentit de plaer abans de conèixer la combinació mateixa? I, efectivament, no hi ha cap inconvenient racional; però hi ha observacions que ens indiquen que no és així. Ja hem dit que no és possible que la màquina subliminal faci combinacions que no siguin analògiques i ordenades (les agregacions que no ho fossin no constituïrien combinació) i, per tant, ens hauria de subministrar plaer estètic, no sols quan assolís la resolució del nostre problema, sinó a cada agregació harmònica dels seus elements. En tal cas, que sovint ens enganyaria amb falses inspiracions! I no és així. Per altra part, tenim motius per a creure que fa cegament combinacions bellíssimes (com per exemple les corresponents a l'al·lucinació que hem descrit, les quals presenciarem una estona per circumstàncies especials) sense que l'estat fisiològic que determinen provoqui en l'ànima cap plaer premonitori de llur coneixement. Ans al contrari, el treball de com-

binar hem de creure que, com tots els treballs, es tradueixi per dolor. I, de fet, entenem que s'hi tradueix. D'on aquesta dolor sorda i persistent que acompanya tota intensa curiositat? Per alleujar-se'n, l'endevinador d'enigmes espera amb afany la solució que no ha sabut trobar i les persones sedasses, després de fer-se mil cabdells, no reposen fins a descobrir el secret del misteri familiar pressentit. Els boigs, que solen proposar-se problemes impossibles (el moviment continu, la quadratura del cercle), pateixen terriblement d'esperit. Serà sols el treball conscient l'origen d'aquestes tortures? No hi contribuirà més encara el persistent treball subliminal, el qual no és possible aturar amb cap distracció, ni amb cap efecte de la voluntat?

—Està bé —ens respondran potser els poincareans—. Volem suposar per un moment que no és el plaer estètic el que obre les portes de la consciència a la bella combinació i no a les no belles o menys belles. Aleshores no podrem invocar cap poder electiu. El grup d'elements subliminals afectat pel nostre problema farà totes les combinacions possibles, i fins que les haurà exhaurides i trobarà, per això, necessàriament el repòs, no comunicarà a la consciència l'esclat de plaer que ha de menar-la a llegir el resultat obtingut. En aquest cas, el resultat no podrà ésser bo sinó quan la consciència hagi impressionat el món subliminal amb dades suficients i precises del seu problema, tal com un hom procedeix amb una màquina de calcular. I, si la consciència tenia les dades suficients i precises, estava en condicions de resoldre el seu problema sense necessitat de l'auxili d'una màquina cega. El poder que discerneix, no és superior al que no discerneix?

—Superioríssim —contestarem nosaltres—. Així també la intel·ligència del matemàtic té una superioritat innegable sobre la seva màquina calculadora, que no és més que fusta i metall; però la màquina treballa més de pressa i no s'erra mai, mentre que el matemàtic està exposat a errar-se moltes vegades en les llargues i embrollades operacions. Aquest avantatge maquinal és el que té sobre la intel·ligència de l'inventor, el món subliminal que subministra les inspiracions; però de res no servirà si aquesta màquina no és ben manejada; mai no donarà una solució bona si el problema no li ha sigut ben plantejat. No, la inspiració no resol cap problema que no hagi arribat a tal maturitat que la intel·ligència sola no pogués resoldre'l; però l'agent inspirador va més de pressa que el conscient, el qual, sense aquell auxiliar, tal vegada hauria arribat a la mort abans d'atènyer el resultat perseguit.

A si les dades han d'ésser suficients i precises, ens atrevirem a respondre que han d'ésser suficients, però no necessàriament precises; els inventors solen recollir-ne en gran abundor, i moltes, ja que no indiferents a llur problema, ho seran a l'aspecte que la inspiració pot resoldre'n. Els problemes de la investigació consisteixen a trobar un o més termes incògnits en qualitat i quantitat, uns termes que són de distint caràcter que les incògnites d'una equació. La incògnita d'una equació és una quantitat de la mateixa naturalesa que les altres amb les quals es relaciona i de la valor de les quals depèn la seva. La incògnita capital d'un problema d'investigació científica sol ésser un terme de forma incògnuda que s'ha de cer-

car per les senyes que resulten de les dades, és a dir, analògicament, tal com un poeta cerca una imatge de comparació. Així, per exemple, Arquímedes no va descobrir la llei del pes específic fins al moment que va tenir la visió de l'analogia que hi ha entre el volum del cos que se submergeix i el del líquid d'immersió que desallotja: analogia tan exacta, que la forma d'un terme serveix de motlle i mesura de l'altre. Bé devia haver conjugat i més conjugat els factors possibles de la qüestió: pes, massa, volum i densitat! Bé en devia haver fets, d'experiments! Bé en devia haver provades, de proporcions! La tortura a què havia subjectat el seu enteniment pot graduar-se per la satisfacció desbordant del seu triomf. Però, fins que va tenir la visió que hem esmentat, no va tocar el nu del problema; i tocar-lo fou desfer-lo, i desfer-lo fou desembullar tota la troca de cop i volta.

Ara que coneixem aquest nu, no ens seria pas difícil, tot fent veure que l'ignorem, d'anar a descobrir-lo per una sèrie d'observacions, proporcions i exclusions ben encaminades (sistema Edgar A. Poe); però el cert és que el geòmetra de Siracusa, que era un pensador de formidable lògica, no va pas trobar aquest camí fins que el salt analògic li'n va indicar el terme i la direcció.

Un altre invent cèlebre i circumstancialment conegut és el de la gravitació universal. Tothom sap que fou degut a una visió analògica. Newton, en veure caure una poma des del cim d'un arbre a terra, va formar sobtadament el següent judici sensible: «La poma i la terra són astres. Tots els astres del cel són relativament pomes que cauen o terres que copsen.»

Si el judici era exacte, estava descobert el problema de la gravitació universal, car no calia sinó aplicar a les grans masses dels astres i als immensos espais que recorren les mateixes lleis que regulen la caiguda dels cossos a la terra; i aquestes lleis, a Newton, podien haver-les-hi indicades els experiments que havia fet.

La visió analògica en els artistes és definitiva; en els savis és transcendent. Entre el cos submergit i l'encaix que li fa el líquid d'immersió un poeta no hi hauria vist més que dues formes exactament ajustades; Arquímedes hi va descobrir dos ordres de volums relatius que, en funcions de dos altres ordres de densitat, li explicaven la llei del pes específic. Un poeta hauria pogut comparar un moviment d'astres amb una caiguda de pomes, i s'hauria dat per content; Newton, en la caiguda de la poma a terra, hi va veure una relació de masses, de moviments i de distàncies successives. La ment de l'artista no passa del fet concret; la del savi el generalitza en condicions científiques. La invenció analògica és, doncs, d'una importància gran en la invenció científica, però no diu res a la ment que no està suficientment preparada per a generalitzar-la.

Nosaltres, sobre aquest punt hem adquirit alguna experiència per haver-nos dedicat a certes investigacions matemàtiques (un incident poc important dins la nostra vida d'artistes). Solíem fer temptatives servint-nos de la llei de proporcionalitat que, ben aplicada, és infal·lible; mes, com que l'ens matemàtic que necessitàvem i perseguíem ens era inconegut i el judicàvem a partir d'altres problemes similars al nostre, però no ben iguals, els resultats

que obteníem eren sempre incongruents a la nostra idea. Aquests esforços, però, no eren pas inútils, perquè ens obligaven a cercar similars més perfets i, a voltes, obteníem per inspiració el salt analògic que la consciència, massa encadenada al procediment lògic, no havia sabut donar. El nu de la qüestió consistia en certa analogia imatjada tal com les que troben els poetes, si bé de caràcter abstracte i en la qual un hom llegia tot un ordre.

Entenem que, fonamentalment, la inspiració no fa més que donar aquesta classe d'analogies, que són font d'inventiva per al savi que sap interpretar-les i per a l'artista que sap exigir-los originalitat.

Suposeu-vos que un poeta es proposa el següent problema: trobar un terme d'analogia amb la lluna en quart (dada positiva), però (dades negatives) que no sigui cap dels trivials, ni dels usats per escriptors coneguts: no la popular tallada de meló, no la llesca de formatge dels fabulistes, no la llàntia impertorbable del Mahabarata, no la faç d'or o d'argent tan treta al cas, no la gòndola de Víctor Hugo, etc. El problema és senzill i força més clar que com es presenta en una qüestió científica, on sol estar confós i àdhuc ofuscat per factors importants que li són indiferents. Segurament admet una pluralitat de solucions cada una de les quals pot satisfer-lo: cosa que contribueix a facilitar-lo. Doncs bé, el qui provi de resoldre'l veurà com no és pas tasca gaire faedora. Ho és tan poc, que alguns literats espantadissos declaren (sense raó, però) irresolubles en veres condicions d'originalitat aquesta classe de problemes. Pretexten que la ment humana ha ja exhaurit totes les combinacions analògiques possibles. Això és sortir-se del cas. Què saben ells? I, per altra part, què se'ns en dóna de les que hagin fet els escriptors caiguts en oblit, essent-nos ignorades i no exercint cap influència sobre el nostre públic? Per a nosaltres són noves totes les inconegudes nostres i de la generalitat dels vivents. Ai de l'escriptor que renunciï a trobar-ne! El problema és difícil, però no impossible; pot ésser resolt per escorcoll conscient i podem prendre'l com a patró d'una inspiració esperadora.

Si imaginem vivament la dada positiva (lluna en quart) i resollem fermament refusar les solucions coincidents amb les dades negatives, aquestes imaginacions i volicions influiran sobre el món subliminal. Suposem-ho. En tal cas, els elements biològics representatius d'aquestes dades no s'hauran pas de conjuguar ells amb ells; hauran de posar en desequilibri la màquina i romandre en tensió, relativament estàtics. Els dinàmics, és a dir, els que s'hauran de posar en moviment i acudir a combinar-s'hi, seran els altres, els externs als de les dades. Aquesta distinció ens sembla bon xic important i no veiem que M. Poincaré l'hagués apuntada.

No, per això, hem de creure que s'hagin de moure en cada cas tots els innumbrables elements subliminals. Cal suposar que estan acoblats per llei analògica, car aquesta és la llur, i els cibles més pròxims a les nostres dades seran els que en rebran la primera influència, la qual cessarà així que aparegui la solució. D'aquesta manera l'acció restarà reduïda a un nombre limitat d'elements i serà més o menys profunda segons els casos. Fonamentalment,

doncs, la qüestió és explicable en condicions purament mecàniques, cosa, però, que no exclou una gran complexitat fisiològica.

VI. Aspecte metafísic i místic

Com s'explica que els fenòmens anímics impressionin elements biològics i que els fenòmens biològics es facin entenedors de la consciència? Implica això una transformació d'activitats? De cap manera. Els fets ens diuen que hem de reconèixer que, en certes circumstàncies, l'activitat anímica exerceix sobre el cos una influència que no és moviment, però que en motiva, i que l'activitat biològica exerceix sobre l'ànima una influència que no és sentir ni pensar, però que dóna motiu a pensar i sentir; no res més. I aquesta lliçó no és pas nova; altres fets, més vistents i més indubtables que els que ens revela el mecanisme subliminal de la inspiració, l'havien ja ensenyada als psicòlegs clàssics. Com explicar, si no per aquesta influència de l'activitat conscient sobre la substància biològica, la iniciativa i el govern que la intel·ligència i la voluntat exerceixen sobre els moviments del cos? Serà de més bon entendre que l'ànima pugui impressionar un nervi transmissor de moviment que no un delicadíssim element subliminal? I a què són degudes, si no a la influència que en determinades circumstàncies exerceix sobre l'ànima l'activitat fisiològica, les transmissions que se'ns donen pels sentits? És més entenedora una visió provocada pels elements del nervi òptic que una altra de provocada per elements purament cerebrals? No prediquen totes la mateixa lliçó?

El que és fals, de tota falsedat, és que aquestes dues activitats es transformin una en altra. Si jo digués, en llenguatge no metafòric, que un fenomen subliminal es fa conscient, mentiria, perquè la més simple observació introspectiva em diu, d'una manera evidentíssima, que les coses no es fan conscients sinó cognoscibles i que dintre meu no hi ha més agent de consciència que el jo, el jo únic. El jo subliminal, novament inventat, és una denominació (acceptable sols com a tal) que designa una màquina viva. L'admissió d'una continuïtat entre l'energia espiritual i la fisiològica ens portaria a dues conclusions falses i contradictòries: ja a la dels positivistes que, partint de la matèria, no saben trobar en l'esperit més que vibracions, ja a la dels idealistes que, partint de l'esperit, no saben veure en la realitat externa més que ideacions i somnis; dues aberracions igualment condemnades pel bon sentit universal, que és el fonament de tota ciència, i renyides amb la noció ineludible del *jo* i *no jo* que imposa dues distintes fonts d'energia. Certament, la nostra ànima actua dins un ambient material i vibratori, del qual rep auxilis i al qual imprimeix direccions, però amb el qual el bon sentit prefilosòfic no permet mai confondre-la. Cada dia els investigadors descobriran més i més relacions entre l'ànima i les funcions cerebrals; però entre aquestes funcions orbes i el jo conscient que sent, entén, vol i rememora, sempre hi haurà una essencial diferència que cap consideració no podrà esvair.

Cal també tenir present que entre l'organisme material i l'ànima hi ha la vida, quelcom que encara no sabem si és font d'una energia especial, productora de fenòmens que no siguin de consciència ni de moviment. Quins? Si els poguéssim designar, no parlariem en sentit dubitatiu. La vida! Certament és quelcom que es desdobra de cara al cos i de cara a l'ànima; quelcom que tots, ignorants i savis, designem amb una paraula que és pràcticament entesa de tothom. Però, qui l'ha mai definida? Qui ens ha explicat mai en què consisteix? El segle tendeix a creure que la vida és el conjunt de fenòmens de moviment que es realitzen dins un cos viu; mes, en aquesta definició, hi entra el concepte definit, restant, així, inexplicat allò que és l'essència de la qüestió. I no sabem que se'n hagi fet cap de més bona, ni ho creiem, avui per avui, possible. Per què, doncs, no confessar la ignorància? Per què no assenyalar el misteri?

Alguns cristians s'alarmen del descobriment de màquines fisiològiques, auxiliars de les facultats conscients, i àdhuc hi tanquen els ulls com a una heretgia. L'alarma ha sigut motivada per les interpretacions inacceptables que els positivistes han pretès donar als fets. Fora d'això, no li veiem motiu.

L'ànima, creada a imatge i semblança de Déu, governa un univers de mons infinitament petits, sense confondre-s'hi. Les màquines d'aquests mons són les que, encara d'una manera molt imperfecta, comença d'assenyalar la ciència moderna. L'eterna veritat de la Revelació indica aquesta idea. Oimés, segons ella, la importància que el cos té per a l'ànima transcendeix fins a l'altra vida. L'ànima i el cos foren creats per a conuiu eternament. El pecat ha interromput per un moment de múltiples segles aquesta convivència; però la llei subsisteix: la carn ha de ressuscitar per a l'eternitat, i els estats ultraterrenals de l'home seran aleshores més perfets. Jo entenc que aquestes doctrines ens diuen que grans i molt grans i molt importants al seu perfet funcionament han d'ésser per a l'ànima els auxilis de la màquina fisiològica amb què conuiu. Cap altra religió ni filosofia no ho havia sospitat.

Quant a la nostra hipòtesi de la inspiració, ens sembla en aquests moments tan probable, que àdhuc pren en la nostra ment fermeses de teoria; però, hem de declarar que un rerejudici ens en fa encara desconfiar una mica. Ans d'arribar a trobar-la hem hagut de modificar quatre o cinc vegades les nostres idees i ens hem vist obligats a refer altres tantes aquest treball; i totes quatre o cinc vegades hem cregut sincerament estar en el camí de la veritat. Qui ens assegura, doncs, que noves clarícies no ens advertiran demà algun altre esgarriament i ens obligaran a rectificacions ara insospitades?

Entenem, sí, que, errada o no, la nostra doctrina no topa per cap caire contra la de l'Església romana, a la qual estem afiliats de tot cor i amb ferm convenciment; d'altra manera, per clares que ens haguessin semblat les nostres idees, les hauríem abandonades. Massa sabem com és enlluernable i esgarriadissa la nostra intel·ligència (i la dels més grans savis també) per atrevir-nos a oposar les seves llums vacil·lants a les que creiem vingudes de Déu i que veiem romandre immutables a través dels segles! És clar... els incrèduls es riuran

d'aquesta declaració i diran que entrem en el camp de la ciència amb una tara, amb un prejudici. No, en nosaltres no és un prejudici, sinó un judici molt viu. I quin savi no serva el saludable judici de les veritats certes i conegudes davant de les obscures que es proposa investigar? Replicaran tal vegada que el judici religiós no és d'ordre científic. I, certament, difereixen força l'un i l'altre ordre. Mes, per ventura la ciència no és fonamentalment una fe?

No ens proposem escatir aquesta qüestió, encara que no ens hàgim sabut estar de donar-hi, d'escallimpantes, un entretoc. Ens portaria molt enllà, massa lluny del tema al qual volem cenyir-nos. Hem volgut dir, només, que l'entendre, com entenem, que són fisiològiques les funcions subliminals que preparen la inspiració, l'al·lucinació i alguns altres fenòmens psicològics, no pugna amb el concepte cristià de l'ànima. Per aquesta part sempre hem estat tranquils. Però no volem ocultar que experimentàrem un glaçament de cor i un estrany sentiment de desolació quan, d'una anàlisi a una altra, arribàrem a tocar que la inspiració ens venia d'una màquina. Quin desencant i quina fredor per al pobre prologuista d'*El país del pler* que, enmig de la seva ignorància i els seus dubtes, era feliç perquè, darrera les inspiracions, sentia els batecs i l'escalf i l'enlluernament de la Divinitat! En lloc de l'augustesa de Déu, la fredor d'una màquina!

Aquest efecte desolador és propi de tot procés analític. L'anàlisi descompon i esmenussa les coses, va de la grandària a la petitesa i, seguint, un ordre descendent, ens porta sempre a uns límits migrats, depressius per a l'esperit. La síntesi, en canvi, reconstruint i enlairant, segueix el procés invers i ens encarrila a un ordre que projecta la visió intel·lectual fins a l'infinit. Així ens ha passat en el nostre cas. L'anàlisi ens havia apartat de la grandesa i de la poesia que, entre ombres i confusions, llambregava en altre temps la nostra ment. La síntesi ens ha retornat a la visió d'aquella mateixa poesia Augusta, però amb més claredat i serenor que abans, sense confusions ni falòrnies.

Anem a explicar-ho.

En primer lloc hem comprès que la nostra ànima disposa d'un instrument, ensems obedientíssim i automàtic, d'un poder i una finesa meravellosos. A cada una de les nostres imatges i de les nostres combinacions conscients correspon en aquest instrument una tecla quasi infinitament delicada i perfecta. No les veiem, no les sentim, però no podem imaginar res sense imprimir-los activitat. Si formem, per exemple, les idees *arbre, lluna, espiga*... les tecles *arbre, lluna, espiga* vibren a influx de la nostra pensa. I el meravellós instrument tecleja amb més vigor i produeix més profundes vibracions com més intensament i més repetidament la nostra pensa l'impressiona. Màquina d'una perfecció inimaginable, treballa aleshores automàticament dins la fosca biològica i ens dóna, amb llum d'inspiració, les combinacions congruents als problemes que li hàgim plantejat. I, aquesta màquina, cadascú la maneja segons les seves afeccions. Els músics mouen amb preferència les tecles corresponents a les imatges sonores, els pintors les adscrites a les de forma i color, els poetes les unes i les altres, i els homes de ciència les obedients a les idees abstractes i d'ordre pur. Així, cadascú obté les ins-

piracions en consonància amb els seus gustos i, sense adonar-se'n, multiplica les peces del teclat que prefereix; i el teclat dels músics torna formidable per la banda dels sons, el dels literats per la de la paraula, i el dels matemàtics per la de les jerarquies i els sublims ordres numèrics. És possible concebre una màquina més admirable?

Però aquesta visió, si ens hi aturéssim, seria encara depriment. La màquina viva que hem descrit no és en si mateixa més que un conjunt de matèries que vibren i reaccionen fatalment, quelcom incapaç de sensació, de sentiment i d'idea, una cosa, en fi, que no ens pot entendre ni estimar. Això sí, està adaptada a les necessitats de la nostra intel·ligència, ens il·lustra com un llibre i dóna solució als nostres problemes com una màquina de calcular. Ara bé; quan llegim un llibre, tots sabem que no és més que tinta i paper inanimats, però comprenem que, si les seves grafies ens subministren idees, és perquè una altra intel·ligència, semblant i tal vegada superior a la nostra, les hi ha xifrades; quan ens servim d'una màquina de calcular, tots veiem que no és més que fusta i metall, però comprenem també que una intel·ligència, semblant i potser superior a la nostra, preveient l'ordre de tots els nostres càlculs, l'ha d'haver conjuminada. No faria riure que atribuíssim tals combinacions a l'atzar? Com, doncs, darrera la il·lustrada màquina subliminal no hem de veure la intel·ligència i la bondat d'un admirable i adorable inventor que ha previst les nostres idees?

En el pròleg a *El país del pler* vaig declarar com sentia a voltes venir a mi, dels mons del *no jo*, certes idees inspiradores i com no podia menys d'atribuir-les a un altre esperit capaç de pensar. A través d'ombres llambregava Déu. Doncs aquesta visió no se m'és pas esvaïda, ans se m'és feta més clara. La màquina material que el separa de mi me l'assenyala amb tots els seus efectes i em dóna a llegir pensaments d'ell xifrats. No puc caure en la falòrnia de creure que les inspiracions artístiques i científiques siguin comunicacions sobrenaturals; sé que no impliquen un diàleg directe entre l'home i Déu; però sé, amb tota certesa, que són respostes que han d'haver sigut previstes per Déu en tots els ordres llurs. Com no agrair-les-hi?

I àdhuc, com no implorar-li'n d'especials? Si el meravellós clavicordi subliminal ressona a l'influx del nostre esperit, caldrà cap miracle perquè ressoni a l'influx de l'esperit del Creador? De vegades demanem gràcies que no ens poden ésser atorgades sense un trastorn de l'ordre natural; però la inspiració no ens sembla pas d'aquestes.

Heus aquí, doncs, com s'és esbargida aquella fredor que ens havia corglaçat a mig camí de la nostra investigació. La síntesi ens ha tornat a les alteses. No s'han pas desfet els llaços de divina comunicació que el nostre instint pressentia en les inspiracions, ans els hem atalaiats més clarament. No era pas enganyós l'instint dels poetes de tots els segles: tenien raó d'invocar el Numen Sagrat; i nosaltres continuarem invocant-lo com feia el nostre antic i venerable mestre Homer, bé que amb una fe més raonada per la nostra part.

VII. Aspecte pràctic de la qüestió (seguint la hipòtesi poincareana)

Quan iniciàrem aquest treball ens proposàvem investigar, dada la hipòtesi de M. Poincaré sobre la inspiració, quins procediments serien més adequats per a obtenir un major rendiment útil d'aquesta font d'inventiva. L'assumpte del capítol que ara ens ocupa era, doncs, l'objecte, no sols principal, sinó àdhuc exclusiu d'aquella investigació, car els capítols preliminars amb què pensàvem acompanyar-lo no havien de consistir més que a exposar i corroborar amb la nostra crítica la doctrina del genial pensador francès. Noves clàrícies ens han apartat d'aquella hipòtesi clàssica obligant-nos a una investigació més radical, de la qual ara considerem com un simple aspecte les matèries que abans eren el mòbil únic del nostre estudi.

Creient interessant comparar les consideracions pràctiques que ens havia suggerit la hipòtesi de M. Poincaré (la qual adoptàrem en el nostre discurs inaugural del curs 1921-1922 de l'Institut d'Estudis Catalans) i les que ens suggereix la que ara creiem més probable, reproduïrem aquí, primerament, la part d'aquell discurs que fa relació a les dites consideracions i després la comentarem segons el nostre actual criteri.

Del discurs inaugural del curs 1921-1922. ...D'aquestes combinacions (les del món subliminal), totes belles (en aquesta consideració discrepàvem ja una mica de la doctrina poincareana), només seran manifestades les que fereixen més vivament la nostra sensibilitat estètica, i això explica que la meravellosa màquina sigui font d'originalitat. Si ens donés automàticament, no les combinacions que més ferissin la nostra sensibilitat, sinó, en absolut, les més belles, el món artístic hauria format un nombre limitat d'analogies i sempre repetiria les mateixes. Ara és diferent.

Cal observar que les combinacions analògiques perden la virtut d'impressionar-nos a proporció que són repetides i vulgaritzades. Quina analogia intrínsecament més bella, per exemple, que la que formem entre una llàgrima i una perla? El primer poeta que va dir perles a les llàgrimes segurament va produir un efecte enlluernador, deliciósíssim; però, aquesta analogia, l'han adoptada tots els poetes mediocres, milers de boques l'han anada repetint i, avui, ja quasi no ens causa cap impressió. La bellesa d'aquestes combinacions sensibles o, més ben dit, llur poder es gasta amb l'ús. Heus aquí per què les que no són noves, havent perdut el poder de ferir vivament la nostra sensibilitat, no surten de la màquina que les forneix, i solament les noves, les originals, tenen la virtut de manifestar-se. Aquesta raó de novetat, i no la d'utilitat i bellesa que invoca M. Poincaré, és la que explica que la inspiració li hagués donat la llei de les funcions F i no qualsevol altra llei, tant o més útil i tant o més bella, de les ja conegudes de la ciència; i aquesta raó explica també per què de vegades s'obren pas fins al món conscient certes combinacions enganyadores per al savi, però que són belles i noves.

Ara bé; l'home paradísic no estaria avui en bones condicions per a escriure coses noves. Cauria en moltes coincidències que semblarien plagis o trivialitats. Sols l'artista que coneix

totes les vivents produccions del seu art té el palp de sorda sensibilitat corresponent a les gastades i està en bones disposicions per a ésser original. Així doncs, convé que els escriptors hagin llegit molt; però la lectura dels grans mestres, que és la que cal preferir, porta un gran perill per a la inventiva, perquè ens influeix a voltes massa i ens fa reminiscents en comptes d'inventors.

La reminiscència és un encís funest. L'home subliminal, igualment que l'home conscient, és propens a la peresa i li ve més de gust que ens servim de combinacions fetes que no pas cercar-ne de noves pel seu compte. Així sol passar que, més que la vera inspiració, ens mouen al treball les reminiscències, sobretot al principi de la nostra carrera artística. L'autor que llegim amb delectança ens comunica el seu to, la seva gamma, les seves maneres i àdhuc les seves idees, interposant-se entre nosaltres i la naturalesa i substituint la nostra personalitat.

Jo he patit d'aquest vici lamentable i em va costat molt de desfer-me'n. Genis tan diferents com els d'Ossian, Shakespeare i Homer m'han posseït en altres temps. Sí; àdhuc l'esperit de la poesia ossiànica, tan obscur, tan boirós, tan fatídic, tan diferent del meu, em va mantenir sota el seu domini una llarga temporada, i no me'n vaig pas estòrcer per virtut pròpia, sinó per la d'un altre dominador que em tragué d'aquell esclavatge per a sotmetre'm al seu. Ja feia molt temps que em dedicava a escriure quan vaig reaccionar contra aquelles tiranies; i, per a rompre-les, vaig decidir no tractar per algun temps cap assumpte d'imaginació, sinó dedicar-me exclusivament a treure còpies de la realitat. Però, ni tampoc aquest recurs em reeixia! L'autor que em dominava m'imposava el seu to i, amb el seu to, una pila de reminiscències que hi estaven lligades. Per fi vaig servir-me d'un expedient que vull recomanar a tots els literats que es trobin en el mateix cas: quan el to m'imposava un adjectiu o una comparació, els ometia si em semblaven banals, àdhuc a costa del bon ritme de l'estil, i així mateix m'abstenia de repeticions i d'altres figures retòriques de pura forma. D'aquesta manera vaig rompre el to funest i vaig anar-ne adquirint un altre que naixia de mi mateix: un to pobrissó, però meu. És clar que molts d'aquells assaigs no valien res; però a voltes el meu *jo subliminal* m'assistia delitosament i, llavors, el treball resultava aprofitable. D'aquell temps són les meves composicions *Mar de llamp*, *Mànegues marines* i algunes altres. Les cito perquè qualsevol que les llegeixi podrà comprovar-hi les traces de la disciplina que he esmentat. És llàstima haver de parlar d'un hom mateix! Però, si callés uns fets que ningú no pot conèixer sinó jo, a qui serviria la meua modesta experiència?

El procediment que acabem d'iniciar no sols destrueix un obstacle que s'oposa a la inventiva, sinó que també directament la mou i estimula. Cada adjectiu i cada metàfora que un hom refusa representen uns problemes plantejats que el *jo subliminal* tractarà de resoldre. Mes no es cregui pas que hagi de resoldre'ls a l'acte, mentre estem escrivint. Les combinacions que ell fa són múltiples i complicades. De la sembra a la collita ha de

transcórrer un lapse molt més llarg que el de les pauses que un escriptor pot entretenir durant el treball. La collita ens vindrà un altre dia, quan, explanant un altre tema, tocarem tal vegada les mateixes tecles que la primera vegada no ens tornaren resposta. Cal entendre una cosa: que, quan treballem assistits de la inspiració, les il·luminacions que ens subministra no són degudes a combinacions que hagi fet en aquell instant. Són riqueses adquirides lentament que resten dins l'ombra de la màquina subliminal fins que un treball conscient, movent els registres que corresponen als ocults tresors i sobreexcitant la sensibilitat artística, les posa en condicions de manifestar-se. Si, en emprendre l'obra, el nostre *jo subliminal* és ric, no ens caldran pauses ni recercaments perquè ens assisteixi amb el seu auxili; ans la vivor, que desperta la sensibilitat, li anirà millor que els entreteniments que tendeixen a condormir-la. Si, al contrari, està aleshores en estat de pobresa, tant callarà a la crida com a la recria i és probable que un enginy afanyós ens suggerirà conceptes retorts i extravagants en lloc de les idees senzilles i originals que ens són desitjadores.

El que convé, doncs, és enriquir l'home subliminal, i, certament, la nostra voluntat pot ajudar-hi. L'artista no ha d'ésser-ho solament en el moment de l'obra, sinó en tots els instants de la seva vida. Quan observi un efecte interessant, pensi: —Quines paraules podrien pintar-lo? Quin adjectiu diria el seu matís? Quin verb revelaria el seu moviment? Amb què es podria comparar?— i cerqui mentalment i procuri absoldre aquestes preguntes. Quan vegi alguna fisonomia que li causi impressió, pensi: —Per què me la fa? En què consisteix el caràcter d'aquesta cara? Què la distingeix principalment de les altres i com dir-ho?— I així, davant de cada objecte de la naturalesa i sobretot dels que fereixin d'una manera especial la sensibilitat, examini, interpreti, formuli problemes d'art. I no mantingui menys actiu l'esperit durant les lectures. La passivitat és mare de reminiscències i l'activitat és mare de la inspiració. Davant de cada bellesa que li ofereixi el llibre, formi un propòsit, no d'imitació, sinó d'independència. Si troba per exemple aquest judici sensible: *la lluna resplendia com una falç d'or*, pensi tot seguit: —Amb quin altre objecte podríem comparar bellament l'astre de les nits?— Si troba una paraula lluminosa, consideri quina altra també dotada d'esplendor podria convenir al mateix objecte per un altre caire i a quins altres objectes podria aplicar-se la del llibre. Quants problemes a plantejar! Quantes investigacions a fer!

Aquest és el treball més útil per a l'artista escriptor. No sols ens enriquirà ja directament amb una sèrie d'observacions precioses, sinó que posarà en joc l'activitat del nostre *jo subliminal*, el qual formarà d'amagat nostre les combinacions, àdhuc, que nosaltres no sabríem trobar. Les més esplèndides les comunicarà a la consciència en el moment més impensat, però encara restarà ple de moltes i moltes d'altres que a l'hora de treballar l'obra es manifestaran oportunament, secundant-nos i enjoiant-la.

VIII. Aspecte pràctic de la qüestió (segons les nostres actuals idees)

Tots els consells que donàvem en el discurs transcrit dins el capítol anterior, fills més aviat de l'experiència que no pas de cap prejudici, els tenim per bons; però, com suposarà qui hagi llegit aquest treball, no tenim pas per bona la teoria que aleshores els aplicàvem.

Ens havia seduït en gran manera a favor de la hipòtesi poicareana el veure que dins ella podíem explicar-nos brillantment que la inspiració fos font d'originalitat. Ara comprenem que l'explicació s'ha de fer a la inversa de com la fèiem. És ben cert que les combinacions analògiques perden amb l'ús llur poder d'impressionar la nostra sensibilitat estètica; i, com que els bons escriptors ho saben, procuren defugir-les i lluiten conscientment contra la pròpia màquina subliminal, refusant-les-hi. És a dir, que l'originalitat no la dóna automàticament la màquina, sinó que la dóna per virtut de propòsits i d'imposicions de la consciència. Què representava, si no, aquesta lluita de la consciència contra la màquina, la disciplina que, com dic allà mateix, vaig imposar-me per estòrcer-me de l'esclavatge a què em sotmetien les lectures dels meus poetes preferits?

Els poicareans podrien replicar que l'efecte d'aquelles lectures era degut a llur bellesa, la qual, per ésser tan impressionadora de la nostra sensibilitat tendia a ressorgir del món subliminal a obrir-se les portes de la consciència. I això també té esguards de veritat que contribuïren a enganyar-nos. Mes, sigui com sigui, les reminiscències ens proven que la màquina subliminal no és pas sempre font d'originalitat; que, si de cas, ho serà només en determinades condicions, com, per exemple, les de la inspiració. L'argument tendeix, sí, a provar que la bellesa és la sol·licitadora de l'atenció sobre els fenòmens subliminals. Ja hem exposat les raons que tenim per a no admetre aquesta hipòtesi.

Així, doncs, ha d'ésser molt altra de la d'aleshores l'explicació que ara hem de donar als fets. Anem a intentar-la.

La memòria, facultat exclusivament conscient que constata la permanència del jo a través de la successió fenomenal, en apoderar-se de les percepcions no en conserva llarg temps la imatge completa, sinó una idea que, per manca de detalls, es confon amb altres de la mateixa categoria. Els fluidíssims i subtilíssims elements que vénen dels sentits de la vista, olfacte, oïda, etc., arriben a l'ànima i en són il·luminats (permeti-se'ns la metàfora) com les volves que, procedents de l'ombra, entren dins un raig de sol. La memòria en reté les imatges, però se li van afeblint, esblaimant i desdibuixant per moments i li'n resta només una idea, una categoria. Exemple: el pintor que acaba de mirar atentament el seu model recorda exactament la línia objecte de la seva especial observació; si entre l'observació i la còpia hagués de deixar passar cinc minuts, ja no recordaria exactament aquella línia. La perduració de les imatges dins la consciència és un fet experimental. Però tota imatge atesa (i tant més com més vigorosament s'és atesa) es grava en aquell tocom que els psicòlegs clàssics anomenaven memòria sensible, el qual, però, no és memòria ni és sensible, sinó que és simple-

ment un món d'obscures accions i reaccions fisiològiques, que no rememora res ni sent res, bé que guardi les impressions rebudes, tal com un llibre de memòries guarda les apuntacions que hi hem escrit. La perfecció d'aquests gravats subliminals ens la revelen les al·lucinacions, que es projecten en imatges tan vives i detallades que poden competir amb les directament vingudes de la realitat.

Evocant les imatges d'aquests gravats fisiològics, la memòria conscient perfecciona i refresca els seus records; i, quan aquests gravats són destruïts per traumatisme o malaltia, es troba impossibilitada de complir degudament les seves funcions. Però ella, i només ella, és la veritable memòria. Guardar inconscientment no és fer oficis de memòria: això ho fan àdhuc una caixa i una calaixera. Rememorar és tenir consciència de l'acció retentiva i comparar les retencions aplicades a cada terme. Sense memòria conscient no seria possible formar cap judici; les percepcions serien instantànies i no podríem arribar a la compleció de cap idea, perquè se n'esborraria l'inici abans que assolíssim la conclusió. Cap fenomen objectiu, cap duració objectiva... no podran explicar mai una remembrança conscient. Amb completa separació del món subliminal la memòria guarda els seus records esblaimats i abstractes, però que porten un sentiment de temps que sols pot donar-los una consciència que ha coexistit amb ells i que ho rememora. A voltes ells evocuen la imatge subliminal que pot il·lustrar-nos, a voltes és aquesta imatge la que els desperta a ells; però la imatge, sense la memòria immanent del jo, seria una visió que apareixeria i desapareixeria sense deixar record. Cal, doncs, no confondre la imatgeria subliminal amb la memòria i els seus records. Sense aquesta memòria no existiria la llibertat humana. Seria possible refusar una imatge sense tenir consciència d'un record preexistent que la condemna? Aquests records independents i preexistents expliquen aquelles lluites contra certes suggestions subliminals, que tantes voltes han descrit els nostres místics. En aquest punt, l'ideal humà, tant en mística com en art, consisteix a establir el domini de l'esperit sobre la màquina. A altra cosa no conspira triomfalment el treball que té per resultat la inspiració. La lliçó pràctica ens ho farà veure, si la teòrica no ens ho ha ensenyat encara prou.

Segons la nostra hipòtesi, és clar que, quan una lectura ens impressioni fortament, les seves imatges i les concatenacions harmòniques de les seves imatges tendiran a gravar-se en els elements subliminals; l'element representatiu d'un to es concatenarà amb els representatius de determinades ciències, els d'aquestes cadències amb els de determinades paraules, el d'un substantiu amb el d'un brillant adjectiu acompanyatori o tal vegada amb el d'un verb esplendorós, el d'un terme de comparació amb el del seu analògic corresponent, etc. No s'integraran totes les concatenacions de la lectura perquè no totes hauran sigut d'una harmonia prou feridora i perquè el lector haurà rebut moltes altres impressions i haurà format moltes altres imatges; però tantes més se'n seran formades com més la lectura ens hagi causat bell efecte. Així doncs, quan el lector es convertirà en escriptor, el seu treball conscient

es trobarà influït per aquestes nombroses i fortes concatenacions subliminals. Evocarà un substantiu i li compareixerà a la consciència acompanyat d'un determinat adjectiu, o d'un verb, o d'una metàfora, o d'una cadència retòrica... Quasi no podrà emprar cap paraula que no arrossegui alguna cadena d'esclavatge. Heus aquí un treball en què el món subliminal no desplega altra activitat que la de la seva inèrcia al servei de la consciència. El qui el faci es creurà sens dubte conscient i no serà més que un reminiscent i àdhuc un inconscient en acceptar amb passivitat, sense esmenar-los i governar-los, els resultats de la seva màquina. És el vici de tots els imitadors en el grau major o menor en què ho siguin. No creiem que cap artista se'n pugui alliberar del tot; però el seu mèrit no és allà on sucumbeix, sinó allà on triomfa; i ens fan una certa pena els crítics que, quan volen lloar alguna obra literària, la qualifiquen pomposament d'horaciana, d'homèrica, etc. Si l'obra té realment reminiscències d'aquests autors, no haurien d'ésser citades com un mèrit, sinó com una tara, més noble, si voleu, que la del que sucumbeix a reminiscències poc prestigioses, però tara al cap i a la fi. Ja sé que hi ha qui es dedica voluntàriament, i àdhuc amb esforç, a imitar l'estil d'algun gran mestre. Per a mi això és amar una *capitis diminutio maxima*. L'estil dantesc, virgilià, homèric, etc., diuen molt en pro de les personalitats respectives de Dant, Virgili i Homer, però en pro d'un altre fill de mare que se'n vesteixi, què han de dir? No l'acusaran més aviat de misèria i descastament?

Allà on hi ha reminiscència no hi pot haver inspiració, car en aquest cas la màquina subliminal ens dóna combinacions inertes en les quals no ha posat més treball que recollir-les i tornar-les tal com se li han donat. Cal rompre les concatenacions inertes. Si acudim a una altra lectura diferent de la que les ha produïdes i també impressionadora, certament podrà destruir-les però serà substituïnt-les amb unes altres que tindran els mateixos inconvenients. No farem sinó mudar de jou: allò que em passava a mi anant d'Ossian a Shakespeare i de Shakespeare a Homer. Crec que no s'hi pot aplicar altre remei eficaç que el d'aquella disciplina que vaig adoptar en els meus temps de *Mar de llamp* i *Mànegues marines*, tal com l'exposo en el transcrit discurs de l'Institut. Proposar-se una gran austeritat d'estil; refusar tot terme que vingui concatenat reminiscentment (aquí la memòria, l'única, la conscient ens ha de guiar); posar forta atenció en el contingut de cada substantiu que un hom empri (la imatge subliminal surt més com amb més energia conscient és atesa); cercar en les qualitats d'aquesta imatge els motius de l'adjectivació que pugui convenir-li; imaginar vivament l'acció ans d'escollir el verb; fer que la paraula no evoqui la imatge, sinó que la imatge evoqui la paraula; i, finalment, estar decidits a escriure la frase sense cap enfarfec d'adjectius ni de metàfores quan no n'hàgim trobat cap que, per la seva novetat i expressió, valgui la pena d'ésser escrit.

Aquesta darrera recomanació és la més difícil d'observar perquè obliga a rompre la mesura que un hom sent necessitat de donar a les frases per a acordar-les al ritme de l'estil; però és la pràctica més important del sistema i cal sostenir-la baldament en pateixi l'harmonia.

D'altra manera no ens alliberarem mai del to que ens hagi imposat l'autor que ens domini. Els primers assaigs seran inharmònics i dificultosos; probablement no tindran gaire valor literària; però, de mica en mica, tots plegats ens donaran el sentiment d'un to que, d'aquella hora en avant, vetllarà per l'harmonia i serà el més apropiat a les nostres facultats. Obtinguda aquesta victòria de l'home conscient sobre el reminiscent, cada dia ens sentirem més senyors i més segurs i arribarem a dominar àdhuc el to mateix i a variar-lo, ara construint el nostre estil a l'austeritat primitiva, ara desplegant-lo a totes les gràcies a un ritme joguiner i espontani.

En rompre les concatenacions del món subliminal trenquem allà un equilibri que la màquina, posant en moviment els seus elements, tendirà a restablir. Les nostres troballes conscients el restabliran tal volta i el nostre fracàs, en canvi, plantejarà un problema de dades positives i negatives que la màquina treballarà fatalment a resoldre. Si el resol, heus aquí el sotrac i la flama: allò que en diem inspiració. Així doncs, si és cert que les inspiracions vénen d'un món inconscient, no és menys cert que l'home que en té és més fortament conscient que el que no en té, perquè no s'obtenen sense un domini de l'esperit sobre la màquina. I tan clar ens sembla això, que ens atrevim a dir que a major domini de l'activitat conscient sobre la subliminal correspondrà, en igualtat de facultats, major activitat d'inspiració. Ara, després d'haver remarcat aquest necessari mestratge de l'esperit sobre la màquina, cal també remarcar l'ensenyament providencial que la màquina dóna a la intel·ligència. En les combinacions que l'escriptor faci conscientment podrà caure en error, en falsedat; però les que li doni el món subliminal sempre seran justes, sempre plenament harmòniques, i, així, seran lliçons de bon gust. No és pas possible que cap crític pugui assegurar que una bella imatge sigui deguda a inspiració; només ho sap, i encara no sempre, el propi autor; però tots podem estar segurs que no provenen de tal font les analogies falses, ni les laberíntiques, obscures o massa subtils. Precisament, per l'esplendor i la justesa de les seves solucions, aquesta font d'inventiva ha sigut cantada i àdhuc divinitzada pels poetes de tots els temps.

En la part del nostre discurs de l'Institut transcrita en el capítol anterior, aconsellàvem als artistes que no sols durant el treball, sinó tot sovint i a qualsevol hora, plantegessin problemes d'art, ja en presència de la naturalesa, ja tot glossant llurs lectures. El consell és bo i el recomanem novament amb les mateixes paraules i els mateixos exemples amb què aleshores il·lustràrem; però hem d'advertir que una de les principals raons amb què el motivàvem, ara no ens sembla pas totalment vàlida. M. Poincaré ens havia dut a creure que la inspiració no podia donar-se'ns sinó com a resultat de múltiples i complicades combinacions. Per això suposàvem nosaltres que l'estat d'inspiració d'un artista no podia ésser degut a solucions de problemes plantejats i resolts durant el treball, sinó que aquests plantejaments havien de procedir de temps enrere. Ara pensem diferentment. Creiem que els tals problemes, àdhuc els més complicats, són molt més simples que no els suposa el nostre genial mestre francès, i que molts i molts es plantegen i es resolen ràpidament durant el treball artístic.

Anem a explicar la nostra manera de veure ara aquestes coses. No hem pas de pensar que tots els problemes que imposem al món subliminal hi produeixin el mateix grau de desequilibri, ni de revolució d'elements. N'hi haurà que no es podran resoldre més que amb múltiples elements o amb elements situats en concatenacions molt profundes, i n'hi haurà d'altres que es resoldran amb elements simples i no gaire distants d'aquell o d'aquells amb què s'hagin de combinar; i és clar que els primers reclamaran una revolució i un treball molt més grans que no pas els segons, i que aquests podran arribar a solució en un temps breu, mentre que els altres, en igualtat d'agilitats subliminals, el necessitaran força més llarg. Així ha de procedir tota màquina; i no és menys natural pensar que a major desequilibri haurà de correspondre major desplegament d'energia i major efecte mecànic en la solució, és a dir, que una inspiració vinguda de treball extens o profund produirà un gran surt i una gran flama, mentre que una inspiració obtinguda a poca costa, per concatenació d'elements poc separats (tal volta d'un adjectiu a una imatge substantiva, d'un verb a la imatge d'una acció...) produirà un sotrac i una flameta tan lleus, que àdhuc poden passar desapercebuts a la consciència. Si, ultra això, ens fem compte que tots aquests treballs, soms o profunds, es realitzaran en més o menys temps segons l'agilitat de la nostra màquina subliminal, estarem en condicions d'explicar-nos tots els estats d'un artista.

Comprendrem que els problemes d'art que un hom plantegi a qualsevol hora podran ésser-li solucionats quan menys s'ho figuri, però més probablement en moments d'agilitat subliminal, durant la vibració determinada pel treball artístic, sobretot si afecta elements d'aquell problema. És de creure, doncs, com dèiem en el transcrit discurs de l'Institut, que aquests plantejaments remots són ingressos tal vegada cobrables en el moment de l'execució, però no és cert com allà suposàvem que siguin els únics que aleshores puguem cobrar. Ans al contrari, estem convençuts que en moments d'extraordinària agilitat subliminal l'artista obté ràpida solució a problemes difícils que mai abans no havien passat pel seu enteniment.

La consideració dels diferents estats d'inspiració que pot experimentar un artista ens il·lustraran sobre el punt que ens ocupa; però és matèria una mica extensa i, essent aquest capítol ja prou llarg, la reservarem per al següent.

IX. Continuació de l'anterior

Hem llegit que, en països tropicals, esclaten a voltes tempestes d'un llampegueig tan seguit i no interromput, que tot el cel es converteix en un estany d'ondulosa llum duradora. Una cosa per l'estil passa a l'artista en certs moments: la flama d'una inspiració s'aconsegueix amb la d'una altra en la seva fantasia; cerca ell una metàfora i li'n salten dues o tres a l'enteniment; quasi no té temps d'escriure les seves idees; ha d'apuntar-les tot sovint taquigràficament, és a dir, amb una o dues paraules rememoradores; el seu pensament fa salts atrevits;

les analogies més llunyanes se li fan avinents, i disposa d'una varietat de formes riquíssima a la qual no li és possible donar abast. Doncs bé; com dubtar que en tal estat el món subliminal resol en breus instants problemes que normalment li haurien exigint llarg temps?

He observat, però, que tals estats no advenen sinó amb referència a temes incubats més o menys llargament i que són estats més propicis a la concepció que a l'execució de l'obra artística. Són els que produeixen aquells desvetllaments deliciosament febrils de què hem parlat ja més endavant. Les pàgines que un hom escriu aleshores són, certament, d'una gran valor, dintre els límits que cada escriptor pot atènyer, però s'han de corregir, després, molt i, àdhuc, força vegades s'han de refer completament; mes, en refer-les, s'ha d'anar amb molt de compte, perquè si molts passatges tot just apuntats s'han d'explicar (tal com un hom, a tenir lleure, hauria fet en el moment de la inspiració) i si certs desordres s'han d'arreglar, és precis, en canvi, no amplificar res innecessàriament ni modificar desordres que ho semblin només a l'examen lògic, car en els laconismes i en els salts dels pensaments llampeguejants radica força sovint el secret de llur efecte estètic. Aquestes correccions s'han de fer en ocasió de bona lucidesa intel·lectual i no pas deixant-se portar de cap preocupació d'escola ni proposant-se cap model, sinó, al revés, despreocupant-se'n i no regint-se més que pel sentiment especial d'harmonia que presidí la primera confecció. Cal recordar-lo i respectar-lo, car aquest sentiment és fill d'una poderosa intuïció d'ordre, dintre el qual un hom veu marxar bé moltes coses que, considerades a petits grups, semblen desacordades. En el dubte serà probablement més bona la correcció que s'acosti més a la versió primitiva. És convenient guardar aquesta versió, car si, seguint el savi precepte d'Horaci, reexaminem els nostres escrits després de temps de deixar-los dormir, encara ens podrà servir de guia per a esmenar els defectes que probablement repararem en la correcció que n'havíem feta. Sobretot no parafrasejar, no amplificar innecessàriament.

Sens dubte els grans artistes experimenten amb alguna freqüència aquestes tempestuoses revolucions subliminals; però no crec que els siguin habituals i, ja ho he dit, són estats que estimo més propicis a la concepció que a l'execució de l'obra artística. El bon estat més corrent en l'execució és el que sol designar-se amb el nom de *vena*, el qual consisteix en una bella agilitat subliminal, però no en una activitat tempestuosa. S'hi donen algunes inspiracions d'esclat distanciades entre un gran nombre d'altres petites inspiracions que, per venir de concatenacions poc profundes, isoladament no arribarien a causar, d'una manera perceptible, el surt i la flameta característics de tal fenomen, però que, amb la seguida de llur feble espurneig, omplen l'enteniment d'una mena de celstia que li comunica una gran luciditat. Els pintors en diuen *tenir delit*; i és certament un delit que resol quasi immediatament els problemes que la intel·ligència va plantejant. Aleshores els escriptors troben tot seguit la paraula més pròpia, viva i lluminosa, el gir sintàctic més escaient i la forma retòrica més airo-sament adequada a llurs pensaments. És un estat que dóna frescor, elegància, gràcia i brillantesa. La sublimitat és més pròpia de l'altre estat que hem descrit.

L'un i l'altre són fecunds i no són possibles sense una gran agilitat subliminal; però, amb tot i la seva gran importància, l'activitat de la màquina no hi fa pas el paper principal; el paper principal no correspon a l'instrument, sinó al virtuós que el fa sonar i el dirigeix, és a dir, a les facultats conscients, a l'esperit. Sempre aquests estats coincideixen amb una gran vigoria intel·lectual i sentimental. Però, d'això, ja en parlarem més endavant. Ara ens volem cenyir a estudiar l'agilitat de la màquina fisiològica.

Heus aquí quelcom que l'home no pot governar sinó d'una manera molt indirecta. Sens dubte podem estimular aquesta agilitat pensant, una estona abans de posar-nos al treball, en el tema que ha d'ocupar-lo, insistint fins a tant que ens abelleixi; però ai de qui ha d'insistir gaire! Si, per motius constitucionals o accidentals, la nostra màquina va pesada, pesadament ens respondrà. El delit no podem governar-lo i ens marca un compàs al qual ens hem de subjectar. Voler violentar aquest compàs dóna sempre resultats dolents en l'execució de l'obra artística. Ens posem de vegades a treballar i recordant l'agilitat que ens assistí en escriure les pàgines que anem a continuar, pretenem seguir aquell compàs mateix, per més que la nostra màquina ja no hi respongui. Aleshores el nostre afany es tradueix en figures retòriques sense contingut i àdhuc desairades, en una xerrameca buida i en quelcom, en fi, que trairà el nostre defici. És un pecat en què he caigut alguna vegada; em causa horror i, dins qualsevol escrit que en pateixi, el sento a la primera flairada. Desenganyem-nos: en el moment de l'execució no hi ha més remei que conformar-nos amb la gràcia que bonament se'ns atorga. La fluïdesa no es pot fingir. Cenyim-nos, doncs, en tals casos, al lent compàs i escriguem, almenys, coses madurament pensades i procurant expressar-les amb senzillesa i claredat.

Un altre vici per afany és aquell en què solem caure quan, mancats d'inspiració, volem de totes passades ésser originals i brillants com quan ens assistia. Aleshores és quan formem metàfores subtils o conjunim aquelles comparacions arbitràries que a força d'explicacions volem fer entendre als lectors. El nostre gentil humorista Emili Vilanova sentia una aversió especial contra aquestes comparacions, i recordo que me'n féu reparar algunes un dia que examinàvem les composicions d'un certamen en el qual ell i jo formàvem part del jurat. Són certament odioses.

L'afany és, doncs, cosa dolenta en art i té dos aspectes als quals corresponen respectivament els dos vicis que acabem d'assenyalar: l'un consisteix a voler precipitar el treball més que no ho permet el ritme natural de les nostres forces; l'altre, a exigir-li més o millor fruit que el que per la seva naturalesa pot llevar. L'afany és dolent, el treball no. El vici, doncs, no està a treballar i recercar la inspiració, si d'aquesta manera la trobem, sinó a no conformar-nos a ésser senzills quan no la trobem. Sens dubte, les facultats conscients, fent combinacions amb els elements de les concatenacions subliminals inertes que la memòria evoca, poden conjunir belles construccions; però aquest treball que, en moments d'agilitat subliminal, és fàcil i representa un bell paper en concurrència amb la inspiració, es fa també pesat quan la màqui-

na va pesada. Aleshores és quan hi ha perill de caure en algun dels dos vicis que hem assenyalat. Un sentiment de cristiana humilitat pot preservar-nos-en i dur-nos a la senzillesa, la qual és tan bella de si mateixa, que mai no ens farà quedar malament.

El treball literari sempre és un escorcoll, sempre és un recerament que reclama les seves pauses i el seu compàs. Voler preceptuar sobre la rapidesa o l'alentiment d'aquest procés, com férem en el nostre discurs de l'Institut, és fora de raó. Hi ha qui pot treballar molt de pressa i bé, hi ha qui ha de procedir amb molta calma si vol fer obra bona; i àdhuc cadascú té els seu dies de major o menor agilitat. Quan aquesta agilitat és inferior al grau mínim entre els de l'escala habitual de cadascú, no sol pas donar resultat cap esforç que un hom intenti per a evocar la inspiració. És aleshores que ella «no respon a la crida ni a la recrida». Endemés, cal deixar-se portar del delit, cavalcant-lo i dirigint-lo espiritualment, però sense apressar-lo, ni refrenar-lo.

Les maneres indirectes de fomentar el delit són, en gran part, de caràcter higiènic: alimentació suficient i no excessiva, hores de descans, exercici moderat, etc. Per altra part: tranquil·litat d'esperit; benestar material en el lloc del treball; prèvia meditació de l'assumpte; dedicar-se al treball a unes mateixes hores cada dia (aquesta habitud la recomanava ja en Milà i Fontanals), fent-lo, però, a qualsevol hora que sigui quan la inspiració el sol·liciti... Medicines?... Segons els temperaments i els costums. A molts, els va bé el cafè, a molts altres els preparats de fòsfor. A mi, em perjudiquen: el cafè em posa excessivament nerviós i els preparats de fòsfor em causen surts i flames sense contingut d'inspiració, una cosa alarmant i desagradable. En canvi, m'és indispensable el tabac, com més fort millor.

El programa de la lliçó pràctica que, per als literats, ens suggereix l'estudi de la inspiració pot reduir-se a termes brevíssims. Copiosa lectura dels grans mestres de la literatura universal, a fi d'enriquir-nos d'imatges, i dels grans mestres del nostre idioma, a fi d'enriquir-nos de signes verbals. En aquestes lectures i davant de la naturalesa procurar ésser actius, plantejant problemes d'art amb mires a l'originalitat i a la independència. Estudi directe del llenguatge popular. Rompre a tota costa les concatenacions reminiscents, preferint l'austeritat a la galania emmanllevada. Imaginar amb tanta d'atenció com puguem les coses que anem escrivint, exigint que les paraules neixin de les imatges i no al revés. Agrair i demanar a Déu els dons de la inspiració. En no obtenir-los, no despacientar-nos, sinó malfiar-nos dels afanys de l'orgull i abraçar amb amor la senzillesa.

No seria difícil adaptar aquest programa a les matèries i propòsits d'un altre art qualsevol. Pel que toca a la invenció científica és diferent; i, encara que sigui entrar en un camp que m'és poc conegut, no vull deixar de dir-hi quelcom que, a mi, em sembla ver i encaminador.

Així com els artistes han de rompre les reminiscències, els investigadors científics han de rompre els prejudicis que la ciència imposa a manera de reminiscències seculares de la humanitat. Això no vol pas dir que no hagin d'admetre les veritats demostrades; ben al revés, com

més en coneguim, més ben armats estaran per a conquerir la veritat inconeguda; però no les han d'admetre sense entendre'n clarament la demostració i sense escatir la valor de cada paraula que s'hi empri. Moltes vegades aquestes paraules amaguen un problema d'investigació. Si Torricelli hagués concedit a la paraula *horror* la valor que li concedia la ciència del seu temps, que per ella explicava l'ascensió de l'aigua dins un cos de bomba, no hauria descobert el teorema del seu nom. Tota paraula de sentit moral aplicada a fenòmens físics o fisiològics enclou una incògnita, car aquests fenòmens no poden ésser explicats sinó per formes de matèria o de moviment. Adhesió, simpatia, atracció, repulsió, força, pes... són paraules definides per llurs efectes i necessàries a l'explicació de moltes veritats, però elles mateixes són inexplicades científicament. Una de les glòries del P. Secchi és haver intentat explicar l'atracció per combinacions de moviments eteris. Podrà no ésser exacta la seva hipòtesi, però ens diu com el savi jesuïta no es deixava enganyar sobre la valor d'aquesta paraula tant corrent: *atracció*. No hi ha ciència que no contingui més o menys judicis falsos. No ens n'adonem ni tan sols; i no s'adonarà de cap qui no parteixi del principi de considerar com a prejudicis possiblement falsos tots els teoremes de la ciència i de no admetre'ls sinó després d'haver-los ell mateix penetrats conscientment i demostrat punt per punt. Això és subjectar al domini de l'esperit el món subliminal.

Destruir un prejudici fals és posar-se en condicions d'imaginar novament i frescament la qüestió. I aquesta és la situació necessària a la inventiva. Fa molts anys vaig llegir una obra de Tyndall, que no puc citar perquè no en recordo el títol, en què el seu savi autor indicava que inventar era imaginar bé les coses i, procurant imaginar bé els moviments dels àtoms lluminosos, explicava la polarització de la llum. Crec que tenia molta de raó. Inicialment, inventar no és més que imaginar un fenomen concret i àdhuc moltes vegades establir una analogia, tal com fan els poetes; i es comprèn que en aquest punt la inspiració pugui auxiliar els inventors científics igualment que els artistes, ja que el treball és idèntic; però l'artista no passa més enllà, mentre que l'home de ciència examina i discuteix l'exactitud de l'analogia trobada compulsant-la amb els fets i la generalitza.

Sense pretendre resoldre un problema per al qual no estem preparats i exclusivament com a exemple del procediment que estem preconitzant, proposem-nos, per exemple, investigar la llei de la rotació dels astres, que és encara ignorada de la ciència. Imagino vivament el fenomen i se m'acut la següent analogia: cada molècula d'un astre gira al voltant d'una molècula central com un planeta gira al voltant del sol. Generalitzant: la rotació és el moviment resultant de totes les molècules d'un astre sotmesa cada una a la llei de Kepler. Rectificació de judici: aquesta conclusió seria rigorosament vera, si les molècules no estiguessin en contacte; però, arribades a contacte, les resistències de llur densitat intervindran en el problema, alterant-lo profundament. Cal imaginar el fenomen d'altra manera. I em dic: —Si el moviment inicial d'un astre no hagués sofert cap influència posterior, hauria sigut indefinidament rectilini i d'ell haurien participat totes les molècules del cos errant,

recorrent cada una els mateixos espais que les altres en uns mateixos temps. En combinar-se aquest moviment amb l'imposat per l'acció centrípeta es transforma en circular (o el·líptic). En aquest nou moviment ja no podran recórrer les molècules de l'astre els mateixos espais en els mateixos temps, sinó que les situades més a prop del centre de revolució recorreran òrbites més curtes que les situades a més distància dins els radis del mateix astre. Ara bé; estant animades d'un mateix moviment inicial, les obligades a recórrer òrbites més curtes que la mitjana transformaran l'excés de llur moviment en sentit de rotació. La rotació dels astres haurà, doncs, de realitzar-se en sentit invers a llur translació. Si en general fos així dins el sistema solar (en aquest moment no ho sé ni vull assabentar-me'n) la nostra hipòtesi trobaria una confirmació que li donaria certa probabilitat. Aleshores les excepcions reclamarien el nostre examen i hauríem de cercar la manera d'explicar-les de conformitat amb la mateixa idea. En canvi, si els fets en general fossin a la inversa, la hipòtesi hauria d'ésser abandonada i hauríem assolit una indicació de caràcter negatiu que ens seria també útil. Però... és legítima la nostra manera d'imaginar? És legítim suposar que el moviment inicial de translació d'un astre no vagi ja acompanyat d'un moviment de rotació?

No ens proposem esbrinar-ho. Ja hem dit que no estàvem preparats per al problema; i el seu plantejament fóra estat aquí ridícul i fora de lloc si no l'haguéssim fet exclusivament per indicar d'una manera pràctica com, així, imaginant tal volta disbarats, rectificat el judici sensible inexacte i formant-ne un altre i un altre, és com procedeix l'aventurer de la ciència, l'investigador. Així es fan els descobriments. Així, imaginant els àtoms ganxuts d'Epicur i llurs possibles combinacions, M. Poincaré donà estat científic a la qüestió que ha sigut objecte principal d'aquest treball; i així, criticant, imaginant i comprovant, l'hem tractada també nosaltres.

Doncs si imaginar és l'inici necessari de l'inventar, és clar que en aquest punt els savis i els artistes fan una tasca idèntica, en la qual pot assistir-los igualment la inspiració; però les matèries són molt diferents i els propòsits també.

L'home de ciència no ha de posar-se a imaginar qüestions sobre les quals no estigui sòlidament preparat. Ha de recollir primer abundantament totes les dades que puguin fer relació al problema que es proposa escatir. Així, per a abordar el problema de la llei de rotació que hem insinuat, serà precís que conegui els volums, les densitats, les òrbites i els temps i el sentit de la translació d'un gran nombre d'astres, així com les dades empíriques de llurs rotacions i del sentit en què es realitzen. En aquesta elecció no el podrà guiar més que la intuïció nada del sentit d'ordre que dóna l'estudi profund i general de cada ciència. És possible que, entre les dades que escollirà, n'hi hagi moltes que resultaran inútils. És possible també que n'hagi oblidada alguna d'útil. El treball imaginatiu i la crítica subsegüent l'ensenyaran a eliminar les unes i a cercar les altres. Finalment, és possible que el problema abordat no pugui solucionar-se sense abans resoldre'n un altre també incògnit dins el camp de la ciència. Per exemple, tornant al cas de la llei de rotació, suposeu-vos que un dels seus fac-

tors depengués, no ja de la densitat mitjana de cada astre, que és coneguda de la ciència, sinó de la llei de progressió d'aquesta densitat des de la superfície al centre en cada un d'ells. Aleshores totes les imaginacions que un hom fes prescindint d'aquella dada necessària serien inútils i l'enteniment es fatigaria endebades.

La intuïció de la possibilitat de resoldre un problema ha d'ésser el primer motiu de la investigació.

X. Altres aspectes de la inventiva

La inspiració, considerada isoladament, és un fet força simple, una analogia que sol obtenir-se amb la combinació de no gaires elements; però l'esperit que la recull l'acompanya tot seguit d'una pila d'activitats pròpies (records de la veritable memòria, reflexions, intuïcions...) i aquestes activitats evoquen tal volta noves inspiracions, establint-se així un intercanvi llarg i fecund entre l'esperit i la màquina. No sols l'esperit pot prendre o refusar lliurement les imatges que li ofereix el món subliminal, sinó que en governa l'evolució i en dirigeix la marxa; d'altra manera l'home viuria en constant desvari. És cert que la màquina subliminal funciona automàticament, però la seva labor no és bona sinó quan, de prop o de lluny, ha sigut motivada per una comanda espiritual. I un artista és tant més excel·lent com més abundància d'imatges té i més vigorosament les governa.

He observat que una cosa sol anar acompanyada de l'altra, és a dir, que tant com més àgil i abundant un hom se sent subliminalment, tant més ben temprades i plenes de braó d'imperi sent també les seves facultats conscients. Sembla que l'ànima creixi a proporció que creixen els mons que ha de governar. De mi puc dir que, si tingués normalment la luciditat d'esperit a què arribo en certs moments d'inspiració, estic segur que seria un home extraordinari. Tinc motius per a creure que, desgraciadament, això no m'advé tan sovint com a molts d'altres artistes. Mes, sigui com vulgui, puc atestar el fet. Doncs bé; aleshores, en aquests estats de sublimació, un hom veu les coses amb una claror sense ombres, amb una evidència que exclou tots els dubtes i el posa en estat de governar-les amb una seguretat infal·lible.

Vull explicar un cas personal i recent que m'ha menat a moltes reflexions. Preferiria prendre peu d'algun altre que, per la seva importància artística, oferís més interès; però, dins un mateix ordre, els ens petits poden donar idea dels grans, i jo no puc examinar introspectivament altres fenòmens psicològics que els meus.

Quan vaig concebre la meua rondalla titulada *El malcontent* vaig procedir, contra el meu costum, proposant-me una tesi, la de «l'home que veu el pensament dels altres i no pot ocultar el seu». Va suggerir-me-la la mania d'un pobre orat que es figurava que l'ànima se li veia contraclaror. Dintre la tesi vaig imaginar el cas concret: el pagès dels ulls bovins, el sant del

miracle i una pila d'escenes entre les quals, a l'hora de l'execució, escolliria les convenients o, a faisó de les quals, n'inventaria de noves. Tot anava bé. L'assumpte m'inspirava amor i les peripècies del malastruc pagès m'interessaven. Però... com havia d'acabar aquell tripijoc? No se m'acudí sinó que l'home arribés a casa seva; veiéss l'ànima deplorable dels seus, s'exasperés i fes... un estrall.

Aquest final, però, no em satisfieia; jo no sabia per què, però no em satisfieia. Vaig mirar de cercar-ne un de millor. No el trobava pas... i, tornant a caure a la meua primera idea, m'hi vaig afecionar fantasiejant-ne ja algunes escenes de les quals em semblava poder treure bell partit. Així, doncs, vaig adoptar-la decididament i em vaig posar a la feina. Amorosament, hala, hala, vaig anar teixint l'obreta amb el meu delit habitual i vaig portar-la fins al punt on el protagonista es llança ja a pujar la serra encaminant-se follament a casa seva. Però, des d'aquell moment, en breus hores, tots els meus pensaments foren trasmudats. M'havia sobrevingut un d'aquells tempestuosos estats subliminals de què he parlat en el capítol anterior. La pàgina de la desvariosa ascensió, vaig escriure-la ràpidament, apuntant, moltes vegades, les idees sense acabar-les d'explicar i, mentrestant, un rerepensament tot assolellat em presentava la visió de conjunt de l'obreta fent-me adonar clarament de tots els detalls inharmonics que em calia corregir i projectant enllà l'únic final harmònic que hi aniria bé. L'únic! Com ho vaig veure? D'on la meua seguretat en aquest punt? Heus aquí una cosa ben interessant a esbrinar.

En un moment, amb la seguretat de l'evidència, vaig sentir com era una nota estrident i anàrquica la idea de portar el meu protagonista a la desesperació i l'estrall, i vaig comprendre com era artísticament necessari que es penedís, que el sant comparegués de nou i que un cant evangèlic coronés l'acabament de l'obra. Ara comprenc les raons de tot això. Efectivament: si el desenllaç hagués consistit en la desesperació del protagonista, totes les justes reflexions que ell havia fet durant el curs de l'acció eren llavors inútilment sembrades en un camp que, després, es lliurava a la desolació, el miracle del sant perdia el caràcter de finalitat salvadora que era inherent a la seva font i apareixia com una intervenció més aviat demoníaca i, finalment, l'obra restava buida de sentit moral positiu. Però aquestes reflexions no me les vaig fer en aquell moment. Vaig veure la cosa com una necessitat d'ordre artístic, donats els antecedents, tal com, seguint d'un sol cop d'ull les dues línies d'un angle truncat, descobrim el punt on han de concórrer i trobar llur vèrtex. I aquesta visió d'ordre, claríssima en aquells moments, era una llei suprema de govern que la meua voluntat sancionava amb rigor i amb una decisió incontestable. Dins ella les imatges podien variar, però no era admissible cap que, per la seva qualitat o tendència, pogués desentonar-hi, és a dir, no ajustar-s'hi.

El cas era, doncs, força semblant al d'un músic que no pot tolerar la unió o la proximitat de dues notes que sent discordants. Ara bé; els físics han descobert la llei de les notes concordants i discordants segons llur nombre de vibracions i poden predir, per exemple, que

una nota de A vibracions serà discordant relativament a una altra que en tingui B. Això sens dubte és una gran veritat; però és l'aspecte extern i objectiu de la qüestió, no el fonamental, de tal manera que si l'ànima, en comptes de sentir dolorosa, sentís plaent la unió de les indicades notes, els físics haurien de dir, inversament d'ara, que dues notes respectivament de A i B vibracions són aptes a formar un bell acord. El cert és que l'ànima, sense conèixer el nombre de vibracions de cada nota, i àdhuc ignorant que de vibracions es componguin, reacciona d'una manera constant en sentit de plaer o de dolor segons la llei coneguda d'aquestes vibracions. Aquesta reacció espiritual podrà ésser més o menys intensa o àdhuc nul·la segons els subjectes i les condicions; fins i tot podrà haver-hi anormalitats que l'alterin; però normalment és constant. El sentiment de la bellesa en aquest punt neix, doncs, de l'ànima, però no pas de l'albir, no pas de la voluntat lliure. La bellesa és, doncs, una llei objectiva.

I si tenim aquesta percepció d'ordre tractant-se de dues notes, també la tenim respecte a un conjunt més nombrós. D'una suma de notes els músics se'n formen una imatge conjunta que, intuïda vivament, no sols posa de manifest qualsevol estridència que contingui, sinó que imposa una repugnància per qualsevol nota estrident que un hom hi vulgui afegir. Cada conjunt de notes té una vibració conjunta que determina un ordre, al qual no totes les notes, ni tots els conjunts de notes poden anar bé. Això és general en art. Els artistes formen imatges conjuntes no solament amb notes i ritmes musicals, sinó amb colors, amb imatges literàries, etc., i aquestes imatges conjuntes creiem nosaltres que són les guies sobre les quals, dats els antecedents, podem induir la llei més o menys estreta a què cal subjectar els termes subsegüents d'una obra. Vaig a provar si faré entendre la meua idea amb una exposició d'observacions que necessitaran, per a adquirir validesa, la confirmació dels reflexius lectors que es dignin consultar-les a la pròpia consciència llur. La gamma visual d'Homer, per exemple, ens dóna una imatge conjunta de blavor, de serenitat, de dauradures de sol, de límpidesa de perfils i d'augment de magnituds sense alteració de cap proporció natural; la d'Ossian, en canvi, ens dóna una imatge conjunta de grisor, de nebulositat, de confusió de perfils, d'exageració de formes, d'alteració de proporcions naturals i de vagarós llampegueig. Dins un poema d'Homer poseu-hi una pàgina de gamma visual ossiànica, àdhuc suposant-la congruent a l'assumpte i al ritme de l'estil, i no crec que, en trobar-la, cap lector deixés de sentir un profund malestar. El to (imatges acústiques) d'Homer, per exemple, ens dóna una imatge conjunta de ritmes calms i majestuosos, d'abundor fluïda que es desplega en ones grandioses i serenes; el d'Ossian ens dóna una imatge conjunta de lamentació, de desordre passional, d'admiracions, de dubtes... Poseu algunes estrofes de to homèric dins un cant ossiànic i, llevat que no discrepi en res més que en el to, qualsevol artista sentirà la dolor d'un rompiment d'ordre en passar d'un estil a l'altre. I pot observar-se això mateix, àdhuc tractant-se d'estils menys dissemblants. Mai no oblidaré l'efecte desastrós que em causà un dia un excel·lent lector en saltar d'una traducció en prosa d'Homer a una altra d'Heròdot; i

això que totes dues traduccions eren bones i que tots dos escriptors estan impregnats de llum i gràcia hel·lèniques.

Rompre l'ordre que imposen les imatges conjuntes a què ens referim és rompre la unitat de l'obra artística. Certes ciutats antigues (egípcies, gregues, romanes, gòtiques...) tenien força caràcter d'unitat, perquè llurs constructors, des del més humil al de més previsions, acceptaven certs ordres essencials que feien que el conjunt produís un efecte harmònic. No així les ciutats modernes. Cap no ens dóna altra cosa que una imatge conjunta de pobretat i desafinament: un desafinament que sol provenir precisament de llurs parts més belles. I, com no, si els bons arquitectes rompen l'odiós i vulgar patró dominant i, sense avenir-se ells amb ells, cadascun segueix uns ordres completament independents? Per això avui en dia es construeixen, certament, artístics edificis, però no ja artístiques ciutats ni àdhuc carrers.

Cal no confondre les imatges conjuntes amb les abstractes. El mecanisme de llur producció és molt diferent i si alguna volta llurs efectes s'assemblen, mai, però, no es confonen pas del tot. Per abstraure quelcom d'una imatge és precís sostraur-ne quelcom obscurint-ho per desatenció. Si examinem visualment un liri fent completa desatenció de la seva forma, ens endurem una imatge reduïda a pura blancor. La imatge abstracta s'obté per sostracció; la conjunta, per addició: una addició en la qual les imatges dels sumands s'ajunten i es confonen tendint a formar una sola nota, tal com les de diversos objectes projectats en coincidència dins el focus d'un mateix reflector. Si imaginem, per exemple, conjuntament un liri, una tofa de neu, un terròs de sal, un floc de cotó... la forma d'aquests objectes quasi desapareixerà per confusió dins la nostra ment i la nota dominant serà la blancor; però aquesta blancor no serà pas la blancor pura obtinguda per l'abstracció, sinó una blancor matisada i amb confusos indicis de forma. Quan el nostre gentil poeta Lleonart ens diu, referint-se a la d'una pica: «l'aigua té color d'estels», ens dóna una imatge conjunta molt diferent de la purament abstracta que hauria resultat si hagués dit: «l'aigua té color d'estel». La color d'estels és una blancor que pipelleja en múltiples punts; la color d'estel és una blancor argentada i quieta. La imatge del gentil poeta té dos caràcters, posat que una color és sempre una abstracció, i una pluralitat és sempre una conjunció.

Nosaltres creiem que aquestes imatges conjuntes tenen una gran importància en la inventiva artística. La nostra atenció pot estendre-les de manera que abracin tota una obra artística o reduir-les al simple abast de dos termes: una metàfora, l'acord de dues notes... Sempre ens donen una lliçó d'ordre, sempre són quelcom que repugna certes addicions i n'admet d'altres. Per què? Alguna llei objectiva hi haurà, com hem vist que hi és en l'acord de les notes musicals; però la nostra sensibilitat estètica i la nostra intuïció descobreixen els efectes d'aquesta llei encara que no la coneguim i la conformitat amb aquests efectes serà l'única prova que haurà de satisfer la llei objectiva per a acreditar la seva validesa el dia que sigui descoberta.

Jo entenc que aquestes imatges conjuntes constitueixen les etapes o graons de l'ordre inductiu, que és tan propi de la inventiva. I així entenc que, partint d'elles, és com, en l'observació del natural, intuïm el caràcter de les persones. Les impressions d'una primera entrevista i conversa ens subministren una pila de detalls característics del nostre interlocutor; aquests detalls, no sols es graven dintre nostre en imatges particulars, sinó que, tots plegats, en formen una de conjunta d'unes determinades qualitat i disposició, de les quals induïm uns ordres o lleis de concordança i discordança que, si admeten una pila de lliures determinacions, n'exclouen una pila d'altres com a discordants o contradictòries; successives entrevistes i converses amb el mateix subjecte aniran modificant la nostra primera imatge conjunta del seu caràcter, ja corregint-hi disposicions i qualitats, ja enriquint-la amb noves dades, de les quals induïrem ordres més segurs i limitadors i, així, passant d'unes imatges conjuntes a unes altres cada vegada més completes, arribarem potser a formar-nos una idea tan clara d'aquell caràcter, que ens serà possible endevinar les determinacions que prendrà en moltes circumstàncies. Àdhuc els infants assoleixen fàcilment aquestes intuïcions i endevinen molt bé quins atreviments es poden permetre amb tal o tal persona i com han d'amoixar l'una o imposar-se a l'altra per a obtenir la gràcia que desitgen.

Molts de psicòlegs ho han observat; i alguns han cregut que aquesta intuïció es formava instantàniament com si fos una visió directa que una ànima tingués d'una altra ànima. No sóc de llur parer. El nostre esperit insuflat dins el fang no pot veure res sinó a través del fang, ni aixecar el vol sinó a partir de marxapeus formats d'aquest fang mateix. Ara, això sí, de la disposició d'uns quants elements materials, n'indueix ordres il·limitats.

És clar que els caràcters i les passions estudiats del natural hauran d'ésser els principals patrons de l'artista en la ideació dels seus personatges i els seus drames. No participem, però, de la preocupació dels realistes que pretenien que l'escriptor es limités en aquest punt a una còpia exacta de la realitat. Això fóra interdir els més bells esplets de la inspiració. L'artista imagina els seus drames combinant elements reals segons ordres induïts de la realitat i no pot limitar-se a recontar punt per punt els fets vistos que quasi sempre se li donen incompletament i imperfecta. Doncs bé; els caràcters dels seus personatges s'han d'adaptar al drama i la major part de les vegades han d'ésser també noves combinacions de notes característiques reals. Així entenem que han sigut ideats els més rics i perfets personatges literaris: Ulisses, Aquil·les, Silok, Ricard III, Panza, Mefistòfeles... Els realistes han restat molt endarrere i, en llur camí, tal volta els ha superats el biògraf de Samuel Johnson amb tot i no ésser, segons dictamen de lord Macaulay, més que un literat molt mediocre. I és que el mètode realista és més adequat a l'estudi que a l'art definitiu, cosa que no vol dir que no pugui produir bells models. El camí més propi del literat és de més invenció. Però, quin procediment representa aquest camí?

Hi ha literats que es formen una imatge conjunta de certes abstraccions arbitràriament escollides per cada cas i la prenen com a patró. Per exemple: el personatge A serà un con-

junt d'avarícia, rusticitat, hipocresia i astúcia; el personatge B, un conjunt de noblesa, susceptibilitat, elegància natural, etc. Jo crec que aquest mètode és dolent. Els personatges formats a partir de tals patrons abstractes solen resultar artificials, pobres, encarcerats i desagradables.

Al meu entendre, el millor mètode és el mateix que ens ensenya l'instint en l'observació real: el mètode de la vida, però transportant-lo a l'art. Consisteix a procedir per etapes. En primer lloc, com que el personatge ha d'ésser per al drama, que és el món en què ha de viure, els fets culminants que dins aquest drama haurà de realitzar, presos en conjunt, ja el situen dins un ordre que exclou certes possibilitats, però que encara és prou ample per a admetre'n una infinitat d'imprevistes. Dins aquest ordre cal tenir en compte la imatge conjunta de tots els tipus reals que hi càpiguen, la qual ens subministrarà un altre ordre més delimitador, encara que també amplíssim. Tot això constitueix la primera etapa. I ja podem tirar avant. Posat a l'execució no ens caldrà sinó fer obrar el nostre personatge amb tota llibertat i segons convingui a l'escena concreta en què prengui part, procurant només que no transgredeixi cap de les grans línies establertes. A manera que anirà obrant i parlant, noves imatges s'aniran sumant a la imatge conjunta que ens havíem format d'ell; i de cada suma induïrem nous ordres de delimitació. Així, d'etapa en etapa, ell mateix s'anirà determinant d'una manera viva, variada i adequada a les circumstàncies i, al cap de poc temps de posar-lo en joc, ens semblarà ja un veritable conegut nostre i endevinarem quins gestos ha de fer segons els casos, a quins pensaments pot o no pot arribar, de quins afectes és capaç i quina qualitat de paraules cau bé a la seva boca.

Cal tenir en compte que l'error que cometem en qualsevol etapa transcendirà a les següents. Per això s'ha de parar molt d'esment en els ordres establerts en cada una. En la meua obreta *L'idil·li d'En Temme* vaig cometre, en aquest punt, una falta que vull esmentar perquè serveixi d'escarment. En el seu primer soliloqui mental, el meu protagonista, un pescadoret, forma alguns bells pensaments que jo no podia atribuir-li sense transgredir l'ordre establert per la imatge conjunta que tots els pescadoret coneguts meus m'havien suggerit. El cert és que vaig deixar-me seguir per la bellesa d'aquells pensaments i, després de vacil·lar, vaig mantenir-los, saltant per sobre la repugnància que no deixava d'acusar la meua sensibilitat estètica. Des d'aquell punt, i ja per sempre més, el meu personatge va moure's dins unes línies apartades de la realitat. No és una aprensió meua. El nostre eximi poeta Lluís Vila va adonar-se també d'aquesta tara i va tenir la franquesa d'advertir-me-la, cosa que li agraeix més que tots els elogis, perquè confirma el meu mateix criteri, no sols en aquell punt concret, sinó en el teòric que vaig exposant. Això ensenya com cal estar alerta contra la sirena d'un bell pensament inoportú. L'ordre d'inducció és el govern de l'obra i per res del món no s'ha de trencar.

És precís, al contrari, mantenir ben vives les imatges conjuntes d'on ell neix. A mi se m'esmoreixen algunes vegades i, aleshores, solc fer mala feina. En una novel·leta que estic

entretenint molt temps ha (ara per tasques que s'hi interposen, ara per manquement de delict) vaig escriure un capítol on la meua protagonista sostenia un llarg diàleg amb un capellà. Acabar-lo i sentir-ne un profund descontentament va ésser tot u. Vaig llegir-lo cop i recop. No hi sabia destriar res de mal; ans com més el llegia més belleses hi trobava i més arguments en deduïa contra el meu escrípol. Afortunadament l'escrípol instintiu fou prou intens per a persistir i triomfar, de tal manera que, descoratjat, vaig deixar l'obra de mà. Al cap de molt temps, un dia en què, treballant un tema diferent, vaig pervenir a una agilitat subliminal i a una luciditat d'esperit en mi extraordinàries, vaig recordar un moment aquell capítol entrebancador i vaig veure, amb una evidència claríssima, quines eren les seves tares. La meua protagonista parlava massa bé. Aquest era el cas. I totes les frases i paraules que calia esmenar em saltaven a l'enteniment com notes desafinades, intolerables. I, abans, no haver-me'n adonat!

Aquesta observació i altres consemblants m'han ensenyat que val més plegar el treball que prosseguir-lo contra una repugnància instintiva, i m'han fet comprendre que les imatges conjuntes s'aclareixen tant més com més vigorós sigui l'estat subliminal. Per això quan aquesta vigoria és extraordinària, les nostres facultats conscients, més ben servides, actuen amb més lucidesa i seguretat. En tals ocasions serà bo, doncs, que els escriptors dediquin un moment a fer record de les obres que tinguin en cartera. Aleshores s'adonaran dels ordres que hi hagin trencat i de les notes inharmòniques que un altre dia els convindrà corregir-hi. És una revisió mental d'imatges conjuntes, que un hom pot fer en un temps quasi inapreciable per la seva brevetat.

Sens dubte un escriptor podrà adoptar un tema directament suggerit per la realitat, però quasi mai no podrà acceptar-lo integralment i poques vegades sabrà estar-se d'addicionar-hi altres realitats disperses. La imatge conjunta del primitiu tema real ens donarà els ordres que han de constituir la unitat de l'obra artística; tots els detalls inharmònics o inútils als ordres establerts hauran de suprimir-se, si no volem produir una obra discordant o pesada, i, en canvi, moltes de realitats disperses podran sumar-s'hi, sempre que contribueixin a l'enfortiment d'aquells ordres. Ésser artista no és, doncs, copiar, sinó combinar; però les combinacions artístiques no són mai arbitràries, car sempre han de subjectar-se a lleis imperioses.

Els pintors formen les imatges conjuntes per contemplació directa de la mateixa taula que pinten, apartant-se'n una mica o aclucant una mica els ulls a fi de descobrir en la taca pictòrica les qualitats i els ordres dominants, pels quals s'ha de regir la part d'obra que els manca encara fer. Així també procedeixen amb el patró real. És això mateix que l'escriptor artista fa dintre la seva imaginació. En Joaquim Vayreda, defensant-se dels crítics que el titllaven d'impressionista, va dir les següents paraules, molt justes: «Les grans masses dintre les grans harmonies són les que ens comuniquen tristesa, alegria, tranquil·litat, terror, melangia, solitud, etc. Quant als detalls, solament deuen admetre's els que cooperin al conjunt.»

Aquesta entenem que és la bona doctrina. De les imatges conjuntes (les grans masses d'en Vayreda) hem d'incloure els ordres de la composició; els detalls harmònics a tals ordres enriquiran l'obra, però els inarmònics i els indiferents (inútils) no faran sinó perjudicar-la. Copiar la realitat, sense subjectar-la a la visió viva d'aquests ordres, no és ésser artista, sinó màquina fotogràfica.

Els músics segueixen un patró que podríem anomenar real i un altre de musical molt diferents, però que, elevats a un ordre abstracte, cal que resultin analògics. Formen paral·lelament imatges conjuntes de l'un i de l'altre, les quals, dues a dues, han d'harmonitzar successivament. El patró sonor no admet cap discordança. El patró real manifesta a voltes una nota de dolor esquinçadora que molts músics creuen que no es pot interpretar més que amb una nota sonora estrident. Nosaltres entenem que sí, que és un recurs; del qual, però, s'ha d'usar amb una gran parsimònia. No hi ha res més odiós que una música discordant. Únicament en casos excepcionals i molt preparats i motivats (de manera que resulti molt clara l'analogia de la nota musical estrident amb l'estridentia del patró real i aquesta harmonia analògica triomfi en sentit de plaer en l'ànim dels oients) tindrà eficàcia de bellesa. Aleshores aquest plaer triomfant sobre la dolor de la nota sonora estrident determinarà, tal volta, l'esgarrifança de la sublimitat. Tota repetició serà, sens dubte, perillosa. Establir en sistema la sublimitat és convertir-la en una impertinència intolerable.

L'home de ciència, en abordar un descobriment, està en la mateixa situació que un artista que va a prosseguir una obra. La imatge conjunta de la seva ciència ha d'ésser la primera etapa de la seva inducció, aquella que li ha de suggerir els ordres generals, infrangibles, dins els quals ha d'iniciar la seva enquesta. Sense aquesta visió conjunta, clara i harmònica probablement perdria el temps en inútils divagacions; més encara, serà precis advertir que per a adquirir aquesta visió d'una manera perfecta li caldrà, no sols haver estudiat la ciència en qüestió, sinó haver-la viscuda, si se'n permet aquest gal·licisme, és a dir, haver-ne profunditzat i discutit les demostracions dels teoremes de tal manera que, encara que pugui oblidar-ne l'enunciat, no pugui oblidar els principis en virtut dels quals li sigui fàcil trobar-lo. Cal que se'n faci seus l'esperit i els procediments. Sols així s'equipararà a l'artista que forma les seves imatges conjuntes sobre la mateixa obra que ha anat elaborant i vivificant.

A partir d'aquesta primera etapa, les successives imaginacions que vagi fent, criticant i refusant, tal com en altre lloc hem ja explicat, amb llurs punts d'acord i de discordança respecte a la finalitat perseguida, li aniran suggerint nous ordres indicadors i contraindicadors que podran servir-li de guia; i aquestes imaginacions constituïran les etapes successives de la seva inducció, per la qual anirà constrenyent el problema, cada cop dintre límits més precisos.

Tals són, al nostre entendre, els procediments de la inventiva, que, si ha de remoure profundament els mons obscurs que subministren la inspiració, ha d'ésser a força d'estimularlos i governar-los espiritualment posant en joc la memòria, l'enteniment i la voluntat, així

com totes les màquines auxiliars de la inducció i de la deducció. Poca cosa farà qui no estigui molt ben dotat de totes aquestes potències i no tingui el caràcter aventurer que sol acompanyar llur plenitud. Aquest caràcter ja en els adolescents, si no en els infants i tot, es revela per una curiositat ardent, un desig de novetat i una tendència a produir nous tipus en qualsevol treball que se'ls encomani. Lloar aquestes afeccions, estimular-les i fer comprendre als qui les manifestin que sols amb estudi ferm i profund podran satisfer-les, serà la millor manera de fomentar la inventiva.

Finalment, volem fer reparar que en aquest capítol hem emprat algunes paraules que tot-hom entén, però en un sentit poc precís, que ens ha semblat, no obstant, suficient per a la comprensió de l'exposició superficial que del mètode inductiu acabem de fer. No se'ns oculta que aquestes paraules enclouen conceptes dins les profundes entranyes dels quals hi ha molt i molt a escorcollar. Quina és la vera i precisa definició d'ordre? Hi ha ordre de nombre i de forma? Només? Com són els ordres? N'hi ha que són ensems discernits per l'ententiment i distingits per la sensibilitat i n'hi ha, com creiem, que, si la sensibilitat els distingeix, la intel·ligència no pot pas discernir-los directament? La qualitat és altra cosa que un ordre d'aquells que acusa la sensibilitat i que la intel·ligència no discerneix directament? No ho indica el fet d'ésser les notes de color i les sonores uns tipus de vibracions de determinats nombre i forma?

Heus aquí una pila de problemes relacionats amb la nostra qüestió i que podrien aclarir-la. Ben estudiats, tal vegada ens obligarien a esmenar algunes expressions massa gratuïtes de què ens hem servit. Quines rels més profundes i complicades un hom va descobrint en les qüestions aparentment més simples, a manera que les estudia! Per ara no vull pas seguir més enllà. Temo que aquest treball és ja massa llarg per al lloc a què va destinat, i per altra part, no em crec prou preparat per a absoldre el programa que acabo de formular, per més que hi llambrego temptadores clarícies. L'explicaré un altre dia? Qui sap! La petita experiència que tinc de les investigacions em diu que, darrere d'aquest programa, a manera que l'anés desentranyant, se n'alçaria un altre tot ple també d'interrogacions no menys interessants i esperonadores; i si, en un moment donat, no em decidesc a desoir-les, què serà de la meua vida d'artista que és la que m'omple verament el cor i de la qual estic ja enyorant els goigs?