

Prólogo

Arcadi Espada y Xavier Pericay

I

La edición en castellano de los dietarios de Josep Pla (1897-1981)¹ es una de las mejores noticias que ha dado, en mucho tiempo, la literatura española. Una noticia verdadera, es decir, no impuesta por la agenda del mercado cultural. Una noticia, seguramente, de penetración lenta, pero que acabará haciendo un camino largo y hondo. Pla es un grandísimo escritor, prácticamente desconocido fuera de Cataluña. Su literatura, de obsesiva observación de los hombres y los lugares, supone, además, una novedad entre los registros habituales de la literatura autóctona. Puede ser que la escritura memorialística española no tenga ya la calidad ínfima que caracteriza al género en las culturas subalternas; aun a costa de verse reducido demasiadas veces a un apéndice de la vejez, la venganza o la vanalidad, con v de vano, el memorialismo español ha empezado a dar frutos literarios. Sin embargo, pocos escritores españoles han hecho del memorialismo su poética. Y ninguno con la intensidad y el compromiso de Pla, escritor catalán y español que escribió en catalán y en castellano, y cuya obra, cercana a las treinta mil páginas, resulta ser un informe detallado del siglo que vivió.

El conocimiento que pueda tenerse de Pla en el conjunto de España arranca de sus crónicas de los años veinte en *El Sol* sobre la Italia fascista, recientemente reeditadas². Después de la guerra civil, Pla publica su fundamental *Viaje en autobús* (1942), una crónica sobre el paisaje moral tras la batalla española, que en su aparente guante de seda costumbrista oculta un puño de hierro. La influencia del libro —reescrito a partir de artículos de la revista *Destino*— sobre *Viaje a la Alcarria* parece evidente y no se reduce a la cita de Pla que encabeza uno de los capítulos de la obra de Cela³.

Desde 1940 y hasta el final del franquismo, Pla escribirá semanalmente en *Destino*, una excelente revista barcelonesa de posguerra, editada en castellano, aunque de circulación escasa fuera de Cataluña. La mayor parte de sus artículos formarán parte de la mítica sección *Calendario sin fechas*, auténtico vivero —reescrito y traducido— de buena parte de los volúmenes que forman su obra completa en catalán. En muchos de estos artículos Pla ensayaba una suerte de lengua mestiza, deliberadamente extravagante, que resultaba de traducir al castellano, con absoluta literalidad, giros o locuciones catalanes, al objeto de poner en evidencia la conducta lingüística que se veía forzado a mantener. Así nacieron expresiones del tipo «eso es soñar tortillas» o «hay para alquilar sillas», traslaciones mecánicas de *somniar truites* (una ensoñación) o *n'hi ha per llogar-hi cadires* (muy digno de verse). Sin embargo, sería apresurado y superficial concluir que Pla utilizaba el castellano sin ningún propósito estético. Había escrito en castellano antes de la guerra civil y continuaría haciéndolo después y ni antes ni después dejó de ser y de considerarse un escritor. Así, en el prólogo a la primera edición de *Viaje en autobús*, escribía:

¹ *El cuaderno gris, Notas dispersas, Notas para Silvia y Notas del crepúsculo*. Al margen quedan el breve *Madrid 1921: un dietario* (Alianza Editorial, 1986), y *Notes per a un diari 1965-1966* (Destino, 1986), inútil de traducir sin un notable aparato crítico-biográfico.

² José María de Sagarra y José Pla, *Cartas europeas (Crónicas en El Sol, 1920-1928)*, edición de Narcís Garolera, Destino, 2001.

³ «Viajando en autobús, el vuelo es gallináceo.» Con esta cita de José Pla abre Cela un capítulo de su *Viaje a la Alcarria* (Austral, 1952), titulado precisamente «Viaje en autobús». El dato figura en el artículo de la profesora Anna Caballé «*I així estem*», publicado en el número 567 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, septiembre de 1997.

He tratado de contrastar hasta qué punto puedo llegar, manejando esta lengua, a la desnudez estilística, a la simplificación máxima de la manera literaria.

Se cumplieran o no sus ambiciones —quede dicho que *Viaje en autobús* es un libro magníficamente escrito—, el propósito antirretórico de Pla no conocía de lenguas: afectaba al núcleo de su estrategia literaria y humana. Y lo importante, desde el somero análisis estilístico que ahora insinuamos, es que para el cumplimiento de ese propósito Pla tuvo la ayuda de dos maestros principales. Uno, confeso, Pío Baroja. Otro, Julio Camba. Los dos están, a nuestro juicio, entre los máximos escritores de la literatura española de cualquier época. Los dos eran escritores nutridos, como Pla, de la obsesión de la inteligibilidad.

Algunas reflexiones de Baroja sobre el estilo literario se encuentran de manera prácticamente calcada en la obra planiana. Pero lo sustancial es que Pla siguió al pie de la letra, desde edad muy temprana y durante toda su vida, el ideal estilístico que Baroja acertó a formular en un párrafo de sus memorias:

El ideal mío es la retórica en tono menor: entiendo por esto una forma tan ajustada al pensamiento que no exceda en nada de él. (...) Lo lógico es como el sostén de todo lo bello.⁴

Baroja fue un modelo para Pla, incluso a la hora de no seguirle, como atestigua este fragmento de EL CUADERNO GRIS:

El defecto de Baroja es que es un hombre de adjetivo ligero. A veces juzga, adjetiva, ligeramente —los lanza como los burros los pedos.

Cualquiera que sepa hasta qué punto la búsqueda del adjetivo preciso—mientras liaba picadura para forzar la concentración— era una obsesión planiana, sabrá valorar este apunte crítico. Sin embargo, la máxima enseñanza de lo que no cabía hacer a partir de Baroja la encontró Pla en el género:

Baroja es un inmenso escritor. Pero se equivocó de técnica. Escribió novelas. Como novelas, sus novelas son ridículas (...). Baroja, enorme escritor antibarroco, habría podido ser el más grande memorialista de la literatura castellana de todos los tiempos. (...) Baroja habría podido ser el Saint-Simon del mundo ibérico en el siglo XX si en vez de escribir novelas de corte infantil hubiera escrito unas inacabables —o concentradas— memorias de su vida. Se equivocó de técnica. En cualquier caso, sus libros mayores son los memorialísticos.

Este juicio incluido en *El passat imperfecte* puede ser o no exacto. Pero lo indiscutible es que Pla escribió su obra «sin equivocarse de técnica». También él, a veces, se embarcó en tentativas ficcionales, cuyas tramas son de un —absoluto— «corte infantil»: jamás pasaron de la anécdota.

Menos explícitas, aunque significativas, son las influencias de Julio Camba, el gran escritor gallego, hoy confinado críticamente en el grotesco lazareto del humorismo, como si hubiera alguien más alejado del *gracioso* que el elaborado y grave Julio Camba; o claveteado a la condición de periodista, como si después de su juventud monótona y airada, el citado señor hubiera movido una sola vez el músculo para salir de su gabinete en el Palace en busca de una noticia, grande o pequeña.

Pla siempre tuvo en cuenta la enorme calidad de la escritura de Camba. En el papel necrológico que escribió en 1962 —recogido con posterioridad en *El passat imperfecte*— añadía, además, el que a nuestro juicio continúa siendo el rasgo principal de Camba:

⁴ Desde la última vuelta del camino. II, Círculo de Lectores, 1997, p. 603.

Los artículos de Camba, y en general su producción, no tienen precedentes en la literatura castellana. Al menos, por lo que yo conozco. Ni por su estilo ni por su temario, ni por su manera de desplegarlo, no pueden citarse precedentes de Camba. Tenía un verdadero horror a la literatura. (...) La literatura de Camba es una literatura de ideas.

Al margen de que el temple individualista los uniera —como con Baroja—, Pla y Camba comparten una ironía culta y refinada. Y la helada perfección formal de las columnas periodísticas de Camba —vehículo idóneo de su poderoso antisentimentalismo— influyó, sin duda, en la solvencia retórica con que Pla desarrolló el columnismo, durante más de treinta años, en su *Calendario sin fechas*.

La influencia de Baroja y Camba y de otros escritores en lengua castellana que, aunque en grado menor, podrían añadirse, es consecuencia de la intensa familiaridad que Pla mantuvo con la literatura española durante toda su vida, y en especial en su período de formación. Esta familiaridad no ha sido suficientemente subrayada. Las singulares y dramáticas circunstancias políticas y culturales han marcado los estudios críticos planianos, como el resto de estudios sobre la literatura catalana. Así, las relevantes y verídicas influencias sobre Pla de autores franceses, como Montaigne o Stendhal; italianos, como Leopardi; o alemanes, como Nietzsche han ocupado un lugar preferente en los análisis. Por contraste, las influencias españolas han merecido una atención notablemente inferior al grado de su importancia real. Y es un hecho sobre el que no vale la pena repetirse que en toda la cosmogonía literaria y vital planiana parece difícil encontrar una figura tan familiar a su dueño como la de Baroja⁵. Y no solo por la boina misántropa.

La influencia de la escritura planiana sobre los autores españoles del medio siglo ha sido, a su vez, inexorablemente escasa. Descontando el ya citado *Viaje en autobús* y las posteriores recopilaciones de sus artículos en *Destino*, en libros como *Humor honesto y vago* o *La huida del tiempo*, Pla empieza a ser una figura conocida y apreciada en la literatura española a partir de la traducción al castellano de *El quadern gris*, a cargo de Gloria de Ros y su esposo Dionisio Ridruejo. La traducción de ese fundacional dietario planiano, una de las cumbres del género en cualquier lengua, datado en 1918 y 1919, pero reescrito incesantemente hasta poco antes de su publicación en los años sesenta, fue publicada en el año 1975. El propio Ridruejo, en sus diarios y textos autobiográficos, había sido el primero en recibir la benéfica influencia planiana. Luego le seguirán, como explica la profesora Anna Caballé, Francisco Umbral, Andrés Trapiello o Miguel Sánchez Ostiz. De todos modos, la máxima influencia planiana en la literatura peninsular recayó sobre la obra de otro solitario, Joan Fuster, escritor de gran altura y memorialista de fuste, ignorado con meticulosidad en el canon literario español, pero cuya obra vencerá la sentencia del tiempo.

II

En *Grecia. Notas para principiantes escritas por un principiante*, el extenso e inclasificable opúsculo incluido en NOTAS PARA SÍLVIA, mitad ensayo sobre la civilización griega, mitad guía o libro de viajes, Pla, tras reconocer que el periodista Indro Montanelli lleva toda la razón al afirmar que el fracaso político de la Grecia antigua se debió al individualismo de la *polis* y al desprecio que sus ciudadanos sentían por la convivencia, se pregunta por la relación entre este fracaso y «el milagro intelectual y sensible de los viejos griegos, es decir, lo

⁵ Que nosotros sepamos, solo el profesor Antoni Vilanova ha subrayado la específica afinidad barojiana, en la serie de artículos que dedicó en los años cincuenta y sesenta a la obra de Josep Pla, en *Destino*, *Ínsula* y alguna otra revista cultural de la época.

que hicieron de modo insuperable y prodigioso: su arte, su arquitectura, su literatura, su reflexión filosófica y científica». Y llega a la siguiente conclusión, aplicable sin duda al arte y al pensamiento de la Grecia clásica, pero extensible asimismo a la propia concepción que Pla tuvo siempre de la literatura:

Yo tiendo a creer que los resultados son ciertos y que fue su localismo, su limitación, lo que contribuyó a que obtuvieran estos resultados —fueron limitadísimos, concretos, reales, auténticamente humanos, de un dramatismo personal a menudo abrumador y terrible—. La vaguedad nunca ha producido nada. Es lo concreto lo productivo. En fin, estos contrastes merecerían un largo comentario, que en este libro carecería de sentido. Haremos tan solo una constatación. Ahora, en esta época, se ha creado una organización mundial —o casi— de la cultura que, para los asuntos europeos, tiene su sede en París. Se llama UNESCO. Comparen la producción intelectual y artística, los libros, las conferencias, las obras de arte producidas dentro del espíritu de la UNESCO, con algún texto, con alguna obra de arte, griegos. No se dejen impresionar por el qué dirán. Opinen. Defiendan su libertad de gustos y de juicios. Piensen en la diferencia existente entre una rosa y una m...

El fragmento recoge a la perfección los pilares en los que descansa la visión del mundo del escritor y el papel que, a su entender, debe desempeñar la literatura en este valle de lágrimas. Por un lado está la asunción de los límites de la especie humana, con todo lo que esta limitación permanente tiene de complejidad y de dramatismo. Por otro, la reivindicación de la concreción frente a la vaguedad, que no es más que el convencimiento de que la realidad debe actuar, en toda ocasión, como principio y fin de trayecto. Y, en último término, el rechazo de las ideas preconcebidas, la defensa de la libertad de espíritu, del temperamento personal como motor de la creación literaria; o, lo que es lo mismo: echando mano de la metáfora clara y precisa de Stendhal glosada en las últimas páginas de NOTAS DISPERSAS, la imperiosa necesidad que tiene cualquier escritor de disparar y de no conformarse con apuntar.

La escritura de Pla es el fiel reflejo de su pensamiento. Su prosa es el resultado de un profundo proceso de depuración de la tradición heredada, que tiene como principal objetivo la restauración de la continuidad entre el catalán hablado y su formalización literaria. Y esto, como diría el propio escritor, solo se logra poniendo la realidad en el centro de la diana, apuntando y disparando. Aunque ni la magnitud de la empresa parece al alcance de un solo individuo, ni las circunstancias que concurren en su formación literaria eran a priori nada favorables a la consecución de dicho objetivo.

Pla es hijo del *noucentisme* (novecentismo), el primer intento serio de institucionalizar la cultura en Cataluña. Este empeño, que abarca el cuadrante inicial del siglo XX, convirtió al *noucentisme* en algo más que un simple movimiento estético y contribuyó a la general identificación entre sus postulados y el nuevo orden reinante. Durante este período, el plácido balneario de la Cataluña burguesa, salpicado por el constante oleaje de los conflictos sociales, fue dotándose de cuantos instrumentos le resultaron necesarios para alcanzar el sueño de la Cataluña-ciudad y para asentarse como región diferenciada dentro de la España moderna. Así, fue durante estos años cuando la burguesía catalana constituyó el primer embrión de autogobierno, la Mancomunitat, precedente inmediato de la Generalitat republicana; cuando fundó una institución cultural, el Institut d'Estudis Catalans, en cuyo seno se llevó a cabo la tan ansiada codificación de la lengua; cuando propagó la buena nueva de la cultura mediante la creación de bibliotecas, fundaciones, museos y editoriales; cuando impulsó la producción artística y literaria, y cuando contó con unas cuantas individualidades —el político Enric Prat de la Riba, los escritores Eugeni d'Ors y Josep Carner, el filólogo Pompeu Fabra, entre otros— que emplearon todos los medios a su alcance —entre los que destacaba su inusual talento— para tratar de coronar su ambicioso proyecto.

Pla creció, pues, en este ambiente, y sus primeros ejercicios literarios —eliminados más tarde de su *Obra completa* o profundamente rehechos y fundidos en los textos que constituyen su ordenación definitiva— rezuman por los cuatro costados el aire del tiempo novecentista. ¿Cómo era este aire? Era puro, immaculado, oxigenado; tan irreal como la Cataluña soñada. Fiel a sus preceptos estéticos, el *noucentisme* no llegó nunca a interesarse por la prosa: le bastaba con la poesía y, de vez en cuando, con la prosa de comentario, con el ensayo. Pero la narración, la descripción o el diálogo —es decir, los sistemas de prosa imprescindibles para la creación literaria, de los que no existía apenas referencia alguna en la tradición literaria autóctona— le embarazaban sobremedida. ¿Para qué perder el tiempo tratando de narrar o de describir lo que ocurre sí, al cabo, uno está en otro mundo, mucho más diáfano, confortable y elemental? La única prosa producida en esta época fue prosa traducida. Quien lea hoy a Dickens, a Twain, a Poe, a Tolstoi, a Carroll, a Flaubert, o a cualquier clásico del siglo XIX, en las versiones que de ellos hicieron los traductores novecentistas, se dará cuenta enseguida de que el modelo chirría a cada frase, hasta el punto de que la lectura acaba descarrilando en la primera página. Un léxico artificioso, donde los dialectalismos de la más variada procedencia alternan con un sinfín de arcaísmos y algún que otro castellanismo, una sintaxis basada casi exclusivamente en la hipotaxis y un notorio desprecio por la fluencia de la prosa, daban a cada una de estas obras una hinchazón, una apariencia de postizo teatral, que puede que respondiera al aire del tiempo, aunque nada tenía que ver, huelga decirlo, con el texto original.

¿Qué podía hacer un prosista en ciernes, cuya vocación fuera describir la realidad, ceñirse a lo concreto, con semejante modelo? Poca cosa: tomárselo con calma y esperar a que escampara —lo que tampoco era una garantía, pues los epígonos suelen ser mucho peores que los padres fundadores— o rebelarse contra el patrón establecido y buscar en la paupérrima tradición catalana algún espejo en que mirarse. Ni que decir tiene que Pla optó por lo segundo y encontró lo que buscaba en la prosa dialogada de los costumbristas Robert Robert y Emili Vilanova, en la frescura de las descripciones del cura romántico Jacint Verdaguer, en el ritmo de la narración y en la capacidad para la metáfora del modernista Joaquim Ruyra, en el apego a la palabra viva de Joan Maragall, y hasta en el humor de los mejores artículos del propio Carner. Sin olvidar, naturalmente, lo que podían ofrecerle sus vecinos, ya fueran amigos, conocidos o saludados, de ahora y de siempre: Baroja, Camba, Montaigne, La Bruyère, Montesquieu, Chamfort, Joubert, Stendhal, Léautaud, Leopardi, Pirandello, Dickens, Sterne, Nietzsche...

El ejercicio tenía su dificultad. No bastaba con añadir; también había que eliminar. Y a esta tarea dedicó el escritor ampurdanés sus primeros años, los de la entrada en el periodismo, donde bien pronto pudo trocar el adocenamiento de las sórdidas y cerriles redacciones de la prensa barcelonesa por la libertad del oficio de corresponsal en el extranjero. Le acompañó en la aventura otro miembro de su generación, Josep Maria de Sagarra, a quien el nuevo orden embarazaba por igual. Y también le ayudó, a qué negarlo, la progresiva descomposición del *noucentisme*, de cuyo hedor tan solo lograron salvarse la producción en verso y la codificación de la lengua. Con Prat de la Riba fallecido y D'Ors y Carner exhaustos por la angostura de su propio país, de los cuatro jinetes del movimiento, el único que siguió cabalgando fue Fabra, y con él su reforma lingüística. A ella se agarró Pla desde el primer momento, consciente de que una lengua literaria no podía permitirse, en pleno siglo XX, el lujo de navegar en medio de la anarquía ortográfica y gramatical. Para un prosista, era la única concreción del movimiento. Ya sea por efecto de la Dictadura de Primo de Rivera, ya sea por efecto de la muy simple y muy concreta realidad, el sueño novecentista de una Cataluña ideal fue desvaneciéndose y dejando paso a sueños más tangibles. Lo que para Pla y algunos miembros de su generación empezaba a ser un camino desbrozado, un paso franco, se estaba convirtiendo para los demás

hijos del *noucentisme* en una espesa jungla, en la que ya amenazaban con entreabrirse las compuertas del mito.

Para alcanzar aquella «sensación de transparencia serena, de maravillosa objetividad perceptiva», de la que hablaba Antonio Muñoz Molina⁶, el autor de *EL CUADERNO GRIS* tuvo que someter la lengua literaria de principios de siglo a una limpieza a fondo. Es decir, tuvo que eliminar todo cuanto en ella había de simbólico, hasta reducirla a un cuerpo neutro, no marcado. Esta imprescindible neutralidad requería que la frase recuperara su sintaxis natural, el orden clásico de sus elementos, y que el léxico fuera remozado mediante la tala implacable de todas las ojivas góticas que el patriotismo de la *Renaixença* (renacimiento) ochocentista y del *noucentisme* había ido levantando a lo largo de tres cuartos de siglo en el lenguaje literario. La operación llevada a cabo por Pla fue secundada por otros miembros de su generación como Sagarra, Carles Soldevila, Sebastià Juan Arbó o Miquel Llor, y dio sus máximos frutos con la obra en prosa de Salvador Espriu y la producción novelística de Joan Sales y Mercè Rodoreda, pertenecientes todos ellos a la generación inmediatamente posterior. Epígonos como Joan Fuster —el más grande e incómodo de sus herederos— o Gabriel Ferrater constituyeron el fiel refrendo de la validez del modelo en el campo del ensayo.

Si todos estos escritores lograron producir una obra literaria de gran nivel fue, más allá del incuestionable talento de cada cual, por las posibilidades que les ofrecía un modelo de prosa maleable y adaptable a sus necesidades expresivas. El estilo, al cabo, no aparece sino más tarde, cuando el escritor empieza a trabajar sobre esta materia inerte que es el lenguaje común, cuando empieza a aplicarle el molde de su genio individual, aderezado por el poso de su propia tradición literaria y de cuantas tradiciones hayan podido influir en él; cuando recurre en definitiva a su temperamento y, lejos de conformarse con apuntar, dispara.

III

¿Cómo escribía Pla? Se ha hablado mucho del uso del adjetivo, y con razón. Para dar relieve a su prosa, para guiar la mirada del lector y conseguir que fije su atención en aquella parte del discurso que mejor se adapta a su intención narrativa, el escritor dispone de un sinfín de recursos. Como muy bien observó Gabriel Ferrater, el supuesto *descordament* (desajuste) de Pla —es decir, el hecho de que, igual que Baroja, igual que Sagarra, a menudo dé la impresión de no sujetar las riendas de su prosa y de abandonarla a su suerte durante largos períodos— no es más que el necesario punto muerto que todo escritor precisa para poder dar el acelerón que ponga en primer plano sus rasgos estilísticos. Si no pudiera jugar con estos contrastes, difícilmente lograría llevar al lector a su terreno y hacerle transitar por donde a él le conviene. La adjetivación, en Pla, cumple precisamente este cometido. Pero lo cumple sólo cuando el adjetivo en cuestión aparece en un contexto inesperado, impropio, como por ejemplo en la descripción que el autor hace en *NOTAS DISPERSAS* de sus paisanos de Palafrugell y que remata —algo habitual en él—, con una especie de epifonema introducido por un guión:

Así como en todas partes el hombre puede ser un posible alcohólico, la gente de este país es ex alcohólica, alcohólicos de familia, borrachos que hace ya muchos años dejaron de serlo —dionisíacos evaporados, pasados y hervidos...

⁶ *Unas gafas de Pla*, Aguilar, 2000, p. 315.

O cuando el uso de una nueva ristra de tres adjetivos, aquí casi sinónimos, le sirve para enfatizar la característica principal de un personaje, como en otro fragmento del mismo libro:

En cambio, en la fauna de la prensa extranjera de París, el caso de Rappaport era significativo. Era un hirsuto total, absoluto y decisivo.

Por el contrario, cuando el adjetivo se encuentra en un contexto que podríamos llamar previsible, o cuando su uso lleva camino de convertirse en un abuso —como ocurre, por ejemplo, con el adjetivo «considerable»—, el efecto es prácticamente imperceptible, si es que en verdad se produce algún efecto. Con todo, es esta posición «de reposo» de ciertos adjetivos la que permite que se active, por contraste, el mecanismo perseguido por Pla en aquellos contextos en los que la adjetivación cumple una función claramente estilística. Un contraste, conviene no olvidarlo, que jamás habría podido lograr el escritor de no haber extirpado previamente todos los bajorrelieves simbólicos que poblaban la lengua literaria de su tiempo.

Pero no es solo el adjetivo el causante de nuestra sorpresa como lectores. El hecho mismo de disponer de un modelo de prosa allanado le va a permitir a Pla jugar a su manera con la sintaxis y con el léxico. Dado que el orden natural de la frase se ha convertido en pauta, cualquier variación que el escritor introduzca en el patrón preestablecido adquirirá en seguida relieve. Y cuando el mecanismo utilizado se repita con una frecuencia superior a la que cabría esperar —como es el caso, por ejemplo, del sinfín de incisos que Pla inserta en el relato entre guiones, entre paréntesis o entre comas, ya sea para matizar un lugar o una fecha, contraponer una opinión, o reforzar la descripción de un personaje o la formulación de un pensamiento— ya no estaremos ante un simple variación coyuntural sino ante un rasgo de estilo.

Lo mismo ocurre con el léxico. La adopción de un vocabulario corriente —*mesocrático* podríamos llamarlo, echando mano de una palabra que el propio escritor utiliza con profusión— conferirá valor estilístico a la aparición de cualquier vocablo cuyo uso esté más o menos regulado a otro nivel, en otro registro. Pla no fue nunca muy proclive a recorrer los bajos fondos del lenguaje, a extremar la coloquialidad: le daba horror la vulgaridad, la grosería, y este rechazo afectaba por igual a las personas y a las palabras. Quizá por ello trató siempre de buscar el efecto deseado recurriendo a cultismos y tecnicismos, es decir, a soluciones poco gastadas por el uso corriente y apenas manoseadas por la producción literaria. Estos vocablos reunían las condiciones apropiadas para satisfacer las exigencias de su estilo: por un lado, la necesaria neutralidad, alejada de toda connotación posible; por otro, su capacidad de contraste con el léxico común. Así, su prosa está sembrada de pequeñas desviaciones del terreno, como por ejemplo *dolorista*, *frigorificado*, *habitualidad*, *indefectible*, *ineluctable*, *irruente*, *poetificar*, *retractilidad* o *vegetabilidad*. Y de desviaciones mayores, en las que el mecanismo ya no consiste tan solo en utilizar este tipo de vocablos, sino en el uso de neologismos, formados añadiendo un sufijo culto a una palabra perteneciente al acervo más general: adjetivos *desmonetizados* (desprovistos de valor), marqueses *estatuificados* (cuya figura ha quedado reducida a la condición de estatua) o colinas *horizontalizadas* (que han perdido, en buena lógica, su razón de ser). Se trata, en uno y otro caso, de verdaderas marcas de estilo, que alcanzan por lo general un alto grado de singularidad, al punto de caracterizar con su sola presencia la escritura del autor.

Con la aparición inopinada de estas palabras en medio del relato o de la descripción, Pla persigue, la mayoría de las veces, un efecto humorístico. Este juego de contrastes, que tanto puede consistir en una mezcla de tonos como en la aplicación de un tono elevado a un hecho intrascendente o vulgar, y cuyo rastro se encuentra en otros grandes prosistas de la literatura occidental, es también uno de los principales recursos estilísticos del articulismo de Camba, con quien Pla compartía, ya lo hemos dicho, no pocas convicciones. En

este fragmento de *Madrid. El advenimiento de la República*, incluido en NOTAS PARA SÍLVIA, que describe una escena de las primeras manifestaciones callejeras del 14 de abril, el participio «tactilizadas» cumple precisamente la segunda de las funciones antes mencionadas:

Como en todos los espectáculos de masas, las posaderas del sexo femenino pueden ser más o menos tactilizadas por personas que nada tienen de republicanas.

Pruebe el lector a sustituir el participio —o la expresión «las posaderas del sexo femenino»— por una solución más acorde con las características de la situación descrita y podrá comprobar hasta qué punto el efecto humorístico desaparece o se disuelve en la más anodina normalidad.

IV

La huella de Josep Pla en la literatura española tiene todavía una profundidad nimia. Hay que esperar que la traducción de sus dietarios contribuya a equipararla con el peso específico de su obra. Los cuatro cuadernos que son objeto de esta edición constituyen el cuerpo central de la obra de Pla. Aquí está su escritura más original —adjetivo de un cierto valor en la intertextualidad planiana—, más libre —menos sujeta a las urgencias de la crónica periodística, a la cronología viajera, o al dato biográfico— y más profunda —Pla, como Nietzsche, desconfiaba de la profundidad, pero en estos cuadernos aparece todo lo que le importaba en el mundo: la escritura, los libros, las mujeres y la soledad—. Aparte, y valgan como ejemplo sus reportajes sobre la Italia fascista, la Alemania prehitleriana o la España febril y confiada de la anunciación republicana, en estos dietarios está el siglo XX, con su carga bella y siniestra, de cuya difícil ambivalencia Pla era perfectamente consciente.

Cabe señalar, por último, que esta edición cumple, aunque sea de modo póstumo, un cierto propósito planiano. En el prefacio que abrirá el segundo volumen y que dirige a la misteriosa Sílvia —tal vez de raíz leopardiana⁷— Pla escribe:

Usted es más joven que yo, de modo que espero que algún día vea reunidos en un solo volumen estos tres libros: *El cuaderno gris*, las *Notas dispersas* y este de ahora. Será un volumen muy largo, de cuya importancia no seré yo quien se atreva a responder, pero que tal vez alcance a cubrir alguna convalecencia complicada. (...) Si algún día editamos en un solo volumen los tres libros a los que aludía hace un momento, lo único que le deseo —el libro será muy grueso— es que no le caiga nunca en la cabeza, porque le haría daño.

Los libros son ahora cuatro, porque Pla aún consiguió, cercano ya al final de su vida, escribir el memorable NOTAS DEL CREPÚSCULO. El placer y el dolor están asegurados. El placer de tenerlos. El dolor de haberlos ignorado durante tantos años.

Barcelona, junio de 2001

Dietarios (I), por Josep Pla, Espasa, 2001

⁷ Así lo insinúa Lluís Bonada en *L'obra de Josep Pla*, Editorial Teide, 1991, p. 98.