

centrado dicha influencia: el principio de aparente naturalidad y esencialismo. Una prosa que no invita al lector a escapar de la vida, como suele practicarse en la literatura más convencional, sino a entrar en ella de pleno, a ver las cosas «por dentro y desde abajo», que es acaso el único punto de vista aceptable para practicar el realismo en nuestro tiempo. La prosa de Pla puede paladearse porque es capaz, por un lado, de mantener vivo el pensamiento crítico, siempre certero y desmitificador en sus juicios, y por el otro de ofrecer al lector esa mirada práctica y, al mismo tiempo, irónica y sensual sobre las cosas que ve. Una prosa, en fin, dotada de una insospechada resonancia y profundidad, no importa que hable de la coliflor de Palafrugell o del pollo con langosta, aunque el tratamiento sistemático de la banalidad pueda dar pie a que se le trate con una mordacidad a mi entender excesiva en ocasiones. Por ejemplo: «Tuvo —anota Andrés Trapiello en su último dietario— lo más parecido que un catalán como él podía tener por alma: cálculo y cierta blandura espiritual, sensible sobre todo para los guisantes de la estación y el vino de la comarca» (en *Los caballeros del punto fijo*, Pre-Textos, 1996, p. 323).

Pero hay que decir que Trapiello ha escrito mucho sobre Josep Pla, al que considera, en otras representaciones (a las que se ve forzado para sostener su proyecto de dietarista de fondo), un maestro. Por otra parte, y por citar un caso, ¿cabe explicarse la seductora «poética del espárrago», para entendernos, tan característica de las columnas (ahora dominicales) de Manuel Vicent en *El País*, sin tener en cuenta la obra de Pla, cuando escribe, por ejemplo: «En nuestra vida hay cosas divinas: las sopas de legumbres, las truchas del torrente, el agua fresca, la lechuga, la fruta, toda esta naturaleza que se extiende ante nuestra vista» (*Vida de Manolo*, p. 81)?

La verdad es que Pla a veces parece agradable diletantismo, periodismo fácil, literatura de superficie. También hay esto, cómo no. Trabajó tanto, decíamos, escribió tanto que uno puede buscar, y encontrar, lo que prefiera. Y no creo exagerar si digo que la obra de Pla supone un estímulo para la creación y para la vida, que no pasó desapercibido a Ridruejo, y que le llevó a traducir *El quadern gris*, con la ayuda de su mujer, Gloria de Ros, a lo largo de muchos meses de esfuerzo por lograr en castellano una equivalencia tonal a su escritura diarística: «Resueltas todas las dificultades de interpretación o equivalencia, desde el 25 de julio vivo seis u ocho horas diarias inmerso en el Palafrugell —y en sus playas—, en la Gerona y en la Barcelona que Pla observó y dejó retratadas entre 1918 y 1919. Ahora reescribo sobre un texto que me parece haber estudiado a fondo, esforzándome por no mezclar lo suyo con lo mío» (*Sombras y bultos*, p. 177).

La traducción apareció en 1975, aunque es un dato infrecuente en las cronobiografías de Pla. La verdad es que no hay la menor consideración

con su producción en castellano (el que aporta más información es Xavier Febrés: *Josep Pla, biografía de l'homenot*, Destino, 1997). Y lo mismo cabe decir por parte de la crítica española: sólo los escritores han hablado de Pla. Ridruejo había fallecido poco antes, pero su versión del dietario planiano fue decisiva para conocer al escritor y advertir las implicaciones de su prosa: el proyecto de una escritura sin género (la tradición del dietario como género era irrelevante en la literatura en castellano), sin tema –es decir, a partir de una elección arbitraria y ajustada a las necesidades del escritor– y con el menor artificio posible significó una innovación formal, una nueva libertad inspirada en la convención del autorretrato². «Leo a Durrell –anota Pla en su diario de 1967–. A veces, a pesar de la literatura, tiene un gran interés» (39, 340). Es un comentario frecuente en el escritor ampurdanés: lo literario visto como una espesura que dificulta y entorpece la claridad, el poder de la mirada.

Se ha dicho mil veces: Pla no parece interesado en subyugar al lector con pasiones abismales, sino en influir sobre él a través del gusto con que pueda leersele: la función del artista en el seno de la sociedad contemporánea debe ser, según Pla, la de sustentar una tradición cultural en la que arraigue una vida social civilizada³. El escritor ampurdanés no veía la manera de ejercer esta influencia a partir de la novela. Es decir, ubicándose en territorios ocupados por el delirio de la imaginación, que decía no poseer (32, 606), o de la poesía, pero sí tomándose como referencia para un proyecto relacionado con el testimonio de su época.

Pla escribe desde una perspectiva muy concreta. Es la de un hombre que ha nacido en el Ampurdán, es hijo de una familia catalana rentista, conservadora, práctica, cerrada en sí misma y con una situación económica de cierto vaivén. Un hombre cuyos orígenes son los propios de un *payés* y que se debatirá entre su vocación artística y un profundo respeto por el bienestar y la conservación de las raíces (sus *Cartes a Pere* son un magnífico ejemplo de ello). Acaso hubiera preferido nacer en el seno de una burguesía más tolerante, próspera y cultivada (32, 607), pero uno no elige las condiciones materiales de la existencia. Y esa intensa focalización de su escritura, la creación de un personaje anecdótico, retraído y con un poderoso mundo interior, que recurre al dietario para cotejar el mundo exterior con su propia experiencia será, en fin, un aspecto medular de su influencia: Gimferrer, Trapiello, Sánchez Ostiz, García Martín... crearán en sus dietarios personajes inspirados en el retrato que Pla ofrece de sí mismo.

² Véase, también de Xavier Pla, su artículo: «Artur Gas, editor de Josep Pla: breu història d'Edicions Alfa», en *Revista de Girona* (1997), núm. 180, p. 72-75.

³ Tomo la referencia literal de Cristina Badosa: Josep Pla. *Biografía del solitari*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 153.

Pla desconfiaba de la falta de cohesión y coherencia que mostraba la sociedad de su época en su relación y trato con el mundo del arte. Así lo percibe en el prólogo a su soberbia biografía del escultor Manolo Hugué, fechado en junio de 1927 y en él deja constancia de esta paradoja insoluble: «El interés que en nuestra época pone la gente en las cosas de arte es completamente ficticio y desde luego exagerado; es la comedia más extraña que haya podido existir jamás. Lo que demuestra la falta absoluta de base y la completa intrascendencia de este movimiento es que el mundo es cada día más monstruoso, más hórrido y más insoportable».

Creo que él sufrió en carne propia esa inconsecuencia que, como hombre de letras, percibía a su alrededor. Y procuró darle, socialmente hablando, una salida airosa, evitando traslucir la preocupación que sentía, pero que en lo profesional debía encontrar el cauce de expresión adecuado, cuya estructura será la facilitada por el propio yo y el género para encauzar su proyecto será el periodismo y sus aperturas a la creación: ensayo, biografía, crónica, dietario, libro de viaje... Apenas la novela y, contra lo que pudiera parecer, tampoco la autobiografía, porque el relato de su vida no está en el punto de mira de Pla aunque, visto en pasiva, la pulsión por la escritura mantuvo a flote su personalidad impregnada de graves inseguridades. Induce a un error de partida leer la obra de Pla como expresión permanente e inacabada de una posible autobiografía, porque no lo es ni podía serlo. Xavier Pla ha estudiado muy bien el polimorfismo autobiográfico de su escritura y propone verla como una autoficción⁴, neologismo acuñado por Serge Doubrovsky y muy útil a la hora de eludir los compromisos que impone la autobiografía. La autoficción, sin embargo, es una derivación de la novela y, en este sentido, la veo una forma narrativa que responde a otros propósitos de los planianos. Entiendo su obra más próxima al concepto del autorretrato, tal como quedó formulado en el libro de Michel Beaujour: *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (Seuil, 1980).

Beaujour señala que muchos de los textos autobiográficos de mayor entidad y trascendencia –los *Essais* de Montaigne, por ejemplo– pertenecen a una tradición literaria claramente independiente de la generada por la autobiografía. Es la tradición del autorretrato, cuya definición resulta de una enorme complejidad, pues en opinión de Beaujour su espacio de realización no es simétrico al reservado a otros géneros: autobiografía frente a biografía, por ejemplo. Resumiendo mucho, el autorretrato podría ser considerado como una variante transformacional de una estructura que rehace el concepto del *speculum* en la Edad Media, o agrupación enciclopédica del conocimiento (cfr. p. 31). Dicha estructura, que Beaujour propone denominar precisamente *espejo (miroir)*, se carac-

⁴ *En Ficción autobiográfica... op. cit., passim.*