
Permanencias, rupturas y arraigos

Valentí Puig

Escribir vidas paralelas parece tarea inútil después de Freud y de la fragmentación del todo. Incluso las culturas que quisieran preservar la ilusión mitopoética de sus orígenes topan al final con la irrupción de lo nuevo, como sucede en Cataluña con Verdaguer, Gaudí y Pla. En los tres casos, no hubo negación del pasado pero se había llegado a un territorio de nadie, todavía innominado. La tradición es el *continuum* cultural que una comunidad humana se ofrece a sí misma, en un entrecruzarse constante de generaciones, de pasado y de presente. Cada tradición actúa en el seno de una comunidad como parte sustantiva de su vida simbólica. Aun así, no es del todo paradójico hablar de tradiciones individuales porque constituyen la aparición casi súbita de algo nuevo al hilo de una acción individual que viene a ofrecer una mutación creativa después de una prolongada acumulación de posos procedentes del pasado. No son abcesos de ruptura sino fructificaciones de la sedimentación, llegadas en la cresta de la ola de una energía individual

que logra la corporeidad de un salto estilístico o de una nueva madurez formal. Eso son la poesía de Verdaguer, la arquitectura de Gaudí y la obra de Josep Pla.

Si se compara con las literaturas europeas de larga tradición –como la francesa, inglesa o castellana–, Verdaguer pertenece a una protohistoria de la literatura como lengua. Las formas de vida del primer catalanismo concentran –dice Marfany– el sistema simbólico verbal en cuatro metáforas agrícolas: siembra, simiente, siega y segadores. Se iba a llegar así a la idea de «nación» concebida por «emanación de la tierra». En las primeras encrucijadas del catalanismo, Verdaguer opta primitivamente por una catalanidad inseparable de una encarnación hispánica, la «España invicta», la España que descubre América. La Cataluña que ve y canta Verdaguer es la Cataluña romántica y mítica de la *Renaixença*. Carles Riba escribió que para Verdaguer la patria era «la posesión de un paisaje por derecho divino», es la patria inconcebible sin fe, una fe sin las complejidades de la alta teología, una fe crecida en el sabor y admiración de las cosas creadas.

Ezra Pound decía más o menos que los buenos escritores son quienes mantienen la eficiencia del lenguaje. Ahí aparecía Verdaguer, en una época rupestre y doméstica de la lengua catalana. En la cadena evolutiva de las capacidades expresivas y formales de la lengua catalana, *moisés* Verdaguer aporta poesía y prosa, en dimensión equiparable a la presencia medieval de Ramon Llull.

Después de las remotas glorias medievales, Verdaguer viene a ser quien instintivamente reinventa el alfabeto para la poesía y la lengua catalanas, además de constituir una épica mitológica de la patria. Para la literatura catalana, la invención del estribo y de la máquina de vapor corresponderán luego a Josep Carner. Existen grandes literaturas y literaturas no tan grandes, lenguas mayoritarias y lenguas minoritarias, como existen las turbulencias atmosféricas.

ricas, las minas de platino o los bosques de abetos. Las lenguas también nacen y mueren.

La *Oda a Barcelona* de Verdaguer corresponde a un nuevo entusiasmo, a inicios de los años ochenta. El mismo poeta que había sido galardonado en los Juegos Florales de 1865, vestido con chaqueta de pana, en alpargatas y con la barretina morada del payés catalán, luego rinde culto a la metrópolis, un cuarto de siglo después de *Las flores del mal* de Baudelaire. Pushkin había publicado su *Evgueni Oneguin* medio siglo antes del *Canigó* de Verdaguer. Baudelaire había nacido en 1821 y Verdaguer más tarde, en 1845. Aunque tan distante del nuevo *spleen*, la mirada de Verdaguer entiende mejor la transformación de Barcelona que los novelistas que iban llegando con lastre rural. Con Verdaguer aparece una visión telúrica de la metrópolis, inadaptable a la «tiránica moda ciudadana», a una Barcelona que es víctima de «todos los partidarios de la simetría y el uniformismo». En el candor insólito de Verdaguer, en su relativa disposición intelectual aparece el recuerdo de Vic, del «vigatanismo» tradicionalista y teocrático. Más allá de la Semana Trágica, llega la *Oda nueva* de Joan Maragall, otro episodio de amor y odio con aquella ciudad que Sagarra vio como una «especie de madrepora nimbada de sal pura y de estrellas fosforescentes».

El crítico Josep Yxart evoca al Verdaguer de amplia frente, sonrisa adicta a la malicia del hombre de ingenio y el candor un poco afectado del sacerdote, con la mano izquierda junto al alzacuello. De *Canigó*, Yxart piensa que al final el poeta tuvo que recordar que era sacerdote y recurrió al incensario, y de *L'Atlàntida* dice que es como un gran infolio sobre el cual han quedado dormidas muchas generaciones, engañándose sucesivamente con exclamaciones de elogio.

El aperitivo patriótico lo sirve Aribau con su *Oda a la pàtria*, en 1833. Al poco reaparecen los Juegos Florales, a fin de que un buen

día Verdaguer acuda a reinventar una lengua casi olvidada para la cultura. En Verdaguer cuenta extremadamente la reacción contra las impiedades de la Revolución francesa. Lo mismo va a ocurrir con Gaudí, y a Pla la toma de la Bastilla le significa optar por la destrucción. Para Manel Ollé, hay en la obra de Verdaguer una pulsión telúrica, pero pregunta quién entonces leyó realmente a Verdaguer, el poeta-sacerdote, el poeta nacional, el hombre llevado a un misticismo elemental y a una truculencia del exorcismo y la ingenuidad de soberbio. Los novecentistas iban a descabalar al Verdaguer poeta, sin rendirle mayor tributo que el filológico. Los postnovecentistas –como Pla– le restituyeron su condición de prosista, ajenos por otra parte a la grandilocuencia épica que Verdaguer había aprendido de Lamartine. Al final, Verdaguer hallará más comprensión y cobijo en los agustinos de El Escorial que en la jerarquía eclesiástica de Cataluña. Acababa de comenzar la tragedia de *Mosén Cinto*. Al morir, todas las campanas de Cataluña doblaron en señal de duelo.

La metabolización modernista de Antoni Gaudí pasa de las tortugas a la Sagrada Familia, consecuencia de un legado del librero Bocabella, con la idea de erigir un templo expiatorio de las flores del mal de la modernidad –como, por ejemplo, la ignorancia democrática. Bocabella había tenido una visión: al arquitecto elegido le correspondía tener los ojos azules y el pelo rubio. Además, Gaudí sabía entonces que era San José quien le había indicado como el hombre que pudiera compensar a Barcelona por todo el abuso cuadrículador de Cerdà, el hombre que trazó el nuevo ensanche. De dandy juvenil, Gaudí pasó a ser el anciano de orgullo sin límites que iba en pantuflas por la calle, alimentándose de mendrugos de pan, apasionado por los dogmas de la fe, el parabolismo, los secretos del artesano, la catacumba antihelenista, el arte como dolorismo, el dramatismo de la liturgia o la misión de edificar en nombre de Dios. Gaudí creía que el Partenón corresponde a la arquitectu-

ra de un pueblo que no ha conocido el remordimiento. Es una pavorosa premonición de la furia anarquista que en 1936 destruye todos los esbozos y la maqueta de la Sagrada Familia. Diez mil personas acudieron al sepelio de Gaudí, atropellado en 1926 por un tranvía de la línea treinta.

Dalí sostuvo que el espíritu de Gaudí había sido traicionado por quienes no acudían al sensualismo para palpar aquella «carne viviente del delirio ornamental», para escuchar «la estridencia cromática», la «polifonía deslumbrante de las torres-órganos y el entrecchoque del naturalismo decorativo en mutación» o para degustar «el mal gusto supremamente creador» o para «respirar su perfume sagrado». En la originalidad de Gaudí está su cara y su cruz, en la emulación portentosa de la naturaleza y de una idea de la naturaleza, en la tensión insostenible entre lo votivo y la superrealidad, entre la biología y la geometría descriptiva, entre el orgullo y la piedad.

Existe una foto de 1883 en la que Gaudí y Verdaguer aparecen juntos. Ambos están en su mejor momento, en la culminación de algo que iba a ser parte de un empeño colectivo, en una de las horas más optimistas de la sociedad catalana. En Verdaguer y Gaudí también hay una confrontación con los aires del tiempo, con el relativismo y una cierta idea de progreso. Ambos constatan continuamente la existencia del bien y del mal. Ambos rechazan la modernidad que pueda concebirse contra lo sagrado. Para Verdaguer, París es como la Babilonia del Apocalipsis, con la copa del placer en la mano. Gaudí acude a la simbología de *L'Atlàntida* para los elementos arquitectónicos y decorativos de una finca de veraneo de la familia Güell y le pide a Verdaguer nombre para esa obra: el poeta la llama «Torre Satalia», una variedad de rosa salvaje.

A Josep Pla la originalidad arquitectónica de Gaudí no le impresiona demasiado y aprecia mucho más la prosa de Verdaguer

que su poesía. Hasta que Pla alcance la precoz madurez de su estilo, la prosa catalana obtiene nervio, densidad, euritmia y transparencia desde los cuadernos de peregrinación de Verdaguer a Robert Robert, de Emili Vilanova al señor Ruyra.

En una carta de 1920, el poeta Carles Riba dice que Pla es un «Sagarra ruso, enormemente aburrido y enormemente joven». Incluso Riba se equivocaba. Mas allá de las ideas de la Action Française, a veces no se tiene en suficiente consideración el impacto de Léon Daudet en Pla, no tan sólo por lo que llamaríamos «escuela de la vida» ni por la higiénica reacción antirromántica: también cuentan las lecciones del memorialista, «Saint-Simon de la época que va de la torre Eiffel al después de la Gran Guerra», dice Pla.

Al cabo de los años vamos verificando que –como escribe Xavier Pla– en Josep Pla se trata, a la vez, de la mirada de un naturalista, de la de un poeta y de la de un moralista. En el sintetismo expresivo de los pintores post-impresionistas fundamenta Pla la razón de su «realismo sintético». Miguel Sánchez-Ostiz afirma que no se puede sostener que Pla no hablara de sí mismo, sino que, muy al revés, entre una cosa y otra habló mucho de sí mismo. Pla sabía qué cosa sostenía su vida, y lo supo escribiendo, «en ese bucle de humor vagabundo que es escribir para vivir y viceversa. Y hasta escribir para olvidar». Sánchez-Ostiz cita una entrada del diario de González Ruano, en 1954, cuando ve a Pla en el Bar Sport de Palafrugell: «José Pla, muy abandonado físicamente, sin dientes y con las uñas rotas, baja a este pequeño café, desde su Masía, todas las tardes».

Aquel viejo Pla sabía que el ser humano es algo marginal, inasequible al uso hegemónico de la razón. A la vez, esa animalidad del ser humano dispone de un aparato neurocerebral de excepción y así practica el lenguaje y no carece de conciencia, causa de sus pareceres más inflicativos. Luego aparecen los moralistas franceses

y practican la vivisección en el sistema de la conciencia. En esa encrucijada se sitúa Josep Pla, capaz de un empirismo vetado por una cierta noción del fracaso de la que sólo consigue uno salirse gracias a la literatura.

V. P.