visat.

Primavera 2020

Joan Oliver, un diàleg constant

Antoni Isarch

L'abril del 1955, Joan Oliver escrivia aquestes paraules a la revista *Destino*:

> ¿Qué actitud debe adoptar el artista frente a la tradición? Así, a golpe de vista, me parece que lo que se impone es la lucha a muerte contra los voluminosos precedentes inmediatos: la reacción. La reacción es, por el momento, la salud. El instinto de imitación, enorme fuerza individual y social, debe de ser combatido sistemáticamente por aquellos que estiman su libertad y su personalidad.

Els més de trenta anys de sòlida trajectòria literària del sabadellenc quan fa aquesta declaració de principis n'avalen la certesa. Parapetat darrere del pseudònim *Jonás*, amb què signava les col·laboracions al setmanari barceloní, Oliver apunta cap a la relació de tot escriptor amb el llegat cultural, objecte de reflexió recurrent en tota la seva obra. D'aquests mots se'n desprèn una idea central: la tradició en la qual s'insereix un artista pot i ha de ser modificada, subvertida i fins qüestionada en nom de la llibertat creadora. Vet aquí un dels procediments creatius més destacables que es troba a la base de la poètica oliveriana. L'autor el duu a la pràctica des del convenciment que aquesta tradició no constitueix un bloc monolític de valors universals immutables, sinó un terreny adobat per fer-hi germinar una obra sòlida i arrelada al seu temps.

L'intercanvi dialèctic amb el passat per mirar de comprendre el present acostuma a generar, dins el camp literari, un nou discurs que pretén explicar millor la pròpia època. Partint d'una posició crítica i inconformista, Oliver basteix aquest discurs amb la ferma voluntat de desemmascarar les falses aparences i els convencionalismes que allunyen l'ésser humà de la veritat, i per fer-ho es val de l'eina d'aprehensió del món més important: la paraula. Al poema «Llenguatges i paraula», inclòs dins de *Quatre mil mots* (1977) i amb un clar regust de poètica particular, Pere Quart assumeix –a

diferència dels colors, les formes i els sons, propis de pintors i músics– la limitació natural del llenguatge, «convenció inventada per nosaltres». Però, per contra, no s'està de lloar-ne allò que realment el fa superior a qualsevol altra forma artística: permet l'accés al coneixement perquè és un «vehicle intel·lectiu» i, doncs, «també ètic». Una idea, de fet, que Oliver ja havia formulat el 1949 en el pròleg a *Poesia de Pere Quart*: «La poesia és, per damunt de tot, un art d'intel·ligència que es nodreix de paraules intel·ligibles, l'ordenament de les quals presideix la raó poètica.»

La major part d'obres corresponents a la primera etapa de la seva trajectòria, ultra il·lustrar la perfecta consciència del propi ofici literari, ja demostren que l'obra de Joan Oliver no respon al simple propòsit de preservar i transmetre la tradició precedent, sinó més aviat a l'afany de qüestionar històricament, des de la contingència, els models de conducta immanents i els relats dipositaris d'un codi ètic compartit per una comunitat. Mites fundacionals com els que la Bíblia conté ja no poden ser assumits emparant-se en una inveterada exemplaritat, ni poden oferir respostes útils a l'home per a la seva vida quotidiana.

Així, el fèrtil imaginari fornit per les fonts bíbliques i la mitologia clàssica conforma una reserva espiritual de primer ordre en la qual Oliver poua de manera recurrent amb una clara intenció desmitificadora i actualitzadora ensems, que evidencia tant el desajust entre les expectatives creades i la realitat, com sobretot la consciència d'aquest desajust, el qual mena, en darrer terme, al fort component crític de la producció de l'autor. Potser el text més significatiu n'és *Allò que tal vegada s'esdevingué* (escrit el 1930), revisió paròdica del Gènesi mitjançant la qual el dramaturg proposa una versió alternativa del mite i en transgredeix el caràcter exemplar. D'un sentit semblant, bé que prescindint d'un canemàs intertextual tan marcat, són les narracions d'*Una tragèdia a Lil·liput* (1928), o a les peces teatrals *Cambrera nova* (escrita el 1928) i *Cataclisme* (escrita el 1934), les quals il·lustren per la via de l'antisentimentalisme el sentit crític contra les convencions socials i el món d'aparences propi de la burgesia, bo i subvertint el patró de la comèdia burgesa. Aquesta línia creativa té continuïtat en la producció dramàtica de la dècada dels cinquanta, amb peces com *Ball robat* (1954) –sens dubte una de les obres més destacades del repertori teatral català del segle xx– o *Una drecera* (1960).

També el poemari *Les decapitacions* (1934) il·lustra el particular diàleg amb la tradició que Pere Quart estableix. En virtut de diversos recursos compositius, com l'ús literal de paratextos, la paròdia de models literaris o l'humorisme distanciador, el poeta palesa que l'home ha tendit a construir la seva existència a partir de relats ficcionals i de codis de lectura perpetuadors d'un sistema de valors fixat per la tradició, per bé que ho ha fet sense qüestionar-se'n la validesa. La decapitació IV, per exemple, s'inspira en els romanços populars, però s'obre amb un lema de la *Fedra* de Racine que palesa el contrast de gèneres i de registres (i, per tant, la gran distància entre un missatge i els múltiples sentits que poden ésser-li atribuïts); la VII explicita la dependència entre el jo creador (el «poeta vell i coix») i les faules i versos que la realitat li forneix; la XIV recrea la lluita bíblica entre David i Goliat i acara l'exalçament de David –com afirma el lema de l'inici– amb la «inanitat» que Pere Quart li atribueix. Des d'una altra perspectiva, la XXII evidencia la buidor de cert formalisme avantguardista amb una represa paròdica de l'escriptura automàtica.

A partir de l'esclat revolucionari del 1936, Joan Oliver fa un pas endavant i harmonitza el seu afany creatiu amb la causa del bàndol republicà. L'*Oda a Barcelona* (1936) i *La fam* (1938), mereixedora del Premi Teatre Català de la Comèdia, són les mostres més reeixides que la literatura ha de donar resposta a les tensions generades pels canvis socials sense que això comporti cap mena de renúncia, ni a l'exigència artística ni a la tirada incorregible de l'autor per esmunyir-se dels dogmes. Samsó, l'emblemàtic revolucionari de *La fam*, exemplifica a la perfecció la necessitat d'Oliver de crear personatges incòmodes –sovint, contrafigures d'ell mateix–, fins i tot per a la pròpia revolució, com és el cas de *La fam*. Una lectura d'aquests dos textos com a simple manifestació de compromís social n'esmussaria la clara voluntat de pervivència més enllà de les contingències històriques. Són «literatura de guerra» en el sentit exacte que Oliver mateix atorga a aquesta expressió en un article homònim publicat a *Meridià* el març del 1938:

> No hem d'oblidar que la literatura és una cosa seriosa i que els escriptors només poden col·laborar a l'obra de redreçament i millora del país d'una sola manera: produint literatura, bona literatura, obra artística, de la que salva el temps i l'espai, i ennobleix el nom i la memòria d'una terra, i fixa una personalitat

nacional en l'assemblea dels grans pobles.

Així, apostant per la «bona literatura», aquella que «salva el temps i l'espai», Oliver reprèn models creatius i referents culturals que, entre altres coses, li faciliten una constant actualització dels mites per conservar-ne l'essència i, des d'una visió renovadora, llegar-los a les generacions que han de venir. Perquè en un món inestable i convuls la tradició no pot ser una herència intocable, sinó que ha de ser viva i transmissible. Un poema com «El freu», de *Saló de tardor* (1947), permet, tenint en compte que s'escrigué el 1940, una lectura en clau d'exili a partir del correlat homèric de l'*Odissea* i de la possibilitat subsegüent de recontextualitzar l'experiència perequartiana d'allunyament de la pàtria.

Com Ulisses, també Noè, Tobies, Caín o Narcís tipifiquen trets definitoris de la condició humana simbolitzats en històries que Oliver, o Pere Quart, tracta des de la desmitificació. Perquè, cal insistir-hi, la vigència que es sol atribuir als mites ja no és vàlida per a un temps, el del segle xx, que ha ensulsiat les veritats absolutes i les creences inqüestionables. En diverses composicions del recull *Terra de naufragis* (1956), aquest tractament es manifesta amb claredat, com les «Cinc Nadales» inicials o «Noè». Però l'exemple paradigmàtic de reinterpretació convencional de mites bíblics com Job o Abraham es troba a «Exegesi casolana», de *Quatre mil mots*, en què el poeta mira cap a la tradició esquematitzant-ne per reducció el sentit transcendent i oferint la seva interpretació personal; és a dir, fent-ne la seva «exegesi casolana». Es tracta d'un procediment que trobarem de nou a «Jesusisme. Exegesi casolana. Contra els intermediaris», una de les seccions de *Poesia empírica* (1981), en la qual recrea de manera libèrrima i amb afany crític alguns episodis dels evangelis.

També és aquesta voluntat de revisar el llegat cultural d'Occident que l'empeny a acudir a autors del cànon, amb els quals estableix un diàleg fecund: March, Verdaguer, Maragall, Foix, Espriu o Riba, com també Machado o Lorca, són convocats als llibres que publica a partir del 1960, com *Vacances pagades* (1961), *Circumstàncies* (1968) o *Poesia empírica* (1981).

D'altra banda, la voluntat crítica, indestriable de l'afany moralista, és exposada amb una perspectiva irònica i distanciada, condició innegociable que salva la producció oliveriana de convertir-se en un

mer discurs sermonejador. La figura de Noè, que havia tret el cap en algun poema de *Terra de naufragis*, es reprèn a la peça teatral breu *Noè al port d'Hamburg* (1966). Oliver persevera en el tractament desmitificador: el rigor castrense del Comandant, un «funcionari típicament alemany», no pot sinó percebre un alt grau d'inconsciència en l'aventura de Noè. Tanmateix, aquesta inconsciència només té sentit des de la perspectiva moderna i la lògica narrativa de la versemblança, del tot absent en el relat del Gènesi. És aquest desajust que provoca la situació còmica i la sentència lapidària que el Comandant amolla a Noè abans d'embogir: «Us ho dic francament: no esteu preparats per a la vida *contemporània*». I és que el diàleg de l'autor amb el passat només es pot establir des d'una mirada radicalment contemporània.

Tanmateix, si bé tots aquests exemples evidencien que no es pot escriure prescindint de la pròpia tradició, no és menys cert que cada època reclama els seus propis mites. O més ben dit: una comprensió pròpia dels mites de sempre al costat d'una plasmació formal variable, car l'essència d'un mite rau en el potencial evocador que provoca sobre l'home, no pas en el patró per mitjà del qual s'expressa. Aquí es troba una de les raons per les quals en les obres de l'autor hi ha constants interrelacions i transvasaments entre gèneres. La tria d'una modalitat o una altra es supedita a la transmissió d'un pensament i no a una aposta exclusiva per un tipus de formalització; en paraules de Josep M. Balaguer, «les interferències de moltes menes seran una constant al llarg de tota l'obra d'Oliver». No es lliga, doncs, a cap gènere amb preferència, i per això no se'l pot capir globalment només des de la poesia, des del teatre o des de la narrativa. Així, per exemple, en anys molt propers la figura de Lot és tractada des de la narrativa a «Biografia de Lot» (enllestida el 1949, però publicada el 1963) i des de la poesia a «Darreria, I» (*Saló de tardor*), i en tots dos casos amb la mateixa voluntat antimodèlica aplicada a altres figures mítiques. Tal com afirma el 1960 Joaquim Molas en el pròleg a *Tres comèdies*, «Joan Oliver, més que un poeta i que un comediògraf, més que un narrador i que un periodista, és una actitud i un estil [...]».

L'any 1969 Joan Triadú escrivia a propòsit de la producció lírica de Pere Quart:

> Potser alguns dels motius més temporals de la seva poesia actual, i que expliquen admirablement l'home enfront de la

> societat, els motius que justament atreuen més avui, no resistiran, sinó com a dades per a l'historiador i per al sociòleg, les cites llunyanes amb el futur, car no hem d'ésser pessimistes: tot ve un moment que desapareix, i també desapareixerà la injustícia objecte de denúncia. En canvi, de la perdurabilitat de les zones en les quals Pere Quart ens parla de la condició humana, no podem dubtar-ne mentre hi hagi condició humana, i algú que llegeixi versos en català.

Aquests mots, publicats a la revista *Serra d'Or* amb motiu del setantè aniversari del poeta, resulten diàfans pel que fa a la seva recepció parcial en el context del realisme històric. Certament, és innegable atribuir a tota l'obra de Joan Oliver –ja des dels anys trenta i no pas únicament als anys seixanta– una intencionalitat social i política que n'afavoreix la recepció en clau de compromís ideològic. Però el crític detectava amb agudesa que, per damunt de la conjuntura històrica o cultural, el corpus oliverià tenia un indiscutible component atemporal en la mesura que es dreçava com una lúcida reflexió sobre la «condició humana». Alhora que radicalment poètica, la literatura del sabadellenc és un antídot contra els excessos retòrics i les filigranes formalistes que engavanyen el missatge essencial de la paraula que «deslliura els ignorants». És així, doncs, que a aquesta obra vasta, densa i sincera, escrita des de l'home i per a l'home, veritable tema i motiu central que la travessa de cap a cap, li escau el qualificatiu d'humanista. Cinquanta anys després, no podem sinó confirmar els mots de Triadú.