Jordi Amat

Guillem Díaz-Plaja mira una època memorable

«El arte de quedarse solo» i el col·lapse de l'Edat de Plata

Francisco José Recacha

Per al Jordi Gràcia.
Tan lector, tan amic, tan professor.

Espectador dels temps

L'any 1935 Guillem Díaz-Plaja (Manresa, 1909 – Barcelona, 1984) guanyà el Premio Nacional de Literatura amb *Introducción al estudio del romanticismo español*. Només tenia vint-i-cinc anys i malgrat la seva joventut aquell jove ho era tot menys un desconegut. El premi confirmava la seva plena instal·lació en la vida cultural del país, com ho proven molts fets. Díaz-Plaja tenia un peu posat i ben fermat en el món acadèmic (era catedràtic d'institut, director d'art dramàtic del conservatori del Liceu, ajudant de càtedra universitària i col·laborador de revistes erudites) i l'altre en la societat literària. No és un detall menor que quan Ramon d'Abadal, a principi de l'any 1933, agafà les rendes de *La Veu de Catalunya* per donar aires nous al vell diari catalanista i conservador, fitxés Díaz-Plaja perquè coordinés la secció de cultura i espectacles. Tampoc és casual que participés en el creuer universitari per la Mediterrània que agermanà estudiants i professors de les universitats espanyoles (des de Salvador Espriu a Laura Giner de los Ríos, passant per Julián Marías, Antonio Tovar o Jaume Vicenç Vives). Ni és gens atzarós trobar la seva col·laboració a la protofeixista revista *Azor* de Barcelona, que dirigia des del Lyon d'Or el seu admirat Luys Santa Marina, o a la catòlica i progressista *Cruz y Raya* de José Bergamín. Aquells anys trenta estaven donant per a molt i ell no perdia cap de les oportunitats que, una darrera l'altra, li anaven sorgint.

L'entrada de Díaz-Plaja en la societat literària s'havia produït en un moment vibrant, a final dels anys vint, quan el gruix de les avantguardes ja havia sacsejat els codis estètics anteriors i el surrealisme proposava des de l'art una nova moral que acabaria amb tota repressió moral i permetria la plena exhibició de l'inconscient. Aquella dècada, en paraules de Rafael Santos Torroella, havia estat «fabulosa» per a l'art i la cultura catalanes (1997). La seva havia estat i era una promoció privilegiada: al servei de la qualitat literària, existien en aquell moment tot un seguit de plataformes (diaris, revistes i editorials) que possibilitaven la difusió normalitzada d'una cultura sincronitzada qualitativament amb Europa. Amb la capacitat per a l'admiració pròpia del jovent i una passió no

amagada per tot el que fos modern, Díaz-Plaja començà a escriure contemplant tres promocions d'escriptors brillants a ple rendiment. Les contemplava i en divulgava les seves manifestacions amb prosa dúctil i estil àgil, sense oblidar que el millor periodisme és aquell que té consciència literària. El seu amic Sebastià Gasch, a mitjan de l'any 1929, escrivia a *La Veu de Catalunya* que Díaz-Plaja era «indubtablement el valor més considerable de la promoció catalana més recent» en tant que posava sobre paper (el paper dels diaris *La Noche* i *El Día Gráfico*) el present més viu de la cultura catalana i ho feia «amb rara clarividència» (Gasch 1986: 173).

Torno al punt d'arrencada. Poc després de la concessió del Premio Nacional, rebé la visita del senyor Josep Zendrera a l'Ateneu de Barcelona. Zendrera –propietari de l'editorial Joventut– volia publicar-li l'assaig premiat, però Díaz-Plaja ja el tenia compromès amb Espasa Calpe. Com a contrapartida, però, li oferí un altre llibre: un volum que reunís alguns dels seus assaigs dispersos sobre literatura espanyola contemporània. Aquest fou l'origen d'*El arte de quedarse solo y otros ensayos* (1936), un llibre que sense voler-ho i amb la perspectiva present pot llegir-se com una mena de cant de cigne de l'*edat de plata* de la cultura espanyola moderna. «Se leyó después de la guerra pero había sido escrito para un mundo que estaba muy lejos de concebirla», ha escrit José-Carlos Mainer (2003: 26). Testament i testimoni d'un temps a punt d'esfondrar-se, permet resseguir la trajectòria de Díaz-Plaja durant temps prodigiosos.

El arte de quedarse solo sintetitza bona part de la feina feta per Díaz-Plaja fins aleshores. Dic expressament que es tracta només d'una part, perquè el cert és que portava més d'un lustre desplegant una activitat variada, intensíssima. En pocs anys havia estat estudiant i professor, llicenciat i doctor, periodista i assagista, polemista i divulgador, conferenciant i opositor, locutor de ràdio i comentarista cinematogràfic, viatger i tertulià, rata de biblioteca i figura pública, barceloní i madrileny... De tots aquests perfils el més interessant i vigent és el de publicista: l'assagista de petit format i ambició limitada que fa de l'article periodístic que tracta de qüestions culturals una invitació al pensament. L'ombra d'Eugeni d'Ors és, seria, allargada.

Oriol Teixidor Martínez

El teatre d'Azorín

Des de les pàgines de *Mirador. Setmanari de Literatura, Art i Política*, Díaz-Plaja explicà en català i des del final de l'any 1929 quines eren les palpitacions dels temps en literatura i també en cinema. Recopilant bona part d'aquells articles publicà *Una cultura del cinema* (1930) i *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica* (1932), els dos editats a les Publicacions de «La Revista» del poeta Josep Maria López-Picó. A banda de *Mirador*, també col·laborava a d'altres revistes culturals. Regularment, per exemple, publicava a la *Gaceta Literaria*, la revista amb més pes entre els joves escriptors

espanyols que dirigia Ernesto Giménez Caballero. Díaz-Plaja, a la *Gaceta Literaria* de l'1 de febrer de 1929, hi havia publicat l'article «1928. Mapa dramático español», un breu assaig premiat per la redacció de la revista i que sintetitzava les línies renovadores de la dramatúrgia castellana.

Díaz-Plaja destacà tres autors: Federico García Lorca, Jacinto Grau i Azorín. M'aturaré en aquest últim, explicant el sentit i l'abast de la relació que mantindrà amb Díaz-Plaja. Durant els últims anys de la dècada de 1920, Azorín era un «sènior» que s'esforçava per renovar el seu estil i apropar-se així als integrants de la *joven literatura*. «De los escritores del 98, todos ya entonces tan amoldados a su figura pública, fue Azorín el único que los jóvenes vanguardistas de los años veinte consideraron, durante una etapa, entre 1928 y 1930, correligionario», en paraules de Domingo Ródenas (2001: 15). Aquest nou Azorín temptejà el gènere teatral primer i després el novel·lístic, integrant-hi possibilitats tècniques que el cinema havia popularitzat. Díaz-Plaja parà atenció a les propostes d'Azorín (les teatrals i les novel·lístiques) i de seguida en parlà a la premsa. Quan no feia ni cinc dies que Díaz-Plaja havia ressenyat la novel·la *Superrealismo* d'Azorín a *Mirador* (aquesta nota va publicar-se el 31 de juliol de 1930), el jove barceloní –que preparava les maletes per anar a Madrid a fer el doctorat– rebia una carta (inèdita) d'agraïment: «Lo que ha escrito usted acerca de mi teatro es lo que más estimo de todo lo que sobre el tema se ha escrito.» A mitjan del mes de setembre, una nova carta d'Azorín arribava amb una proposta: «el sábado 27 salgo para Madrid e inmediatamente que llegue llevaré al editor los originales del segundo tomo del *Teatro*; tendría mucho gusto en que en ese tomo fuera el estudio de usted».

L'assaig «El teatro de Azorín» obrí el volum que la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones publicà l'any 1931 i Díaz-Plaja el recollí després a *El arte de quedarse solo*. És un estudi força llarg, dividit en dues parts (una de general i una d'anàlisi de cadascuna de les obres de teatre d'Azorín), que integra materials de «Mapa dramático español» i de la ressenya de *Superrealismo*. Les pàgines més interessants són, al meu entendre, les agrupades sota l'epígraf «Desvanecerse», dedicades a definir els trets distintius del surrealisme heterodox d'Azorín. «Toda la obra de Azorín consiste en tomar este punto de partida [la realitat] para evadirse y montar en el aire su sueño suprarreal. Entonces la cosa material desaparece, fluye hacia dentro, se desvanece, se diluye. Como esas imágenes que en el cine se disuelven en el *flou*» (1936: 39).

La modernitat d'Azorín quedava garantida tot vinculant-lo a tècniques cinematogràfiques experimentals (Man Ray) i comparant-lo amb propostes dramàtiques avançades (Jean Cocteau, Luigi Pirandello). L'establiment d'aquesta mena de connexions és paradigmàtic de l'anàlisi d'una obra des d'una perspectiva «culturalista», una dels trets distintius de l'assagisme de Díaz-Plaja. L'estudi es complementa amb l'anàlisi d'alguns dels recursos emprats per Azorín per tal de distanciar-se del paradigma realista –antiescenologia i antiarqueologia, segons ell– i situar l'atmosfera de les seves obres de teatre en un pla diferent del mimètic, una passa més enllà de la prosaica realitat.

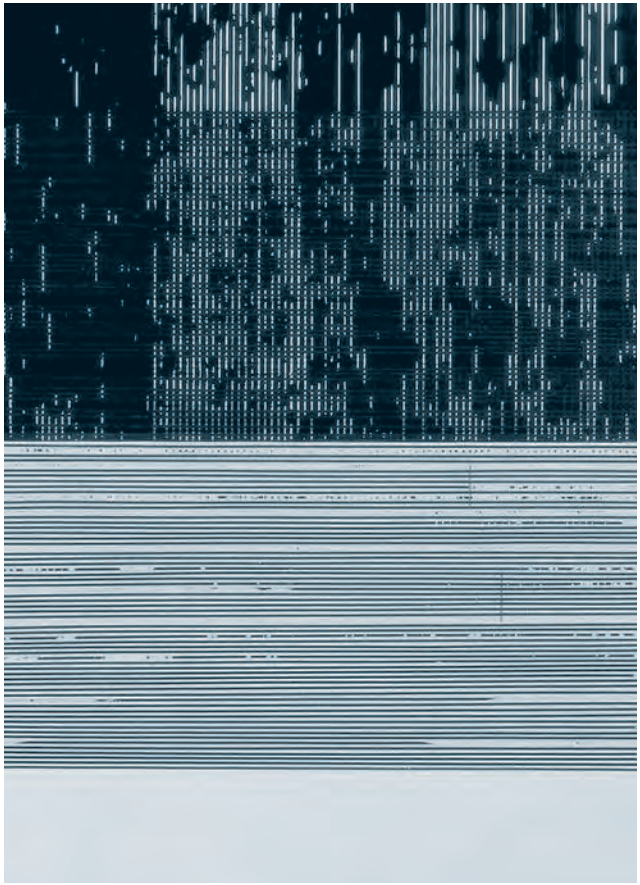
L'hora dels poetes

Un dels capítols més interessants del sistema literari espanyol dels anys vint fou l'esforç de les elits (Ortega al capdavant) per impulsar un nou patró narratiu. Els prosistes d'avantguarda, però, no van escriure un corpus novel·lístic comparable qualitativament al del *modernism* europeu (Woolf, Joyce, Mann, Kafka...) i a mesura que passaren els anys van anar cedint als poetes les posicions de privilegi que havien ocupat a la borsa dels valors literaris. Aquells eren temps per a poetes i l'any 1931 Gerardo Diego els reuní en una antologia transcendent i polèmica, que reuní la nòmina

d'escriptors que tradicionalment hem anomenat *generación del 27*. Espectador sempre atent, Díaz-Plaja també observà el fenomen i durant aquells anys parà atenció crítica preferentment a la lírica (com mostren la majoria d'articles que componen *El arte de quedarse solo*).

El mateix any que va escriure «El teatro de Azorín» –el 1930–, valorava l'estat de la poesia catalana a la *Gaceta Literaria*. El judici era provocador, implacable: després de Salvat-Papasseit, «nada. NADA». Situat en una postura antinacionalista, Díaz-Plaja avaluava radicalment des de la militància avantguardista (compromesa només en part), tot denunciant el provincianisme d'aquells poetes que «reparten su inspiración entre un bucolismo falso y envejecido y un popularismo mediocre» (1975: 175-6). El remei proposat era l'empelt amb altes dosis de cosmopolitisme. Era una prèdica a favor de la modernitat, perquè calia immunitzar-se contra tota classe de virus romàntics. L'ombra orsiana segueix planant.

Díaz-Plaja ideà aleshores una prova per avaluar el grau de romanticisme d'un poeta. Consistia en veure quin tractament feia de la lluna en els seus versos. Els resultats del primer experiment aparegueren l'estiu de 1931 a la revista *Mirador* amb el títol de «Importància de la lluna» (un article que també recolliria a *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*). Díaz-Plaja iniciava l'article amb sarcasme, afirmant que «sense la lluna no seria possible comprendre el Romanticisme, tot ell fabricat de nocturns esbojarrats» i feia befa del Campoamor més tronat. Introduïda la seva hipòtesi, analitzava amb exemples quin tractament literari havien fet de la lluna els «primers poetes revolucionaris» –llegiu els primers avantguardistes–, Apollinaire, Gómez de la Serna i Marinetti; aquest últim «llançà el seu crit apostòlic: *Odio universale per la luna*». El mètode quedava establert: «des d'aleshores la manera de situar-se la lluna damunt dels versos és un símptoma claríssim» (1932: 47) i calia provar-lo amb



Sergio Rocha Lopes

poetes catalans i castellans. Garcés, per exemple, queia de la banda del romanticisme i la seva poesia, per tant, era retrògrada. Els nous –es deien Salvat-Papasseit o Foix, Pérez Ferrero o Rogelio Buendía– eren moderns perquè convertien la lluna «en una joguina, en un mirall, en una safata o en una síndria. Tant se val! Es tracta de materialitzar, de fer pròxim i instranscendent quelcom que tenia per a les promocions anteriors un idealisme pujat» (1932: 48). Era un plantejament

Gonzalo Elvira

superficial de la qüestió, però eficient com a eina divulgadora per mostrar les idees bàsiques dels nous poetes.

Díaz-Plaja publicà un article molt semblant a la *Gaceta Literaria*, que aplegà a *El arte de quedarse solo*. Els exemples de poesia catalana desapareixen i la gran majoria d'exemples adduïts pertanyen a fragments lírics escrits per membres de la *joven literatura* (Alberti, Prados, dues vegades Borges, dues vegades García Lorca...), cap dels quals feia un tractament romàntic de la lluna. «La gran hazaña de los jóvenes poetas ha consistido en saber inmunizarse contra el azul lunar y la humedad del nocturno» (1936: 118). La poesia castellana era, doncs, una poesia moderna perquè fugia del clixé.

Aquesta conclusió, però, es contradiu amb un altre dels articles recollits a *El arte de quedarse solo*. Em refereixo a «Romanticismo. Nueva literatura», que es va publicar per primera vegada a la cubana *Revista de Avance*. Arran del creuer universitari que l'any 1934 travessà l'Atlàntic (celebrat un any després del creuer pel Mediterrani), Díaz-Plaja feu amistat amb un grup de poetes de l'Havana –Fernando Ortiz, José María Chacón, Juan Marinello– i els envià per a la seva revista aquesta curiosa valoració de la poesia castellana del moment.

Amb més evidència que a cap altre capítol del llibre, la petja d'Eugeni d'Ors resulta definitòria. La primera part del breu assaig contraposa el concepte de *romanticisme* al de *classicisme*, sense restricció cronològica, seguint el concepte dicotòmic del desenvolupament de les arts que Ors aprengué de Wölflin i que divulgà al sensacional *Lo barroco*. La capacitat sintètica de Díaz-Plaja és total: amb un sol paràgraf ja en té prou per mostrar que «es posible ver la evolución intelectual de la Historia como una sucesión –fruto de reacciones sucesivas– de estas dos maneras de sentir», romanticisme i classicisme (1936: 130). La segona part de «Romanticismo. Nueva literatura» pretén mostrar que els poetes castellans, sense deixar de ser moderns, han anat prenent actituds romàntiques a la seva obra. Els crítics de l'època ho batejaren com a neoromanticisme i Díaz-Plaja, en el marc de la tensió permanent entre classicisme i romanticisme, l'entenia com la reacció romàntica en front les propostes futuristes de Marinetti. No es referia al romanticisme més tòpic i excessiu, sinó a aquell que aspirava a aprofundir en l'autoconeixement més fondo del creador: «como el Romanticismo del XIX fue un descubrimiento estremecido del yo profundo y humano contra el culto formal externo, frío, del neoclasicismo [...]

los jóvenes escritores aspiran a lo más profundo del yo, la subconsciencia del yo. Al superrealismo» (1936: 131). El surrealisme, doncs, calia entendre'l com la manifestació cronològica d'una tendència recurrent. Ara bé, la tipificació del surrealisme que Díaz-Plaja fa en aquest context és diferent de la que havia fet a propòsit d'Azorín. Si en aquell cas es limitava a la idea de superació de la realitat (una qüestió epistemològica, en darrer terme), aquí es cenyeix més a la vinculació entre surrealisme i exploració de l'inconscient. El surrealisme, doncs, com una moral. El discurs de Díaz-Plaja, dissortadament, no aprofundia en aquesta línia i l'interès de l'article quedava diluït en una sèrie d'afirmacions no justificades sobre l'acceptació del llegat romàntic (hi caben des de Fray Luis de León a Bécquer passant per Góngora!) per part dels poetes contemporanis.

Home de lletres

El centre de la vida literària barcelonina dels anys trenta era l'Ateneu. També hi havia bars i cafès on s'hi podia fer tertúlia, terrenys colonitzats per la gent de les arts i les lletres. Altres espais públics, però, assajaven la convivència entre el gremi intel·lectual i el sector benestant de la ciutat. El més paradigmàtic d'aquell temps fou, segurament, Conferentia Club. «A partir de la idea de Cambó de institucionalizar en Barcelona unas veladas culturales y sociales de nivel internacional, un grupo de patricios constituyen una sociedad cuya misión es invitar a las personalidades más relevantes del panorama cultural del país o el extranjero. Su sede sería el Hotel Ritz» (Baladía 2003: 184). Díaz-Plaja assistí a vàries conferències –de Pedro Salinas, de García Lorca– i a mitjan dels anys trenta, fins i tot s'assegué a la tribuna dels oradors. Com explicà a *Memoria de una generación destruida*, «fui invitado por Conferentia Club, hacia 1934, a un ciclo de debutantes en el que intervinieron, que yo recuerde, Rosendo Llates y Octavio Saltor [...]. La gran sala del Ritz se me cayó encima. Creo que desde la cuarta fila ya no se me oía» (1966: 126).

Díaz-Plaja va llegir-hi, no sé si en català o en castellà, la conferència «Eco de Narciso» (inclosa a *El arte de quedarse solo*). Es tracta d'una peça oratòria eficaç, que mostra els trets típics de l'assagisme culturalista que ja he descrit. Després d'explicar el mite clàssic de Narcís per mitjà dels versos de Virgili, Díaz-Plaja descriu la mena de tractament literari que poetes contemporanis havien fet del mite –Valery, Riba, García Lorca, Max Aub– i ho sintetitzava en dues postures: la clàssica (Narcís com a espectacle, el dandi) i la romàntica (Narcís com a problema, el suïcida). La noció de romanticisme és la mateixa que hem vist a l'article «Romanticismo. Nueva literatura» –l'aprofundiment en el jo (cita els casos de Larra i Werther)–, però Díaz-Plaja introdueix (qui sap si forçat per l'auditori) una matisació moralista que qüestiona el límit de l'exercici introspectiu dels contemporanis: «hoy podemos ver que no solamente no se consigue hacer de la autoinstrospección un instrumento de mejoramiento moral, sino que hay una delectación morbosa en el análisis lento, refinado, completísimo de los fondos turbios del propio espíritu» (1936: 87-88). Posava límits a l'exploració de l'inconscient que els surrealistes portaven a terme? No sabria dir-ho. A «Eco de Narciso», quan analitzava el mirar-se en el mirall com a forma de coneixement d'un mateix, caracteritzava l'exercici autobiogràfic d'André Gide a *Si le Grain ne meurt* amb aquestes paraules: «el espejo crudo y morboso en que Gide refleja delicuescente el proceso de una inversión sexual» (1936: 91). Els adjectius delaten una perspectiva de lectura més aviat conservadora, però no evidencien una condemna moral clara. El cert és que dos anys abans, quan establia la nòmina dels protagonistes de l'avantguardisme a Catalunya, deia que Dalí –un Dalí entregat en aquell moment a la secta de Breton– l'havia deixat d'interessar per les seves activitats relacionades

«amb l'amoralitat sobrerealista amb pèrdua absoluta de la dignitat humana i en relació amb l'extremisme polític» (1932: 34).

Quins eren, doncs, els límits? Eren ètics? Polítics? Està clar que Díaz-Plaja considerava que una vivència radical del surrealisme era excessiva (Azorín sí, però Dalí no, per entendre'ns), adoptant així una postura molt semblant a la de Sebastià Gasch. Però, per què ho era? Aquesta és una qüestió que no argumentà mai i que probablement no el preocupava gaire. O aquesta és la impressió que extrec de la lectura dels seus llibres d'aquella època. La caracterització de l'assagista d'*El arte de quedarse solo* és la d'un bon tastador de literatura contemporània, un tastador que es mostra procliu a la sistematització (més que no pas l'anàlisi) de les seves lectures. La pretensió quedava clara al pròleg: «la voluntad de fijar con trazos firmes –su vocación universitaria le mueve– algunos de los hechos más sujetos a polémica y novedad» (1936: 5).

Malgrat que sigui difícil delimitar quina era la posició de Díaz-Plaja en uns temps de creixent radicalització ideològica, hi ha indicis, pocs, que testimonien la vivència del desassossec generacional que molts resolgueren optant per filiacions polítiques radicals (comunisme o feixisme). A la conferència «Eco de Narciso» pronosticava que «vamos –si Dios no pone remedio– hacia un tipo de civilización colectivista» (1936: 83). Era l'expressió d'un temor que a *Cartes de navegar* encara s'havia fet més evident. A l'Acròpoli d'Atenes, durant el creuer de l'any 1933 i després d'haver fet una petita estada a Turquia, reflexionant sobre la situació d'Occident, li va venir un pensament al cap: calia conservar «amb una intransigència sense flaquesa el patrimoni espiritual europeu, creador de la Mesura i de l'Ordre» (1992: 68). Les formes lèxiques transparenten la *praxi* d'Eugeni d'Ors, però el diagnòstic de fons s'apropa més a l'Ortega de *La rebelión de las masas*.

Díaz-Plaja no va quedar, no podia quedar, al marge d'un temor generalitzat i la resolució per la qual va optar fou el replegament, amb totes les conseqüències que implicava una actitud d'aquesta mena. Calia fer un gir interior, era el moment de fer de la solitud la millor resposta. Amb les seves paraules: «Cada vez se ve más claro: lo que importa es quedarse solo» (1936: 13). Aquesta era la tesi que defensà al breu assaig que dóna títol al llibre *El arte de quedarse solo y otros ensayos*: el reclam de la soledat com a condició necessària per respondre les exigències del destí. Potser també era l'única alternativa que creia viable per poder seguir actuant de la mateixa manera que havia anat fent durant aquells anys.

La solitud era una necessitat romàntica, segons sentenciava l'autoritat d'Eugenio Montes citat per Díaz-Plaja: «Hoy, nuevo auge de soledades. Neorromanticismo: surrealismo. Liberales, porque románticos; comunistas, porque surrealistas. Es todo una misma cosa. Y bien: he aquí el nuevo retorno a la soledad» (1936: 21). Era una explicació tan sintètica com esquemàtica, un discurs aguantat pels pèls, però revelador d'un determinat estat d'esperit. L'adveniment de les masses havia fet de la solitud una excepcionalitat i Díaz-Plaja buscà en la tradició literària els exemples que mostressin la necessitat de la soledat entesa, en darrer terme, com una forma d'elevat espiritualisme.

La literatura esdevenia un remei, però també una manera de no adquirir cap compromís. Ignorava, esquivava, així, el problema de fons: aquella societat estava infectada. Díaz-Plaja havia vist algunes manifestacions de la dolença i predicava la recepta de la solitud. Potser no veia que el país cada cop estava més corcat o potser mirava cap a una altra banda. Tanta fecunditat precoç podria fer oblidar que estava en plena joventut, estrenant la maduresa. «De pronto todo, absolutamente todo –julio de 1936– se vino abajo» (1966: 136). Tenia poc més de vint-i-cinc anys. Tot un món que havia admirat tocava campanades a morts.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

BALADÍA, F. Javier (2003). *Antes de que el tiempo lo borre. Recuerdos de los años de esplendor y bohemia de la burguesía catalana*. Barcelona: Juventud.

DÍAZ-PLAJA, Guillem (1932). *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».

– (1935). *Cartes de navegar*. 1992. Argentona: L'Aixernador.

– (1936). *El arte de quedarse solo y otros ensayos*. Barcelona: Juventud. Totes les cites pertanyen a aquesta edició.

– (1966). *Memoria de una generación destruida*. Barcelona: Aymà.

– (1975). *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.

GASCH, Sebastià (1986). «Vida artística. Surrealisme, encara». A: Rafael Santos Torroella. *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix (1932-1936)*. Barcelona: Mediterrània.

MAINER, José-Carlos (2003). *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona: Crítica.

RÓDENAS, Domingo (2001). «Introducción». A: *Félix Vargas / Superrealismo* de Azorín. Madrid: Cátedra.

SANTOS TORROELLA, Rafael (1997). «Barcelona en entreguerras. Testimonio personal». A: *Madrid-Barcelona 1930-1936. La tradición de lo nuevo.* Barcelona: Fundació La Caixa.