

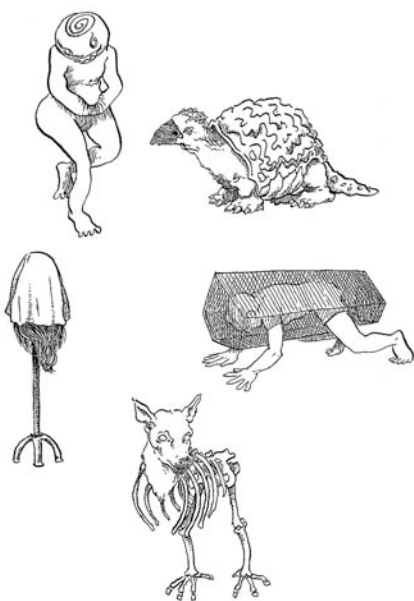
EL PROCÉS

Núm. IV - 2013

Editorial

Cavil·lem, conversem, divaguem. La nostra saviesa és tan tímida com anímosa. Som comuns, és a dir, no som ningú. Ens repugna l'èxit. Exaltem el moviment i la mudança, l'ingràvid, per això ens traïm de forma jovial en aquest paper per a la història. Aquest és el nostre passeig pel món. No necessitem veure res fora d'ell, ja veiem massa.

Núm. 5 ?



Equip:

Joaquim Armengol
Jordi Armengol
Quim Cantalozella
Dani Chicano
Marta Negre

<http://revistaelproces.wordpress.com>

Contacte: revistaelproces@gmail.com

Portada i contraportada: Marta Negre

Dibuixos editorial: Quim Cantalozella

Dipòsit Legal: B-8996-2013

ISSN: 2339-6970



Índex

2. Editorial
3. Pla a cavall. Dj carry
4. El fill del corredor. Adrià Pujol
8. Edició crítica d'El quadern gris. Narcís Garolera
12. Una trola fenomenal. Jordi Gràcia
14. Els homenots de Josep Pla. Un to general. Toni Sala
15. Pla i el rau-rau. Xavier Dilla
20. Il·lustracions de L'últim austrohúngar. Roger
21. L'últim austrohúngar. Martí Sales
26. Lluís Solà. Jordi Armengol
27. Canta l'ocell. Lluís Solà
33. Vides de Sibilla Aleramo. Eva Vázquez
45. Cartes. Sibilla Aleramo i Dino Campana
46. Monstres. Jordi Armengol
48. L'àlbum familiar. Marta Negre
50. Plecs, forat i arrugues. Palau d'Ajuda. Marta Negre
56. Un pavelló circular. Quim Cantalozella
59. Joanna Raspall. La passió per les paraules. Carme Arenas
66. Varlam Xalàmov: com explicar la història d'aquella maleïda corbata. Xènia Dyakonova i José Mateo
74. Un pròleg. A través de la neu. Varlam Xalàmov
75. La lliga del Bon Mot: una creuada per una llengua pura. Quim Torra
77. III. Guerra civil i "la barcelonota". Entrevista de Narcís Comadira a J.V.Foix
85. El castell de Barbablava. Marc Santandreu
91. TMB o l'emoció d'anar en metro.
92. Dalí. Jordi Armengol
93. El naixement d'un geni: Dalí a través del mirall. David Vilaseca
98. Camus. Jordi Armengol
99. Camus est-il toujours algérien? Salem Zenia
101. Prometeu desfermat o "Un homme qui dit no". Ramón Minguillón
107. Camus. Jonathan Millán
109. Monstres. Jordi Armengol
110. La necessitat natural de traduir. Jaume Creus
114. L'ítaca inabastable. Testimoni d'un poeta palestí de la generació de després de la Guerra dels Sis Dies. Basem Al-Nabriss
117. ?
118. En transició. Josep Maria Miró
122. Comunicat de guerra. Andreu Carranza
126. El Càntic dels Càntics. El millor poema d'amor. Joan Ferrer
128. Foucault. Quim Cantalozella
129. Un filòsof assassinat o uns dies amb Michael Foucault. Joaquim Armengol
132. Pasolini fragmentat
137. Retrat de Pasolini. Judit Cantalozella i Quim Cantalozella
138. Cita de Pasolini. Quim Cantalozella
141. Pere Pau. Blai Bonet

ANY
ESPRIU
2013



La frase del dia

M'assemblo tant a en Foix
com un colló a unes arracades



El fill del corrector

Adrià Pujol



El pare es diu Jordi i sempre parla d'en Josep Pla. Parla «d'en» i no «de», perquè va ser-ne el corrector esporàdic durant els anys cinquanta i seixanta del segle passat. I també va ser-ne l'amic, i el devot, i una mica el xofer, però aquest darrer aspecte es donava molt de tard en tard. Fora bromes, el pare en parla tant i tan sovint, que de fet no parla de gaire coses més, a no ser que s'hi puguin relacionar. Com si fos un mèdium, el convoca per constatar, ara i adés, que el passat, el present i el futur de Catalunya, d'Espanya i Europa es basen en premonicions o malediccions planianes. El pare auscultava en Pla, quan tracta d'apuntalar que els escriptors d'avui llaurem de tort. El ressuscita a cada gir de la conversa. I jo he rebut en Pla, la seva prosa, com si hagués estat reescrita i rellegida per algú altre, el filtratge que sempre és el pare. És una mica com l'aire que flota a les esglésies, aquell que en Pla, al *El quadern gris*, diu que és llepissós, un aire que ha estat respirat una vegada i una altra per la gent que ens ha precedit al temple. Se m'ha prescrit la prosa planiana passada pel sedàs, decantada fins a deixar-ne una estructura elemental, i confesso que m'agrada força.

Quan érem petits, el pare ens parlava d'en Pla, fins al punt —toca anècdota familiar—, que la meva germana, amb sis anys, un dia li va preguntar si ell era en Josep Pla. Parlava d'en Pla i, quan ens n'afartàvem, estrafeia la veu i imitava Salvador Dalí, amb ulls de boig i la barbata enlairada, per fer-nos riure.

El pare parla d'en Josep Pla, a tort i a dret, vingui o no vingui a tomb. L'ha evocat durant totes les passejades que hem fet per ermites i suredes i camins de ronda; sembla que no hi ha cap lloc del país que no hagi estat adjectivat per en Pla. L'ha tret

del copalta i de la màniga, de les butxaques, del moneder, a tots els repassos, amb amics o sense, clavant, de vegades, unes lates irruents als comuns. Quan li he presentat xicotes, encara no li han dit el nom que ja les omple d'en Pla, les fecunda amb l'artilleria del pintoresquisme planià. I m'hi ha encomanat cada vegada que li he demanat consell, allò que fem els fills, per bé que sovint també citi la Divina Comèdia, en italià i en sagarrià, una altra font inesgotable de mestratge vital, segons ell. I el pare fa de Josep Pla quan està de bona lluna, sobretot quan collona els oriüds enreveïnats, les peixeteres i els pagesos monosil·làbics de l'Empordà. Per això, i a dreta llei, a Palafrugell hi ha gent que quan el veu canvia de vorera, tipa del pare, talment sigui una mena de *doppelgänger* d'en Pla. La meva tia mateixa, la seva germana l'esquiva, hàbilment, sabedora del xàfec que li espera si li dona corda.

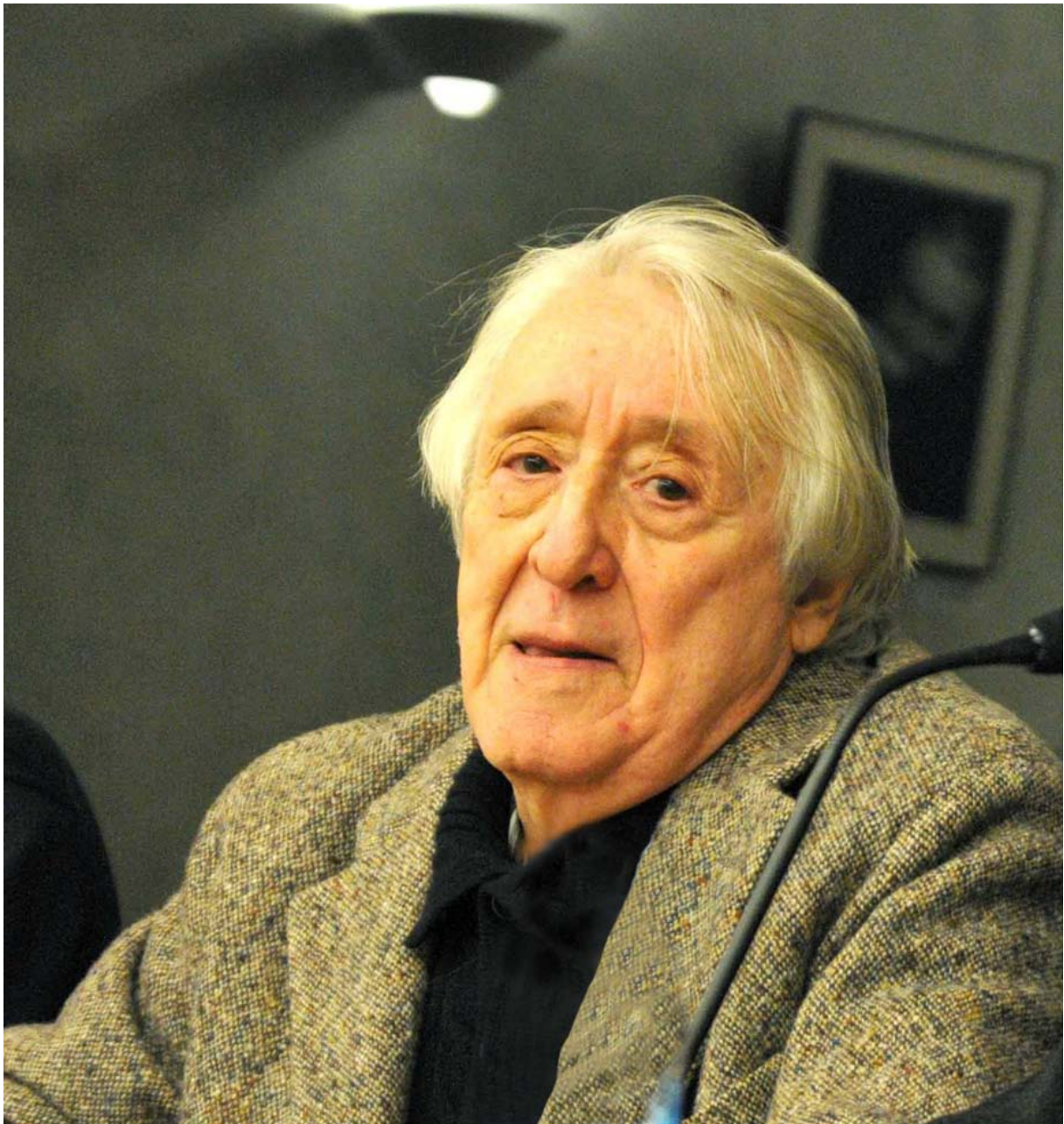
Jo ja el conec, el pare, però si m'ho miro des de fora el fet és una mica anguniós. Tanmateix descobreixo, alleugerit, que ell no és l'únic representant d'aquest fenomen de possessió. Al llibre *Sis visions sobre Josep Pla* (1989), el sacerdot blanenc Jaume Reixach s'acusa que temps enrere li passava el mateix. Conjurava en Pla per apujar el bon gust de la conversa, el citava frenèticament i n'imitava la peculiar manera de parlar, perquè «fórem amics». I aquí hi ha la clau. Racionero, Valls, Alsina, Porcel, Martinnell i tota la corrua d'artistes i d'escriptors que van visitar en Pla a Llofríu, que van trepitjar les cases de putes i els restaurants i els paisatges amb ell, o que potser tan sols el van saludar de lluny, una bona part se'n va impregnar —se'n va revestir. No en va, aquests — i no forçosament aquests — n'han tret llibres i dibuixets, han tingut audiència en d'altres saragates, perquè «foren amics d'en». És a dir que,

en aquest sentit, en Pla va ser una mica diabòlic. Posseïa. Fins i tot l'Enric Casasses, tan poc susceptible de ser un home subjugable, va confessar que durant uns anys el va imitar, tot escrivint.

I el fenomen de possessió s'allarga, enllà de la mort de l'escriptor. En Pla ha suscitat tones de paper escrit. Ha proporcionat panegírics encomiàstics (Bonada, 1991; Vila, 2009), desmitificacions furibundes (Alcoberro, 1993) i decàlegs del dubte (Febrés, 2006 *et al.*), entre moltíssims altres succedanis, com els estudis específics, els col·loquis i els memoràndums. Papers que de vegades ratllen el pitjor safareig vilatà (com Badosa, 1996), tot i que, en general, han trobat en Pla una fecunditat considerable

(com Ballart a *Els Marges*, 2005, nº77). I val a dir que també s'ha donat algun cas de transsubstanciació, de pobríssima imitació, de tota manera uns mimitismes tan poc afortunats, que ara no és el moment d'espigolar-los —ni potser mai, tot en cas que en Ferran Toutain no s'hi animi, i no cal dir que des d'aquí l'esperonem.

Tornant al pare, li demano que m'expliqui coses d'en Pla, xafarderies. Em diu que quan el corregia, l'escriptor se li queixava, amb bonhomia, que no n'hi passés ni una. Es van conèixer l'any 1951, presentats per Jaume Vicens Vives, i de seguida li va encarregar de mecanografiar els originals de *Peix fregit*. Amb el temps, en Pla li va donar permís, aviat



Jordi Pujol i Cofan. Fotografia de Paco Dalmau, Fundació Josep Pla

és dit, per afegir-hi frases de collita pròpia, perquè, fei i fet, el pare ja sonava a Pla: «l'haurien suspès d'ortografia. Jo no li tocava l'estil, però substituïa castellanismes per mots seus. En Pla em semblava prodigiós. El llegies i es convertia en el teu pensament». Com el Diable.

L'any 1968 corregien *El quadern gris* per a una segona edició. Al dietari d'en Pla hi ha la constatació que el pare ja estava posseït: «Ve Pujol i discutim les faltes que va trobant en el *Quadern gris*, per a Vergés (27 d'abril)». «Amb Pujol examinem les faltes del lliurament de la segona part del *Quadern gris*, que Vergés ha demanat. Pujol sap moltes coses, és un perfeccionista (29 d'abril)». «Cap al tard ve Pujol. Ha trobat més faltes en el *Quadern gris*. Ja quasi ha fet tot el llibre. Mirem els diccionaris Moll i Coromines (1 de maig)». «Amb això es presenta Pujol amb les darreres faltes trobades al *Quadern gris* (4 de maig)». En total el pare hi va detectar més de cinc-cents errors greus, a més d'una muntanya de males transcripcions, i això que no va poder consultar el manuscrit. Va trobar les relliscades imaginant l'original, mireu si n'estava, d'esperitat. Malauradament, però, l'editor no ho va tenir gaire en compte. I per a major glòria mundana dels que entonen el «fórem amics», a la tercera edició i següents, els embarassacamins van cenyir-se a la primera, malversant les hores endimoniades que el pare va passar amb en Pla depurant el famós patracol. Però això ja ho sap tothom, i la polèmica ha estat momentàniament tancada per Narcís Garolera (2012). I tothom ja sap, i si no ho sap, ja s'encarrega de repetir-ho el pare com la salmòdia d'un possés, tothom ja sap que «en Josep Vergés era una mica *ancien régime*, pagava poc a les mecanògrafes, motiu pel qual *l'Obra Completa* és plena de nyaps». Ah, el pare: «a tot això cal sumar-hi que en Bartomeu Bardagí, el corrector permanent va trepitjar ous. Com a tenor, recorda que era cantant, es veu que ho feia molt bé, però quan corregia li sortien galls. És que, com pot ser? Una tarda a l'Ateneu en Bardagí em va preguntar què volia dir *rostei*, el nom de les caves d'uns parents seus a Begur. I jo li vaig dir que a casa nostra el *rostoll* és el *rostei*, igual que el *fonoll* és el *fonei*. Ara compta, com havia de corregir en Pla un home que no sabés això!». Si és veritat, costa no estar-hi d'acord.

Xafardereries, dèiem. El pare va imitar en Pla en miniatura. A la manera que l'escriptor i Eugeni Xammar van empescar-se una entrevista amb Adolf

Hitler, retallant-ne fragments de discursos (*La Veu de Catalunya*, 24 de novembre, 1923). El pare, compteu si n'estava, va publicar una entrevista inventada amb en Pla, a partir d'encenalls de tertúlia, on deia que Baltassar Porcel era el millor escriptor del moment, i després «mai no m'ho va desmentir, perquè deia coses que no gosava escriure. L'Endemà en Porcel s'inflava com un gratapaller i escrivia a en Pla, per agrair-li-ho». El pare també em diu que en Pla admirava Dalí, però recalava que «davant meu no se li acut de posar en solfa totes aquestes collonades que fa». I em comenta que no era misogin, sinó arcaic i energumènic; que no era feixista, «valga'm Déu!», sinó que «qui camina entre el fang, per força s'esquitxa». I me'l defineix amb adjectius: «era amorat, gasiu, llunàtic, tímid, sentimental, xerraire, intel·ligentíssim i poruc». Pel que escolto i per com l'he llegit, doncs, entenc que era un punt indecent, sobretot quan el personatge del pagès irreductible ja l'havia parasitat. Una indecència que es va multiplicar quan la seva immortal resistència a l'alcohol ja presentava símptomes d'esberlament. Era avar, o més aviat un obsés dels diners, cosa que ja es veu llegint *Cartes a Pere* (1996). Era un llunàtic, i càndid i amable quan en la intimitat li queia la boina, i per això en públic semblava tan incongruent i tan sovint sortia amb estirabots. Era un sentimental, *malgré lui*, perquè no hi ha cap amic que no el recordi vessant una llàgrima. I era poruc, en el fons l'únic que es podia ser a l'època, si de retruc s'era un cosmopolita. És dir: menys la condició d'intel·ligentíssim, era com tots els empordanesos de soca-rel que conec. O era com ens han dit que som, des de Barcelona, s'entén.

Cap de turc de les esquerres, tòtem dels liberals conservadors, arquetip de la pagesia benestant, imatge invocada des dels fogons, les aigües i les pinedes de l'Empordà i de més enllà fins a l'infinit, sobre en Pla ja se sap tot. El pare hi pot afegir repeticions, petites variacions de la partitura principal. «Per Nadal el deixaven sol. Per Nadal tothom tenia família, menys en Pla, i tots els *amics* s'oblidaven d'ell. I un any vaig anar al mas per Nadal, a boca de vespre. En Pla em va dir que obrís l'armari i que en tragués el xampany. Em va dir que me'l begués jo sol, que era vinagre, però em collonava. Era una ampolla cara i boníssim. La vaig baixar sencera, perquè ell seguia amb el whisky. Era generós, quan s'emocionava».

El pare en té per donar i per vendre, d'aquestes mogudes. Afegeix que a en Pla el devorava la ironia, una mica com a Carner, «que es posava vermell quan havia de demanar un ou ferrat en un restaurant, perquè pel seu cap de ben segur que hi passava un ventet d'ironia, d'electricitat». Diu que en Pla «era tan irònic, que ni la passada de ribot d'en Bardagí va poder rebaixar-ne la quilla». I també em diu que dissimulava, que era un gran distant. Cert: hi ha passatges d'en Pla que em recorden la imparcialitat, el *regard éloigné* de Michel Leiris a *Brisées* (1966), un altre ironitzador, un dissimulador que, constata que constatarà la banalitat, destrueix la humanitat des de dins. Al pare, entre errades que ha trobat («a l'*Obra Completa* hi ha animalades, com quan en Pla coneix Machado a Cotlliure, un fet impossible»), i cireres («durant un temps, a l'Estartit corrien emprenyats, perquè en Pla no els esmentava enlloc»), potser algun dia li enviaran un becari des de la capital, per recollir-ho tot, que es fa tard i vol ploure.

Tanmateix, i si de cas, el que no s'ha dit tant —jo no dono més de si, però arribo a aquesta magna conclusió—, és que en Pla va actuar de coagulant social. Va fabricar amics, enemics i futures patents d'orgull familiar. Hi caic quan enraono amb la gent del rodal, quan em moc pels dominis de la seva possessió. Un camarada escriptor, en Miquel Martín, de Begur com jo, em deia que en Pla esmenta el seu rebesavi a *Aigua de mar*, en Pere Pagell, i m'ho deia sense altivesa, però satisfet. I no m'estranya, perquè els vells pescadors i els vells tapers eren com una mena de muses planianes. Com aquest amic meu, a la fi, no trobaríem cap baixempordanès, diguem-ne amb pedigrí, que no tingui un familiar ressenyat, amb elogis o ridiculitzacions, a l'*Obra Completa* de l'ara i aquí no en direm «l'homenot de Llofriú», que ja canta. L'obra on també hi surten barcelonins, i gent de pràcticament tots els encontorns.

Entre admiradors iridescents i detractors errabunds, a més de citats —i de lectors, que n'hi ha hagut un cabàs—, tindriem en llista més de la meitat del país. És la nòmina de posseïts. De propina, molts inoculen la possessió planiana als descendents. N'hi ha tants, d'emmirallats i d'enfadats, que en tenim per anys i panys d'un exorcisme col·lectiu permanent, un *work in progress* general progressiu, sempre en relació amb, de cares a, de genolls o

arrodillats davant, i fins i tot d'esquenes a. Aquesta és la coagulació perfecta. I no és casualitat que també en tinguem la prova en paraules d'en Pla, paraules que alguns recollien de terra com si fossin sagraments. Un dia, el pare i un amic d'infància —el pintor Josep Puig i Clausell— feien un cafè a la plaça Nova de Palafrugell, i van veure en Pla, molt vell, que els passava a tocar, a poc a poc. Faltava poc perquè traspassés. I en Puig, amant de les bertranades, se li va acostar, per saludar-lo. Li va pinçar les galtes i li va sacsejar la cara, dient-li «Pitu, no ens morirem mai!». Es veu que en Pla va agrair la moxaina, va convertir els ulls en traus de guardiola i va riure amb benignitat, tot afegint «això rai, que jo ja ho tinc tot sembrat».

Tot sembrat. I en tinc una darrera prova, ben inconcussa, de la seva pol·linització deliberada. Tinc un tros de mas llogat a les Gavarres, al veïnat de les Rabioses de Cruïlles, i la mestressa és una Bardagí. No fa pas gaire, ella va lligar caps, i em va dir, sorneguera, però em va dir: «el teu pare és aquell corrector que critica la feina d'en Bartomeu, oi? Ho sé, perquè a casa els vaig dir de qui eres fill i m'ho han explicat. Doncs que sàpigues que som de clans enfrontats!». No trigarà gaire, n'estic segur que m'apujarà el lloguer, deixo escrit.

No ens en podem desempallegar. Com va dir en Joan Coromines, anys seixanta i cito de memòria, «Pla és com el quitrà, voldríeu deixar un llibre seu i no podeu. Quin és el secret? No se sap». Perquè, me n'adono, jo em presento cada dos per tres, sobretot entre les amistats literàries barcelonines, apuntant que «el pare fou». I no sé si és una imaginació, però la gent, quan m'acosto, comença a canviar de voreira. A més d'un li dec haver dit cada vegada que el trobo, abans del «bon dia» canònic. Però jo, en fi, per si de cas ja n'he parlat amb la meua filla, que té cinc anys. Ja li he dit que jo sóc el fill del corrector d'en Pla, i que ella n'és la néta. La faluga em mira amb aquella cara de no entendre-hi res, però que vagi escalfant, vet-ho aquí, per sortir a escena. I que creixi, que li passaré el *Llibre de lectura* (1967), un compendi de textos d'en Pla que va fer el pare per a l'editorial Destino, una llaminadura per iniciar els més joves en la secta de partida. I tot plegat ho faré sense parlar-li de la tramuntana, perquè sigui més èpic, o irrisori, o perquè la tasti en pròpia carn quan fem vacances a l'Empordà.

Edició crítica d'El Quadern Gris

Narcís Garolera



Vaig llegir *El quadern gris* a vint-i-un anys –l'edat que té el protagonista de l'obra–, mentre cursava Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona. Jo venia de Vic, i la visió que Pla ofereix de la capital coincidia en molts aspectes amb la meua experiència barcelonina. La caricatura de la universitat, per exemple, em feia veure, *mutatis mutandis*, els mateixos defectes de la institució que jo freqüentava. Llegia *El quadern gris* d'amagat dels meus companys de carrer, que duien llibres de Freud, Marx o Marcuse sota el braç. Era una època de gran agitació política, i a Pla se'l considerava un reaccionari i un col·laborador del franquisme. Però a mi el llibre em va fer un gran efecte. Em va vacunar de l'epidèmia revolucionària i va incrementar un escepticisme que ja havia adquirit amb la lectura d'assagistes com Joan Fuster. *El quadern gris* és una de les obres literàries que més m'han influït al llarg de la vida. L'he llegit i rellegit, i ara, a les acaballes de la meua vida professional, he tingut el privilegi de preparar-ne una edició crítica. Deu ser veritat, com deia Ovidi, que els llibres tenen el seu destí...

L'any 2005, Lluís Bonada va publicar, al setmanari «El Temps», un article titulat «*Tots els nyaps del Quadern Gris*». Al cap de poc, Joaquim Palau, director literari d'Edicions Destino, va decidir publicar-ne una edició revisada, i, a proposta de Bonada, em va encarregar la revisió de les dues edicions de l'obra: l'original català i la traducció castellana de Dionisio Ridruejo, publicada l'any 1975. La previsió era que totes dues sortissin el dia de Sant Jordi del 2008, però, per raons editorials, han aparegut darre-rament. L'edició catalana, publicada pel Grup 62, i la traducció castellana, per Editorial Planeta.

L'edició que avui presentem és **crítica**, encara que no en tingui l'aparença formal (no hi ha l'aparat que sol acompanyar aquesta mena d'edicions). Pa-

lau va creure que l'edició revisada d'*El quadern gris* no havia de dur notes a peu de pàgina, i així vaig procedir en el meu treball filològic.

Vaig confrontar la **2^a edició** de l'obra amb l'**autògraf** original, conservat a la Fundació Josep Pla, de Palafrugell, que amablement me'n va cedir una fotocòpia. Vaig partir d'aquella edició, i no pas de la primera, perquè s'hi havien incorporat unes 500 correccions –sobretot d'errates tipogràfiques– advertides per Pla mateix amb l'ajuda del seu amic Jordi Pujol i Cofan. El problema és que, en aquesta segona edició, se n'hi van escolar d'altres, que ara jo havia d'esmenar.

El mètode, doncs, era ben simple: llegir, ratlla a ratlla, i paraula per paraula, el text de l'edició parcialment corregida per l'autor, confrontant-lo amb el del manuscrit que Pla havia lliurat a l'editor. Vaig anar-hi practicant correccions de tota mena, que acostaven el text imprès al que havia escrit Josep Pla. Els detallaré unes quantes d'aquestes esmenes, que els faran veure l'abast de la revisió.

Vaig restablir les grafies tradicionals dels **noms de persona**, "normalitzades" pel corrector: Borralleras, [Feliu] Elias, Maseras, Crexells, Mañé, Rusiñol, Ynglada... Vaig restablir el cognom del periodista Albert *Llanas*, que en l'edició havia passat a ser Albert "Planes"... També vaig corregir les formes d'alguns **topònims**, adaptant-los a la normativa actual: Capmany, Granvia, Portbò, Cala de Gens, Aigua Xallida... (La grafia d'aquesta darrera la proposa Coromines a partir de la pronúncia que li va confirmar Josep Pla.)

Vaig esmenar les errates tipogràfiques i les males lectures del manuscrit. Ho il·lustraré amb uns quants exemples:

El pseudònim del dibuixant Feliu Elias –«Apa»– figurava en l'edició com a «Anem»; *s'acaba-*



Josep Pla. Fotografia de Sebastià Martí

un genèric “novel·listes”; quan l’àvia Marieta i la seva germana *pledegen*, a propòsit del gust d’una fruita, resulta que “*paladegen*”; una pasta de *nata* s’havia convertit en una pasta de “mata”; i estar-se sota d’un *pi* es transformava en “estar-se sota d’un pis”; unes *pinedes* s’havien convertit en “pomeres”, i unes rengleres de pins, que al manuscrit eren *rosses*, en l’edició s’havien transformat en “roses”; el *socialisme* s’havia tornat “solitarisme” [i Pla no pretenia fer-hi broma]; les ametlles *torrades* s’havien convertit en ametlles “tarades”, i el cine *mut* havia passat a ser un “cinema trist”...

Vaig restituir unes quantes **ratlles** que la mecanògrafa o el linotipista s’havien saltat. A més de les ratlles saltades, vaig recuperar els **títols** d’algunes anotacions del dietari, que havien estat suprimits a l’edició (“Josep Carner”, “L’àvia Marieta”, “Girona”, “La tardor”, “Els amics”), i vaig respectar les **separacions** a l’interior de les anotacions, assenyalades per Pla al manuscrit amb una creueta al marge.

Vaig mantenir els **castellanismes** del manuscrit acceptats avui pel diccionari normatiu (*DIEC*): alabar, caldo, caliquenyo, cine, guapo, maco,

matxo, melancolia / melancòlic, moneder, moreno, paio, quartos, sereno, trastos, verdader, viudo... Quan la forma castellana, habitual en català, no era admesa pel diccionari acadèmic, la deixava en lletra cursiva: *calderilla*, *novatada*, *platillo*, *polvos*, *relleno*, *solterona*, *tinglado*...

Vaig respectar els **empordanismes** no recollits al diccionari normatiu, però sí al d’Alcover i Moll, i al de Coromines: *la fred* (ed. “el fred”), *calamars* (ed. “calamarsos”), *dibolit* (ed. “esvait”), *encalabrinat* (ed. “excitat”), *furategar* (ed. “furetejar”), *redorsos* (ed. “redossos”), *ressaga* (ed. “ressaca”), *varar* (ed. “avarar”), *xifrer* (ed. “xiprer”), *xemploia* ‘camatort’ (ed. “ximploia”)... Els correctors n’havien acceptat uns quants, i jo els vaig incloure tots.

Vaig conservar la construcció del manuscrit “**per + infinitiu**”, d’acord amb la proposta Coromines-Solà, avui àmpliament acceptada. I vaig respectar la locució planiana “**és dir**” (en comptes de l’habitual “és a dir”).

En un fragment publicat anteriorment per Cruzet (Pla va començar a publicar les seves obres completes a l’Editorial Selecta), l’editor va convertir

un catedràtic universitari, que Pla qualifica de *carcamal* i *bercengàs* (= ximple), en un “senyor” i un “professor”, respectivament. Hem de tenir en compte que Cruzet era parent d’un fill d’aquell catedràtic... L’olor de *merda* del fum dels cigars dels tertulians de l’Ateneu es transforma en una flairosa “olor de menta”. ¿Què va motivar aquest canvi d’olor? ¿Una mala lectura del manuscrit, o la resistència a publicar una paraula malsonant? ¿Per què el corrector –o l’editor– no la transcrivia amb els habituals punts suspensius? Fos com fos, jo havia de restituir la paraula que havia escrit el poc convencional Josep Pla.

Vaig suprimir les **ultracorreccions** lingüístiques, no exigides avui pel diccionari acadèmic ni per les gramàtiques normatives [als anys 60 els correctors s’excedien en la revisió dels originals i homologaven la llengua dels escriptors]. En donaré uns quants exemples:

a) morfosintaxi

“les seves necessitats” passen a ser “llurs necessitats”; “de si mateix” es converteix en “d’un mateix”; *del carrer estant* es transforma en “des del carrer”; *lletjos* i *rojos* passen a ser “lleigs” i “roigs”; la construcció, ben correcta, *a pesar de* és substituïda per un llibresc “malgrat”; “estava asseguda” passa, innecessàriament, a “era asseguda”...

b) lèxic

“ens acomiadarem” substitueix l’original “ens deixarem”; “s’adreça a mi” desplaça “es dirigeix a mi”; l’*ànsia* es torna “angúnia”; unes velles andròmines substitueixen uns correctíssims *trastos vells*; “ase” desplaça *burro*; l’avenir supleix el correcte *futur*; les bales de *vidre* es transformen en “bales de cristall”, com si fossin de Bohèmia; l’habitual *dentífric* els correctors el canvien per “dentífri”; el corrector creia que “duia un casquet” era més genuí que “portava un casquet”; s’enduia es preferia a “s’emportava”; un xivarri enorme passava a ser *descomunal*; els escalfapanxes substituïen les *xemeneies*; un *registre* es convertia en un escorcoll; el corrector preferia una ferida a una *llaga*; una *plaga* es convertia en un flagell; els *gavians* –denominació empordanesa d’aquests ocells– passaven a ser gavinots; els *mistos* es convertien en llumins; l’adjectiu habitual –i correctíssim– *fondo* es transformava en “profund”; i el correcte *rústic* es torna, erròniament, “rústec”...

c) locucions

L’habitual locució *a veure* sembla poc genuïna al corrector, que la canvia en “vejam”; la correcta expressió *a cegues* es transforma en una altra, preferida del corrector: “a ulls clucs”; la locució *a primera vista*, suspecta de poc catalana, es converteix en “a primer cop d’ull”; *com a màxim* passa a ser “a tot estirar”; *lentament* és substituït per “a poc a poc”; l’habitual expressió *no faltaria més* apareix a l’edició substituïda per la llibresca “no caldria sinó”; i “treure *l’aigua clara*” es canvia per “treure l’entrellat”...

Tampoc no vaig acceptar els arbitraris **canvis d’ordre** del corrector:

“la mare solia portar-me” es converteix en “la mare em solia portar”; “jo, a Quim, el conec molt poc” apareix publicat “jo conec Quim molt poc”; *a Goethe se’l pot admirar* passa a “Goethe pot ésser admirat”... En aquest darrer cas, el corrector desvirtuava la sintaxi de Josep Pla –propera a la parlada–, i transformava una construcció impersonal, normal i correcta en català, en una passiva estranya al geni de la llengua.

* * *

La revisió d’*El quadern gris* es va concretar en més de **5000 correccions**, que milloren notablement el text de les edicions anteriors i l’acosten al manuscrit original de Josep Pla. Enllestida la revisió del text català, vaig aplicar bona part de les correccions al de la traducció castellana (unes **3000**), basada en la primera edició catalana: “cine triste→ cine *mudo*”, “vieja señora→ *solterona*”, “asiento [seient]→ *sillón*”, etc.

Ara el lector es pot acostar al llibre més important de Josep Pla amb la seguretat que té al davant un text respectuós amb la voluntat de l’escriptor.

Una trola fenomenal

Jordi Gracia



Tants anys després, les coses no les veiem de la mateixa manera. Rellegir ara *El quadern gris* de Pla no és tornar a llegir *El quadern gris*. És llegir-lo d'una altra manera; és, de fet, llegir-lo de nou. Però si això passa amb el text català restituint a la seva integritat, gràcies a les esmenes de Narcís Garolera, la cosa encara és més complicada amb l'edició castellana. La traducció la va enllestir Dionisio Ridruejo sobre la traslació literal del català al castellà que havia fet la seva dona, devota planiana com ell, Gloria de Ros. Els editors esperaven comptar aleshores, el 1975, amb un pròleg del traductor que no va arribar mai perquè Ridruejo va morir el juny d'aquell any, mentre corregia les inacabables proves d'impremta de la traducció.



La decisió dels editors, aleshores, va ser confegir un text prologal que procedia de dos articles previs de Ridruejo sobre Pla i publicats a Destino anys enrera. La curiositat del cas, però, és la intencionada i calculada manufactura d'un text nou, un refregit que Ridruejo no havia escrit, i que, en bona mesura, no respon a allò que veritablement pensava –i sabia– de Pla. La raó de la manipulació

no és censura ni res d'això: és més senzill. Josep Vergés va decidir adaptar els dos articles de Ridruejo a allò que creia més útil i profitós per presentar Pla al lector espanyol i va estalviar-se o va eliminar allò que no encaixava amb la seva figura pública (o que no desmentís el personatge que convenia a Pla mateix).

Ara se'ns fa estrany, però en aquells anys Pla no era ni de bon tros un clàssic irrefutable, sinó més aviat el contrari. Era algú amb pretensions de col·locar-se al cànon dels clàssics contemporanis, però massa tacat de compromisos polítics o civils com per trobar-hi lloc còmodament.

De fet, però, allò que s'elimina dels articles originaris al pròleg no és poca cosa, sinó més aviat crucial. I tampoc no sabem si es va fer amb la complicitat de Pla mateix o no, i trobo difícil d'esbrinar-ho. Són dos o tres elements que embolicarien la troca encara una mica més o que empastifarien bona part de l'autorretrat públic de Pla. Per començar, Ridruejo explicava amb detalls les condicions reals de la coneixença de Pla, i no amagava que l'havia tractat quan ell era jerarca de Falange el 1938 i Pla era membre actiu dels equips de premsa del franquistes, en parella inseparable amb Manuel Aznar. En dona detalls sucosos i explica com va anar canviant del to burleta –Pla li deia sistemàticament “Don Dionisio”– cap al respecte i fins i tot la complicitat. O, com diu ell, “mi trato, de tarde en tarde, con Pla se fue haciendo menos reticente y más confiado” (a banda que al llarg de deu anys Ridruejo estiuja a Tamariu, a la dècada dels 50, i manté llargues trobades amb Pla o Vicens Vives). Si això no convenia recordar-ho el 1975, tampoc convenia preservar dels articles originals una confiança de lector que llavors ningú gosava dir, i potser ni tan sols pensar. Ridruejo, a propòsit de Pla, havia escrit

que el nivell de comèdia i excès li permetien un marge de maniobra molt inusual. Llavors: "Como Pla es 'homenot', la voracidad anecdótica y la exactitud de un juicio no le perturban ni le obligan en exceso. Le he oído contar mentiras estupendas, tan representativas del personaje o la situación de que se hablaba, que resultaban no ya legítimas sino además indispensables". Però no es tractava d'exagerar la independència de Pla, i van decidir eliminar encara un altre fragment de Ridruejo bellíssim i respectuosíssim: "Vive como quiere. Desde hace muchos años ha comprendido y practicado que el ascetismo es el precio de la independencia. Este teórico de la parasitología del escritor es el tipo más libre y rebelde que queda entre nosotros." Fos exacte o no, el diagnòstic portava el dring de la veritat. Però potser tampoc calia passar-se i Vergés (o Vergés i Pla) van preferir ocultar una de ben grossa. Perquè Pla havia dit al pròleg d'El quadern que reproduïa un "bloc d'escrits" de joventut, "aquesta meva ingent esciptura de la primera joventut" de 1918, de la qual havia publicat algun extracte als seus primers llibres.

Ara, per fi, podia publicar la "totalitat del filó". Ridruejo sabia que no era veritat, i a més ho havia dit per escrit, amb la delicadesa del cas, però sense embuts. I naturalment això tampoc va anar a parar al pròleg que acompanyava l'edició castellana, tot i que hauria ajudat, i molt, a desxifrar què era aquell fastuós llibre de saviesa: "es un libro inaudito, vivido, pensado, redactado en boceto en la época de mayor receptividad –en la juventud– y cribado, enriquecido, reescrito en la época de mayor dominio: en el arranque de la senectud". Ara sabem que l'elaboració literària d'aquells quaderns primigenis havia començat molt abans de la senectut, com a mínim als anys vint, i sabem també que va continuar-la intensament al llarg dels quaranta i que ja no va abandonar mai més la redacció fins que l'octubre de 1965 va escriure el pròleg. Però quan Ridruejo escribia tot això encara no era part del que sabíem de Pla, i potser ni tan sols l'"homenot" hagués resistit fer-se càrrec d'una trola tan fenomenal i seriosa com la del seu propi pròleg.



Els homenots de Josep Pla.

Un to general

Toni Sala



Mentre redactava aquests apunts, he anat sentint les veus de sempre al bar de sota. «Pla era un cínic. Un cínic modern, descregut, indiferent davant la qüestió de la veritat, sempre fixat de manera obsessiva a l'agulla que senyala el nord de l'interès propi» (Xavier Bru de Sala, «Cínics i moralistes», *El Periódico*, 21 de març del 2013).

Sembla mentida com perviuen els tòpics. Pla, un cínic. Vols dir? Jo més aviat diria que el cinisme és la ganduleria de la intel·ligència, i que jo sàpiga Pla treballava com una mula. Després ens sabrà greu que l'espanyolisme conservador, de l'origen que sigui, ho aprofiti per apropiarse de Pla. Si els el servim en safata.

També és veritat que és a mans dels plapanates —paraula que es va inventar Sergi Pàmies— que Pla ha pres més mal, en una escala que va des de Sostres fins a Porcel. Més que la manera descreguda d'anar pel món, més que el seu personatge —que també—, més que les citacions, ha quedat una fraseologia permanent, una puntuació, una adjectivació de quincalla i una brometa maliciosa, cretina i fàcil incrustada en el periodisme català, incapaç de passar de l'humor servil. Se l'ha saquejat sense contemplacions, se l'ha plagiat amb despreocupació com si fos la cosa més senzilla del món. Només faltava la facilitat d'internet perquè la cita caçada al vol, el copiar i enganxar de textos propis i aliens, la xerrameca i la necessitat d'enlluernar a cada frase perquè el lector no canviï de pantalla es fessin més que útils.

Els escriptors són immòbils, són ells mateixos. Marquen la direcció de l'aigua perquè no es deixin arrossegat. Pla va morir-se a l'entrada del quart de segle convergent, que prou es va cuidar de promocionar-lo. Els que vam formar-nos en aquells anys vam tenir en Pla una icona i un model —i ja no diguem els empordanesos com jo— i doncs, com a joves, algú de qui anar a la contra. Però anaven sortint els volums vermells, i va venir el centenari, i un

monòleg preciós de Flotats, i les biografies de Pla... Aquella campanya institucional, «la feina ben feta no té fronteres», refeia una frase dels homenots: «hi hagué un moment que en aquest país existí la voluntat de fer les coses bé» (OC 11, 89). D'analogies en trobaríem a cabassos.

L'autoritat d'un escriptor és la que decideix ell. Per poder comprendre, s'ha d'elevant. Quan redactava els *Homenots*, Pla ja estava prou amunt perquè la mirada li agafés un paisatge més gran i complicat que no el que veien els seus contemporanis. Simplement, havia elevat el punt de vista; per això podia interpretar sense por d'equivocar-se. De vegades s'equivocava, segur, però era igual, perquè això no el retreia. El que comptava era aixecar el nivell de la seva cultura. Estirar una tradició bona.

Pertot sempre els artistes estiren el carro. L'escriptor va a davant arrossegant la tradició, i per tant treu el cap, amb el perill que l'hi tallin —i més un escriptor que vol tenir una incidència immediata, més enllà del camp estrictament literari, com Pla, habituat a l'exposició pública i a la polèmica permanent.

Amb tantes temptacions i traumes, la nostra tradició encara és tendra per haver-se deslliurat dels caçadors de cabelleres. El mèrit de Pla va ser mantenir el nivell. Això el fa tan important. Sortides com la de Bru de Sala —contraposar un Pla cínic a un Espriu moralista— fan patir per un trabucament de la tradició. Si no és que ja ha passat, i estem tan malament que ni som capaços de veure-ho.

Agafem la situació d'ara. Agafem el bestsellerisme que exportem. Agafem la badoqueria independentista. Agafem el futbol. L'abocador internàutic. La literatura que es promou i es practica. «Tot el sistema sembla incidir a crear un to general d'emporguiment servil basat en l'escanyoliment general progressiu». Josep Pla, 1960.

* Fragment del pròleg del llibre *Dotze homenots. Els retrats d'escriptors*. Editorial Labutxaca.

Pla i el rau-rau

Xavier Dilla



Hi deu haver pocs llibres que els llegeixes tres cops i cada vegada en llegeixes un de diferent. *El quadern gris* pertany a aquesta rara categoria. El vam poder llegir, primer, en el clàssic volum vermell de *l'Obra completa* (OC) de Josep Pla publicada per Destino des de 1966; després, en el facsímil editat el 2004 per Xavier Pla (*El primer quadern gris*, Destino), que ve a ser com el magma inicial d'on sorgeix el llibre de 1968, però que no n'és l'única font; i ara disposem de l'edició revisada i polida que n'ha fet l'incansable Narcís Garolera (Destino, 2012), amb milers d'esmenes menors i no tan menors al text de l'OC.

No ha canviat només el llibre. També els lectors i la manera de llegir-lo, gràcies, sobretot, als treballs de Lluís Bonada i de Xavier Pla. Estic força d'acord amb Narcís Garolera que llegir *El quadern gris* quan tens més o menys l'edat quefi gura que té el narrador resulta força instructiu i revelador. En el meu cas va ser ben bé així. Crescut en una llar catalana però no activament ni assenyaladament catalanista, una llar en què els llibres i la música eren valors quotidians i apreciats però no pas centrals, una llar, en definitiva, en què, durant els primers anys de la Transició, no hi havia gaire més que una dotzena de llibres en català (la meitat, novel·les del Club Editor, i l'altra meitat, alguns volums de l'OC), vaig entomar aquell llibre amb un bagatge escàs i encara sumari de lectures de literatura catalana. Tenia vint-i-dos anys i, repassant les notes que vaig prendre aleshores, recordo que el lletraferit tardoadolescent va quedar fascinat no solament per la qualitat de la llengua i de la prosa de Pla, que li obria un món, sinó també, en especial, per la figura d'escriptor, que trobava "immensa i memorable", que es dreça al llarg de les pàgines d'*El quadern gris*. Inlluït per les classes magistrals de José María Valverde a la Facultat de Filologia de la Central, en aquella primera lectura de

Pla hi vaig trobar una forta consciència lingüística, una atractiva reflexió sobre el poder ambivalent, "alhora creador i destructor", de les paraules (ara més aviat diria de la seva força i dels seus límits). I, com remarca Garolera, comprovo que la majoria dels passatges d'*El quadern gris* que vaig copiar al meu dietari de 1984 tenen a veure amb la perspectiva realista i antiromàntica que Pla aspira a establir al llibre.

Gairebé trenta anys més tard, la prosa i el punt de vista de Pla em segueixen captivant amb idèntica força. No em canso de llegir *El quadern gris*. Però en la meua lectura d'ara, més atenta a la construcció literària, a l'artifici autobiogràfic –partint del fet adquirit, gràcies a Xavier Pla i a Lluís Bonada, que cal qüestionar el caràcter eminentment veraç, diarístic, gairebé "periodístic", que es concedia a la major part de l'obra de Pla cap a 1980–, m'ha cridat força l'atenció la manera com, en el primer centenar de pàgines, Pla engega una sèrie de valoracions i judicis sobre escriptors catalans del seu temps o de la tradició recent.

De llibres i d'escriptors, Pla en parla a tot *El quadern gris*. És ben lògic que un dietari tingui aquest vessant de carnet de lectures, més que més quan, com és el cas aquí, el dietari es presenta com la forma literària en què es construeix una mena de relat autobiogràfic d'un escriptor jove. Lluís Bonada va dedicar a aquesta qüestió la part essencial del seu estudi de 1985 "*El quadern gris*" de Josep Pla, on descriu les lectures i referències a autors que hi fa Pla, el sentit clarament antinoucentista que les guia i la tria estilística, d'arrel stendhaliana, que anima el llibre.

Hi ha, em fa l'efecte, diverses raons per fixar-se assenyaladament en aquestes primeres referències literàries que trobem a *El quadern gris* tot diferenciant-les de les de la resta del llibre. Tant la selecció d'autors i l'extensió dels comentaris com la seva

ubicació i, en definitiva, el plantejament amb què Pla les va introduint em porten a entendre-les de fet com una secció o sèrie fragmentada que se situa, amb tota la intenció, en aquest tram inicial d'*El quadern gris*. Fixem-nos que comencen, amb una referència a Eugeni d'Ors (pàg. 39 de l'edició Garolera), tot just a la quarta entrada del llibre (14 de març), immediatament després de la cèlebre obertura el dia que Pla fa vint-i-un anys i del parell de "notes biogràfiques" que, diu Pla, "sembla que és obligat" que encapçalin "aquesta classe de papers". Tot seguit, en l'espai de poc més de seixanta pàgines, en entrades separades per intervals de només dos o tres dies, se succeeixen comentaris i judicis sobre Josep Carner (pàgs. 49-50), Jacint Verdaguer (pàgs. 58-59), Víctor Català (pàg. 68), Santiago Rusiñol (pàgs. 79-80) i, un altre cop, Carner (pàgs. 92-93), Verdaguer (pàgs. 93-94) i Rusiñol (pàgs. 104-105).

Al llarg d'*El quadern gris* Pla valora autors com Pujols, Baroja, Balzac, Unamuno, l'Homer de Ribà, Stendhal, López-Picó, Pérez de Ayala, Sagarra, Barrès i Plató, entre d'altres. De diverses èpoques i de diverses llengües. Però els cinc d'aquesta sèrie inicial són tots catalans i, encara més, podríem dir que pertanyen sens dubte al cànon literari català cap a 1918. A aquest fet s'afegeix que els comentaris, relativament extensos, es caracteritzen, tot i algunes floretes dedicades als autors, per un caire decididament crític. Així, si Pla confessa que fa "quatre o cinc anys que llegeixo, cada dia, el *Glosari* de Xènius", a continuació observa: "Personalment trobo el *Glosari* molt afectat i de vegades una mica massa «violinista». Tinc una tendència invencible a malfiar-me dels que són massa artistes". Contundent: primer, l'elogi; després, la patacada.

El procediment és similar amb els altres quatre escriptors. Així, destaca en Carner un "domini [...] de la llengua [...] enorme, provoca una autèntica enveja". Tot seguit, però, la reticència: "Perill permanent d'aquesta classe de virtuosismes: caure en el provençalisme, en el joc literari com a finalitat; confondre la forma amb el fons [...] la magnitud de l'esforç literari de vegades no és paral·lel a l'autenticitat humana del fons".

Després li toca a Verdaguer. Aquí l'ordre s'inverteix, però l'efecte és el mateix: "tracto una vegada

més, de llegir Verdaguer. No he pogut, fins ara, acabar ni un sol cant de *L'Atlàntida* o del *Canigó* [...] Tota aquesta enorme geologia, totes aquestes històries desorbitades, no em promouen ni el menor interès". Admet que "aquests papers són una gran cosa i que les literatures han de contenir aquestes baluernes", però hi retreu "buidor" i un "verbalisme [...] totalment deslligat de la vida humana autèntica".

De Víctor Català dubta de la veracitat dels drames de pagès que escriu o, en tot cas, que siguin exclusius de la ruralia. La nota, breu, acaba amb una mossegada més aviat malèvola: "La gran impressió que fa aquesta escriptora prové potser del fet que, llegint-la, hom sent que, si es despullés la seva obra d'escenografia, costumisme, naturalisme i sociologia artístic-recreativa, resultaria una creadora de novel·les policiaques considerable".

L'últim autor valorat és Rusiñol: "Fa dies que intento concretar en poques ratlles la impressió que m'ha fet una recent lectura d'*El poble gris*, de Santiago Rusiñol". Pla reconeix concreció i bona observació, fidelitat a "una realitat observada, directa, indiscutible", en aquest conjunt de retrats i visions d'un poble català emblemàtic que Rusiñol va publicar l'any 1902. Troba el defecte, però, que aquest material és sotmès a deformació i exageració, al "monòton mecanisme humorístic", i es converteix, en acabat, "en una banalitat, en una irrisòria maquineta". Posa Rusiñol com a exemple de "la pitjor tara que pot tenir un escriptor", que és "el manierisme". I remata: "En tot cas, Rusiñol és un cas de dilapidació, de prodigalitat de facultats impressionant, sense precedents".

No m'entretindré a reportar la resta de comentaris, ja que, com he dit, Pla torna a referir-se a Carner, Verdaguer i Rusiñol abans de rematar la sèrie, de manera prou notòria, amb aquesta nota: "¿Per què escric aquests judicis literaris? ¿Amb quin dret escric judicis literaris, jo que no sé un borrall de res? Em pregunto: ¿per què duren algunes coses, i altres que ens semblen considerablement millors s'efumen i es perden? Pur misteri" (pàg. 105). Aquestes ratlles atorguen un sentit unitari al conjunt d'observacions precedents, disperses però, ara, relligades. Prudent, Pla acaba relativitzant i fins i tot reconeix que "no està pas dit, per exemple, que Rusiñol tingui la partida completament perduda", ja que, contra la seva de-

sídia estilística, té "al seu favor la creació de la figura del senyor Esteve".

Per mi és evident que la sèrie permet a Pla ubicar-se en la tradició contemporània i reivindicar la seva posició estètica i estilística. Per això fa la tria

d'uns autors de capçalera, sí, però que en essència no encaixen amb el seu tarannà literari. Fixem-nos, per exemple, que la primera nota sobre Carner la suscita la lectura de *Les planetes del verdum*, recull de proses de diari de Carner publicat el 1918 en què Carner



Josep Pla al pati de l'Ateneu Barcelonès. Autor desconegut. Fundació Josep Pla, col. Josep Vergés

descriu la vida de barri a la Barcelona vella. És un Carner, doncs, que, en certa manera, “competeix” amb el negociat literari de Pla, com ho fa *El poble gris* de Rusiñol, que ja hem vist que també surt força malparat (i és cert, Rusiñol carrega les tintes, però no deixa de fer una penetrant descripció de la quotidianitat de pagès, que en alguns moments, trobo, sembla prefigurar la murrieria de Pla, amb una prosa menys imprecisa del que podríem pensar i una llengua viva i que no ha perdut vigència).

El quadern gris és la reivindicació d'un estil. Per això, en la segona nota sobre Verdaguer, Pla insisteix que l'èpica de mossèn Cinto “és exasperant” però, en canvi, no s'està de reconèixer un fet indiscutible: “Després hi ha la prosa de Verdaguer: insuperada, magnífica”. Si fins aquí ha anat marcant el territori, afirmant les mancances d'aquests escriptors de referència, ara, tot assenyalant la “feina considerable” de Verdaguer per “agafar amb les mans una llengua conservada maquinalement per la pagesia com qui agafa un fang informe i convertir-la en un mitjà d'expressió”, Pla sosté que, partint d'aquesta fita i assumint que la “literatura moderna tendeix a la captació de la veritat i la vida”, la seva generació ha de fer un pas endavant i assumir el repte “de dir, en la llengua restaurada fa quatre dies per Verdaguer, tot el que en les llengües més treballades es diu normalment”.

Tot plegat deixa força clar que aquesta sèrie de notes està concebuda com una declaració programàtica –en negatiu, mostrant distància respecte a escriptors de referència, canònics– de l'estètica o el model literari que Pla propugna al principi del llibre. Poc després vindrà un “autoretrat verídic” (pàgs. 118-129), un altre exercici d'estil com si diguéssim obligat (diu que el té “promès a la senyora Lola S.”) i que és una peça més d'aquesta successió d'elements que configuren els primers compassos de l'autobiografia. Trigarà a haver-hi nous judicis o comentaris sobre lectures i sobre escriptors, i, en qualsevol cas, ja no tindran ni la cohesió ni la proximitat d'aquesta sèrie inicial.

Un cop detectada aquesta operació d'autoafirmació literària en la meva lectura recent d'*El quadern gris*, he volgut comprovar, partint del nou model interpretatiu fornit per Xavier Pla, fins a quin punt aquesta operació provenia ja del “primer qua-

dern gris” o bé Pla l'havia introduït en la reescriptura del llibre per a l'edició de 1966. No sense una certa sorpresa, descobreixo que totes les notes es troben ja, de manera més o menys desenvolupada, al quadern-contenedor primigeni. De fet, com una bona part de les primeres pàgines del llibre de 1966, aquestes anotacions pertanyen a l'any 1919, i no a 1918, que és l'any on acaben a la refosa definitiva de l'OC. I la majoria apareixen seguides, tot d'un cop, i les remata la mateixa coda final (“Perque escric aquests aquests judicis literaris?” etc.; *El primer quadern gris*, pàg. 272). Queda reblada, doncs, la voluntat de Pla de donar una nova dimensió als materials de joventut en el primer volum de l'OC. Reescriure, polir, reordenar són els recursos que utilitza per potenciar i aprofundir l'abast del llibre. Hi ha una evident “fidelitat” a l'escriptura del jove Pla en la reelaboració que fa el Pla vell. Una fidelitat formal, si es vol, però que entenc que atorga consistència a la ficcionalització que, al capdavall, acaba sent el llibre de 1966.

En tot cas, si alguna cosa em crida l'atenció de com reaprofitava Pla els “judicis literaris” de 1919 al definitiu *Quadern gris* són un parell d'absències: Maragall i Ruyra, dos autors tan o més canònics que els altres cinc. El 1919, Pla sí que en parla i els valora. De Ruyra fins i tot diu que és un “anti-Rossiñol” (ed. Xavier Pla, pàg. 270). Potser peco de malpensat o vull llegir el que no hi ha, però a les dues notes sobre Maragall i Ruyra hi trobo, tot i les objeccions i limitacions que el jove Pla hi assenjala, un caire prou més admiratiu i positiu que el que domina a la secció de 1966 que he estudiat en aquest article. No sé si serà per això que, unes quantes pàgines enllà, a la que és, d'altra banda, l'anotació amb què conclou *El primer quadern gris*, Pla escriu un darrer comentari sobre Ruyra, arran de la lectura de *Marines i boscatges*, que ho diu tot: “Lectura fascinadora. No hi ha cap idea. Ni rastre d'idea. La poesia – la flotació – es minça, petítíssima. Però hi ha una cosa enlluernadora en aquest llibre – l'adequació de l'adjectiu al substantiu es perfecte. Sospito que jo iré dient tota la vida que Ruyra no m'interessa – i això serà veritat – pero sospito amb més exactitud encara, que Ruyra serà el rau-rau de la meva consciència literària tota la vida” (pàg. 308).

Llegit això, trobo significatiu que no hi hagi ni rastre d'aquesta encomiàstica i molt personal –en

el sentit més literal de la paraula– valoració de Ruyra en tot *El quadern gris*. De fet, al gruixut volum de 1966 trobo un únic esment a Ruyra, i encara de pas. Però també revela admiració retuda: “sembla impossible que aquest pobre idioma hagi pogut passar dels Jocs Florals a les pàgines perfectes de Joaquim Ruyra” (ed. Garolera, pàg. 241).

També és interessant constatar que l’anotació final d’*El primer quadern gris*, corresponent al 25 de juny de 1919, reapareix a l’homenot que Pla dedica a Ruyra, ara datada –una llicència més– el 7 de juliol de 1918 i expandida fins a ocupar més de tres pàgines, que arrenquen amb la mateixa observació sobre la lectura fascinada de *Marines i boscatges*, però que introdueixen després noves reflexions, com la relació que estableix Pla entre Ruyra i Tolstoi: “Jo veig Ruyra en la mateixa línia, en l’estela de Tolstoi. La mateixa objectivitat, la mateixa contenció, idèntic do-

mini, idèntica necessitat de mantenir una lucidesa mitjana permanent. Ni depressió ni deliri. El substantiu, el verb, l’adjectiu precisos” (*Uns homenots*, Destino/62, 1984, pàg. 114). Per descomptat, tampoc aquí trobarem la referència al rau-rau.

Seria interessant de resseguir la fortuna i la reutilització de la nota sobre Ruyra de 1919 en el conjunt de l’obra de Pla, tan procliu a les reelaboracions de materials. Fet i fet, i amb això acabo, penso que si Ruyra desapareix gairebé del tot a *El quadern gris*, el 1966, no és tant perquè Pla vulgui amagar que, tot i les reticències, se sent a prop de la seva escriptura i la seva llengua literària, sinó més aviat perquè, al capdavall, li resulta més eficaç per afirmar el seu model estètic i estilístic subratllar l’oposició i la distància que el separa d’escriptors com Carner, Rusiñol, Víctor Català, Ors i (un cert) Verdaguier.



Joan Fuster i Josep Pla. Autor desconegut. Fundació Josep Pla, col. Josep Vergés



"MAI MÉS, AQUELLA
PARAULA QUE TANT
TEMIA, EL
MAR MORT,
SENSE CAP
COSTA,
DE LA
SORDA
ETERNITAT."

L'últim austrohúngar

Martí Sales



Joseph Roth va viure a contratemps, dislocat, a cavall de dues èpoques: amb el cos al s.XX i el cor al s.XIX¹. Migpartit, era terra de ningú –almenys mentre va viure. Ara, mort fa més de setanta anys i editada tota la seva obra, crec que el seu llegat s'ha convertit, més aviat, en un lloc on la gent exiliada, descastada, perduda i il·luminada poden sentir-se com a casa, on es poden sentir representats per aquest anticomunista, antifeixista i antisionista que estava contra els partits burgesos, contra els buròcrates, contra els seus enemics, contra els seus amics i sobretot, contra si mateix.

Joseph Roth va néixer a Brody, Galitzia (actual Ucraïna) el 1884. Va créixer sense pare, un alcohòlic que va morir demenciat quan ell tenia setze anys –de més gran, quan ja bevia a totes hores, l'obsessionava la possibilitat de, complerta una de les dues característiques del seu pare, és a dir, la beguda, que l'herència no l'empenyés, també, a patir l'altra: la bogeria. El va criar la seva mare, una dona pobre i humil, i el seu avi, un jueu estricte. Va estudiar a l'escola del Príncep Hereu Rodolf, on la meitat dels estudiants eren catòlics. Allí va començar a dubtar de la validesa del judaisme –més endavant, l'any 1933, es declararia fervent catòlic per afirmar, al cap de tres anys, que sempre havia estat un pobre jueu creient de l'Est: el Roth de sempre, port de totes les contradiccions² i els entusiasmes. Més endavant, va estudiar filosofia a Viena, on va escriure els primers textos en alemany. Recitava llargues tirallongues del Faust de Goethe i li encantava Schiller: es va convertir en un germanista

empedreït. El 1916 es va oferir voluntari per l'exèrcit austríac i el desembre del mateix any va assistir a l'enterrament del seu venerat kàiser Francesc Josep I davant de la Cripta dels Caputxins, a Viena.

Ara cal que m'aturi i que us expliqui que totes aquestes dades –i les següents– no són del tot fiables. No gaire; gaire gens, vaja. Roth era un fabulador nat i era capaç d'empesca-se la mentida més bonica i elaborada per emascarar una realitat pobre i grisa com un seitó avinagrat. Era un home de cafè –de barra de bar, que diríem ara– i, per tant, xerrava pels descosits amb coneguts i desconeguts i mentre xerrava, tot s'ho inventava, sobretot, les anècdotes que feien referència a la seva pròpia vida. Es divertia forjant un mite i carregant-se'l quan li venia de gust, perquè no era l'egolatria la que l'empenyia a explicar-se tot tergiversant-se, sinó l'ànsia de doblegar una realitat que no el satisfia de cap de les maneres. Ell mateix explica, en una carta a Gustav Kiepenheuer, el 10 de juny de 1930, com va acabar el seu servei a l'exèrcit austrohúngar i va canviar d'ofici:

“Quan va esclatar la guerra, vaig perdre les meves classes successivament, una rere l'altra. Els advocats va tornar, les dones es van fer patriòtiques i malhumorades –mostraven una clara preferència pels ferits. Em vaig enrolar voluntari al XXI Batalló de Caçadors. No volia viatjar en tercera i saludar eternament, vaig ser un soldat ambiciós, aviat vaig anar al camp de batalla, al front oriental, em vaig apuntar a l'escola d'oficials, volia ser oficial. Em vaig

1 Algú va dir que tenia un estil del dinou i una visió del vint.

2 En una carta a Stefan Zweig –un dels seus pocs amics de veritat– el febrer del 1929, Roth diu: “No tinc un ‘caràcter’ literari estable. I jo tampoc sóc estable. Des que vaig fer divuit anys, mai he viscut en una casa privada, com a molt, una setmana d'hoste a cases d'amics. Tot el que posseeixo són tres maletes. I això no em sembla pas estrany. El que em resulta estrany i fins i tot, ‘romàntic’, és una casa, amb quadres i tot això.”

fer brigada. Vaig estar fins al final de la guerra al front, a l'est. Era valent, estricte i ambiciós. Vaig decidir seguir sent militar. Llavors va venir el canvi de règim. Jo detestava les revolucions, però vaig haver d'entomar-les i, com que l'últim tren de Shmerinka havia sortit, me'n vaig anar a peu a casa. Vaig caminar durant tres setmanes. Després vaig fer una marrada de deu dies, de Podwoloczysk a Budapest, i d'allí a Viena, des d'on, per falta de diners, vaig començar a escriure pels diaris. Les meves bestieses van sortir impreses. Vaig viure d'això. Em vaig fer escriptor."³



El 1920 Joseph Roth va arribar a Berlin per treballar de periodista i escrivint articles va forjar el seu estil concís, va afuar la seva mirada i el seu enginy –elegant i desencantat, amb un toc d'humorfi– i, amb declaracions d'intencions com les següents, es va guanyar una reputació com a escriptor en a República de Weimar:

"El gest d'un cambrer que vol matar una mosca a la terrassa d'un cafè és més transcendental que els destins de tots els

clients de la terrassa. La mosca aconsegueix escapar i el cambrer s'enrabia. Per què, cambrer, tanta hostilitat contra una mosca? Un mutilat de guerra ha trobat una llima per les ungles. Algú, una dama, ha perdut la llima prop d'on ara és el mutilat. El pidolaire comença a llimar-se les ungles. (...) Només són importants les petites coses de la vida. (...) Allò diminut de les parts impressiona més que la monumentalitat del conjunt. Ja no necessito els gestos grandiloqüents que intenten abraçar-ho tot de l'heroi del teatre universal. Jo sóc un passavolant. (...) No hi ha res que sigui, tot significa".

En una trifulca amb el diari que l'havia de fer fora, el Frankfurter Zeitung, l'any 1926, deixava anar tota la seva arrogància i convicció periodística:

"La pàgina de cultura és, per un diari, tan important com la secció de política; i diria que, pel lector, encara ho és més. El diari modern ho integrarà tot, no només la política. El diari modern necessita més el reporter que l'editorialista. Jo no sóc un suplement, no sóc les postres, sóc el plat principal. (...) A mi em llegeixen amb interès. No com les notícies del Parlament, o els telegames... Jo no faig comentaris divertits. Jo dibuixo el rostre del temps. I aquesta és la tasca de tot gran diari."

Es va casar el 1922 amb la Friedl Reichler, una noieta malaltissa que, tot i l'amor que es professaven, s'esllanguiria al seu costat. Va començar a viatjar constantment, a París, a la seva estimada Viena, a Marsella, a Rússia, l'any 1927 –va fer un gran reportatge sobre les conseqüències de la Revolució a nivell polític i en la vida quotidiana dels russos i va perdre per sempre més les seves esperances juvenils en el socialisme. Va escriure les seves primeres novel·les (entre elles, la magnífica Hotel Savoy), feia vida als cafès, on bevia i escrivia cartes, i articles i el que fos. Quan tenia calés –és a dir, quan rebia un avançament o venia els drets de la traducció d'alguna de les seves sobres– era magnànim i tenia la butxaca foradada: es comprava els millors vestits fets a mida, les millors

3 El gènere epistolar sempre ens mostra el seus autors amb la realitat enganxada a la pell: mai estem tan a prop de les circumstàncies d'algú –de les seves misèries i de les seves glòries–, mai vivim amb tanta intensitat el seu present com quan llegim la carta que va escriure, un dia, a un amic seu.

corbates –que adquiria al Sulka de París, la luxosa botiga de moda–, s’allotjava als millors hotels i convidava a tothom als sopars més suculents. Era un dandi. Quan estava arruïnat –quasi sempre–, vivia en habitacions infectes i insalubres, pidolava copes als mateixos amics que abans havia convidat –o al primer que passés, que, probablement deixaria anar el duro, convençut per l’extraordinària verborrea carismàtica de l’escriptor– i s’espavilava com podia. I seguia sent un dandi. No llegia: deia, citant a Karl Krauss, que un escriptor que llegeix és com un cambrer que menja. Era supersticiós i era un visionari: un dia, als anys trenta, parlant amb l’Stefan Zweig i en Gézza von Cziffra, els va dir “Cap dels dos desmentireu la meva visió ombrívola del món. No només penso en el futur d’Alemanya sinó del de tot el món. L’allunyament de Déu n’és el culpable. Els homes han estat infidels al Déu bo, vell i barbut i han creat un nou déu que es diu progrés. Creuen fanàticament en la tècnica, en la mecanització creixent. Aquest nou déu, com un Moloch, un dia ens destruirà. Els nous descobriments científics, al principi, semblen servir a l’home però arribarà un moment que es convertiran en la seva perdició. Pensin, sinó, en la dinamita de Nobel. Al principi fou una benedicció, després va dur la mort. Quan en Nobel va veure el que havia fet sense voler, va fundar, per penitència, el premi Nobel.”

Tot i la publicació de dues de les seves novel·les més reeixides, importants i populars (*Job*, 1930, i *La Marxa de Radetzky*, 1932), si els anys vint van ser, per a en Roth, bàsicament, pròspers, els trenta foren terribles –per ell i per tota Europa, de fet. La dècada va començar especialment malament perquè va haver d’ingressar permanentment la seva dona a un sanatori a causa d’una esquizofrènia cada cop més aguda. Amb les penúries, amb la crisi, amb la guerra, com passa sovint, les balances es decanten, els grisos desapareixen i tot crema. Ell segueix, impertèrrit, vivint segons les seves conviccions: a Berlín, s’està amb una amiga seva, Andrea Manga Bell, una mulata amb dos fills amb qui té una relació amorosa

–sense complicacions, puntualitzava. Un jueu i una negra, el sùmmum de la indecència pels futurs dirigents del Reich: com sempre, Roth feia el que li venia de gust i no donava explicacions a ningú. Malgrat tot, Roth no era, encara que ho pogués semblar per la seva extrema afició a la beguda, cap suïcida, així que, poc abans del paorós i vergonyant auto de fe on es van cremar tants llibres a Alemanya –a la pira, també els seus–, Roth abandona per sempre el país, i mentre persegueixen i expulsen als seus amics i tothom calla i el nazisme creix, la desesperació de Roth l’esperona a escriure més i millor i a involucrar-se en el que li ha tocat viure. El seu lema d’aquella època era: “No protesti de cap manera! Calli o lluiti, el que li sembli més prudent.” En una carta de l’any 1933, Roth deia:

Tots hem sobrevalorat el món, també jo, que sóc dels absolutament pessimistes⁴. El món és molt, molt estúpid, bestial. (...) Tot: humanitat, civilització, Europa; fins i tot el catolicisme: un corral de vaques tindria més seny. (...) Em veig obligat, com a conseqüència dels meus instints i la meua convicció, a fer-me monàrquic absolut. D’aquí a sis o vuit setmanes publicaré un fulletó a favor dels Habsburg. Sóc un antic oficial austríac. Estimo Àustria. Considero que és de covards no dir, ara, que és el moment de desitjar el retorn dels Habsburg.

Per a Roth, l’Imperi Austrohúngar mai va ser un estat polític: era una religió. Heinrich Mann va dir que Roth va anar reunint gent al seu voltant per lluitar pel restabliment de la monarquia austrohúngara. Primer amb la ploma i després, si cal, amb les armes –una mica com Mishima. Hi ha una anècdota que ho il·lustra molt bé. Un vespre qualsevol, a Viena, Gézza von Cziffra, es va trobar en Roth, i aquest li va dir que el convidava a sopar, que el passaria a buscar a les vuit. Va arribar en taxi i li va presentar el conductor com el comte W. Van circular pels carrerons mal il·lu-

4 Roth volia que el seu epitafi fos: “La veritat és que a mi no se’m podia ajudar, a la Terra”. Kafka, que també era dels de l’ampolla mig buida, deia: “És cert que hi ha esperança infinita, però no per a nosaltres.” I, de fet, tot va anar molt malament, per a ell i per als seus amics. Stefan Zweig es va instal·lar a Brasília, on, el 1942, es va suïcidar amb la seva dona. Ernst Weiss es va quedar a París i es va matar el dia que els nazis van prendre la ciutat, el 1940. Ernst Toller va escapar a Nova York, on, el 1939, es va penjar a la seva habitació. En Roth estava al cafè, el seu hàbitat natural, quan va saber que en Toller havia mort. Va caure de la cadira. Van avisar a una ambulància i el van dur a l’hospital, on va morir quatre dies després, de pneumònia i delírium tremens. Tenia quaranta-quatre anys. L’any següent, com a part del programa d’eugenèsia del Tercer Reich, la Friedl va ser liquidada.

minats de Viena –“hauríem de posar-li una vena als ulls perquè no sabés on anem, però si els tanca ja n’hi haurà prou”– fins a una porta de ferro, que es va obrir i van passar amb el taxi. Havien arribat a una gran mansió de color groc, com a l’època del Kàiser, i els porticons verds. La reunió era a la sala de bridge, amb sis taules de joc ocupades per quatre jugadors a cada una. Els jugadors eren cavallers d’edat, vestits amb la poca cura intencionada dels aristòcrates austríacs. Després de fer les presentacions pertinents, en Roth es va plantar al mig de la sala i va fer una arenga a favor de la monarquia austrohúngara, va explicar que aquell dia havia anat a la Cripta dels Caputxins, i que, davant de la tomba de l’emperador Francesc Josep I, havia fet un discurs mut on el saludava com a Kàiser de la seva infància i li deia que per ell mai estaria mort. Els cavallers s’eixugaven les llàgrimes. Va continuar exposant la terrible realitat política europea, el poc esperançador futur de la República d’Àustria i l’imparable ascens de la figura de Hitler, encara que llavors ningú creia en l’annexió –tret d’en Roth i de Hitler, és clar. Va confessar que no era republicà, i que probablement tampoc era demòcrata i va llegir un fragment de Plató: “En la democràcia falsament entesa, l’impuls cap a la llibertat es reparteix entre tots, s’esquitlla a les cases dels ciutadans. Allà el pare es comporta com un marrec i tem els seus fills. Allà el fill pren el paper del pare i no tem els pares i l’únic que vol és ser completament lliure. Allà els superiors es presenten com a inferiors. Els professors tenen por dels alumnes, els adulen i els alumnes ja no respecten els professors. Disminueix el respecte davant la llei. Ja no es vol suportar a cap senyor, a cap mestre, tot s’interpreta com es vol.”

Més tard, al bar de l’hotel Bristol, en Roth va explicar els seus plans més secrets al comte W. i a von Cziffra: pretenia fer passar de contraban, dins d’un sarcòfag, al legítim hereu del tron d’Àustria, Otto d’Habsburg, perquè el govern republicà li havia prohibit que tornés. Un cop al país, proclamaria l’imperi amb l’ajut dels patriotes austríacs, dels polítics i de les tropes fi dels al Kàiser. Llavors va entrar en detalls: “Naturalment, necessitem un cadàver. Un austríac que visqui a l’estranger i que sigui traslladat oficialment a Àustria després de la seva mort per petició dels seus familiars.” Von Cziffra li va preguntar: “I ja està al corrent del pla, Otto?”. “Encara no,” va respondre. El comte W. va exposar les seves objeccions: “No crec que Otto hi estigui d’acord. El seu comporta-

ment, fins ara, demostra que és un home amb senderi. Segur que no voldrà viatjar a Viena dins d’un sarcòfag.” “I si el sarcòfag el condueix a la corona?”, va exclamar Roth.



Els llibres de Roth i la seva vida són la història d’una diàspora, d’un desarrelament, d’una situació de decadència que anhela la restauració d’un temps passat que, en teoria, fou fabulós –l’Edat d’Or, el Paradís Perdut, l’Imperi, els swinging sixties, el 1976 a NYC, la II República, etcètera. La Marxa de Radetzky pertany als *Heimkehrerromane*, històries de soldats que tornen de la guerra i el que troben és que ja no tenen cap casa on tornar –com a *The Deer Hunter* o *Warlock*. Són històries que exemplifiquen en un períple personal d’absoluta pèrdua d’identitat els estralls d’una guerra en un país. Hi ha hagut una fractura traumàtica i ja no queda res del que un cop va ser, incloent família, possessions i certeses. Job és una versió de la narració bíblica de la pèrdua de la fe en circumstàncies adverses –és a dir, del mateix. La grandesa de Roth és l’habilitat incisiva –evocadora, fina però sense filigranes, punyent i sarcàstica al màxim– amb què ens parla de les seves principals dèries: l’absurditat del viure i l’ofec de la nostàlgia.

Una nostàlgia que, al principi, el mou i l'esperona, una nostàlgia que sura en el naufragi i és l'agafador d'un passat millor; una nostàlgia que, al final, amb el trasbals despietat d'uns temps massa turbulents, es fa més i més pesant, fins a enfonsar-lo en un pou sense fons d'alcoholisme i deliri. I és que la nostàlgia és un dels sentiments més poderosos, més embriagadors, que més atrapen. És capaç de substituir el propi món per un altre d'inventat, més o menys a la manera d'un que ja fou –la majoria, creació autònoma segons les filies de cadascú. A la nostàlgia hi ha gent que s'hi sepulta, hi ha gent que s'hi entrega, hi ha que en fuig. Hi ha gent sense passat ni memòria i hi ha gent nostàlgica fins a nivells patològics –com en Roth, com jo i com tants d'altres. Som gent que, potser, un dia, entendrem que la pròpia experiència i època són

l'ampliació de les dels altres i que el temps, el present, no és cap tirà ni es redueix a l'ara: el present és l'únic que hi ha, sí, però no perquè no existeixin passat i futur sinó perquè tot és el mateix, tot és ara i res, el present no es medeix ni en dies ni en dècades, sinó en, posem per cas, segles –com a mínim. Potser entendrem, també, que les vides dels qui ens van precedir just abans també són les nostres, que l'època dels nostres avis –i la dels nostres néts– és la nostra i la compartim amb tots aquells que van morir i tots els que han de néixer. O potser no. Potser tot això és massa new age per a nosaltres, aferrats als fets i a les dates, als objectes, als records, a aquella sensació tan intensa i irrepètible, al moment aquell. Sí, segurament no ho entendrem mai i la nostàlgia seguirà sent la nostra creu. Ens brillen els ulls.





***Canta l'ocell* de Lluís Solà**

Poemes inèdits

1

Canta l'ocell dalt de la branca
però no saps si canta en l'ara o en l'abans o en el després,
i mentre escoltes la profusa melodia,
mentre escoltes però no saps,
i com un riu revé l'estiu damunt la plana
i dins l'estiu bull el cristall de tot hivern,
oïda endins un altre estiu desclou les frondes
i a cada fulla bat el vent,
i així tu ets la cambra destinada
on ondula la veu incoercible del vivent.

Oh tu que de l'error vols fer-ne una certesa,
escolta al fons de gorges de l'estiu
què ens anomena, què ens constreny i ens solca,
endins del buit escolta el ple,
escolta el foc serè i l'engruna d'aire que tremola,
el sílex i la neu mudats a cada instant en so,
escolta en el brancatge de tenebra
com gira l'heura de la llum,
tu que escoltes l'ocell però no saps si canta a dins o a fora,
no saps si canta en l'ara o en l'abans o en el després.

2

Límits al bosc no cerquis,
ni on acaba el riu ni on comença.
Altes són les muntanyes del real,
frondoses i silencioses,
amb camins greus que pugen fins al cingle,
i cap on van no sap ningú,
i els éssers apareixen i s'agiten,
signats pel dit del llamp,
arreu, com si només hi haguessin rostres
i mines de verdor i de blavor
i gorges que celebren,
però gravita molt a prop el perill,
com el penyal abalançat vers l'aigua
que escruta l'ona al fons.

Submergits dins el foc immòbil que madura
immòbils els pollancre giravolten,
amunt, al front del que esdevé,
i puja i baixa fonda una paraula
d'arrel a cim, contínua,
i fulguren les fulles, a ramats,
com parpelles obertes a l'abisme,
i mediten les pedres, dins la llum.

Perdura, però, irresistible,
com una arrel que sosté tota flama,
enllà de bé i mal, el serè,
i persevera el gra que cau, vermell, a terra,
esperant el lloc, esperant el regne,
i vetlla l'invisible, arreu.

3

Del cim de tot del silenci
llança l'ocell el so,
enllà de consonància i dissonància,
cap a les coves de l'arreu,
i s'acompleix el que no era
i en l'immens resplendeix el fou.

I com un deure, de l'immens,
èbria arriba l'ona,
constantment, i es redreça i cau
damunt el còdol ple, que escolta i minva,
i no hi ha pausa ni descans,
no hi derrota ni victòria,
i va i ve el tronc sembrat de sal,
brandant de pedra en aigua, d'aigua en pedra,
d'ací d'allà emportat,
i traça cercles l'au en l'aire,
i de costat, entre principi i fi,
feixuga jeu la barca.

Incandescent i sense descobrir
roman, però, la llum dels éssers,
i salvatge ens revela el goig,
obert no dins ni fora nostre,
no als cercles furiosos de la sang,
no sota o sobre nostre,
sinó al centre serè de l'univers,
com un destí que ens sotja,
i riu endins i bosc endins
com un destí, també, de sobte,
que ens excava i ens instrueix,
ardent l'aflicció ens guia
i udola la tartera sota el peu,
udola el que transmuta,
i mirem cap al lluny, mirem cap a l'a prop,
i arreu la pols daurada sura.

4

Barrada, emmascarada l'alta llum,
confinada darrere bancs i estanys de cendra,
udola el món en dia llarg de feina
amb ponts i grues, bigues i ciments,
descarnant terres, descalçant muntanyes,
obrint camins d'afany i alçant els murs
que guardin els mortals no de la minva,
sinó del desfici de la minva,
no de la inconsistència i del desésser,
ans de l'angoixa del desésser,
del que és i ja no és i fou.

Molt destrueix per construir
el fill de l'home, i nega
el que esperava d'afirmar
i es troba exiliat entre tendresa i fúria,
i el fill de l'home fa rodolar el tro
en cova i vall, en desert i congesta,
i un tro més fort, extrem, retruny dins seu,
secret, silenciós, constant,
que el commina, i un mar insomne,
sense camins, sense vedrunes,
amb aigües de l'instant a cada instant
que més endins tothora excaven,
i el desig que el constreny
i el no-res que el traspassa.

Al paradís del que no és,
al paradís de l'inestable
s'afanya l'home per trobar la mel,
la dolça fruita amarga,
durant l'instant, només durant l'instant;
en la pregunta, però, habita l'home
i en la pregunta aprèn el dany,
i pretén retenir l'instant amb l'acte
i esdevé el que no sap,
esdevé llum lacerada,
silenci i sorra, vent i arrel.

5

L'oceà un amb múltiples ocells
que roden i es capbussen dins les ones
com dins un naixement,
amb les ales plegades i tot l'aire
quallat al centre de l'instant,
cadascun separat en la mateixa tasca
i escandallant el mateix pou tenaç,
escrutant els cristalls inaferrables
i el que no es mou en el que es mou,
en davallar pujant
i en pujar davallant,

car de l'arrel del fosc
s'alcen pertot les crestes de la flama,
impetuosos, plenes, resplendents,
com els dofins que esquincen l'aigua
i són un signe, breu, i tornen a l'ocult,
així, sembrat, el que il·lumina
encén de sobte tot l'immens
i a l'immens torna,
i persisteix només la fosca del fulgor
i ascensió i caiguda.

Però amb quin guany remunten els ocells
l'encimbellat camí de l'aire
cap a les coves del foscant,
després del foc i la cremada
i del que es mou al cor del que no es mou,
contorbats pel que han vist però se'ls escapa,
aferrats a la llum minvant,
somiant en el que no cessa i muda,
sobrevolant al mar encès,
fitant com s'esbocina el que és intacte?

6

Vermelles les muntanyes s'alcen
damunt les aigües de la transformació,
profundes i serenes,
i obren les bèsties camins dins de l'alè,
camins intactes entre el boix i el freixe,
murmuriosos, esteles, arcs,
que al mig el bosc emmenen,
i ardents s'enfilen les tiges d'esbarzer
i després cauen i es dobleguen
i el terra llaura el front,
i sense veus la barca ratlla l'aigua
i dins la nit s'esmuny més nit.

Oh, torna, torna a casa,
caminant que t'atures i veus
i dubtes sobre el dubte,
entra on tenaç ungleja l'arç,
mig en la pedra, mig en l'abisme,
entra on sospira el vent
en l'arbre que tremola,
en l'arbre absent,
toca el mirall on tot flameja,
tota el mirall impersistent.

Vides de Sibilla Aleramo

Eva Vázquez



Sibilla Aleramo (1876-1960) va néixer dues vegades. La primera consta al registre civil d'Alessandria, la ciutat del Piemont on va veure la llum el 14 d'agost de 1876; la segona, més de vint anys després, el dia que va abandonar un marit neci i brutal, i el fill que havien tingut en comú, en una decisió desesperada i jutjada escandalosa per la societat del seu temps, probablement tant com ho seria avui una desatenció tan flagrant dels deures maternals. ¿Però no era aquesta dona, qui s'havia preguntat "per què adorem el sacrifici, en la maternitat"?, ¿d'on ens ha vingut, "aquesta idea inhumana de la immolació materna" que fa que "les dones reneguin de si mateixes" i ofereixin de generació en generació "un exemple de mortificació"? De la seva primera vida, la més silenciosa i aparentment anodina, n'ha quedat un document detallat excepcional, encara que omet pudorosament qualsevol nom: la novel·la autobiogràfica *Una dona* (1906), publicada poc després de fugir de la sufocant llar conjugal i rebuda amb un èxit clamorós en els ambients del naixent feminisme italià, però també entre alguns intel·lectuals de pes, com ara Luigi Pirandello, Stefan Zweig, Rainer Maria Rilke, James Joyce, André Gide, Maxim Gorki, Pier Paolo Pasolini i Alberto Moravia, que contribuirien a difondre el seu nom per tot Europa, no pas menys que el seu rostre imprès a la moneda de vint cèntims que es va posar en circulació el 1908, en homenatge a la seva fama. De la segona, en canvi, la més dilatada, activa i errant, n'ha quedat amb prou feines l'enumeració dels hotels i les cases dels amics on va hostatjar-se en una existència ambulatòria durant la qual s'establiria successivament a Milà, Roma, Nàpols, Còrsega, Capri, Sorrento o Florència; un parell de novel·les bastant menys cèlebres i igualment rememoratives (*Il passaggio*, 1919; *Amo dunque sono*, 1927; *Il frustino*, 1932); miscel·lànies d'articles i pàgines íntimes (*An-*

dando e stando, 1921; *Gioie d'occasione*, 1930); alguns poemaris (*Si allà terra*, 1935; *Selva d'amore*, 1947; *Luci della mia sera*, 1956), diaris personals la majoria d'edició pòstuma (*Diario di una donna*, 1978; *Un amore insolito*, 1979), i una abundant correspondència per la qual desfila tota la intel·lectualitat del segle (de Croce, Pirandello, Bontempelli, Papini i Garibaldi, a Gorki, Montale, Puccini, Bassani, Ungaretti, Calvino i Zweig). Hi ha també uns quants viatges: el 1909 en missió humanitària a Calàbria i Sicília, poc després del catàstrofic terratrèmol; el 1912 a Còrsega, on va enamorar-se de Joe Luciani, un noi de 19 anys que tenia els "ulls verd de mar més refulgents que hagués vist mai"; el 1913 a París, on va conèixer Apollinaire, Rodin i l'*amazona* Natalie Clifford Barney, i més endavant, en noves estades el 1922 i el 1928, Benjamin Crémieux, Valery Larbaud i Charles Vildrac, i a freq de la vellesa, encara a Polònia, Txecoslovàquia, Hongria i la Unió Soviètica, entre 1948 i 1953, en una intensa gira de congressos i conferències per divulgar les bondats del comunisme, al qual s'havia adherit amb fervor juvenil. Però sobretot s'ha de subratllar, d'aquest segon naixement, la inacabable llista dels seus amants, alguns de ben notoris, com ara Papini, Cardarelli, Boccioni, Quasimodo, entre els quals sobresurt, però, la figura del poeta maleït Dino Campana pel tint indubtablement tràgic de la seva relació, fixada quasi dia a dia en una correspondència que des de la seva primera publicació, l'any 1958 encara en vida de l'escriptora, va esdevenir una exquisida mostra, i a estones ben bé literal, d'*amour fou*.

No és per tant cap casualitat que la primera notícia editorial que ens arriba en català d'aquella escriptora convertida alhora en pionera del feminisme i musa de poetes i futuristes –com més endavant ho seria del Partit Comunista, al qual llegiria el seu arxiu personal, avui consultable a l'Institut Gramsci

de Roma– sigui a través d'aquests dos llibres fundacionals, però sí una felix coincidència que hagin aparegut de manera simultània per reforçar, l'un amb l'altre, l'interès per una autora encara mal coneguda entre nosaltres. Finalment, doncs, disposem d'*Una dona*, publicada per Adesiara en traducció impecable d'Alba Dedeu, i de les *Cartes* d'Aleramo i Campana, recollides al segell mallorquí de Lleonard Muntaner, que per cert fa una aposta agosarada per la geminació dels noms italians (Sibil·la, el Mugel·lo), tot i ad-



metent que la normativa ho desaconsella. És una elecció discutible que no deslegitima, però, la pulcritud del llibre, traduït per Carme Arenas Noguera seguint l'edició moderna de Bruna Conti, i amb un epíleg d'Arnau Pons, el nostre expert en Paul Celan i bon coneixedor de l'obra de Campana, de qui ja va traduir al català, també per a Lleonard Muntaner, els seus *Cants òrfics* (2007).

Potser és arriscat formular-ho així, però diria que el valor de tots dos llibres es concentra menys en les seves qualitats literàries, que hi són però atenuades amb el pas del temps, que en l'alta càrrega confessional que contenen, en l'interès que desvetllen per l'efervescent Novecento italià i en la contribució a la construcció d'un doble mite, el de la feminitat heroica i les seves tribulacions, en el primer cas, i el dels

turments de la passió amorosa, en el segon. La coincidència no deixa de ser altament provocativa: la imatge desinhibida i valenta d'Aleramo, model d'emancipació i dignificació individual per a tota una generació de dones, va unida a una autora de bellesa llegendària propensa a l'enamorament i el drama, és a dir, a l'aspecte més vodevilesco de la condició femenina. Els seus amics masculins, però també algunes col·legues, com l'escriptora catòlica Sofia Bisi Albini, que l'acusaria d'exhibir una "sensualitat prepotent", no deixarien passar l'ocasió de retreure-li aquesta contradicció, a vegades amb desaprovació més o menys afectuosa, com Piero Gobetti, que va veure en les seves debilitats la tristesa d'una "profeta sense Déu"; d'altres, obertament amb escarni, com Giuseppe Prezzolini, que la ridiculitzaria anomenant-la "safareig sexual de la literatura italiana". D'altra banda, *Una dona* ha estat llegida sovint com un retrat de la societat italiana de províncies en el canvi del segle XIX al XX, la seva misèria moral, el seu arrelament en la tradició i la superstició, la seva predisposició a la maldiença i la fúria, i les *Cartes* han servit al seu torn per alimentar la teoria de la proximitat entre art i fol·lia, per fer del desvari el germen de la il·luminació poètica i per exhibir la musculatura eròtica de les grans passions, només per acabar contemplant com al final s'estimben. Sigui com sigui, el que sí contenen és valuosa informació de primera mà sobre la personalitat i la trajectòria vital d'aquesta escriptora venerada a Itàlia que va tenir l'atreviment de renunciar al fill per afirmar la individualitat que li negaven.

"Una presó estranya"

Sibilla Aleramo va començar a escriure *Una dona* quan encara era oficialment Rina Faccio, el nom amb què s'havia formalitzat el seu primer naixement. Quan sortiria al món per segona vegada, a través de les pàgines del seu primer llibre, ho faria ja com Sibilla Aleramo, que uneix al nom el do del presagi i la memòria dels seus ancestres piemontesos. Tenia 26 anys, però des dels quinze, quan va casar-se amb un company de feina que l'havia forçada, tenia la sensació que "ja posseïa la visió sencera del món: una presó estranya...". L'argument és prou conegut, sobretot perquè hi ha ressonàncies evidents de *Casa de nines*, d'Ibsen, que l'autora havia tingut ocasió de veure representada a Milà cap a 1899 i que, per ser honesta, no s'oblida d'al·ludir ni que sigui fugaçment en la novel·la. No es tracta pas d'un cas confés de plagi,

sinó d'un d'aquells vertígens que procura a vegades la fi cció quan delimita tan literalment amb la vida. També hi ha aquí una mare que fuig, però com es fa explícit des del títol mateix, per damunt de tot hi ha una dona, amb independència de qualsevol altre vincle. En realitat, més que per la separació del fill, que no és pas única entre les escriptores del segle XX

(pensem en Rodoreda, de qui molts van ignorar la maternitat fins que van veure aparèixer el noi que n'era la prova el dia del seu enterrament, com recordaria Josep M. Castellet, o en Akhmàtova, amb qui Aleramo té tantes similituds, que va deixar també el seu de ben petit al càrrec de la sogra, abans que li prenguessin les presons i els camps de treball estali-



nistes), aquesta reivindicació personal es formula en Aleramo per mitjà d'un gir paradigmàtic que no es produirà fins que la protagonista deixi d'emmirallar-se en el pare, que ha idolatrat des de la infància, i descobreixi el seu autèntic reflex en la imatge extremament vulnerable de la mare; és a dir, quan se li reveli que el llast veritable és un model masculí de poder i força que violenta la seva naturalesa femenina. "Ah, havia contemplat massa i exclusivament el pare, i per això en el fons no en sabia res, realment, de la vida!", es lamenta quan acaba de ser seduïda per l'empleat de la fàbrica on treballa i s'adona que no s'havia preparat per a l'esdevenidor que les convencions li tenien reservat com a dona. En la seva novel·la següent, *Il passaggio*, encara expressarà aquesta lluita entre el martiri i l'heroisme, entre la dolcesa de la mare i la violència del pare, la temorencia melancòlica de l'una i el rebel atreviment de l'altre, l'instint d'abnegació i el de conquesta, que donen com a resultat una filla d'"identitat irresolta".

Fins aquell moment, tot el seu món en efecte havia girat al voltant de la figura paterna, Ambrogio Faccio, un enginyer i professor de ciències d'origen torinès que, en un cop de geni, ho deixaria tot per embrancar-se en la indústria del vidre i arrossegaria la dona i els quatre fills (Rina, Corinna, Aldo i Iolanda) a Vercelli, abans de dirigir-se a la seva nova destinació com a director d'una fàbrica, primer a Milà i després en una petita població de la costa adriàtica, a Porto Civitanova. Seria el pare el primer que animaria la seva filla gran a escriure, encara que només fos per suggerir-li que recollís les impressions d'un viatge de vacances a Roma i Nàpols en un diari d'adolescència que encara es conserva a l'Institut Gramsci. És si més no indicatiu de la influència masculina en la joveneta Rina Faccio, reivindicada i fins i tot mitificada en els seus escrits de maduresa, que anys després també fos el seu marit qui li aconsellés l'escriptura, gairebé com si li escopís, per exorcitzar les penalitats de la seva vida de casada, i que de nou fos un home, l'escriptor socialista i director de la revista *Nuova Antologia* Giovanni Cena, amb qui conviuria els set anys següents a la seva fugida conjugal, qui li proposés el pseudònim de Sibilla Aleramo i que es referís a ella, en més d'una ocasió, com la seva "creació". A *Una donna*, hi ha una variant audaç d'aquesta iniciació masculina en la literatura a través ni més ni menys que del fill de poc més de cinc anys, en una escena en què el nen, espantat de veure la mare plorant desconsol-

ladament, agafa la ploma que ella ha deixat damunt la taula i la hi posa "entre els dits inerts" consolant-la amb un "mare, mare, no ploris, escriu, mare, escriu..."

És el pare, també, presentat com un tipus subjugant, colèric i rabiosament ateu que no suporta ni la poesia ni les llàgrimes, qui es fa càrrec de la seva educació i l'orienta en les seves primeres lectures, i el que amb una certa inconsciència la invita, quan tot just té dotze anys i és, doncs, al límit de la floració de la pubertat, a treballar amb ell de comptable a la fàbrica. La decisió era inaudita, i més en un lloc de costums bàrbars com aquell, on resultava inconcebible que una dona, per més que encara fos una nena, pogués treballar fora de casa i envoltada de dos-cents obrers, la immensa majoria dels quals homes, per descomptat. Les ancianes, quan la veien pel carrer, amb els cabells curts sota la boina de llana i una jaqueta de tall recte plena de butxaques, se senyaven escandalitzades i l'examinaven amb estupor, "com si fos un objecte curiós, de funcionament desconegut i potser perillós". Els homes que mandrejaven als cafès la seguien també amb els ulls, potser amb una altra intenció, però igualment ofesos que no fes com les altres noies, que abaixaven la mirada, tímides, cauteloses i alhora afalagades per l'atenció masculina que rebien. Més endavant, la protagonista, i el lector amb ella, descobrirà que la desconfiança dels veïns no es devia tant al seu comportament libèrrim com a la sospita d'alguna mena d'atracció inapropiada entre pare i filla.

La iniciació atroç

En qualsevol cas, la precaució paterna de fer-li tallar la llarga trena rossa perquè passés desapercibuda entre els altres treballadors va servir de ben poc quan aquella nena va començar a transformar-se en una doneta, i especialment bonica. Les fotografies que se'n conserven ho corroboren sense cap dubte: la seva bellesa d'aires preraphaelites, d'ulls profunds, perfil romà, coll esvelt i caient lànguid com una venus del Quattrocento, seria reverenciada fins i tot quan ja havia entrat a la seixantena. Ni Ambrogio Faccio va poder ignorar-ho, si hem de fer cas del que explica la novel·la: "Va ser el meu pare qui em va fer mirar al mirall per primera vegada, interrogant-me a mi mateixa amb una mica d'ansia." Però ja era tard. També havia percebut la transformació Ulderico Pierangeli, un discret empleat de la fàbrica, un individu inculte, irascible, provincià, amb una certa predispo-

sició a la fantasia eròtica, que atacarà per l'únic flanc dèbil de la seva víctima: envilint la imatge immaculada del pare confiant-li el que tothom al poble ja sabia, que feia temps que mantenia una amant i, doncs, que era infidel no només a la mare, sinó també a l'amor incondicional que tots els seus, i en especial la filla gran, li professaven. Amb l'ídol destronat, la noia es deixarà consolar pel delator, fins que en una de les seves trobades serà sorpresa per "una abraçada insòlita, brutal", una "iniciació atroç" en la sexualitat que tindrà com a conseqüència una repugnància invencible per aquella classe de contacte i el casament com aquell qui diu d'urgència, per pura inaniació, amb el seu agressor. Ella tenia quinze anys; ell, vint-i-cinc.

Alguns han vist en aquesta estranya unió un exemple de "matrimoni reparador", tal com s'estila en les societats primitives, que en lloc de castigar els violadors avergonyeixen les víctimes obligant-les a conviure-hi, però Sibilla Aleramo no ho explica pas així: s'hi casa perquè està sola, perquè amb la caiguda del pare ja no té ningú més a qui agafar-se. I la mare? Què se n'havia fet? Ernesta Cottino no podia ser de cap ajuda per a la seva filla. Afectada de freqüents crisis depressives, que l'havien empès a un intent de suïcidi llançant-se daltabaix del balcó davant una atònita Sibilla de tretze anys, vaga per la novel·la com un espectre adolorit, atuída i plorosa, incapaç de fer-se càrrec dels seus quatre fills, cada cop més reclosa en el seu "desert interior" i amb una espantosa tendència a engreixar-se, esperant ansiosament algun gest de tendresa d'un marit que fa temps que ha deixat d'estimar-la. Aquest és el mirall on la protagonista del llibre es resisteix a mirar-se. És una imatge massa depriment i cruel, i té a sobre el greu inconvenient que cada vegada se li assembla més: "La seva debilitat, la seva renúncia a la lluita, ara m'exasperaven encara més, perquè la meua pròpia resignació al destí em forçava a reconèixer punts de contacte entre ella i jo." Ella mateixa sucumbirà a un intent de suïcidi, enverinant-se amb un flascó de làudan, després de rebre la primera pallissa d'Ulderico, i haurà d'empassar-se també la humiliació de descobrir-se enganyada per aquell home vanitós i mesquí mentre és obligada a viure tancada amb clau a la seva habitació sense ni tan sols gosar acostar-se a la finestra. No hi ha cap actitud heroica, en aquesta "verge violada", com la definirà anys després el seu amant Dino Campana, sinó un plegament total a la

voluntat del marit, per qui no és sinó una pertinença del mateix nivell que els mobles tronats de la casa. Resignada a ser l'esposa submissa i servil que tothom espera d'ella, només rep algun senyal de reconeixement, tot i el seu estat de torpor, en la mirada compassiva de la mare, que així i tot perdrà aviat quan sigui ingressada sense remei al manicomi de Macerata, on morirà completament sola l'any 1917.

El descobriment del món

I és llavors quan arriba el fill i tot canvia. "Per fi la meua existència tenia una meta", escriu la narradora en confirmar el seu embaràs. Quan la criatura neix, sent que la seva vida assumeix per primer cop "un aspecte celestial, que la bondat entrava en mi i que em convertia en un àtom de l'Infinit, un àtom feliç, incapaç de pensar o de parlar, deslligat del passat i de l'esdevenidor, abandonat en el Misteri radiant". És pel fill que s'enforteix i suporta la mediocritat i les vexacions de la seva relació conjugal; també per ell, que pren consciència de la baixesa d'haver respost als requeriments d'un home casat que intenta seduir-la i que només serveix per posar al descobert "tot l'horror de la solitud" en què està prostrada, la fredor dels seus vint anys "mancats d'amor", i per enardir de retruc els instints possessius del marit fins a reduir-la a l'escala de l'esclavatge. "Aquell ésser tan petit en què m'havia convertit, humil però resplendent de maternitat pura, jo l'havia llançat als peus d'un home vulgar, estúpida i egoista, que s'apressava a aixafar-me com una mala herba del carrer", s'exclama quan copsa l'enormitat del seu error. Ens n'hem de fer càrrec: Sibilla Aleramo tenia una intel·ligència molt per damunt de les dones i els homes que l'envoltaven en aquell llogaret provincià, però també era jove i excepcionalment bella, i només amb "un plor desolat i salvatge" podia expressar tot el dolor de "saber fins a quin punt era miserable" davant una tal manca d'expectatives intel·lectuals i afectives. "No hi havia cap pes sobre meu, però estava condemnada a caminar encorbada", dirà amb amargura.

Però és arran d'aquell adulteri frustrat per la inèpcia del seductor, d'una baixa categoria considerable, que la narradora de la novel·la, i Sibilla Aleramo amb ella, experimenta un altre dels seus "renaixements". Durant un viatge a Venècia i el Tirol amb el marit, que li procura el primer allunyament físic del món on estava enclaustrada, té una revelació: "Jo era la Humanitat en marxa, la Humanitat sense destí,

però encesa d'ideals; la Humanitat esclavitzada sota unes lleis fermes, però empesa per una voluntat rebel a transgredir-les." Des d'aquell moment, es lliura a l'empresa de recompondre la seva identitat trencada, "amb un fervor ocult que només coneixen els grans creients i els grans enamoraments, és a dir, aquells qui adoren la vida fora de si mateixos". Fins i tot l'home l'encoratja a lliurar-se a l'estudi i l'escriptura per fer front al malestar en què havia estat abismada, admirant-se a si mateix per l'audàcia d'entregar a la dona que ha estat a un pas de ser-li infidel tot un feix de papers en blanc perquè hi aboqui la seva culpa, encara que en ella més aviat l'oferiment té l'efecte de fer-la envermellar de vergonya: vergonya per aquell individu insignificant convençut que "la seva bondat era digna de celebrar-se en un poema". Però no desaprofita l'ocasió, i es capbussa delerosament en l'escriptura i en la lectura d'uns llibres que cap espòs igual de vigilant però més sagaç no hauria mai aprovat.



Giovanni Papini i Ardengo Soffici

Tota aquesta formació la prepara per a la seva imminent maduració en contacte amb els ambients feministes del tombant de segle que freqüentarà quan s'hagi de traslladar a Milà pels negocis familiars, però també per a la seva presa de consciència política i social. Aleramo, de fet, seria una de les primeres a acudir en ajuda de les víctimes del terratrèmol que va sacsejar Sicília i Calàbria el 1909, i s'implicaria inten-

sament en les campanyes d'alfabetització dels bracers de les paupèrrimes regions de la campanya romana, junt amb altres artistes i intel·lectuals de l'època com ara el seu company d'aleshores, Giovanni Cena, i Alessandro Marcucci, Benedetto Croce o Giacomo Balla. Va ser durant la seva estada a Milà, que va començar a col·laborar en les publicacions de l'òrbita feminista, un moviment encara en estat embrionari a Itàlia, a través de la seva amistat amb algunes capdavanteres tant de l'alliberament de la dona com del pensament socialista (Alessandrina Ravizza, Paolina Schiff, Anna Kuliscioff, Ellen Key, Emilia Mariani, Ada Negri o Ersilia Majno), que la comprometran cada cop més en la lluita contra la prostitució i a favor del sufragi femení. Arribarà, de fet, a dirigir, encara sotmesa a la vigilància del marit, la revista *L'Italie Femmine*, i més endavant formaria part de la Unione Femmine Nazionale i participaria, el 1908, en el Primer Congrés Nacional Feminista a Roma, on coneixerà Lina Poletti, "questa fanciulla dai modi virili", una estudiant de Ravenna set anys més jove que ella que la iniciaria en la seva única experiència lèsbica. També és ara que queda enlluernada per les tesis entre teosòfiques i espiritualistes de Gaetano Meale, el filòsof d'*Una dona*, conegut pel sobrenom ben pompos d'Umano, i que té la primera aventura extramarital, amb el professor milanès Felice Damiani, un flirt que a la novel·la omet astutament, segons confessarà anys després aconsellada per Cena, per no interferir en el missatge alliberador del final del llibre amb una vulgar explicació romàntica; és a dir, que hauria acabat deixant el marit per l'amor d'un altre home.

En qualsevol cas, quan creixi la seva consciència d'empresonament en contacte amb els cercles feministes de Milà i les seves noves amistats, anirà madurant la idea de la fugida, i de nou la mare, de qui sabrà que molts anys enrere havia fantasiejat també amb la possibilitat d'escapar-se i hi havia acabat renunciant per sentit del deure amb els fills, li servirà de contra imatge quan ella s'hagi d'enfrontar al "dilema atroç" de ser lliure però perdre el fill, o claudicar i servir-lo, encara que no pugui oferir-li sinó un model de mare rendida i absent com ho havia estat la seva. Abandonar el fill, a qui no reveuria fins al cap de trenta anys, quan ella ja era prop de la seixantena, no va ser cap decisió frívola. Tota la novel·la és travessada per l'amor incondicional i desesperat per aquest ésser il·luminador, potser dibuixat amb trets massa angèlics, fins i tot endimoniadament

profètics, per qui ho sacrifica tot, incloent-hi, en una abdicació descomunal, la maternitat mateixa. El retrobament el 1934 amb aquell fill, Walter Pierangeli, és un misteri: qui va propiciar-lo?, què van poder dir-se, després d'una separació tan llarga? Sibilla Aleramo havia lluitat porfidiosament els primers anys per obtenir la custòdia del nen i la separació legal del marit, però no va reeixir en cap dels dos propòsits en una època en què les dones jurídicament no tenien cap dret ni sobre els fills que engendraven: Ulderico Pierangeli, que moriria el 1947, la convertiria a tots els efectes en vídua a pesar seu.

La “puta intel·lectual” i l’home dels boscos

El dolor per l'allunyament del fill ressona encara en la correspondència que quinze anys després mantindria amb Dino Campana, un dels moltíssims amants que se succeïrien des de 1902, fins al punt que el poeta admetria, quan va rebre la seva primera carta, que d'aquella escriptora cèlebre per una novel·la que de fet no s'havia pres la molèstia de llegir no sabia sinó que era el centre de totes les xafarderies sentimentals que circulaven pels salons de Florència. Fins i tot el crític Emilio Cecchi, bon amic de l'escriptora, li havia recriminat la inconstància sexual acusant-la d'adoptar aires de “puta intel·lectual”. Molts han dit que, en cada nou amant, a vegades prou madurs per fer-li de mentors, la majoria molt joves i necessitats de protecció, buscava alternativament l'encarnació, o bé del pare, o bé del fill, en una interpretació certament lleugera de les interioritats del cor. Però no deixa de ser sospitosa una tal acumulació d'aventures sentimentals, algunes de ben fugaces i més aviat platòniques. No només les novel·les i la poesia, sinó també la seva escriptura privada (la correspondència, els diaris, les proses més o menys autobiogràfiques), en què les tribulacions amoroses són sempre el nucli vertebrador de tota meditació, pot ser llegida com una construcció del seu propi personatge de seductora irredempta. De fet, des de la fugida marital, se li coneixien relacions més o menys duradores amb Felice Guglielmo Damiani (1899-1901), el crític literari Giovanni Cena (1902-1910), la feminista Lina Poletti (1908-1910), el malaurat poeta Vincenzo Cardarelli (1910), l'escriptor i impulsor del setmanari futurista *Lacerba* Giovanni Papini (1912), el jove Joe Luciani (1912), el bibliotecari napolità Vincenzo Gerace (1912-1913), els pintors Umberto Boccioni (1913-1914) i Michele Cascella (1914), el crític Giovanni Boi-

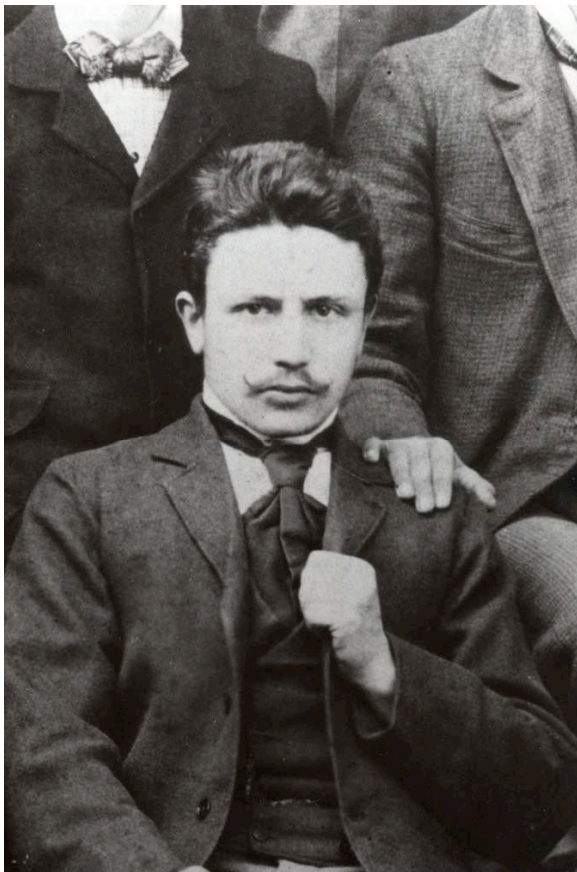
ne (1915), i el mateix any encara el poeta místic Clemente Rebora, Fernando Agnolettii, Raffaello Franchi, el jove de disset anys a qui estava unida quan va rebre l'impacte, a distància, de l'esquiú Dino Campana.

Els biògrafs subratllen que es van enamorar, com Rimbaud i Verlaine, abans i tot d'haver-se vist, però la lectura de les cartes desemmascara que ella en certa manera ja havia premeditat que fos així, que ja havia escollit Campana com el destinatari de la seva nova requisa amorosa. Aleramo, aleshores amb quaranta anys, havia acabat de llegir els *Cants òrfics* i es va sentir atreta a l'instant per aquell poeta a la trentena que parlava des de les profunditats i que semblava tan al marge de les convencions socials i morals com ella mateixa. Li va enviar la primera carta el 10 de juny de 1916, i el 3 d'agost se citaven a Barco, un poblet del Mugello, al peu dels Apenins toscans, on Campana deien que vivia en una tenda com un captaire, un “home dels boscos”, amb els cabells esbullats i pèl-rojos, les sabates trencades lligades amb cordills, aureolat per una llegenda de poeta vagabund i visionari. Deien, també, que havia viatjat a l'Argentina, on després de fer de pianista de bordell, bomber, venedor ambulat i ferrer, havia treballat a la Pampa en la construcció de la línia del ferrocarril, i que als 18 anys s'havia embarcat de polissó en un vaixell que anava a Odessa, en vigílies de la revolta del *Potemkin*, on es va unir a un campament de gitanos abans de reaparèixer al seu poble cobert amb un capot d'oficial espellifat, sense saber ni una paraula de rus però amb una extraordinària habilitat per llegir el futur al palmell de la mà.

La primera trobada amb Aleramo va durar amb prou feines tres dies, però n'hi va haver prou perquè l'amor esclatés com “una deflagració”, en paraules exactes del poeta Mario Luzi, que definirà la correspondència que en naixerà com “una de les flamerades en què escòries i substàncies precioses es confonien en una incandescència única”. L'escriptora, en efecte, viurà l'experiència amb la seva “bonica fera rossa” com una autèntica revelació, una “visió de força i de grandesa”: “T'he vist separat de tothom, lliure com ningú, i encara més humà que no pas jo, oh Dino, jo que estava ben sola traginant tota la meva humanitat”, li confiarà la primera nit que passa lluny d'ell. I això que tenia tot l'avantatge al seu favor: ella estava acostumada a la vida mundana i freqüentava amb la mateixa desimboltura les redaccions dels dia-

ris, les tertúlies dels cafès futuristes i els dormitoris de la majoria dels homes que coneixia; a ell, en canvi, fora de les tavernes i alguns prostíbuls, no se li coneixia cap altra assiduitat que no fos l'aridesa de la muntanya i la "masturbació sentimental", segons expressió seva. De fet, davant Sibilla es declararà essencialment verge, i en certa manera arrossegarà la seva amant a un ideal similar d'encesa castedat: "Parlo de tu com es parla d'una santa que la gent va a cercar de genollons." La imatge d'una escriptora de món tremolant com una col·legiala davant el jove poeta és menys desconcertant del que sembla: les cartes seran una exteriorització de la seva concepció de l'escriptura com un mitjà per donar forma a l'imaginari amorós, que en Aleramo es presenta sempre com una experiència exaltant i formidable.

A *Una dona*, quan acabava de descobrir l'atracció que sentia el marit per una amiga comuna, no va sentir pas gelosia, no podia sentir-ne en relació amb un home que detestava, sinó enveja per un sentiment que ella només havia conegut a base de violència, cada cop que era investida al llit conjugal contra la seva voluntat, cada cop que les bufetades, els insults i les escopinades eren seguits de petons



Dino Campana

delerosos de perdó. "¿Sóc feta per ser estimada, jo?", es pregunta com si el dubte provingués, diu, d'"una llunyania remota". I, en efecte, moltes pàgines abans ja s'havia demanat: "¿Per què no podia trobar l'amor, un amor més fort que qualsevol deure, que qualsevol voluntat?" "Tot el meu ésser el cridava", afegeix amb desfici. Sap que és una víctima fàcil d'homes hàbils i voluptuosos perquè "estava sola, perquè no m'estimaven, perquè em sentia assedegada i anhelosa". Però és que fins i tot quan abandoni el marit esgrimirà entre les raons de la fugida, no només que se sentís "la pertinença d'un home a qui menyspreava", sinó que aquest home execrable, diu, "no m'estimava". És ben estrany que un presoner pugui prendre en consideració la manca d'afecte del seu carceller. "L'amor, el sentiment de l'amor, en mi és invencible, com ho és la fe en l'ànima del creient", escriuria en els seus diaris de maduresa. Ho sentia amb tanta intensitat, que el retrobament amb els antics amants, a qui "ja no besava sinó als ulls", l'afligia enormement, com si amb aquell desafecte s'ensorrés tot un món, com si alguna cosa s'envilís amb la pèrdua d'aquell vincle sagrat.

Construint l'imaginari de l'amor

L'anhel d'un "amor poderós i resplendent" glateix des de les primeres cartes que adreça a Campana, i ben mirat en totes les relacions que establiria al llarg de la seva vida, dominades per un desig de sublimació en què la literatura, la poetització de l'experiència amorosa des del mateix moment que és viscuda, tindrà un paper fonamental. "Els meus ulls. Et van agradar. ¿Et vaig agradar tota? Tremolaves." Hi ha aquí una deliberada teatralització del discurs amorós que ultrapassa el deliri verbal de l'enamorada, l'advertència que l'entrega d'ell ha de ser completa i incondicional, com només existeix als llibres, com només dos poetes com ells poden representar amb convicció. Quan més endavant l'interpel·la amb un "t'han estimat mai, Dino?", no només el fa partícip del seu propi temor, sinó que l'invita a escenificar a través de les cartes el simulacre d'una passió desbordant que fins ara els ha estat escatimada. El fet mateix que Aleramo, superada una certa reluctància, accedís a la publicació d'aquest material íntim molts anys després dels fets que documenta, però encara en vida, corroboraria la teoria que havia concebut les cartes com una obra més de creació, en la qual havia donat forma a un ideal absolut d'amor al mateix temps que construïa el seu

personatge de diva irresistible i musa dels poetes, d'“escriptora erotòmana”, segons els lectors menys complaents. Alguns li ho retraurien, com el seu darrer amant, Franco Maticotta, que esgrimiria una breu declaració de Campana, “les meves cartes són fetes per ser cremades”, per acusar-la d’haver traït la voluntat del poeta.

Fos com fos, després d’un intercanvi epistolar de tempteig, en què emergeixen els dots de persuasió de l’escriptora per presentar-se com una ànima fraternalment agresta i solitària (“us sabré dir ben poc, de viva veu; sóc una dona silenciosa”), posant en relleu els seus records d’infantesa, en què realment va ser-ho, d’intrèpida i salvatgina, i enviant-li astutament com a demostració, quan ell li demana un retrat, no una imatge actual, sinó una fotografia de quan tenia deu anys, van acordar tornar-se a veure al cap d’uns dies, a Casetta di Tiara, un altre llogaret isolat i abrupte amagat entre les muntanyes, i encara més tard a Faenza, prop del Marradi natal del poeta, “del qual tots els habitants, tret d’ell, estaven orgullosos”, explica Bruna Conti en la introducció a les *Cartes*. Campana ja havia advertit Aleramo: “Mai no sabré ser-vos agradable a Marradi. Hi he sofert massa, i una mica de la meua sang s’ha quedat unida als penyals d’allà dalt.” Se separaran i es retrobaran encara unes quantes vegades, amb una ansietat creixent, fins que a finals de setembre Aleramo tindrà el primer indici que alguna cosa no va bé, que el caràcter indòmit del seu amant sobre el qual l’havien advertit els amics comuns és més que un excés temperamental: és d’una gravetat patològica. Als quinze anys ja li havien diagnosticat un cert desequilibri psíquic. S’irritava fàcilment, defugia els altres, es tancava en un silenci obstinat. Als vint-i-un va ser reclòs per primer cop en un sanatori a Imola, el primer d’una sèrie d’internaments que no farien sinó agreujar els seus deliris, donar arguments a la seva creixent mania persecutòria i distanciar-lo encara més del seu entorn. En el retorn al paisatge de Marradi, tan alliberador com opressiu, és quan madura els poemes de l’únic llibre que va arribar a publicar, els *Cants òrfics*, en una edició costejada per ell mateix que havia de ser “la justificació de la seva vida”.

En qualsevol cas, ni els amics Antonio Baldini, ni Ardengo Soffici, ni Antonio Carrà, el cercle futurista que aleshores freqüentava, no van informar l’escriptora d’aquests antecedents quan va iniciar la seva relació amb Campana. La tardor de 1916 tornaven a

ser junts a Marina di Pisa, on van allotjar-se a Vil·la Alba, la mateixa casa on havia sojornat Gabriele D’Annunzio, que ella admira devotament i Campana més aviat detesta, entre altres coses perquè “ningú no sap envellir una dona o un paisatge com ell”. És aquí on Aleramo s’haurà de rendir a l’evidència que el poeta “està profundament malalt, neurastènia amb mania continuada de fuga, d’anihilament”, com explicarà esverada al confident Emilio Cecchi. Sembla que en un atac de gelosia Campana va colpejar-la i escopir-li mentre reia i la increpava alternativament de manera sinistra. Fugirà d’ell aterrida pel record d’uns altres cops (“Roses trepitjava en el seu deliri / i també el cos blanc que tant ha estimat”, comença un poema que va escriure refugiada a Sorrento, el desembre de 1916), però Campana no era pas un ignorant província i despòtic com el seu marit, i haurà d’admetre que no pot renunciar, no encara, al seu influx, que ha de fer els possibles per salvar-lo i retenir encara amb ella la il·lusió d’una passió sostinguda amb furor creatiu. “I tanmateix és amor, i dolor, i una cosa horrorosa i meravellosa. Veure dins el seu cor: he merescut aquest do espantós”, confiarà de nou a l’amic Cecchi, i que l’horror i la meravella eren inherents a la seva concepció literària del lliurament total a l’altre ho confirma una carta en què es vanagloria, davant una amiga que intenta vanament allunyar-la d’una relació tan malaltissa, de “la cosa pura i terrible que era el meu amor per ell”.

“Et porto com el meu record de glòria i de joia”

El temps que van arribar a passar realment junts, dia a dia, no sumaria més d’unes quantes setmanes, però la relació, exaltada a través de l’escriptura epistolar, es prolongarà gairebé dos anys, fins al 17 de gener de 1918, en què Campana, ja reclòs al manicomi florentí de San Salvi, enviarà la seva última crida: “Si consideres que ja he patit prou, estic disposat a donar-te el que em queda de vida. Vine a veure’m, t’ho prego.” Si no hi ha contacte, allò que manté viu el seu amor és el que uneix totes les grans passions: el desig de recordar-se. Recordar-se quan eren “com dues coses d’or”. La resta són recriminacions, súpliques, injúries, desvaris, imprecacions. És la vida nua. Fins i tot els amics més íntims, convertits a pesar seu en còmplices i testimonis de les baralles, seguides d’ardoroses reconciliacions i nous allunyaments, van acabar fastiguejats d’un comportament cada vegada més degradant. Les referències que n’han quedat en la co-

rresponsabilitat de tercers confirmen la deriva indigna i exasperant del seu tracte, tan poc edificant que el futurista Savini, que havia encobert més d'un cop Aleramo per protegir-la de l'implacable assetjament de Campana, que la perseguia per tot Florència, es creu en l'obligació d'advertir a l'amiga: "Estic content d'ajudar-la en allò que entenc que és un alliberament, però no voldria prestar-me a complicar morbosament un embolic absurd de sofriments volguts." Perquè el cas és que Sibilla els estava deixant a tots exhausts, suplicant que l'allunyessin d'una relació destructiva mentre simultàniament l'atiava.

Ell li havia escrit "et porto com el meu record de glòria i de joia", i ella havia respost "quan tu em dius Rina, és Déu en tu qui m'estima". Vivien engegats "aquest viatge anomenat amor", al final del qual només quedaria un persistent "gust de terra a la boca". La nit de Nadal de 1916, un cosí de Campana que els va veure junts a Marradi, recordava Aleramo com "una dona submisa que seguia Dino com l'ordenança segueix l'oficial". La mateixa escriptora confirmaria aquesta servitud amb consternació: "Mai no havia lliurat tan enterament la meva existència: era adoració, submissió, negació total meva... Ara ja no sabré estimar mai més." Era un engany pietós, naturalment, perquè encara li quedaria amor per donar a molts altres homes, amb una dedicació a vegades tan completa i obsessiva que faria perdre la paciència a alguns amics incondicionals, com Scipio Slataper, que li retrauria la frivolitat. Però en les cartes hi ha més que el tràngol d'una vivència amorosa privada. Des de la primera lletra a l'última assistim al desenvolupament d'una trama dramàtica que l'escriptora sembla haver planificat amb fervor. Ja abans de la primera trobada, prepara el terreny de la passió amb mitja dotzena de cartes en què crea per a ell el retrat d'una dona de passat tràgic que es protegeix del dolor amb la poesia (Whitman), amb l'exemple d'austeritat de sant Francesc ("feliç de ser pobre i nu") i amb la mitificació de l'edat de la infància, l'única en què va ser autènticament feliç. És a dir, es presenta embolcallada del misteri de la musa tràgica que crema de deler per dins. Vençudes les reticències d'ell, aconseguix finalment la cita i el paroxisme es desferma: "Mai no m'havia sentit una cosa tan petita i tan obscura davant l'amor", "dubto de si sóc per a tu una cosa de vida, una cosa de bellesa...", "per què m'hauries d'estimar, tu?". Els dubtes d'enamorada deixen pas, quasi sense transició, a la certesa del prodigi: "Ens hem ben

merescut el miracle. El viurem del tot. I sentiràs tanta dolçor fins i tot quan t'oblidis de mi, un instant, o quan em tinguis al davant com una cosa a la qual et consagris del tot, sagradament, fèrtilment i sagradament". I encara més endavant: "Estarem sols damunt la terra. Ens cremarem", o "Ben abraçats, som una cosa miraculosa". Campana, per la seva banda, sentirà un tal desconcert davant el to inflammat, ben mirat d'una desconeguda, que a la segona carta que li envia recorre al francès, com si se sentís incapaç de trobar un llenguatge adequat amb el qual correspondre-hi, com si una escomesa d'aquella magnitud només pogués ser rebutada amb la ficció afegida d'una llengua estrangera. Les seves primeres missives són certament prudentes i quasi defensives, i un està temptat d'afirmar que de fet només deixaran de ser-ho i s'encomanaran de l'ardor d'ella a mesura que s'agreugi el seu desequilibri psíquic.

De res d'això no se'n podia esperar un bon final. La seva última trobada serà entre els barrots de la presó, on Campana ha estat arrestat, en plena paranoia bèl·lica, per la seva aparença sospitosament germànica. Feia mesos que no es veien, i no tornarà a repetir-se. "Em deixes aquí, en mans dels gossos, sense dir ni una sola paraula", retraurà a una Sibilla de nou fugitiva després d'intercedir, però, perquè l'excarcerin i el deixin establir-se a Marradi. "Et juro que no demano ni que em saludis, seré la teva ombra tota la vida, si vols, el record d'un amor que et seguirà, d'aquesta manera, feliç", suplicarà encara ell. Els amics el recorden amb els ulls vidriosos, "en un estat d'excitació verbal i imaginativa que fregava el deliri", buscant brega amb tothom, acusant-los d'ordir maquinacions contra ell i fanfarronejant de ser l'autèntic causant de la guerra per l'amor ferotge que sentia per Aleramo. "Em sento el xicot més trist de la terra, a qui totes les seves mares han abandonat", es lamenta ell, i ella hi correspon, potser sense adonar-se de l'al·lusió a l'orfenesa del seu propi fill, assegurant que també plora "com si tingués quatre anys", llàgrimes d'"una nena petita apallissada i perduda". El final es precipita: el 2 de gener de 1918 Campana és ingressat de nou al manicomi de San Salvi. No se sap a quina data exacta entrarà a l'hospital per a malalts crònics de Castel Pulci, on rebrà ben poques visites els quasi quinze anys que hi passarà confinat. La d'Aleramo, mai. Morirà l'1 de març de 1932, oficialment de septicèmia, als 47 anys. Ningú no va assistir al seu enterrament.

Fer-se digna de l'olivera i la rosa

Sibilla Aleramo reprendrà els seus vaivens amorosos al cap de menys d'un any de perdre de vista l'home que, segons confessaria als seus diaris de maduresa, havia estimat més de la seva vida. Se'n refaria des del mateix 1918 al costat del jove soldat Giovanni Merlo, que "amb la seva feliç bogeria, tan diferent d'aquella del Campana, amb el seu amor elemental, em tenia en un remolí de vida per mi novíssim, dins el qual em debatia entre complaent i vergonyosa". Més tard vindrien el campió d'esgrima Tullio Bozza (1920-1922), que perdria en un accident tràgic; el revolucionari Anteo (Tito) Zaniboni (1924), conegut pel seu atemptat frustrat contra el Duce del 4 de novembre de 1925; l'ideòleg feixista Julius Evola (1925), vividor, poeta i pintor; el seu rival en els favors del règim Giulio Parise (1926-1928), místic, maçó i mundà; el periodista Enrico Emanuelli (1933); el poeta Salvatore Quasimodo (1935) i, finalment, Franco Maticotta (1936-1947), la seva última "il·lusió d'amor", el seu "darrer gran error", un escriptor quaranta anys més jove que ella que no només aprofitarà la seva proximitat per sostreure-li algunes de les cartes més preuades de Campana per editar-les pel seu compte, sinó que a més cometrà la indelicadesa, després de viure a la seva costa tot un decenni, de casar-se amb una altra dona el mateix any que Aleramo enviudava per fi del marit de qui mai havia aconseguit legalment deslliurar-se.

Els últims anys de l'escriptora, si bé perden interès des del punt de vista literari, són d'una gran utilitat per il·lustrar la impossibilitat dels retrats impecables i nítids en temps de tirania i supervivència. Després de passar una nit al calabós per la seva relació passada amb Zaniboni, Sibilla Aleramo, que havia signat a primera hora el Manifest d'Intel·lectuals Antifeixistes promogut per Benedetto Croce però que vivia dels minsos ingressos que li procuraven les col·laboracions periodístiques i les traduccions, aconseguirà una audiència amb el Duce en persona, el gener de 1929, per suplicar-li la concessió d'un subsidi que li garanteixi un mitjà estable de subsistència. L'ajuda que va obtenir arran d'aquella entrevista no devia ser suficient, perquè el desembre de 1933 va tornar a adreçar-se a Mussolini en una carta desesperada i ben poc pudorosa, en què esgrimeix com a causa principal del seu destret, davant un fred home d'estat, l'afflicció per un altre dels seus fracassos sentimentals: "Duce, recorro a vós en una hora d'extrem

abaltiment, molt pitjor que aquell en què em trobava el primer cop que us vaig escriure, ara farà quatre anys. Llavors era sobretot la misèria material, econòmica. Avui es tracta també d'un mal físic i moral. Des de fa uns mesos, a conseqüència (diguem la paraula francament, i vós no somriureu, vós que enteneu la confessió dels pobres poetes), a conseqüència d'una última il·lusió d'amor truncada, m'arrossego per la vida privada de tot vigor i impotent per aixecar-me, per més que ho intenti i desitgi. Duce, us juro que fa mesos que lluito contra la temptació del suïcidi [...]. Com puc salvar-me? Fugint, anant-me'n lluny, potser, enmig d'altra gent, algun temps? Però amb quins mitjans? [...] Duce, socorreu-me de nou." Es forma així al seu voltant una llefiscosa taca negra que s'intensificarà a partir d'aquest mateix 1933, quan s'inscriu a l'Associació Nacional Feixista de Dones Artistes i es beneficia, per tant, de les proteccions oficials. Algunes fonts calculen que fins a 1943 va rebre prop de 235 mil lires del Ministeri de Propaganda, amb les quals va poder pal·liar sense cap dubte les estretors en què vivia, allotjada en unes golfes de la Via Margutta tan glacials que sovint havia de recórrer als llibres de la seva pròpia biblioteca, i fins i tot a algunes de les seves preuades cartes amb corresponsals que feia anys que ja no veia, per alimentar el foc de l'estufa. No és pas l'única: també van plegar-se a la política de subsidis promoguda pel règim a fi de tenir a rella els intel·lectuals del país el melancòlic Vincenzo Cardarelli, Raffaello Franchi, Filippo Tommaso Marinetti, Ada Negri, Elio Vittorini, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti o Vasco Pratolini, en una llista llarga i certament incòmoda que els mateixos beneficiats s'esforçarien a emascarar per a la posteritat i que encara avui els italians prefereixen no consultar gaire sovint.

La majoria de notes biogràfiques d'Aleramo es prenen força molèsties a minimitzar aquest daltabaix moral, segurament perquè va ser fruit de la indignació i no va tenir més conseqüències que l'enviliment personal. No podrien pas dir el mateix molts altres, com l'examant Papini, convertit a un catolicisme recalcitrant, que es decantaria ominosament per l'antisemitisme i exaltaria la política de discriminació racial. L'escriptora es rescabalaria de la seva flaqueza l'endemà mateix de la caiguda del dictador, quan va demanar l'ingrés al Partit Comunista italià i, des de 1946, es va convertir en una de les seves més actives i entusiastes ambaixadores al món. En dona prova no

només la seva intensa participació en els mítings i conferències del partit, o la seva col·laboració a les seves principals plataformes, com ara *L'Unità*, sinó també l'estreta relació d'amistat amb els líders comunistes Ranuccio Bianchi Bandinelli o Palmiro Togliatti i tot el cercle cultural que gravitava al seu voltant. Al final, però, l'embargaria una certa sensació d'aïllament. El 1949, durant un congrés d'escriptors celebrat a l'Hotel Villa Marina, a Capri, per debatre sobre la literatura italiana després de la guerra, en el qual era una de les convidades més veteranes enmig de Mario Praz, Maria Bellonci, Carlo Emilio Gadda, Carlo Levi, Ungaretti, Vittorini o Quasimodo, se la

podia veure asseguda honorablement al jardí en un divan, amb els cabells blancs, enfonsada en un silenci llunyà. "Tots són molt amables amb mi, però em sento sola", va escriure al seu diari. El 1957, cultivant el seu mite enamoradís, encara tindria una relació més aviat maternal amb un poeta joveníssim, Elio Fiore. Moriria als 83 anys, el 13 de gener de 1960, convençuda encara que "només l'amor ens transcendeix" i amb la petició expressa que damunt la seva tomba hi gravessin com a epitafi: "Poeta, que va creure en el temps en què la terra serà digna del blat, de l'olivera i de la rosa."



Cartes

Sibilla Aleramo - Dino Campana

D'Aleramo a Campana

Vil·la La Topaia, Borgo San Lorenzo

Diumenge-dilluns, 6-7 d'agost de 1916

¿Per què no he besat els teus genolls?

Hauria volgut aturar aquell cotxe costa avall, tornar a Barco a peu, de nit, on el teu pit espera aquesta nina cansada.

Tornar. Com una nina, aquesta del meu retrat als deu anys. No aquella que t'ha portat un pes tan gran d'històries i de records angoixants, que t'ha parlat com si encara estigués continuant el seu pobre viatge desesperat, com si no et veiés, o quasi, i no veiés l'espai del voltant, les alzines, l'aigua, el regne mític del vent i de l'ànima... Tu que callaves o només deies la teva joia. ¿Sabies que la visió de grandesa i de força es crearia dins meu tan bon punt hagués marxat? Dins la teva llum d'or. I no he besat els teus genolls.

Els nostres cossos damunt dels terrossos, les espigues que cruixen damunt del front, mentre els estels enfosqueixen el cel.

Només he sabut abraçar-te. Tu que m'havies portat tan lluny. Que el dia abans només escoltaves com corria l'aigua per entre els còdols. Oh, tu no tens pas necessitat de mi!

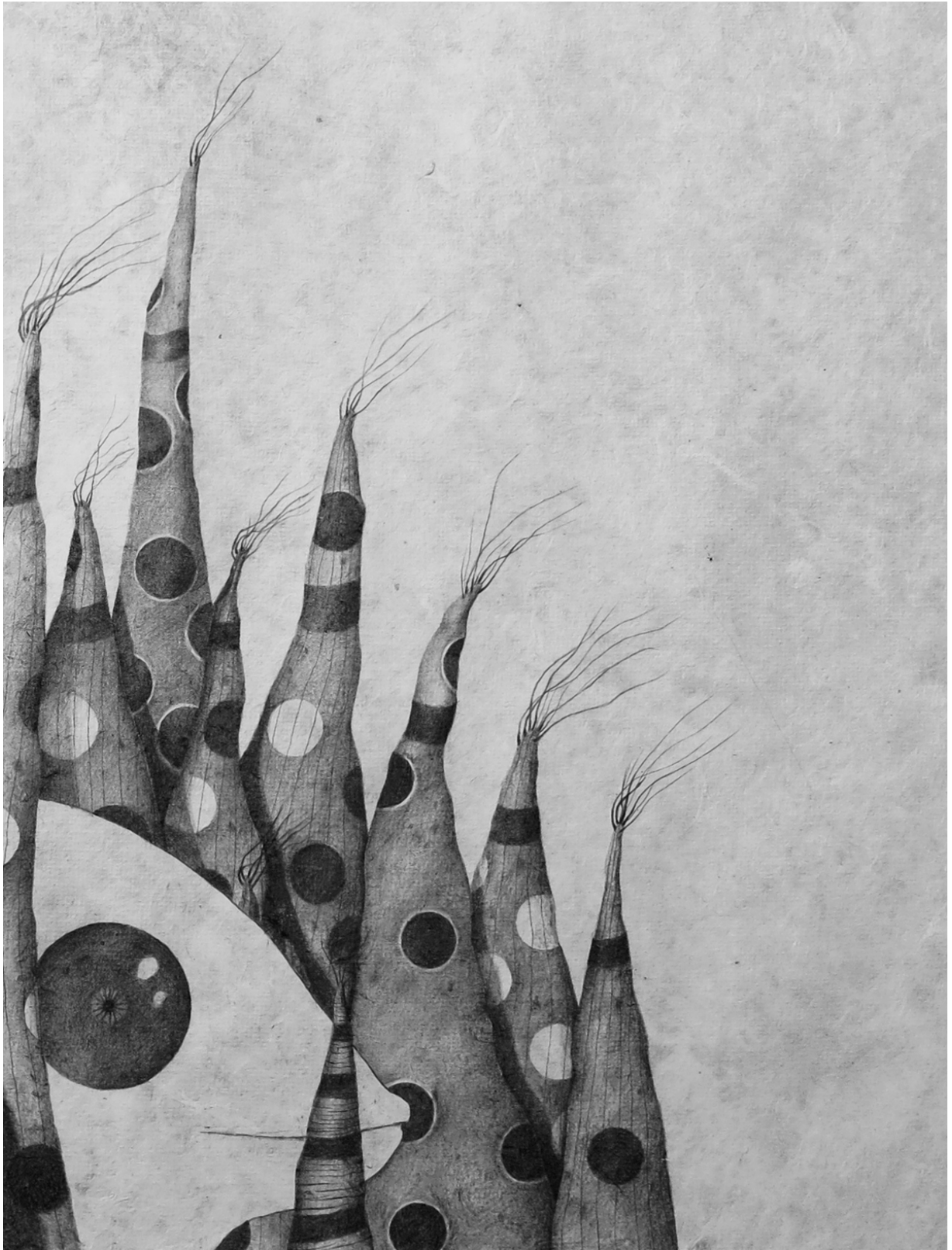
¿És cert que vols que torni? Com una nina de deu anys. ¿És cert que m'esperes? Tornar a veure la llum d'or que et somriu a la cara. Callar junts, estirats al sol de la tardor. Tinc por de morir primer. Dino, Dino! T'estimo. Aquest matí he vist els meus ulls, hi ha tota la profunda resplendor del miracle. No ho sé, tinc por. ¿És cert que m'has dit *amor*? No tens necessitat de mi. I malgrat tot, la joia és tan forta. No et puc escriure. Vindré el 19, on sigui. El 14 m'estaré aquí; a Florència hi aniré després un sol dia. Sóc teva. Sóc feliç. Tremolo per tu, però estic segura de mi. I, a més, no és veritat, estic segura també de tu, viurem, som fantàstics. Digue'm. Jo ja no puc dormir, però tu tens la meva bufanda blava, ¿t'ajuda a suportar els teus somnis? Escriu-me!

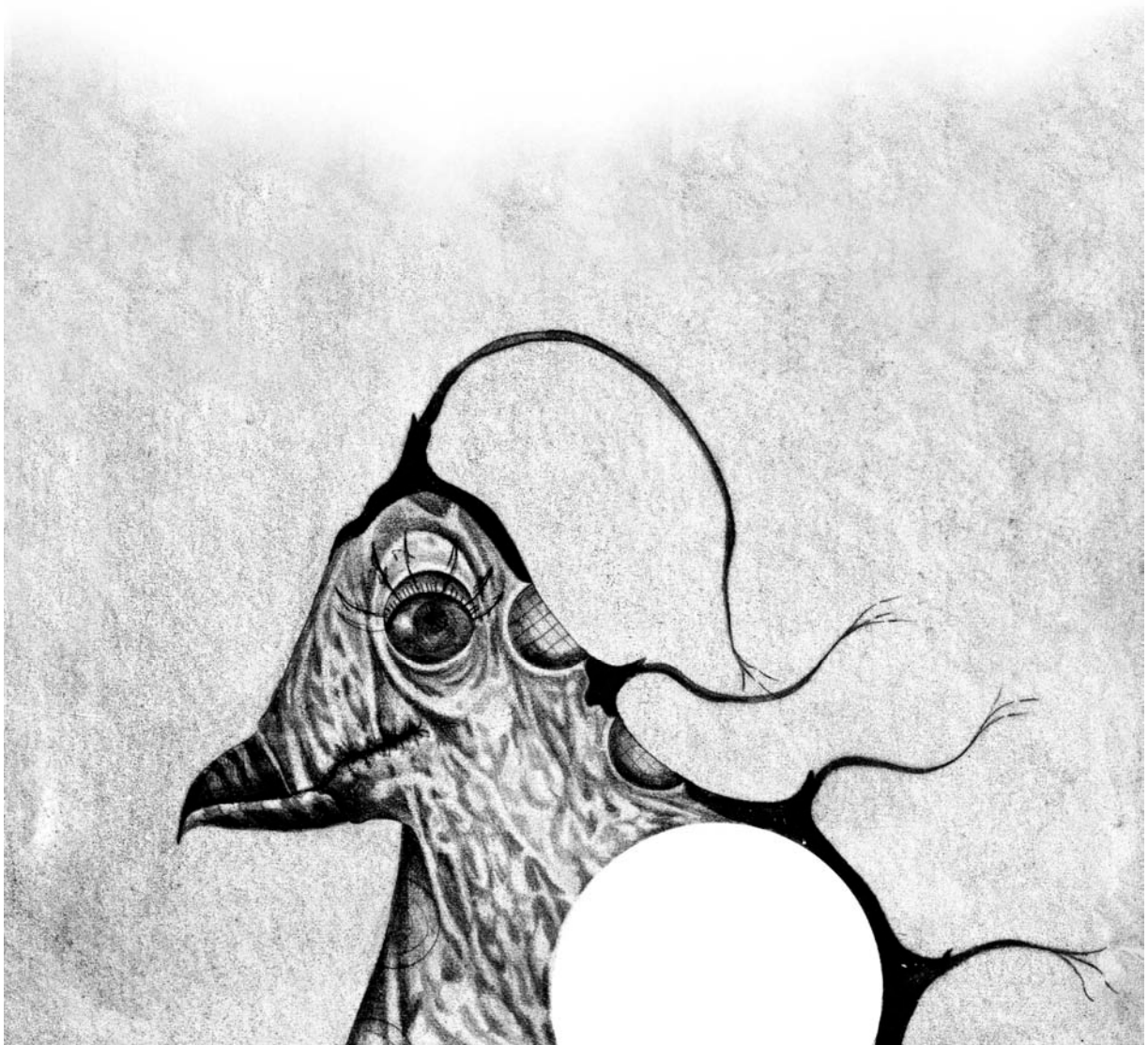
De Campana a Aleramo

Florència, 6 de setembre de 1917

Estimada Sibilla,

Avui faig frases: o sigui: el món és un desert sense tu, o bé: què n'he de fer de la meva virginitat, o bé: m'aconteraria de tornar-te a veure, de viure al mateix poble perquè el món és etc. Sibilla, t'ho suplico, t'he estimat, ho saps, t'asseguro, et juro que no puc viure d'aquesta manera, no em pots privar de la teva presència, no puc viure sense veure't, sense saber de tu. Et juro que no demano ni que em saludis, seré la teva ombra tota la vida, si vols, el record d'un amor que et seguirà, d'aquesta manera, feliç. Tant si és per viure com per morir, no puc existir sense tu. T'he adorat tant durant aquests mesos enmig del meu turment mentre em pensava que em moria. Però aquí dalt hi havia el gel i el silenci, tu després em tornaries a trobar pur després de tot el silenci de totes les coses. Sibilla, perdó, ho he fet tot només per tu. No m'ofenguis, seré el teu amic silenciós, no demano l'alegria, només et vull veure. Faré tot el que em manis. Sibilla, ¿per què vols que mori tan lluny de tu?





L'àlbum familiar

Marta Negre



Tal com diu el filòsof francès François Soulages, la fotografia domèstica assegura un vertader doble *cogito* fotogràfic: «primerament, vaig ser fotografiat així, per tant, vaig existir així, després vaig ser fotografiat, per tant, vaig existir» (Soulages, 2005: 28). És a dir, és una prova de la nostra existència i, sobretot, dels nostres moments de felicitat: «transcendent així la nostra vida trivial i anònima en una vida que mereix la pena ser viscuda» (Soulages, 2005: 28). Si bé, a primera vista se'ns presenta com quelcom totalment objectiu, ja que els esdeveniments que han estat fixats per la càmera han ocorregut i nosaltres, com a protagonistes, en podem donar fe, tot plegat no és tant natural com sembla. El mateix Soulages, partint dels plantejaments abans esmentats, fa la reflexió següent amb la finalitat de desmuntar aquesta pretesa objectivitat i fer evident la construcció que hi pot haver darrere de qualsevol fotografia:

«Gairebé tota fotografia domèstica es posa en escena: "No us moveu, acosteu-vos", etcètera. A més, ¿Qui no ha actuat, inconscientment o no, un personatge en el curs d'aquestes preses? Ens fem el pare o el fill de la família, de la mateixa forma que el mosso de Sartre es feia el mosso; més encara, tots més o menys actuem, posant de manera ostensible davant d'aquell o aquella que va a "fer" la foto. Tota fotografia domèstica sembla teatralitzant, perquè sempre hi ha més o menys una tendència histèrica o almenys narcisista en cada home.» (Soulages, 2005: 30-31)

En el text, Soulages ressalta la necessitat del model de posar davant la càmera per tal de construir-se una identitat concreta. És interessant veure que aquest fet també ha estat descrit, o més ben dit, experimentat, per Barthes:

«Quan em sento observat per l'objectiu tot canvia: em construeixo en l'acte de "posar", em fabrico instantàniament un altre cos, em transformo per endavant en imatge [...] una imatge –la meua imatge–naixerà.» (Barthes, 1989: 41)

«Davant l'objectiu sóc a la vegada: aquell que crec ser, aquell que m'agradaria que creguessin, aquell que el fotògraf creu que sóc i aquell de qui se serveix per exhibir el seu art.» (Barthes, 1989: 45)

Barthes, tot i que admet que davant la càmera el subjecte fotografiat es transforma, en el llibre *La chambre claire* (1980) fa una defensa incondicional del realisme fotogràfic. De fet, Soulages, qüestiona aquesta fe de Barthes i proposa en *l'Esthétique de la photographie* (1998) la substitució del *noema* "ça a été" per un altre: "ça a été joué" (això va ser actuat), que reflecteix el caràcter teatral del mitjà i que adverteix que tota fotografia és en primer lloc una actuació fruit de les pulsions internes que tenen lloc entre la persona que fotografia i el referent fotografiat dins un complex aparell psíquic: tothom que hi participa desenvolupa –de forma inconscient– un paper dins el programa fotogràfic. La fotografia, per tant, és enganyosa, allò que ens pot semblar una prova no és res més que una teatralització.

De fet, la majoria de les fotografies que formen part dels àlbums repeteixen un esquema similar: les persones són representades de manera frontal, mirant cap a l'objectiu i somrient. A més, si el retrat és de grup, s'intenta que aquest es vegi unit, la gent opta per abraçar-se i per mostrar senyals d'estimació i alegria davant la càmera. És a dir, els models segueixen el guió de la representació, en el qual cada persona farà el paper que li pertoca; només cal recordar les imatges de casament i altres celebracions.

Per exemple, en una família, els patriarques se situen en el lloc central, des d'on es distribueixen els altres membres: primerament els fills, al costat el gendre o la nora i després els néts. En aquest sentit la imatge reflecteix l'estructura familiar i el rol de cadascun dels membres.

Una altra construcció que s'opera en la fotografia domèstica és la construcció d'una història col·lectiva. Segons Tisseron, la fotografia dels àlbums familiars és «la història oficial» de tota família, la qual gràcies al mitjà (en qüestió) passa a ser més que una història: és la representació objectiva de tots els membres que en formen part i de les activitats que els uneixen. La finalitat, per tant, d'aquest arxiu és la identificació d'un grup de referència: la família, els amics, els companys de treball, etc., és a dir, qualsevol col·lectiu en què el fotògraf-espectador pugui establir un sentiment de pertinença. Segons Tisseron «l'objecte de la fotografia de grup és el grup en si. I també sovint l'entorn en el qual s'ha fet i que constitueix en certa manera "el seu" espai», perquè «de la mateixa manera que un individu és un mirall de la seva identitat, la reunió d'imatges en un àlbum es considera un mirall de la identitat familiar. Així doncs, la continuïtat de l'embolcall fotogràfic funciona com a garantia de la continuïtat que es considera que uneix els membres de la família o del grup que hi apareixen fotografiats.» (Tisseron, 1996: 130-132)

Tanmateix, podem constatar que al darrere d'aquesta història oficial hi ha un procés de selecció i d'omissió. És evident que escollim determinades fotografies per formar-ne part, mentre que n'obviem altres per diferents raons, com pot ser la rememoració de moments desafortunats, l'aparició de persones que ens són antipàtiques o, en el cas més habitual, la fotografia en què la nostra aparença no ens agrada. En definitiva, l'àlbum familiar és una història prèviament construïda i d'ordre simbòlic; per aquest motiu, no aparèixer a les imatges és simbòlicament no formar part del grup. En aquesta línia, és interessant l'exemple narrat per Manuel Sendón, i recollit per Joan Fontcuberta en el llibre *El beso de Judas* (Fontcuberta, 1997: 127-128). Sendón explica com s'elaboren tradicionalment els retrats familiars gallecs formats per membres que havien emigrat i era impossible reunir-los alhora: el fotògraf capturava una imatge amb els membres del grup disponibles i adjuntava les fotografies de la resta, que eren enviades per separat. La imatge resultant era l'efecte d'una

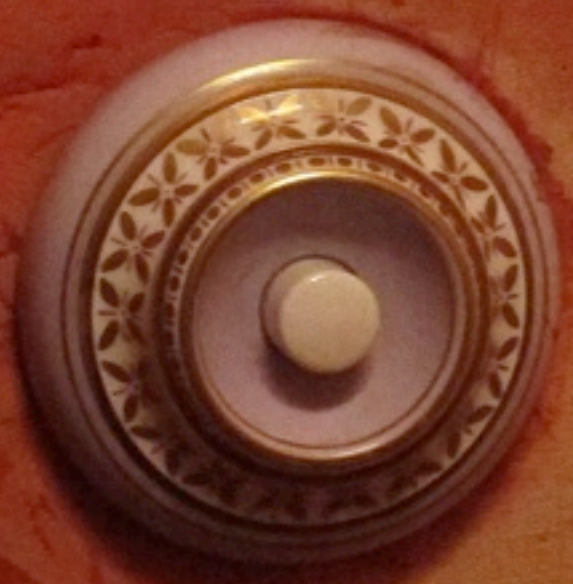
manipulació anticipant-se als retocs digitals actuals. Però tot i la seva falsetat, s'imposava com a verídica, perquè substancialment era certa: «[...] autèntics eren els protagonistes, autèntica era la família, autèntics els llaços entre els uns i els altres; de la fotografia sols eren falses les circumstàncies». (Fontcuberta, 1997: 128). En aquest cas Fontcuberta s'apropia d'una dita italiana que reflecteix perfectament la situació: «se non e vero, e ben trovato». (Fontcuberta, 1997: 129)



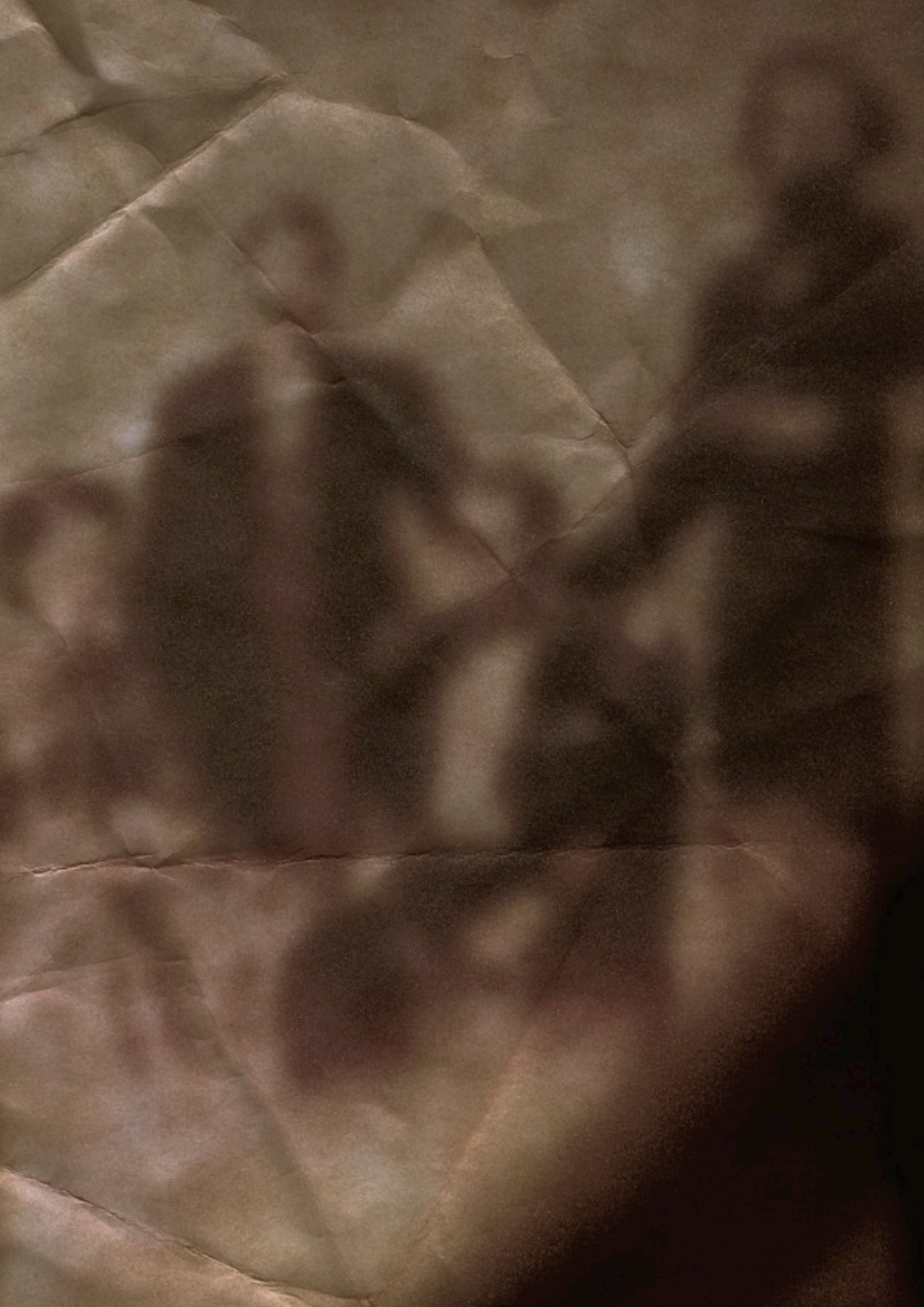
Per acabar, m'agradaria explicar una anècdota curiosa. Fa poc temps, en una dinar familiar vaig fer fotografies al meu nebot de tres anys amb una càmera digital. A continuació li vaig mostrar al nen la pantalla de plasma i li vaig preguntar qui apareixia a les imatges. Cada cop que li ensenyava una foto ell assenyala tot content i deia el seu nom, fins que vam arribar a una fotografia, que el nen va mirar tot estranyat, assegurant que no era pas ell qui apareixia a la imatge. Curiosament la fotografia mostrava clarament el seu rostre, tot i que, cal dir-ho, no era de les fotografies on havia quedat més afavorit: el nen no s'hi reconeixia, és a dir, no era la imatge que s'havia fet d'ell mateix i en conseqüència era susceptible d'entrar dins el calaix de les refusades.

Bibliografia esmentada

- BARTHES, Roland (1989): *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- FONTCUBERTA, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOULAGES, François (2005): *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- TISSERON, Serge (1996): *Le mystère de la chambre claire*, Paris: Les Belles Lettres / Archimbaud.



LEPOIS DE











Un pavelló circular

Quim Cantalozella



Durant els últims quaranta anys molts centres i institucions psiquiàtriques van tancar les seves portes. Els diferents canvis i les continuades crítiques als sistemes d'internament, han propiciat un gir en els tractaments que redueix la lògica del control i del confinament a favor de teràpies i psicofàrmacs, és a dir, els projectes de normalització a base de medicació han guanyat terreny a l'exclusió social del malalt. Més enllà de les disputes i debats que tot plegat pot suscitar en el si de la ciència psiquiàtrica, m'agradaria referir-me a una d'aquestes institucions que, al perdre les seves funcions, ha acabat convertida en museu i, alhora, en un emplaçament arquitectònic de gran interès. Em refereixo a l'Hospital Miguel Bombarda de Lisboa, situat ben a prop de la plaça Marquês de Pombal.

L'hospital va obrir les seves portes al mil vuit-cents quaranta-vuit i va inaugurar el museu al dos mil quatre. Finalment va deixar les seves funcions inicials l'any dos mil deu, convertint-se definitivament en un espai expositiu. Actualment està obert al públic en horaris certament restringits. El visitant hi pot contemplar una col·lecció d'art *outsider*, materials clínics, documents, arxius fotogràfics i objectes dels pacients que van habitar l'espai. El principal al·licient, però, és el *Pavilhão de segurança* ideat per José Maria Nepomuceno a partir de les coordenades teòriques de Jeremy Bentham. Es tracta d'un dels únics patis circulars del món construïts en forma de panòptic, un sistema de control que deixa sense intimitat als confinats. Les repercussions dels plans arquitectònics de Bentham en el camp de la teoria social i la filosofia han estat nombroses, només cal pensar en els escrits de Michel Foucault dedicats a les institucions carceràries i repressives. De fet, segurament, són aquests tipus de plantejaments els que van ajudar a fonamentar les crítiques vers la il·lustració i la racionalitat pura, doncs esdevenien exemples evidents on l'ús de la raó servia per posar en marxa dispositius coercitius

i de repressió capaços d'infligir patiment i vulnerar els drets humans més bàsics. Altres episodis ocorreguts en l'hospital podrien ajudar a argumentar la cosa dita, per exemple el pas del doctor António Egas Moniz, premi Nobel de fisiologia o medicina, de qui es conserva i exhibeix equipament clínic.

Deixant de banda polèmiques, vull donar compte dels diferents noms de la cultura que hi han estat vinculats, doncs un cop l'edifici ha perdut la seva funció originària el que resta és la memòria i les polítiques estètiques que en fan ús. En un lloc destacat figura l'escriptor António Lobo Antunes —que seguint les passes del seu pare João Alfredo de Figueiredo Lobo Antunes neuropsiquiatra i col·laborador proper d'Egas Moniz— hi va exercir com a psiquiatre durant un temps, just després de tornar de la guerra d'Angola. Les seves experiències clíniques li van servir per escriure novel·les basades en fets autobiogràfics com *Conhecimento do inferno* (1981) i *Eu hei-de amar uma pedra* (2004). Els dos llibres, redactats en moments ben diferents de la seva trajectòria, són mostres de l'excel·lent prosa poètica i de la cruesa del llenguatge del seu autor. La literatura de Lobo Antunes és realment important i possiblement ella sola constitueix un lligam més que suficient per justificar la relació entre l'hospital i la cultura. De fet, va ser en el mateix despatx que va conservar de la seva estada com a metge, des d'on va escriure algunes de les seves obres. Tant per la seva situació professional com per l'emplaçament privilegiat del seu escriptori, Lobo Antunes és una de les veus més autoritzades per descriure el *Pavilhão de segurança*. Veiem com ho va fer a *Conhecimento do inferno*:

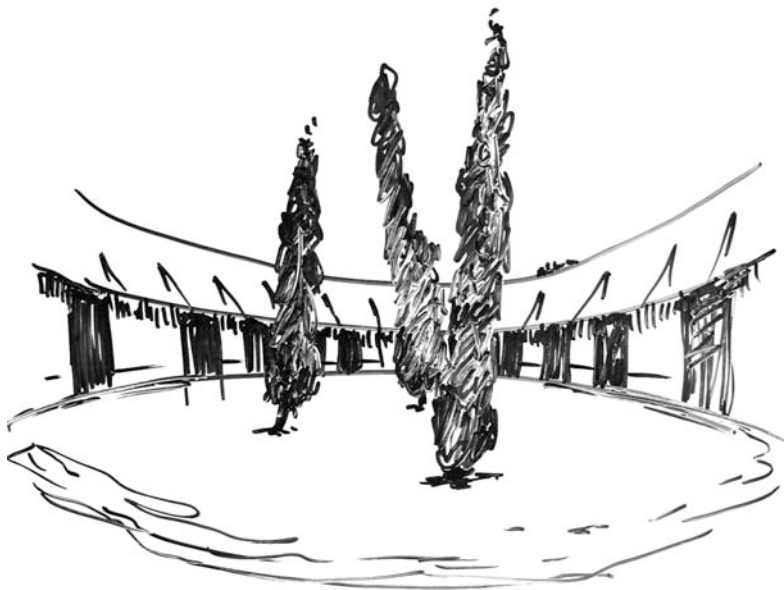
«A 8.^a enfermaria de homens do Hospital Miguel Bombarda, afastada das outras, perto da garagem, das oficinas, e do muro alto e escuro para a Avenida Gomes Freire, junto das couves anémicas da horta e dos arbustos por tratar, é um esquisito edifício em

forma de praça de touros, com as palavras Pavilhão de Segurança por cima de uma porta de ferro. Nela se encerram, em cubículos fechados por enormes trincos, os doentes que a polícia, os tribunais, os médicos consideran perigosos, pobres criaturas lentas e obtusas, de dedos idênticos a gordos vermes esmagados, chinelandando sob um céu que se despenha nas cabeças à maneira de um gigantesco cubo de chumbo azul de arestas aguçadas pelo olho cego, vazio e branco, do sol. As portas abrem-se com chaves de palmo, a miséria é evidente, lamentosa, trágica, os gabinetes dos enfermeiros desconfortáveis e tristes. Havia asilados que se mantinham ali há trinta o quarenta anos, que se manteriam ali até morrer, que morreriam ali naqueles cubículos abjectos e gelados, que uma cama desconjuntada ocupava quase por inteiro, tossindo nos lençóis rotos a sua humilde condição de bichos. Um odor indefinível de podre e de sujo, o odor dos defuntos e dos cachorros escoraçados, flutuava como uma nuvem sobre o mar lamacento dos rostros.»

Visions similars de l'edifici o, si es vol paral·leles, també les ha aportat el cinema. Autors com António Reis, João César Monteiro, Joaquim Jordà i més recentment Javier Téllez han filmat pel·lícules en l'espai pavelló, oferint visions molt personalitzades on sobretot destaquen els seus esforços per a oferir reflexions crítiques al voltant del complex i la psiquia-

tria en general. El seu treball s'insereix en el gènere de cinema i psiquiatria, que tant els estudis de Hollywood com d'altres arreu del món han fet créixer. La llista de produccions és llarga, comença en el cinema mut amb obres com *Das cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, passa per les produccions dels anys seixanta i setanta on es posava de manifest l'auge de l'antipsiquiatria, i més recentment troba continuïtat en cintes com *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese. El cas és que a partir d'elles s'ha confeccionat una sèrie de representacions tòpiques, lligades a modes i polítiques de cada moment, que no sempre s'adiuen a la realitat. Aquest fet, sens dubte, ha influït notablement a la construcció d'una imatge popular, clarament distorsionada, tant dels centres psiquiàtrics, de les cures, com dels qui el poblen. En aquest sentit la major part de les cintes que es van filmar en el *Pavilhão de segurança* prenen una especial rellevància, ja que igualment que d'altres propostes com les de Frederick Wiseman o bé les de Raymond Depardon aporten visions alternatives deslligades dels llocs comuns i de les fàcils lectures.

Jaime (1974) d'António Reis va ser enregistrada íntegrament dins l'Hospital Miguel Bombarda i es pot dir que és una de les pel·lícules més emblemàtiques del cinema portuguès. El film es centra en els escrits i dibuixos de Jaime Fernandes, pacient que es va dedicar a l'art un cop va ser tancat. Fernandes fou un camperol que va ingressar al centre a trenta-vuit anys, on hi morí als seixanta-nou. La seva obra, realit-



zada entre els murs, ha quedat com un testimoni del millor art *outsider*. António Réis en fa un respectuós retrat de tall experimental que incideix sobretot en les condicions de vida dels interns. Per a João César Monteiro *Jaime* era tota una referència, en les seves pròpies paraules 'um dos mais belos filmes da historia do cinema', de fet la influència es pot veure en tota la seva filmografia. Monteiro també es va apropar al *Pavilhão* en dues ocasions per rodar les seves pel·lícules, ell però ho va fer des d'uns plantejaments purament introspectius marcats per una actitud forta i subversiva. A *Recordações da casa amarela* (1989) l'àlter ego de Monteiro, interpretat pel director, es retroba amb una antiga personificació, Lívio. Els dos dialoguen cercant punts d'unió dins d'un context d'alienació, sembla com si el pati circular fos un lloc sinistre de confluències i de redempcions. El personatge en qüestió reflecteix moltes de les característiques del mateix director: la folia li serveix com a vehicle i alhora de coartada per atacar els poders i la hipocresia de la societat. Aquests trets tornaran a aparèixer a *As bodas de deus* (1998), la càmera se situa una altra vegada al centre de la circumferència i des d'allí segueix els moviments dels personatges, simulant el gir d'una mirada panòptica per la qual res queda fora del camp de percepció. Tot és visible en aquest espai de confrontació entre la raó i la bogeria. En la segona trobada de João de Deus i Lívio la conversa tracta sobre Déu i una maleta plena de dòlars. La mística, l'engany i l'ofuscació en són protagonistes.

Poc després d'haver patit un ictus, Joaquim Jordà va filmar *Mones com la Becky* (1999), cinta de caràcter combatiu que va comptar amb l'ajut de persones amb trastorns mentals. La proposta parteix de les aportacions científiques realitzades per Egas Moniz en el territori de la neurociència, especialment l'angiografia cerebral i la psicocirurgia. Moniz és una figura cèlebre en el seu país no pas exempta de controvèrsies, perquè els avenços que el van dur a guanyar el Nobel juntament amb Walter Rudolf Hess foren precisament la leucotomia i la lobotomia — aquestes enteses com a cures de casos extrems de psicosis amb les quals es recuperava una actitud pacífica, però passiva. La mirada de Jordà és sensible amb la situació de l'altre, aquell individu que se'l priva definitivament de la vida per conservar-li la vida. I deixa que siguin ells els que escenifiquin la biografia del professor, creant un joc de dobles entre els rols assignats. En el fons, el teatre i el cinema es conver-

teixen en teràpies al servei de l'altre, esforços que esdevenen més efectius que una trepanació cranial.

No queden massa lluny les intencions de l'artista veneçolà Javier Téllez, qui ha dedicat bona part de la seva vida a treballar amb malalts mentals. Les seves obres busquen difuminar les construccions socials entorn al que és normal i a la cosa patològica. Téllez sempre treballa amb els pacients de les institucions d'on emplaça el projecte. Les tries dels actors es realitzen de la manera més democràtica possible: no existeixen càstings, són ells mateixos els que decideixen participar. A Lisboa va produir *O rinoceronte de Dürer* (2011), peça que partia de dues paradoxes: el rinoceront que Dürer mai va veure i amb el que es va inspirar per dibuixar el famós *RHINOCERVS* (1915), i els interns en un panòptic que sempre estan visibles. La càmera com també la de Monteiro es torna a situar al centre i des d'allí segueix el rinoceront, que és una presència que, tal com diu la narradora, encarna al mateix temps la figura del psiquiatre, la del reclús i la del vigilant.



El *Pavilhão de segurança* és i ha estat un marcadon per l'especulació artística, però també és un espai que confronta als autors amb una problemàtica delicada, la de l'altre, la de l'alienat que patí abusos tant d'ordre psicològic com físic. Totes aquestes aproximacions al pati circular qüestionen els usos originals de l'edifici, i inviten que es contempli com una obscura joia de l'arquitectura repressiva.

Bibliografia esmentada

LOBO ANTÚNES, António (2004): *Conhecimento do inferno*. Lisboa: Dom Quixote.

Joanna Raspall.

La passió per les paraules

Carme Arenas



Tot allò que gira al voltant de l'obra de Joana Raspall està tenyit d'una certa excepcionalitat, malgrat el seu temperament discret, de persona que no es mou per no fer soroll, però tot allò que fa deixa una empremta inesborrable. D'aquí a pocs dies, Joana Raspall farà 100 anys, i això sol ja és un motiu de festa, però encara ho és més pel fet que representa una oportunitat que té el nostre país de reconèixer-li –ha hagut d'esperar els 100 anys!– tot allò que ha fet per la nostra cultura, per la nostra literatura.

Amb el seu aspecte fràgil, riallera i sempre disposada a trobar aquella engruna d'energia per estar atenta a tot allò que passa al seu voltant, la degana de la nostra literatura diu amb tota serenor i profunda convicció que ella no ha fet res, que només ha escrit sobre si mateixa. Darrere seu, però, Joana Raspall tragina una immensa obra literària de la qual encara en desconeixem bona part, obra que reposa endreçada i silenciosa en el munt de llibretes escrites a mà plenes de poemes en pulcra cal·ligrafia, en dossiers que contenen peces de teatre estrenades o no, o de narracions curtes i llargues, pendents de publicació. I és que, malgrat que la Joana va començar a escriure de ben jove i que va tenir l'oportunitat de representar moltes de les obres de teatre que escrivia, no es va decidir a publicar fins als anys 60, i de manera irregular.

Tot això ho explica també el component generacional de l'autora. Raspall pertany a aquella generació de la qual se n'ha dit també 'sacrificada', la generació de després de la guerra civil, que va rebre una bona formació en època republicana, però que en el moment de poder fruitar va topat amb la negror més absoluta del franquisme. Com molts companys de generació, d'alguns dels quals també enguany en commemorem el centenari del naixement, com Salvador Espriu o Joan Teixidor, es

caracteritza per una esplèndida formació, un profund sentit de país que li fa adoptar una dimensió cívica important ben amarada de generositat, i una dedicació aferrissada en defensa de la llengua.

Malgrat haver nascut accidentalment a Barcelona, Joana Raspall ha viscut sempre a St. Feliu de Llobregat, on ha escrit, on ha liderat projectes culturals de tota mena, on ha mostrat sempre la seva lleialtat a la pròpia cultura i al propi país, per fer-lo més digne, culte i avançat. No hem d'oblidar que Joana Raspall es formà en el projecte de la Catalunya noucentista, que beu del projecte civilitzador i modernitzador que té en la cultura i l'ensenyament els punts de suport més importants. A més, la seva formació a la mítica *Escola Superior de bibliotecàries* fundada el 1915, va furnir a la Joana aquest sentit de pertinença a un projecte que havia de dur el país a les cotes més altes en matèria social i cultural, i que es concretava també en la defensa d'uns valors essencials com la integritat, el rigor, la professionalitat, la generositat i l'esperit de servei envers una causa col·lectiva.

Durant la Dictadura, Joana es replega en aquell anomenat exili interior, escriu sense parar, però sense intenció de publicar-ho. Promou classes de català a casa seva i també la creació del Premi Martí Dot de poesia per a joves talents, el 1975. Durant el Congrés de Cultura Catalana, Raspall participa activament en la ponència de teatre i serà a partir d'aquesta experiència que participarà en la fundació de l'editorial Edebé.

A partir d'aquí, i amb la possibilitat d'editar, Raspall començarà donant-se a conèixer com a autora teatral, amb obres com *L'ermita de St. Miquel* (1964), *L'invent* (1978) –inspirada en *Tot esperant Godot* de S. Beckett–, *Kònsom* (1984) o *El pou* (1994). Arriben els primers reconeixements, però ella va

guardant allò que realment considera el més important: la narrativa, feta d'una novel·la sobre la guerra civil *Diamants i culs de got* (que no serà publicada fins al 2006) i les narracions aplegades en dos volums *El cau de les hores* (2008) i *El calaix del mig i el vell rellotge* (2010). En totes elles, l'autora mostra el seu domini de les diverses tècniques narratives més modernes i, a més, exhibeix un model de prosa àgil amb una llengua impecable que ja havia mostrat en obres anteriors.

Però malgrat que durant dècades se sentia profundament narradora, i que des de sempre havia escrit poesia i també teatre, la vocació de servei al país la va dur, com a altres companys seus de generació uns anys més joves com Josep Vallverdú, Emili Teixidor, Joaquim Carbó o Josep Albanell, per citar-ne alguns, a fer literatura de la millor per als nostres ciutadans més joves. Aquest buit de la nostra literatura impedia poder recuperar amb normalitat la nostra cultura i, tots ells, conscients de la mancança, no van dubtar a escriure pensant en el públic al qual es dirigien, sense concessions a un imaginari simple o a un model de llengua condescendent o amb manca de rigor, sinó fent literatura de qualitat per engruixir el nostre patrimoni literari amb una eina essencial que permetria la normalització. Potser mai no hem reconegut prou a aquesta generació l'immens esforç normalitzador que van fer en relativament pocs anys. Joana es posa a escriure poesia per a infants i joves, una poesia que desperta l'interès de l'infant per tot allò que envolta, que l'ajuda a observar la natura, a reflexionar sobre com actuem, a difondre actituds i valors com la generositat, la tolerància, la diversitat com un element enriquidor:

Guerra i pau (fragment)

*El foc i l'aigua han discutit
al fons del bosc, per una juguesca.
Quan l'una crida, l'altre s'encrespa
i deixen l'aire ple de neguit.
Tanta cridòria, a què treu cap?
Parlen de vents i de flamarades,
de llamps, trons i nuvolades
Per què es barallen? Ningú no ho sap.
Ni l'un ni l'altre no ens ho diran.
S'han envestit talment dues feres...*

També a observar els objectes quotidians (ordinador, pilota, texans, etc.) des d'òptiques sovint novedoses i emprant tota mena de recursos retòrics:

*Sóc la pilota
iestic cansada
de ser xutada
a tort i a dret;
i encara gràcies,
si no se'm xuta,
amb vamba bruta,
i el camp és net!
L'únic que em toca
i amb simpatia
m'acaricia,
és el porter.
Per menys d'un ral
em desinflaria!
Per ell evito
fer un mal paper. (Com el plomissol)*

o

*Quatre lletres enfadades
Fugen de l'ordinador:
Són les dues de dir "sí"
i les dues de dir 'no'.
Ara, tot ho escriu ambigu,
sense negar ni afirmar;
tot hi queda a mitges tintes,
no s'hi posa res en clar.
Potser hi ha gent que hi escriuen,
Amb aquell ordinador...
Arreu llegim moltes coses
on no es diu ni 'sí' ni 'no' (Serpentines)*

Un altre centre d'interès de la poesia de Raspall és la que ens duu a pensar en tot allò que forma part del nostre imaginari, com les festes i tradicions:

Nit de St. Joan

*Nit venerada
on les fogueres llancen,
d'uncim a l'altre,
atàviques alertes
de la pàtria desperta. (Instants)*

Hivern i primavera.

Un dia vaig trobar
 l'amic que el cor espera.
 Ell pintat de l'hivern; ~~jo~~
 jo en plena primavera.
 Ens varem trobar aïss
 camí fent en la vida...
 Trobava-hi, ell, dolor;
 Trobava-hi jo, mentida.
 «Que tard heu arribat»
 em deia i s'entristia...
 i son cabell grisós
 cada pèl emblanquia.

La vida no ha parat
 ni un dia en sa carrera...
 La mort ens ha allungat
 hivern i primavera

JF
 4/11/31

Les hores

A. Carame Feixedor

Ai, les hores misterioses,
invisibles, voladores!

Ai, les hores que ens arriben
lentament i després corren!
Corren ràpides quan fugen
i s'enduen coses bones.

Ai, les coses que s'escapen
tan enllà que mai no ~~hoben~~ es hoben!

Ai, l'afany de retrobar-les
que ens empeny i ens ationa
a girar l'esquerd enrera,
a aturar-nos per si tornen!

Ai, les hores que ens arriben
cada dia i són la llora
que cobreixen les panades
que de lluny semblen tant bones!

JFB Novembre 1936



Joana Raspall. Fotografia de Jordi Moral

I amb un model lingüístic fet de rigor, ric en matisos, jocs de paraules, que ajuda els nostres infants a conèixer amb profunditat la pròpia llengua, a assaborir-ne la musicalitat –no en va molts títols de llibres de Joana Raspall incorporen un element musical (*A compàs de versos* (2003), *Concert de poesia* (2004)-. Raspall, entre 1981, any en què s'edita el recull *Petits poemes per a nois i noies*, i 2013, que acaba d'aparèixer *46 poemes i 2 contes*, ens ha anat oferint poemaris com *Versos amics* (1998), *Bon dia poesia* (1996), *Degotall de poemes* (1997), *Pinzellades en vers* (1998), *Serpentines de versos* (2000), *Escaleta al vent* (2002), *Font de versos* (2003), *El meu món de poesia* (2011), la majoria il·lustrats, entre molts d'altres. Una obra ingent, que es veu complementada amb reculls de contes: *El mal vent* (1994), *Conte del si és no és* (1994), *Com el plomissol* (1998), *Contes increïbles* (1999), o la novel·leta *Trampa de la 'Urbanització K'* (2000). Això ha fet que l'obra de Joana Raspall sigui una de les més presents a les nostres escoles, tal com ho demostra la gran quantitat d'iniciatives que, des de fa anys, escoles i biblioteques duen a terme per divulgar-la.

Els infants i els joves han estat sempre una prioritat per a Joana Raspall, ja amb 25 anys havia demanat la creació d'una biblioteca infantil al seu poble. A través de col·laboracions en revistes comarcals durant els anys 30 com 'Claror' o 'Dona

catalana', sempre havia mostrat una atenció prioritària per la formació en la infància, a través d'iniciatives i projectes educatius o lúdics. No és d'estranyar, doncs, que també a aquests joves volgués dedicar el volum *Llum i gira-sols* (1994), un poemari adreçat als adolescents, on es parla de l'enamorament, de les passions i dels neguits d'aquesta època de manera ben desacomplexada. Es tracta d'un recull estructurat en dos blocs on parlen els nois en una part i les noies en l'altra, en una mena de diàleg entre dues sensibilitats que acaben trobant-se inevitablement gràcies a l'amor.**

Però la Joana, que ha begut de les millors fonts de la nostra tradició literària com Verdaguer, Maragall o Guimerà, incorporarà en la seva poesia per a adults moltes altres flaires de tota la nostra tradició poètica. La que li toca de més a prop és l'exigència de Carles Riba, el seu mestre estimat, que ja als anys 30 li escrivia en una tanka, segurament com a conseqüència de les converses que ambdós mantenien sobre poesia:

La Poesia?

*Cal cercar-la on tu ja saps
que és, com la Gràcia
o l'aigua pura i dura
d'una font emboscada.*

Tanka del mestre, a la qual Joana Raspall responia anys després en un diàleg poètic amb el mateix estrofisme:

*Vull captar ecos
de la 'font emboscada',
al seu mestratge
Que l'aigua pura i dura'
pugui arribar-me als llavis!*

Però hi ha molts més ecos en la poesia de la Joana. Per exemple, la facultat per trobar nou sentit a les paraules i l'essencialisme de Josep Carner. La fascinació per la natura i la facultat per observar-la i fer-nos-la propera i evident a través dels seus gèneres més populars, els de Josep M. de Sagarra o Tomàs Garcés. L'adopció d'aquesta forma més breu i concisa de la poesia lírica japonesa on l'evocació d'un instant queda atrapat per sempre gràcies a la força de les paraules que és l'haiku o també la tanka, conreada per poetes de totes les generacions amb exemples tan afortunats de Leveroni, companya d'estudis, fins a Felícia Fuster, passant per Salvador Espriu, Miquel Martí i Pol o Josep Palau i Fabre. I també per poetes encara entre nosaltres com, Miquel Desclot, o Carles Duarte, aquests dos darrers bons coneixedors de la poesia de Joana Raspall. Joana publica un llibre amb 157 haikus: *Arpegis. Haikus* (2004), estructurat en 6 parts cadascuna d'elles, encapçalada per una tanca, amb mostres tan delicioses com:

*L'espècie humana
mutarà, si li donen
més temps per viure?*

o

*A una altra terra
pretenen arrelar-me,
les lleis dels altres.*

*Al haiku sobren
lletres; l'amor pot dir-se
amb la mirada.*

de clar to reflexiu el primer i de denúncia el segon o de domini de l'ofici en el tercer. El llibre inclou un text introductori de Feliu Formosa, de gran bellesa. Cinc anys després, apareixerà *Instants* (2009), volum on es

combinen 81 haikus i 142 tankes, que inclou un pròleg de Carles Riba Romeva i una introducció de Joan Casas.

La seva manera de fer poesia fa que interpel·li els poetes que l'han precedit, que vagi més enllà sempre amb resultats on el vitalisme hi és present. Joana Raspall hi imprimeix el seu propi segell, fet de rigor, d'honestedat. La seva poesia conté una gran elegància formal, l'exhibició d'un ofici ben après on res no grinyola, on l'essencialitat és un dels valors aconseguits, junt amb la plasticitat. La poesia de Joana Raspall, tota ella destil·la ofici, emocions, saviesa, i unes grans dosis d'observació. Sempre proposa al lector una reflexió, un dubte, una admiració o una qüestió, com la que ens planteja aquests versos del poema 'Arribar':

*Del néixer al morir, tot es fa pregunta.
Viure és preguntar? No més?*

Des del seu primer poemari *Ales i Camins* (1991) fins a *Jardí Vivent* (2010), la poesia lírica de la Joana no ha deixat de créixer. I resten uns quants poemaris encara per editar.

Però si hem volgut remarcar en el títol d'aquest text el valor que tenen les paraules per a Joana Raspall, és per poder fer avinent la seva



immensa tasca de recuperació lexicogràfica , que es concreta en tres diccionaris (**Diccionari de sinònims** [amb Jaume Riera Sans](1972.), **Diccionari de locucions i frases fetes** [amb Joan Martí](1984) i **Diccionari d'homònims i parònims** [amb Joan Martí] (1988)) que han estat i continuen essent una eina fonamental i que han ajudat a fer de la nostra llengua un sistema molt més complet i ordenat. La seva passió per les paraules la porta a dir:

*Cada paraula
és un batec de vida
que vol donar-se*

I la Joana l'entén també en aquesta dimensió de construcció col·lectiva que té la llengua.

*Estimo les lletres
que formen els mots,
els llavis que els diuen,
i el cor que els entén...
perquè als mots hi ha l'ànima
de tota la gent!*

La tasca continua, perquè, com explicita al poema 'Mots nous' del llibre *Jardí vivent*:

*Hi ha mots que no he dit mai, i, famolenca,
la boca me'ls demana per gaudir-se'n.*

Dins la seva immensa lucidesa, Raspall és molt conscient que és al final del camí i, a manera de testament, té ben clar el llegat que voldrà deixar-nos:

*(...)
No vull anar llençant bocins de vida
com fulls de calendari, tan inútils,
quan han complert la tasca marcant dies.*

*Vull deixar amor i somnis i paraules
que durin més que jo, al cor dels altres.*

Esperem encara moltes més paraules de Joana Raspall, per poder-les anar servant al racó més profund de les emocions immenses que aquesta bella poesia ens va proporcionant. Són molts els poemes que ens podrien il·lustrar la passió i la fermesa de la poesia de Joana Raspall, ben explícites en el poema 'Endavant!' que podem adoptar com a divisa, en aquests moments d'incertesa i, a la vegada, d'il·lusió col·lectiva, pel seu to contundent i per la força que ens encomana:

*Respira fort, que l'aire és teu
I l'aire i tot et poden prendre.
Un cop ja l'hagis respirat
És carn com tu,
És alè teu que no es pot vendre.
Respira fort, que l'aire és teu!*

*Trepitja ferm, que el lloc és teu.
On hi ha el teu peu no n'hi ha cap d'altre.
La terra té per a tothom
Camins oberts.
Lluita amb qui vulgui entrebancar-te!
Trepitja ferm, que el lloc és teu!*

*Parla ben clar, que el mot és teu
I el pensament ningú no el mana.
Si creus la teva veritat
Llança-la al vent
I que s'arbori com la flama.
Parla ben clar, que el mot és teu!*

Varlam Xalàmov: com explicar la història d'aquella maleïda corbata

Xènia Dyakonova i José Mateo



*[Però la saviesa, ¿d'on ve
i on és el lloc de la Intel·ligència?]
Perquè hi ha mines per a la plata,
i per a l'or, un lloc on l'apuren;
el ferro és extret de la pols,
i la pedra fosa dóna coure.
L'home examina les tenebres fins al capdavall,
escorcolla la pedra de la fosca més negra;
perfora un pou, enfondint sota els peus,
oscil·len, suspesos, en una soga.
La terra, de la qual surt el pa,
a sota, és trasbalsada com pel foc;
les seves pedres són jaciment de safir,
que conté partícules d'or.*

(Job 28, 1-6)

El gran mestre del conte i premi Nobel de literatura Isaac Bashevis Singer (1902-1991) deia en una sucosa nota preliminar escrita al 1981 amb motiu de la publicació d'un recull dels seus relats¹: «L'afany de transmetre missatges ha fet oblidar molts escriptors que explicar una història és la raó de ser de la prosa artística.» Aquest no és el cas de Varlam Xalàmov (1907-1983). Però com fer que la prosa sigui *art* de debò? Com explicar aquesta *història*? Com explicar-la després de l'experiència de la primera meitat del segle XX? Com fer-ho des de Kolimà, Auschwitz, Hiroshima? I què és, què serà un relat? Aquestes són preguntes que Xalàmov es va haver de plantejar en l'escriptura de la seva gran obra en prosa, el cicle dels *Relats de Kolimà*.

* * *

Com explicar la història d'aquella maleïda corbata?

És una veritat d'un gènere especial, és la veritat de les coses reals. Però no és un assaig, sinó un relat. Com convertir el relat en una peça de la prosa del futur, en alguna cosa semblant als contes de Saint-Exupéry que ens ha fet descobrir l'aire?

Així comença una de les peces, «La corbata», de *Relats de Kolimà*, llibre que Días Contados ha publicat recentment en català, en traducció nostra i amb pròleg d'Antonio Muñoz Molina. Es tracta, de fet, de la primera part (33 peces) de les sis que constitueixen el cicle complet del mateix nom (*Relats de Kolimà*, 145 peces).

Quan ens apropem per primera vegada a la lectura dels *Relats de Kolimà* quedem sobtats i enlluernats: no es tracta d'una aportació més a un subgènere de «memòries dels camps». És literatura en estat pur.

Als *Relats*, l'absurd de Kolimà (i) queda perfectament descrit (ii). La descripció és tan perfecta i la disposició dels elements tan precisa que, fins i tot en traducció —i a una distància considerable d'anys i esdeveniments— gairebé no calen notes a peu de pàgina (i creiem que la prosa de Xalàmov més aviat demana prescindir-ne); tan rica i fiable que qualsevol estudi o documental sobre el tema s'hi ha de referir obligatòriament. El punt de vista és el d'algú que ha estat un presoner i que parla després d'haver travessat gairebé tots els cercles de l'infern dels camps de l'Extrem Nord, que ha estat un *acabat* (*dokhodiaga*: un presoner que a força de treball i privacions entra en una forma d'existència liminar entre la vida i la mort caracteritzada per l'apatia i l'extenuació), que

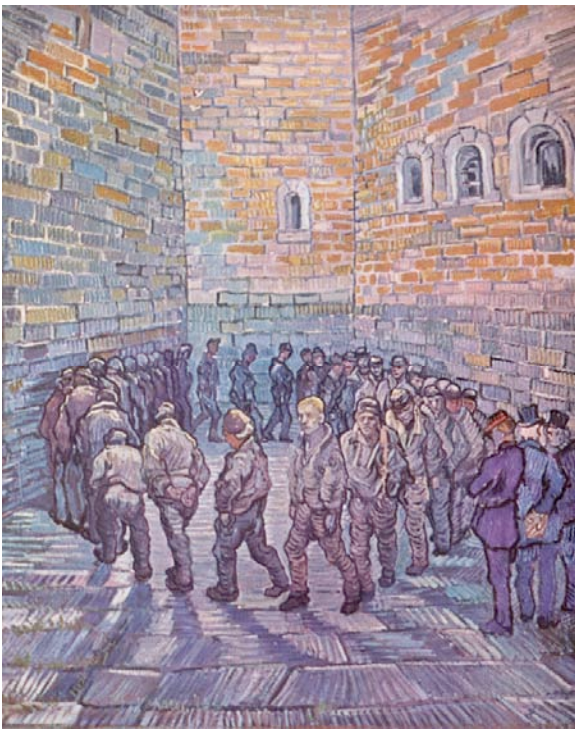
¹ Singer, Isaac Bashevis, *Collected Stories*, Farrar Straus and Giroux, 1982.

s'ha refet i que ha continuat el seu periple. Algú que parla, però, amb la lucidesa de qui pot veure el joc en el seu conjunt i és conscient que no pot fer res per aturar-lo o canviar-ne les regles. Kolimà és arreu del text, fins a arribar a fer l'efecte que d'allà, un cop s'hi entra, com és el cas de l'autor (iii), no se'n surt mai més; el *Continent*, el lloc, el més enllà, definit per oposició a aquesta terra d'aïllament, esdevé un límit irreal, un mite. Kolimà hi és, sí; però és el *relat* qui manega els fils, captiva i comanda la lectura.

El gruix de les 33 peces que componen els *Relats de Kolimà* (iv) adopta nítidament la forma de relat de ficció. Un impuls natural, l'impuls de les mil i una nits o les aventures d'Ulisses, condueix el lector a seguir el curs de la narració des del principi fins al final del relat, com correspon al conte breu, en un sol alè, en un sol moviment.

[El relat breu] ha d'apuntar directament al seu clímax. S'ha de caracteritzar per una permanent tensió i intriga. A més, la brevetat és la seva essència mateixa. El relat breu ha de tenir un pla definit; no pot ser allò que en l'argot literari se'n diu «un tros de vida real».²

Xalàmov sembla saber molt bé cap a on camina la seva narració. I la seva escriptura s'até a la ma-



² Íbid

teixa exigència de despullament que la prosa de Singer, al mateix rebuig, d'una banda, de les temptacions «realistes» del psicologisme, el detallisme naturalista, l'anàlisi sociològica, la recerca de l'objectivitat, etc. (v) i, d'altra banda, de l'artifici lingüístic. En aquest sentit, diríem que Xalàmov és més a prop del «sublim escriba de la història de Josep en el llibre del Gènesi» (Singer) que no pas de la ficcionalització del camp efectuada per Soljenitsin a *Un dia en la vida d'Ivan Deníssovich*.

Al començament de «La corbata», contravenint el precepte segons el qual la literatura no hauria de fer el seu propi comentari, trobem un passatge que aclareix força la diferència:

[L'escriptor del passat i del present parla] des del punt de vista —i amb els interessos i horitzons— de la gent amb qui ha crescut i de qui ha adquirit els hàbits, gustos i opinions. L'escriptor escriu en la llengua d'aquells en nom dels quals parla. I res més. Però si coneix massa bé el material, aquells per als quals escriu no l'entendran. L'escriptor haurà estat infidel, s'haurà passat al costat del seu material.

El material no s'ha de conèixer massa. Així són tots els escriptors del passat i del present, però la prosa del futur exigeix una altra cosa. Qui tindrà la paraula no seran els escriptors, sinó persones de diferents oficis amb talent per a l'escriptura. I parlaran de només de les coses que coneguin i hagin vist. La veracitat, vet aquí la força de la literatura del futur.

Però potser aquestes digressions no venen a tomb i el més important és recordar, recordar tot allò que té a veure amb la Marússia Kriúkova, la noia coixa que va intentar enverinar-se amb veronal, va arregar unes quantes pastilles ovoïdals, lluents i grogues, i se les va empassar.

De fet, més que no d'un comentari, el passatge té l'efecte d'un acte performatiu; fa efectiva la prosa del futur, anotant-ne la recerca.

Segons Xalàmov, Soljenitsin —com Tolstoi, Hemingway o Gorki— és un escriptor del present i del passat. Per a algú de l'estirp de Tolstoi la riquesa de detalls hauria estat important en una narració sobre la matèria del camp; hauria calgut de descriure

la veu, el traç de la boca, el color dels ulls dels presoners; però per a Xalàmov «tots els que segueixen els preceptes de Tolstoi són uns mentiders³»: «els presoners de Kolimà no tenien color d'ulls.⁴»

La vora del riu, rocallosa i grisa, les muntanyes grises, el cel gris, els homes amb roba grisa: tot era suau i tot s'acordava. Tot composava una harmonia d'un sol color, una harmonia diabòlica.

Als *Relats*, de personatges i coses, n'importa la figura: la presència tal i com emergeix en el seu propi lloc, no com es representa segons les lleis universals de la precisió.

Però a la carretera central de Kolimà, de rails, no n'hi ha. Allà tots recitaven i tornaven a recitar *La via fèrria* de Nèkràssov: per què escriure poemes nous quan ja existeixen uns versos perfectament adients? Aquella via estava feta amb pic i pala, amb bolquets i barrines...

Els límits del món físic s'eixamplen a Kolimà, quan les coses mostren la nuesa del descobriment d'una veritat:

Havien mort molts companys. Però alguna cosa més forta que la mort no li permetia morir. L'amor? L'odi? No. L'ésser humà viu per la mateixa raó per la qual viuen l'arbre, la pedra o el gos. Tot això, Andréiev ho havia entès, i no només entès, sinó sentit molt bé precisament allà, al camp de trànsit, durant la quarantena de tifus.

Un detall, una observació, no pot ser un simple ornament, un tràmit, una concessió als hàbits narratius del lector, ha de tenir prou força en sí mateix i ha de poder adquirir més significacions, i erigir-se en símbol si convé. Així un detall xocant, d'aquells impossibles d'oblidar:

Als obrers no els mostraven el termòmetre, tot i que tampoc calia: [...] Per sota dels cinquanta cinc graus, una escopinada quedava gelada abans de tocar terra.

Més endavant el detall serveix per intensificar i fer creïble l'efecte devastador del fred:

La gelada, el mateix fred del clima que glaçava la saliva, abans de tocar terra, arribava també a l'ànima dels homes. Si els ossos podien quedar congelats, si el cervell podia glaçar-se i embrutir-se, l'ànima podia també quedar glaçada. Amb aquell fred no es podia pensar en res. Tot era simple. Amb el fred i la gana, el cervell tenia dificultats per obtenir aliment, les cèl·lules cerebrals s'assecaven: era clarament un procés material, i qui sap si aquest procés era reversible, com es diu en medicina, semblant al fenomen de la congelació, o si la deterioració era permanent.

En profit de la simplicitat, els adjectius han de ser dosificats; si s'ha de triar entre acompanyar un substantiu amb un o dos adjectius, cal triar sempre la primera opció, diu Xalàmov. En la prosa, cal aplicar l'imperatiu de Gauguin per a la pintura: si creus que un arbre és verd, aleshores agafa el teu millor verd i pinta'⁵. I realment en la prosa de Xalàmov hi ha alguna cosa dels seus pintors preferits, Van Gogh i Gauguin: un fals aspecte arcaic i naïf, producte no de no haver assolit la modernitat, sinó d'haver-ne advertit el fonament, i haver intentat escapar al seu totalitarisme.

Les combinacions de colors de la llibreta escolar eren una reproducció fi del del cel de l'Extrem Nord, que té uns colors extraordinàriament nets i clars i sense mitges tintes. [...] I en els seus dibuixos hivernals el nen no s'havia allunyat de la veritat. El verd havia desaparegut. Els arbres eren negres i estaven despullats.

3 Carta a Aleksandr Aleksàdrovitx Kremenskoï, 1972.

4 «О моей прозе» (sobre la meua prosa), 1971, a *Собрание сочинений: В 4-х т. / [Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской]*. М.: Худож. лит.: ВАГРИУС, 1998.

5 «О прозе» (sobre la prosa), 1965, a *Собрание сочинений: В 4-х т. / [Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской]*. М.: Худож. лит.: ВАГРИУС, 1998.

Es tracta de deixar que cada cosa mostri la seva forma, no d'imposar a tot la mateixa objectivitat.

En cadascuna de les peces del llibre la modalitat de presència de l'autor varia subtilment; de vegades, fins i tot a l'interior d'un mateix conte, la tècnica narrativa varia entre la d'un narrador en primera persona present en la història i la d'un narrador omniscient i sense encarnació. El narrador pot ser del tot impersonal, ser un jo, un nosaltres o presentar-se amb la identitat d'un nom propi. En algun cas el nom del narrador reapareix, com ara Andréiev.

A «L'encantador de serps», el personatge Ivan Fiódorovitx Platónov explica al narrador el seu propòsit d'escriure un dia el relat de com va sobreviure a la terrible mina de Jankharà. Pocs dies després de la conversa Platónov mor:

...va morir igual que tants altres: va aixecar el pic, va trontollar i va caure de morros sobre les roques.

Ara el narrador assumeix la tasca de contar la història del caigut. A Jankharà, Platónov, «guionista de cinema en la seva primera vida», fa una cosa que el narrador —ho sabem per la seva conversa amb Platónov— no hauria fet mai: utilitzar les seves lectures per entretenir el grupet de criminals sense escrúpols que té la paella pel mànec al camp explicant-los històries basades en llibres de lladres i serenos. Gràcies al seu talent narratiu Platónov aconsegueix la protecció d'aquest grup privilegiat.

Amb aquesta estructura es fa present l'assumpció per la qual sembla que en el relat hi parli a través del narrador una multiplicitat de persones, que altrament quedaria del tot reduïda al silenci de la mort. Aquí, per exemple: Xalàmov mateix, Andrei Platónov (un altre escriptor vetat a Rússia fins al 1988), tots els intel·lectuals condemnats a treballar i morir als camps i, en fi, tants altres, anònims, que al llarg de la història han mort, i moren, amb el pic a la mà.

Vet aquí l'estructura de testimoniatge pròpia del veritable relat. Quan Hemingway ens parla de la guerra d'Espanya, ho fa com un turista, diu Xalàmov, no com un veritable testimoni⁶: cal escriure sobre

l'infern no com Orfeu que hi entra per tornar a sortir-ne, sinó com Plutó, que emergeix del seu regne⁷. Andrei Siniavski ho va dir en una frase millor que ningú: «Xalàmov escriu com si fos mort»⁸.

Tots els presoners han de passar per aquest trànsit d'una vida a una altra.

—Mala coagulació —va dir Glébov amb indiferència.

—Que ets metge tu, potser? —va preguntar Bagretsov, xuclant-se la sang.

Glébov no deia res. El temps en què ell havia estat metge semblava molt llunyà. De fet, havia existit de debò, aquell temps? Massa sovint el món de més enllà de les muntanyes, de més enllà dels mars, li semblava una mena de somni, una ficció. Reals, ho eren el minut, l'hora, el dia, des de la diana a la retreta: no volia mirar més enllà i no tenia forces per fer-ho. Com tots.

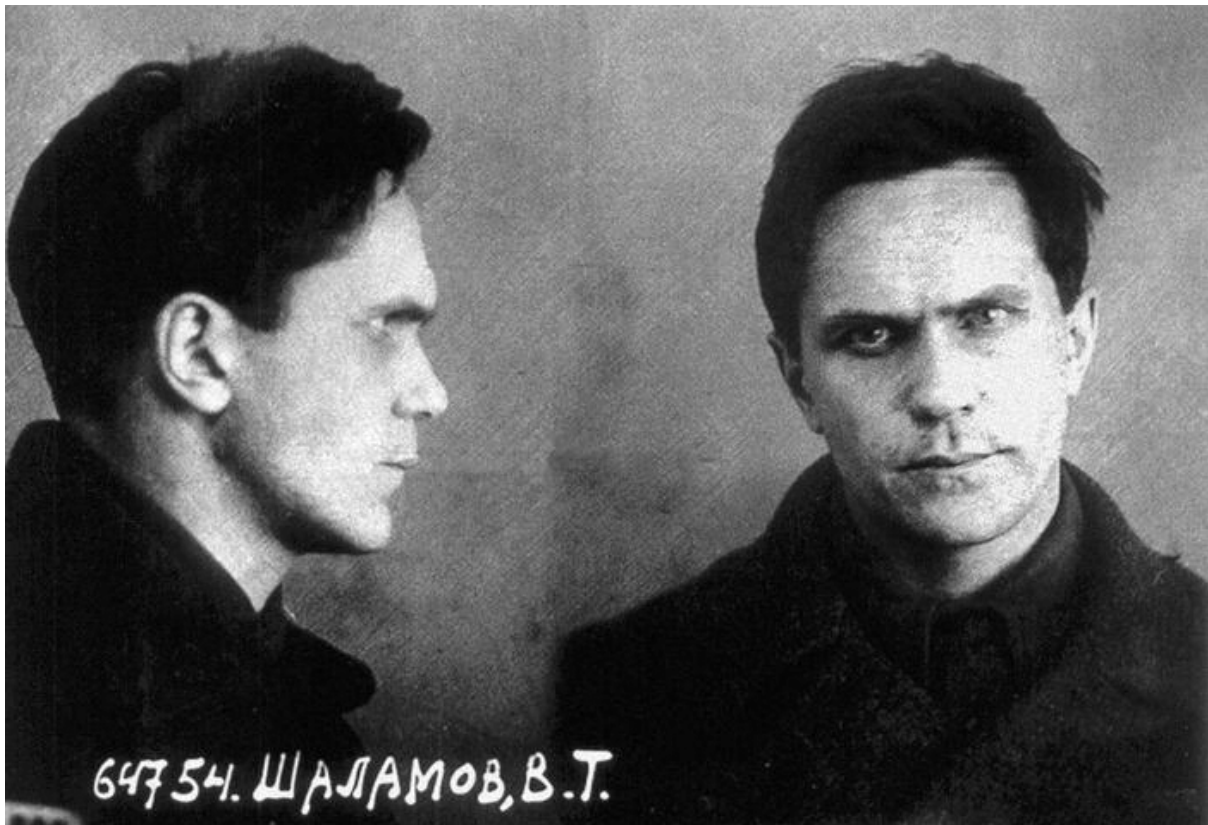
L'experiència del trànsit, l'estada en camps especials durant el trasllat, comporta un tall radical, una mena de mort i resurrecció. La vida anterior resulta del tot aliena, com la vida del veí, com la vida de tants altres. El pas propi del testimoni, el precari franqueig de la distància, és l'esdeveniment precari del relat.

Els *Relats de Kolimà* estan fets en diferents impulsos, cada peça n'és un de nou; però el conjunt presenta una estructura clarament organitzada. Un cert nombre de peces que no són pròpiament relats ajuda a crear una estructura consistent, amb descansos, en la successió de relats que en modulen la significació. Concretament, per exemple, la peça inicial del llibre, i de tot el cicle, no és ben bé un relat, sinó una mena de poema en prosa (amb prou feines d'una pàgina), una petita al·legoria que funciona com a pròleg, com a acte de lliurament dels relats. Obrint amb la pregunta «Com s'obre una pista a l'erm nevat?», sempre com sense acabar de sortir de Kolimà, l'escriptor s'identifica amb l'home que ha de trepitjar la neu verge amb els seus propis peus per obrir-hi una pista; el lector, en canvi, queda situat en un altre moment, és qui després va a cavall o en tractor per aquesta pista.

6 «О прозе», 1965.

7 «О прозе», 1965.

8 Siniàvski, Andrei, «Срез материала» (retalls de material): a Шаламовский сборник. Вып. 1. Сост. В. В. Есипов. — Вологда, 1994. pp. 224-229.



La repetició, a vegades gairebé literal, de petits fragments i observacions, les variacions sobre un mateix tema, sovint contradictòries, que trenquen la il·lusió de continuïtat cronològica, ritmen el conjunt de l'obra, estableixen vincles de significació i creen una textura amb similituds amb el relat evangèlic.

Les ruptures i l'oscil·lació en la identitat del narrador no converteixen els *Relats* en una mascarada; no hi ha relativisme, ni efectes perspectivístics. Xalàmov no té sentit de l'humor i qualsevol frivolitat en aquesta matèria semblaria una profanació. L'autor no juga a fingir diferents veus, presta la seva al relat de diverses persones i s'adequa a les circumstàncies. Però hi ha una tria, ell és qui maneja la ploma i no en cedeix el control a qualsevol. La narració no és de cap manera objectiva ni neutra. I per això mateix pretén la veracitat.

Així, per exemple, el narrador no utilitza de manera realista l'argot dels criminals, en tot cas n'esmenta algunes paraules per explicar el fenomen; la consistència moral de l'obra s'imposa, pel que fa a la veritat, a la pretensió de realisme objectiu («aquestes paraules són un beuratge, un verí que s'infiltra en l'ànima de la persona»). De la mateixa manera, Xalàmov no fingeix comprensió amb els malvats, no

fa exercicis de subjectivisme capbussant-se en el fons de l'ànima dels botxins: no hi ha més veritat en els fons pantanosos que en els fets exposats amb tota concisió. El que conta són els fets i la prosa ha de *fixar el fet?*, com en una imatge fotogràfica.

El ritme repetitiu marca la temporalitat dels camps a Kolimà. La ment esmussada per la fatiga, el fred i la fam mastega al llarg de les jornades inacabables de treball els mateixos pensaments relacionats amb la supervivència més immediata. *Allà*, es diu repetidament, els pensaments no poden anar a més de dos dies de distància. El relat s'adapta a aquesta temporalitat, no hi ha dates a Kolimà, en tot cas estacions, anys de condemna.

Entre la primera vida del condemnat, al Continent, i aquest món sense dates (vi) ni matisos s'hi produeix un gran tall, un trànsit. En el relat «La taigà daurada», Xalàmov evoca aquest viatge, i en el trajecte entre un món i l'altre tot té un aspecte irreal. A l'hivern, el Continent i Kolimà són literalment mons inconnexos: el trasllat a l'estiu en un vaixell evoca el trànsit de l'Estígia. El viatge de tornada és una possibilitat fantasmagòrica, inimaginable. Realment es pot tornar al Continent?

9 Carta a A. A. Kremenski.

Per escriure el llibre, l'autor ha d'haver tornat de Kolimà. I en coneix perfectament el material. Quan un presoner excava un pou de prospecció sota la pluja, un seguit de pensaments van retornant de manera rapsòdica a la seva ment exhausta. Són idees i raonaments recurrents, de colors plans com el paisatge de Kolimà, que es presenten amb molta contundència, revelacions repetides, esfereïdores i tranquil·litzadores alhora:

...i vaig comprendre el més important: que l'ésser humà es va convertir en humà no pas per tenir una constitució divina, ni per tenir un dit gros fabulós a cada mà; sinó perquè era, físicament, el més fort, el més resistent dels animals.

Jo pensava tot això per mil·lèsima vegada en aquell pou. [...]

I vaig comprendre que jo no sóc ni dels que s'automutilen ni dels que se suïciden. No tenia cap altre remei que esperar que una petita desgràcia es transformés en un petit èxit [...] Podia aconseguir un cigarrret, bé, més aviat, una burilla: la demanaria a l'assitent, l'Stepan.

Vet aquí que jo, donant voltes a qüestions elevades i minúcies, esperava, xop fins al moll de l'os, però tranquil. Eren aquestes reflexions una manera d'exercitar el cervell? De cap manera. Tot això era natural, era la vida. Jo m'adonava que el meu cos —i per tant també les cèl·lules cerebrals— rebia un aliment insuficient; el meu cervell ja feia temps que passava gana i tot plegat inevitablement comportaria la follia, la demència precoç o alguna altra cosa... i m'agradava pensar que no sobreviuria, que no tindria temps d'arribar a l'esclerosi. Plovía.

Aquesta mena d'idees, els refranys del camp (al camp mata la ració grossa, no la petita), certes observacions (un home famèlic no pot separar els ulls de la boca d'algú que menja), els costums repulsius dels criminals, certs símbols, la consigna sobre l'heroisme del treball a la porta del recinte són elements ineluctables, com el fet d'haver de continuar picant, obsessius, que tornen i retornen a l'escriptura, idèntics o en variacions, i estableixen una comunitat entre autor i personatges. De vegades, la vivesa de l'expressió, el caràcter obsessiu, l'horror revelat, voregen la follia («es pot mentir, i viure», «resulta que l'ésser humà que ha comès una baixesa no mor»).

Quan, al principi de «La corbata» apareix l'escriptor, com una figura impersonal, com si s'esborrés del present, es produeix un efecte inquietant. On és Xalàmov en aquest moment? D'on ve? És ell qui té la paraula? Entre present, passat i futur, on se situa l'autor dels *Relats de Kolimà*? (vii) I en nom de qui podria escriure?

El passatge és realment singular. A banda de la peça inicial, és l'únic del llibre en què s'esmenta la figura de l'escriptor i on, per tant, aquest, encara que sigui sempre sense dir jo, es refereix a si mateix de manera fàctica.

Xalàmov escriu havent tornat dels camps: però què hi troba en aquesta nova existència? Està clar que no hi ha lloc per a ell en aquest món (viii).



L'expressió mateixa *prosa del futur* té un regust modernista, el regust d'una època en què moltes coses semblaven encara possibles: totes les possibilitats en les quals l'escriptor ha crescut i ha passat la primera joventut s'han esvaït en el moment de fer els relats, aquest concretament és del 1960. Com si en tornar d'allà, Xalàmov s'hagués adonat que el *Continent* no hi és: la imatge és ben bé la de la peça inicial del llibre, l'escriptor sol obrint-se pas en la neu verge. Com si sol, en el blanc del present, per retornar la paraula a la prosa del futur fos forçat a recordar. Recordar tot allò que té a veure amb la Marússia Kriúkova. Ella tenia un do: brodava prodigiosament. Per això, les autoritats de Kolimà la tenien en un règim especial i la feien laborar per a ells; perquè es delien pels ornaments i les peces d'art.

Catifes, miralls i bronzes cars. Quadres originals, molts pertanyents a pintors de primer ordre, com ara Shukhàiev. Shukhàiev va ser deu anys a Kolimà. L'any

1957, al carrer Kuznetski Most, s'hi va fer una exposició del seu treball, el llibre de la seva vida. Començava amb els paisatges lluminosos de Bèlgica i de França i un autoretrat amb vestit daurat d'arlequí. Després hi havia el període de Magadan: dos retrats petits a l'oli: el retrat de la seva dona i un autoretrat en una gama lúgubre de marrons foscos; dues obres en deu anys. En aquells retrats, s'hi veien persones que havien conegut l'horror. A més d'aquests dos retrats, hi havia uns esbossos per a decorats teatrals.

Després de la guerra, Shukhàiev fou alliberat. Va marxar a Tiflis: al sud, i s'hi va emportar l'odi envers al Nord. Era un home trencat. Va pintar *El jurament de Stalin a Gori*: una obra servil. Estava trencat. Retrats de treballadors de xoc, d'herois de la producció.

Així, a la meitat de «La corbata», s'hi inscriu una de les poques dates que figuren al llibre: és posterior a Kolimà. El narrador-autor ha tornat a Moscou i ha visitat una exposició dedicada a un bon pintor que va transitar per Kolimà, va conèixer l'horror i va donar dues imatges de la seva visió, va col·laborar en el teatre d'aficionats i... es va trencar.

La imatge de l'horror de Kolimà, vista al 1957 (a l'època del desglaç), dues obres en deu anys, dues visions fixades de l'horror, emergeix com un crit. Com un crit, el decorat de teatre d'aficionats, en la seva banalitat, esperant l'ostentació complaent dels manaires. El crit de la veu de Marússia Kriúkova adreçat a ell, al narrador.

Kriúkova es va aixecar de la butaca i va començar a agitar els braços. Em vaig adonar que el gest estava adreçat a mi.

—La corbata, la corbata!

Vaig tenir temps de fer un cop d'ull a la corbata de Dolmàtov. Era grisa, recamada, de gran qualitat.

—La seva corbata! —va cridar la Marússia—. La seva o la de Valentín Nikolàievitx!

Dolmàtov es va asseure al banc, el teló es va obrir a l'antiga i el concert d'aficionats va començar.

Varlam Xalàmov també tenia un do, com l'encantador de serps, sabia explicar històries; ho feia en

frases clares, rítmiques i ressonants, com d'una epopeia antiga gravada sobre material dur. A diferència de l'encantador de serps, no va voler oferir els seus serveis als criminals. Va lluitar amb duresa perquè els seus relats no fossin utilitzats ni pel poder ni per la «dissidència» benpensant per passar els seus missatges.

Vet aquí perquè aquest crit de bèstia — Auschwitz i Kolimà— és l'experiència del s. XX, i joestic en condicions de mostrar-ho. Per això en la mesura que informen, els *Relats de Kolimà* tenen la seva part d'utilitat, tot i que la prosa literària concerneix abans que res l'ànima de l'artista, la seva persona i el seu dolor.

Sóc el cronista de la meua ànima, res més. Es pot escriure perquè un mal deixi d'existir, perquè no es repeteixi? No ho crec i els meus relats no serviran per a això.[...] L'experiència individual d'un home no té gaire utilitat a la vida; però he d'escriure, encara que això no serveixi per a res!¹⁰

La maleïda corbata volia ser un present d'agraïment per al narrador. Però va acabar guarnint el coll d'un peix gros local. «No passa res», diu el narrador a Marússia, per consolar-la: al capdavant, tothom sap que una corbata és una peça que no serveix per a res.

i **Kolimà** és una extensa regió, vessant del riu del mateix nom, al nord-est de Sibèria, caracteritzada per les condicions climàtiques extremes: la temperatura arriba a baixar dels 60 graus sota zero (*Dotze mesos d'hivern / la resta és estiu*, canten els pobladors). Cap al 1930, a aquesta inhòspita regió no hi vivia ningú.

D'altra banda, la deportació i els camps de treball per a criminals i delinqüents polítics eren institucions del s. XIX, pròpies de l'estat centralitzat i burocràtic que va començar a prendre forma amb Pere el Gran. Al final dels convulsos anys vint, Stalin i el seu Partit prenen el poder: arriba el moment de reprendre el projecte de reforçar l'estat amb mà de ferro, actuar directament sobre l'economia i extreure tots els recursos naturals del territori. Al 1928, com a concreció d'aquest projecte, s'aprova el primer Pla Quinquenal de l'URSS, que va acompanyat de la intensificació de la retòrica patriòtica i l'elevació ideològica del treball a la categoria de bé moral. Cal molta mà d'obra, emprada de manera eficient (segons aquesta lògica modernitzadora), aplicant els coneixements dels tècnics i l'organització racional dels experts administradors: els camps de treball seran un element central en la implantació apressada d'aquest règim. Al 1930, per organitzar *els camps de reforma pel treball* es crea la GULag (Administració General de Camps de Treball). Per colonitzar Kolimà i extreure'n els recursos naturals, al 1932 es crea el Dalstroi, un trust estatal sota la direcció de l'emprenedor oportunista Edvard Berzin. Al

10 Carta a A. A. Kremenski.

1937, Berzin és depurat i el règim extrema la crueltat, fins i tot en detriment de la productivitat.

El Dastroi opera en simbiosi amb la GULag i controla la regió. Allà, la principal riquesa natural són les mines d'or de la conca del Kolimà. A més, el Dalstroï-GULag extreu altres recursos minerals, com ara el carbó, explota la fusta de la taigà i construeix els edificis i les comunicacions; segons les directrius de la GULag, els camps han de tendir a l'autosuficiència, a generar el que consumeix l'empresa mateixa, i minimitzar la despesa: els reclusos mateixos col·laboren en tasques d'organització i vigilància. Tot està regulat, un sistema d'informes exhaustius supervisa el compliment de la reglamentació. En la pràctica, tots els fets són falsejats amb l'objectiu de satisfer les exigències burocràtiques; és el regne del terror, de l'absurd; la corrupció és generalitzada. L'austeritat imposada als camps consisteix en realitat a matar de gana els presoners, mantenir-los en un estat de privació absoluta i fer-los treballar sense descans. Els criminals detinguts imposen el terror sobre els «presos polítics». Com que els presoners moren massivament, cada any han de ser substituïts per un nou contingent d'efectius, s'allarguen les penes i s'instrueixen processos per tornar a condemnar els que sobreviuen. Normalment quan un presoner ha complert la pena al camp, encara està obligat a romandre a la regió, perquè subsisteix la pena de relegació; sense cap altre recurs, ha de treballar per al Dalstroï com a civil.

ii *La literatura pot descriure molt bé l'absurd; però mai ha d'esdevenir absurda ella mateixa*, diu Singer en la nota als seus contes.

iii Entre 1929 i 1931, Xalàmov va complir una primera condemna de treball forçat al Nord dels Urals, a Víxera, una extensió del camp de treball especial de Solovki, l'únic existent en aquell moment, encara amb finalitat més penitenciària que econòmica. El van detenir per col·laborar en una impremta universitària clandestina que difonia l'anomenat *Testament de Lenin*. Xalàmov és classificat com a membre de l'oposició trotskista.

Al gener de 1937 va tornar a ser detingut. El van condemnar a 5 anys a Kolimà: coneix alguna de les mines més terribles i arriba a l'estat extrem d'extenuació. Quan compleix la condemna encara ha de restar relegat a la regió.

Al 1943 torna a ser acusat en un procés muntat clarament només per seguir explotant el seu treball: ara la condemna és de 10 anys. Torna a passar pels extrems més terribles de fam, fred i extenuació.

Quan és al límit de les forces, gràcies a l'ajut d'un metge, aconsegueix entrar a treballar com a auxiliar sanitari. Fa els cursos corresponents i millora la seva situació com a presoner. Al 1951 compleix la seva pena; tot i això, encara ha de restar a la regió. Amb la mort de Stalin, al 1953, després de 17 anys, pot abandonar Kolimà. Al 1956 podrà tornar a Moscou.

iv Referirem els comentaris només a la primera part del cicle dels *Relats de Kolimà*, que és la part que s'acaba d'editar en català, tot i que en general la referència es podria fer extensiva a tot el cicle. Xalàmov va començar a escriure els seus relats en tornar de Kolimà; en total l'escriptura va ocupar gairebé 20 anys de la seva vida; durant els quals el seu estat físic i la seva moral es van anar deteriorant. Abans de 1960 ja tenia una primera versió dels *Relats de Kolimà* que va intentar publicar, sense cap èxit. Aquesta versió era molt similar al primer llibre de la versió establerta com a definitiva. Als anys seixanta tenia una versió, en tres llibres; que es va difondre de manera clandestina a l'URSS (*samizdat*) i que va servir com a base per a les edicions que es van

publicar a l'estranger. L'escriptura va continuar fins a l'any 1973, quan Xalàmov ja no estava en condicions físiques i mentals de continuar treballant. En morir Xalàmov, els drets i la cura de l'obra van quedar en mans d'Irina Sirotnskaia, amiga de l'escriptor des dels anys seixanta i experta en arxius literaris. Al 1992 es va publicar la versió establerta com a definitiva, que comprèn els sis llibres actuals. (Veure: Brewer, Michel Meyer, *Varlam Šalamov, колымские рассказы: the problem of ordering*, M.A. dissertation, University of Arizona, 1995, pp. 46-69.)

v Així ho diu Singer en la nota de 1981:

En el procés de crear aquest contes, m'he fet conscient dels perills que ha d'afrontar l'autor d'obres fícció. Els pitjors són: (1) La idea que l'escriptor ha de ser sociòleg i alhora polític, i a més ajustar-se a allò que es coneix com a dialèctica social. (2) L'avidesa de diners i reconeixement ràpid. (3) L'originalitat forçada [...]

[...] La ficció en general mai s'ha de tornar analítica. De fet, un autor de ficció ni tan sols ha d'assajar cap mena d'aproximació a la psicologia i els seus ismes diversos. La veritable literatura informa i alhora entreté. Aconsegueix ser clara i alhora profunda. Té el poder màgic de combinar causalitat i propòsit, dubte i fe, les passions de la carn i els anhels de l'ànima. És única i alhora general, nacional i alhora universal, realista i mística. Sense refusar el comentari dels altres, mai no ha de pretendre auto-explicar-se.

vi Al camp, les dates del fets no són mai explícites, però, llegint detalladament, es poden deduir amb força precisió a partir de les dades i referències relatives que proporciona el text.

vii Al principi del llibre (inacabat) *Txetviórtaia Vólogda* (La quarta Vólogda) que tracta de la infància i primera joventut de l'autor, Xalàmov diu:

Escric aquest llibre als seixanta quatre anys d'edat. En aquest llibre intento aplegar tres temps: passat, present i futur, en nom d'un quart temps: en nom de l'art. De què n'hi ha més? De passat? De present? De futur? Qui pot dir-ho?

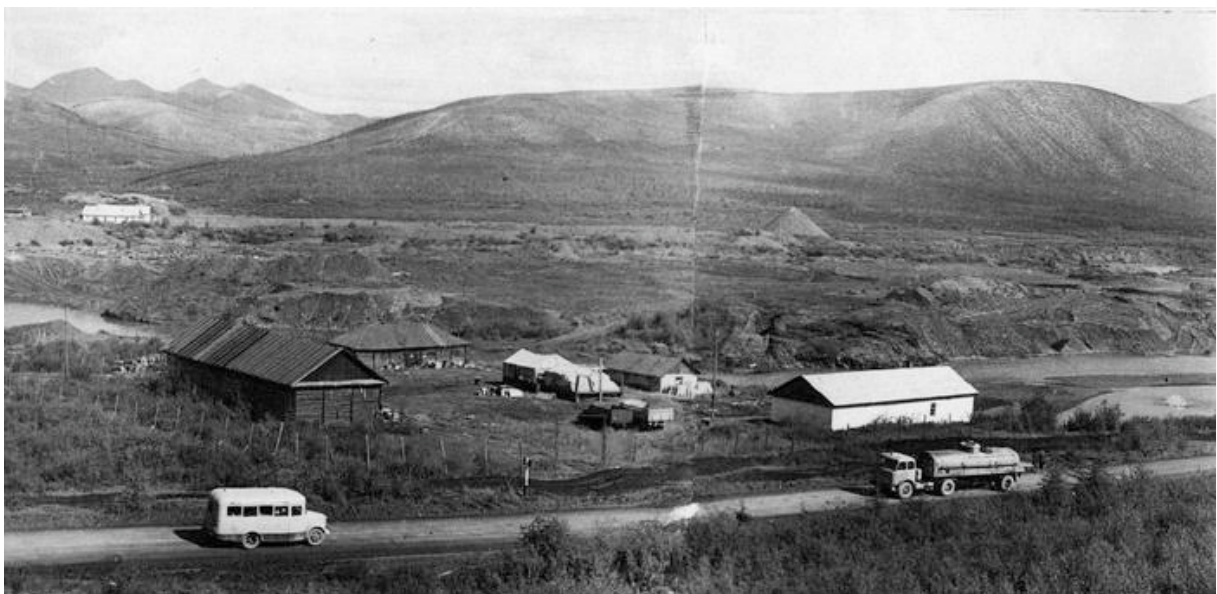
viii En tornar de Kolimà, de seguida va ser evident que Xalàmov no tenia lloc en aquell món. La dona l'havia esperat tots els anys de captiveri, però Xalàmov no s'hi adaptava i continuava escrivint els seus relats. Finalment, es va haver de separar de la seva primera dona i va perdre el contacte amb la filla. Ningú volia sentir les seves històries sobre Kolimà. D'altra banda, Xalàmov tampoc no en volia saber res, de la «dissidència» benpensant, i es negava amb ferocitat a permetre que ningú fes passar els seus propis missatges servint-se dels seus relats, de manera que quan aquests es distribuïen era totalment al marge de l'autor.

Un pròleg

A través de la neu
Varlam Xalàmov

Com s'obre una pista a l'erm nevada? Un home camina al davant, suant i renegant, amb prou feines arriba a posar un peu davant l'altre, enfonsant-se constantment a la neu profunda i fonedissa. L'home s'allunya, marcant el seu camí amb sots negres i irregulars. Es cansa, s'ajeu a la neu, encén un cigarret i el fum del tabac s'escampa en núvols blaus sobre la neu blanca i lluent. L'home ja ha tirat endavant, però el núvol queda suspès allà, on ha descansat: l'aire és gairebé immòbil. Les pistes les obren sempre els dies de calma perquè els vents no escombrin la feina dels homes. L'home tria tot sol els seus punts de referència en la immensitat nevada: una roca, un arbre alt; l'home comanda el seu cos per la neu com un timoner comanda un bot pel riu, d'una punta de terra a l'altra.

Pel camí marcat, estret i incert, avancen cinc o sis homes ben junts, un al costat de l'altre. Caminen al costat de l'empremta, però no per l'empremta mateixa. En arribar a un indret predeterminat, fan mitja volta i tornen a caminar de la mateixa manera, per aplanar la neu verge, on encara no ha posat els peus ningú. La pista està oberta. Hi poden passar els homes, els combois de trineus i els tractors. Si se segueix petja a petja el camí del primer, el camí serà visible, però serà un viarany estret de mal caminar i no pas una pista: un seguit de clots, avançar pels quals seria més difícil que no pas per la neu verge. Al primer li toca el més feixuc, i quan queda exhaust, per davant hi va algú altre del quintet capdavanter. Dels qui van seguint la petja, cadascú, fins i tot el més petit, el més feble, ha de trepitjar un trosset de neu verge i no pas la petja d'algú altre. I els qui van a cavall o en tractor no són pas els escriptors, sinó els lectors.



La lliga del Bon Mot: una creuada per una llengua pura

Quim Torra



“Bon Mot, llibertat i imperialisme, veus aquí la rica ascensional gamma de la Catalunya del pervindre... Sens puresa del llenguatge no somniem amb llibertats ni preponderàncies de cap mena. Sense Bon Mot, acontentem-nos amb l'únic patrimoni nostre degradant, merescuda herència d'un atavisme de raça. Somniar amb grandeses engendrant només vileses és aberració. Pensar-nos ésser, portant la destrucció en els nostres llavis seria de dement. Crear ideals de llibertat i imperi sense la llibertat del nostre esperit i l'imperi de la nostra voluntat fóra summa estultícia. A un dement no l'ompliu d'or les butxaques. A un estúpid barreu-li, si podeu, el camí de les llibertats. L'edifici de la definitiva grandesa catalana no el comenceu pas per la teulada; fonamenteu, abans que tot, la primera pedra: Bon Mot”! (del llibre “Parleu bé, si us plau”)

Va ser una bellíssima batalla. Tota una vida en armes dialèctiques, lluitant per una idea, enarborant un bandera, en una mà i la creu en l'altra, sense defallences, endavant, sempre endavant, per una llengua pura, sense mal mots que la corrompessin, extirpant-ne quirúrgicament les blasfèmies que degradaven un esperit i, per tant, l'ànima de tot un poble. Va ser gairebé una missió divina, una creuada etimològica formidable, cremant mots infidels impurs.

Ricard Aragó (que escollí el pseudònim Ivon l'Esclop per guanyar-se una certa respectabilitat d'opinador públic) va néixer a Santa Coloma el 1884 i va morir el 1963. En aquella ciutat de petits comerciants i pagesos que s'obria al segle XX, Aragó va arribar ben aviat a una conclusió: teníem la llengua malalta, la paraula viva se'ns podria, ens balancejàvem entre l'ús pervers de dos grans blasfèmies: el mot fecal (groller, baix, brut, flatulent, inoportú, infamant) i el verb viril i immoral de Catalunya (el “fotre”). Per ell, els que renegaven eren “fills bords que no pertanyien a la família humana i cristiana, un rebroll de Satanàs, una espurna roenta i fastigosa de l'infern”. I va arrogar-se

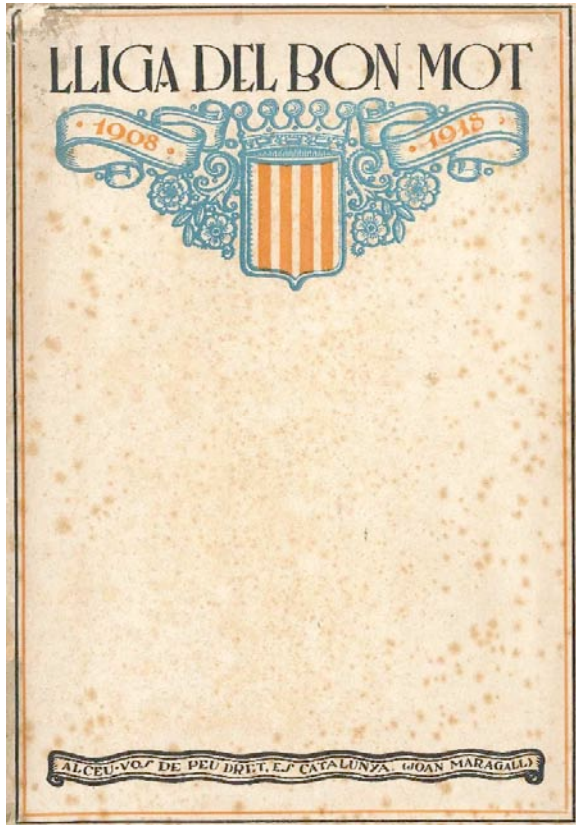
una missió: treballar ardidament per la dignificació del nostre verb parlat.

Com un inquisidor modern de la llengua, va aparèixer en escena Ivon l'Esclop. El 26 de gener de 1908, al Diari de Girona, publicava un primer article incendiari. Una mica més tard, en un altre dirigit al poeta Joan Maragall, de 27 de maig de 1908, posava les bases de la seva doctrina: calia desinfectar el llenguatge parlat, la paraula viva, de tota mena d'impureses i monstruositats. Només amb una llengua pura, cristiana, podria assolir-se la netedat de cos i ànima i estar en disposició de combregar amb Déu. Pep Vila, en un article a la Revista de Girona, va dir: “La Catalunya fidel a **Déu i a sa Pàtria** que renaixia després de llargs períodes de foscor necessitava d'un programa de descontaminació i de puresa lingüística. Hi havia un intent per part de les elits dirigents de guiar els estrats més baixos de la societat. S'agermanaven les idees de Pàtria, Divinitat i Aristocràcia. Així ho pensava el nostre escriptor Ruyra, i Ivon L'Esclop a la Veu de Catalunya (2-6-17) deia: Purificar-se, per ésser una cultura, o renegar per semblar un patois”.

Un exèrcit es va posar en marxa i, al capdavant, Ricard Aragó. Aprofitant una estada de la família Maragall a les Termes Orion, els feia arribar les seves reflexions. Maragall, entusiasmant, publicava un article a finals de 1908 a La Veu de Catalunya, “Alerta!”, que no era res més que un crit d'encoratjament a aquell capellà irredent. I amb aquell crit i amb la seva fe, va començar l'apostolat filològic d'Aragó per tot el país, que es convertiria en un autèntic huracà cultural: la Lliga del Bon Mot.

Existeix al fons Ricard Aragó de la Biblioteca de Catalunya un exemplar de la memòria d'activitats d'aquesta organització. La seva lectura és escruixidora. Hi és relatada una activitat febril feta de conferències, meetings, publicació de fullets, edició de llibres i de cartells. La visionària idea de la propaganda política d'Aragó el portà a treballar-se l'opinió pública amb

manifestos, cartes als diaris, articles. Tot li servia, de tothom en demanava la col·laboració (Carner, Ruyra, Ors, Montoliu. Junoy, les filles de Maragall i Prat de la Riba, etc). Conscient que necessitava del mecenatge, trobà en Francesc Moragas, l'artífex de "la Caixa", un fidel i devot seguidor que l'ajudà i li donà suport. Fruit d'aquella amistat va ser la inauguració de la primera biblioteca pública de La Caixa, a Santa Coloma, la ciutat natal d'Aragó.



Ivon l'Escop, el nostre Torquemada de la llengua, no va deixar mai d'intervenir a tot arreu, a prop dels poder públics, en demanda de sancions, lleis o circulars contra la blasfèmia; es va adreçar també als centres d'ensenyament per influir en una formació cristiana adequada; volia influir en el cinema, la ràdio, el teatre. L'any 1926 se'n va anar a Ginebra a la seu de la Societat de Nacions i després a Roma per aconseguir l'ajut papal per a la seva creuada. En l'audiència particular amb Pius XI, va rebre la seva benedicció per a prosseguir en la seva tasca "que ell va beneir – en paraules del mateix Aragó- amb la mà dreta i l'esquerra". En l'Exposició Universal de l'any 29 a Barcelona, els visitants podien passejar-se per un estand

amb cartells, llibres i impresos de material antiblasfèmia de la Lliga del Bon Mot (aleshores Obra del Bon Mot), estand que viatjaria a Roma i París.

Però Aragó va dissenyar també el primer esborrany d'un projecte avançat al seu temps: el laboratori i arxiu de la paraula. Pretenia unir, en un mateix edifici, llibres i llengua parlada. La llengua parlada enaltida i la llengua escrita i literària vivificada pel calor vital que li donaria el contacte amb la llengua oral. El febrer de 1916 presentava a Prat de la Riba la creació d'un centre científic en el qual s'estudiés la llengua parlada. El juny, la Mancomunitat acordava ampliar el Laboratori de Fonètica. No es va poder anar més enllà.

La Guerra Civil va portar la prohibició de la llengua que ell tant havia estimat. Aragó va abraçar altres "cruzadas". Però va continuar creient en els seus somnis. Els anys cinquanta, s'adreçava a l'alcalde franquista del moment a Sta. Coloma: "Las lenguas escritas y literarias necesitan de las lenguas vivas y populares, habladas, sin las cuales aquellas morirán y las lenguas en su estado escrito y literario deben influir sobre las lenguas vivas y populares, educando sus sonidos y sus voces, eliminando parásitos y elementos patógenos y elevando y ennobleciendo día tras día todo su contenido idiomático ("Proyecto de biblioteca-laboratorio y archivo de la palabra")... Hoy es muy fácil conectar la radio con una cinta magnetofónica y se podría obtener fácilmente la voz de Franco, Pío XII...". Pobre Ivon l'Escop!. Però encara, en el fons del seu cor, devia cremar la torxa del record de la seva llengua, aleshores esclafada i envida no per mals mots sinó per una dictadura genocida que volia arrasar-la, per la qual ell havia combatut com ningú. Va ser una bellíssima batalla.

III. Guerra civil i “la barcelonota”

Entrevista de Narcís Comadira a J.V.Foix

NARCÍS COMADIRA. I la República, ¿va significar de debò un renaixement o tot plegat els de la meva generació ho tenim una mica mitificat?

J. V. FOIX. Dos anys i prou. Però el català té un tarannà que fa que sempre se'n surti com pot. Entre els catalanistes i la CNT hi havia una divergència absoluta. Del 1936 en amunt, va ser una veritable desfeta perquè la gent conservadora, per catalanista que fos, es va passar a Franco. Va haver-hi un moviment franquista fort, de manera que aquí calia anar amb compte tant de parlar a favor de Franco com a favor de la República.

NARCÍS COMADIRA. I suposo que tots els catòlics, encara que no fossin directament franquistes, devien estar d'acord amb el moviment de tornar a l'ordre.

J. V. FOIX. Del 36 al 39, els crims a totes dues zones van ser idèntics. Això, molta gent ho oblida. Proporcionalment a la població, va haver-hi més assassinats a Palma de Mallorca que a Barcelona. Era impressionant. La guerra civil és una cosa que ens avergonyeix.

NARCÍS COMADIRA. Jo no vaig viure la guerra, però sí que vaig viure la postguerra. En una ciutat petita com Girona. Tinc records molt desagradables de la postguerra: les desfilades militars, el catolicisme imposat, el racionament de menjar i de llum. Tinc records molt tristos de la postguerra i em resulta perfectament comprensible que els records de la guerra encara siguin pitjors. Us va quedar durant tota la guerra civil a Barcelona, o va marxar.

J. V. FOIX. Jo em vaig quedar aquí, a Sarrià. De seguida després de l'alçament, la situació va passar a mans de la CNT i això va canviar radicalment el sentit de l'oposició que havia de fer la República als militars.

NARCÍS COMADIRA. Els escriptors catalans es van organitzar, durant la guerra, com va anar això?

J. V. FOIX. Van fer una associació, a la qual jo no vaig pertànyer. Tantost els de la CNT van aplicar els seus mètodes d'acció directa, jo vaig tenir el presagi que la revolució i l'oposició fracassarien. Vaig témer que guanyaria en Franco a partir de 1937; es veia venir. El fenomen més important va ser el pas en pes d'una bona part de Catalunya al bàndol d'en Franco.

NARCÍS COMADIRA. Això no s'ha dit gaire.

J. V. FOIX. No ho diu ningú, perquè tothom ho vol amagar. Molts coneguts vostres i d'altres que tenen nom literari il·lustre, eren franquistes declarats. D'altra banda, durant la guerra va veure's clarament que la intervenció estrangera no era favorable a la República, no es van posar directament al costat de la República. Alguns ajudaven a la seva manera amb armament passat de moda, però res de decisiu.

NARCÍS COMADIRA. Durant la guerra, ¿teníeu relacions amb d'altres escriptors?

J. V. FOIX. No tenia relacions amb ningú. Em vaig camuflar de ciutadà. De tant en tant passava per casa alguna inspecció del comitè de la FAI. S'ho tenien bastant ben organitzat. Tenien una llista a cada barri de la gent suspecta. Suspecta volia dir des dels que estaven inscrits a les organitzacions parroquials fins als republicans moderats. Segons aquella llista, n'anaven visitant. Escorcollaven el pis, miraven si tenies armes i procuraven esporuguir-te per tal que no intervinguessis. Més tard, va venir la primacia comunista, coincidint amb la formació del POUM, que va fundar en Nin. L'Esquerra va acostar-se als comunistes i, al capdavant, va ser el comunisme qui va posar ordre a la guerra i va organitzar-la amb mètode, amb l'ajut de

Rússia. Van venir voluntaris comunistes d'arreu del món, que havien arribat amb ocasió de l'Olimpíada Popular de Barcelona. A aquesta Olimpíada li va fer un poema Josep Maria de Sagarra. L'Olimpíada ja va ser una excusa per tal de portar voluntaris aquí, per participar a la guerra civil. Després se'n van anar de mica en mica, davant del to que prenia la cosa. D'assassinats, se'n van cometre idènticament als dos bàndols.

NARCÍS COMADIRA. I durant la guerra, ¿teníeu productes suficients per al treball de la vostra confiteria?

J. V. FOIX. El negoci no l'he portat mai jo directament. El dirigia el meu pare, fins a la seva mort, l'any 1935. Després la meua germana gran en va agafar la direcció. Però és veritat que durant la guerra hi havia moltes dificultats per trobar primeres matèries. Les repartien primerament la FAI; calia anar al seu sindicat per tal de rebre el sucre, la farina i alhora els seus consells, advertiments i amenaces. Després ho van portar els socialistes, la UGT. Va ser una època molt preocupant per a tothom, perquè no se'n sabia el desenllaç. Al final ja calia anar amb compte de no dir cap mot favorable a la República. Això és una cosa que s'ha oblidat.

NARCÍS COMADIRA. En entrar els nacionals, ¿els canvis van ser molt durs a Barcelona?

J. V. FOIX. Milers de persones van emigrar. Els que es van quedar, sobretot les dones, van sortir a victorejar en Franco. Van fer-li una recepció a l'avinguda de l'Exposició de Montjuïc, a la qual van obligar a anar-hi tothom. Tots els obradors, tallers i fàbriques van ser obligats a anar a la recepció que, lògicament, va resultar brillantíssima. L'avinguda de l'Exposició, la plaça d'Espanya i els carrers adjacents, eren plens de gom a gom, en un silenci absolut. La gent aixecava el braç quan els deien d'aixecar-lo i l'abaixaven quan els deien d'abaixar-lo. Només en un moment de silenci, quan semblava que ja tothom estava satisfet de la rebuda, es va sentir una veu d'entre la gernació que va fer: "Beeeeeeee"...

Acabada la guerra, la Falange d'aquí tenia una llista de noms coneguts de polítics i intel·lectuals. Era una llista molt extensa que no va arribar a aplicar-se. Van

rebre alguns, com el pobre Agustí Esclassans, que el van condemnar a mort i tot per un poema —el poema més bonic que té— dedicat a la mort de Francesc Macià. El van processar, el van condemnar a mort, li van commutar per set anys de presó i al capdavant va acabar sortint per influències. Va passar un fenomen: una part de la Falange catalana era d'ascendència catalanista. Tinc la impressió personal que alguns d'aquests van influir per tal que no es cometessin els disbarats que havien projectat els més radicals. Els falangistes catalans van apaivagar les coses. El llibre *Los catalanes en la guerra de España*, de Fontana, parla d'alguna manera d'això i dona noms que estaven en aquestes llistes: anomena en Carles Riba, m'anomena a mi... Carles Riba va marxar a l'exili, però des d'Espanya el van enviar a buscar oficialment i va poder tornar aviar. Va tornar oficialment i la policia va anar a casa seva per tal de preguntar-li si l'havien molestat per res. Ara bé, jo no en tinc detalls perquè no anava enlloc. La meua solució ha estat no fer grup, ni comentar, ni feines en cap organització de la tendència que fos. Primer, per la meua poca inclinació a la política activa, exceptuant les campanyes de catalanització en les quals sempre he intervingut. Vaig pertànyer a l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, la qual va fer una tasca força positiva. Però es va donar allò que, tantost proclamat l'Estatut d'Autonomia, tothom se'n va donar de baixa pensant que en endavant ja se n'ocuparia la Generalitat.

NARCÍS COMADIRA. He llegit en algun lloc que els franquistes tenien primerament bones intencions respecte del català, que no volien reprimir-lo radicalment.

J. V. FOIX. Mal assumpte, no és bo de recordar aquells temps. No és bo.

NARCÍS COMADIRA. I, durant la postguerra, la resistència oculta de què es parla tant, la clandestinitat, ¿com es va anar iniciant?

J. V. FOIX. Primerament no deixaven publicar res en català. Més ben dit, no és així, vaig equivocat. Ells, quan van entrar les tropes d'en Franco, van arribar per Vallvidrera i a la plaça de Sarrià es van dividir en dues columnes pel passeig de la Bonanova i per l'avinguda de Pedralbes. Anaven repartint uns fulls que jo he conservat durant molts anys i que venien a dir,

en català: "Catalans, no tingueu por, no us passarà res, perquè respectarem el català i només serà perseguit si serveix d'òrgan antifranquista".

NARCÍS COMADIRA. Dionisio Ridruejo s'inscrivía en aquesta política.

J. V. FOIX. Ell venia a Barcelona i visitava en Carles Riba. Un dia vaig anar a can Riba de visita i hi havia en Ridruejo. Vam sortir plegats i em va acompanyar fins a casa. Ens vam adonar que ens seguia un cotxe. El vigilava la policia.

NARCÍS COMADIRA. En realitat, no van deixar publicar res en català durant molts anys.

J. V. FOIX. Jo tenia imprès des de l'any 1936 el meu llibre *Sol i de dol* a la impremta Altés, però no s'havia distribuït. Les proves van quedar a la impremta i jo no hi vaig pensar més, perquè no tenia cap intenció de moure'm en un país on tothom et feia por, pel fet de no saber si havia canviat de parer en relació amb el dia anterior. L'Altés em va telefonar un dia per dir-me que allà tenia les proves de *Sol i de dol* i vam decidir de publicar-lo. Encara hi vaig afegir un parell de sonets. Va passar el llibre i només m'hi van treure una làmina de nu femení, un dibuix de l'Obiols, que després he publicat en un altre llibre editat per Aymà. La gent estava molt espantada, gairebé més espantada que no pas la por que feia el règim. El catalanista de tota la vida va perdre la fe. Algunes famílies poderoses van passar-se al costat franquista i parlaven en castellà als seus fills.

NARCÍS COMADIRA. Jo tinc companys en aquesta situació, que s'han criat en castellà tot i pertànyer a famílies catalanes. Això a Girona no va passar tant. Suposo que també tenien molta por, però no es va donar de passar a parlar castellà.

J. V. FOIX. Són èpoques tristes de reviure.

NARCÍS COMADIRA. I, el fet d'escriure a part, ¿quina ha estat la vostra afició principal?

J. V. FOIX. La meua afició era anar a llegir a l'Ateneu i després voltar llibreries. He comprat molts llibres i en tinc molts, la majoria de filosofia, de psicologia o d'història.

NARCÍS COMADIRA. Novel·la no?

J. V. FOIX. Poc. Les novel·les que tenien crit de tant en tant.

NARCÍS COMADIRA. L'altre dia vam parlar de diversos pintors dels quals vós heu estat amic, i amb els quals heu col·laborat. ¿La pintura és l'art que us ha interessat més, fora de la poesia?

J. V. FOIX. L'art que m'interessa més és l'arquitectura.

NARCÍS COMADIRA. Sempre m'he preguntat quin tipus d'arquitectura us deu agradar.

J. V. FOIX. De les europees, m'agrada Florència i m'agrada Venècia, deixant de banda la part antiga de Roma. Tots els països tenen la seva arquitectura clàssica: la té la Xina i la té el Japó. El gust per l'art oriental no ha estat molt destacat en mi; ara em comença a interessar pel prestigi que van prenent la Xina i el Japó. La Xina és un país destinat a ser un gran imperi.

NARCÍS COMADIRA. I dels arquitectes d'aquí, ¿què opineu de Gaudí, per exemple?

J. V. FOIX. Jo no sóc gaudinià. Era un arquitecte genial, d'estructura en sabia com ningú, però el resultat plàstic, per exemple el portal de la Sagrada Família, no m'agrada. El parc Güell no m'agrada. La Pedrera és una cosa excepcional, és una arquitectura original. Però viure-hi no ha de ser agradable; és una imitació de la cova primitiva, aquelles coses que tenia en Gaudí. Era un místic de l'arquitectura. Va fer coses reeixides en ferro, coses precioses.

NARCÍS COMADIRA. En el terreny del ferro, Gaudí va treballar molt amb Jujol.

J. V. FOIX. En Jujol va dissenyar un establiment de tipus gaudinià al carrer de Ferran. Després, em sembla que va projectar la font de la plaça d'Espanya.

NARCÍS COMADIRA. Sí, però això ja era en una època molt tardana, en l'època "imperial", l'any 1929. És molt feixista aquella font.

J. V. FOIX. Dintre de l'arquitectura, m'ha interessat sempre l'estil neoclàssic, quan s'ha fet bé. Itàlia n'és ple i França també...

NARCÍS COMADIRA. I d'arquitectes catalans de la vostra generació, quins us han interessat?

J. V. FOIX. No en conec prou bé les obres. En Duran Reynals tenia molt bon gust.

NARCÍS COMADIRA. ¿I en Rubió i Tudurí, tot aquest grup, que imitaven l'estil florentí, brunel·lesquià?

J. V. FOIX. Tots els que van tenir la influència italiana, han reeixit, pel meu gust.

NARCÍS COMADIRA. I en el terreny musical, ¿què opineu de Wagner? Sou wagnerià?

J. V. FOIX. En certs aspectes. Hi ha una part de Wagner que m'agrada i una altra que no. No sé què em passa amb Wagner, però hi ha coses d'ell que t'eleven i d'altres que et rebaixen. És un cas molt curiós. És un geni. A Barcelona van coincidir, en la mateixa època, el wagnerisme, el modernisme i Gaudí. Tot això va fer

una *mélange* molt curiosa que es tradueix en algunes arquitectures que es veuen de tant en tant pels carrers de Barcelona. Hi havia gent que batejava els fills amb noms wagnerians...

NARCÍS COMADIRA. Tant Tàpies com Brossa s'han declarat sempre molt wagnerians. És una cosa que no he acabat d'entendre mai.

J. V. FOIX. Jo no gaire.

NARCÍS COMADIRA. Un dia vaig comentar a Brossa que jo no tenia gaire simpatia a Wagner. I em va contestar sarcàsticament: "A vós us deu agradar Mozart"...

J. V. FOIX. Wagner tenia un fons germànic i guerrer. Va ser el músic dels nazis. Va passar igual amb Nietzsche, també era un filòsof dual: per un cantó exaltava la força i per un altre l'amor. Ara ja no m'interessa tant la música. Una part del camí que ha seguit la música moderna, no l'he comprés. M'ha interessat de conèixer què passava, exactament com amb les exposicions d'art. En vaig a veure moltes, com ho vaig fer dissabte passat, però és per voler conèixer la realitat.



En aquest món, un és un observador. No pots posarte a fer de dictador i fixar normes per a rotes les coses. Cal observar el que passa en l'època en què t'ha tocat de viure, com diu la gent.

NARCÍS COMADIRA ¿Sempre us han interessat més les arts plàstiques que la música?

J. V. FOIX. Jo he estat durant molts anys soci dels Amics de la Música i de la Música de Cambra. He passat una colla d'anys anant regularment als concerts del Palau de la Música Catalana. M'han interessat més que res els clàssics Bach, Mozart, Schumann, Schubert. Encara m'interessen ara.

NARCÍS COMADIRA. I el cinema?

J. V. FOIX. Em va interessar al començament, quan hi havia la tafaneria de saber què feien al cine. Hi anava, generalment, quan em recomanaven un protagonista. Ara hi vaig molt poc. He anat a veure aquestes pel·lícules que volen reproduir l'any 1917, *La ciutat cremada* i les dues *Victòria*. Però no he anat gaire al cinema, de tant en tant com a diversió o per acompanyar una noia que volia anar-hi. Quan es tractava d'una pel·lícula bona ho sabia pels amics i hi anava sempre. Com fan ara. L'altre dia me'n van recomanar una que fan sobre les classes d'un violinista a Xina *Isaac Stern, de Mao a Mozart*. Penso anar-la a veure. La joventut ignora completament el que va ser la Catalunya d'abans de 1936. Fins i tot a les pel·lícules com aquesta que es titula *Victòria*, equivoquen dades. No dona exactament el clima d'aquella època, que era *quan mataben pels carrers*, com diu el títol de la novel·la. De la vida intel·lectual no en diuen ni una sola paraula, en aquesta pel·lícula. Només parlen d'anarquistes, militars i de prostíbuls. No comprenc perquè donen tanta import als prostíbuls i a aquestes coses que sempre han existit. Van començar amb Adam i Eva, i tenen una importància molt relativa. Va ser el primer pecat i el portem tots al damunt.

NARCÍS COMADIRA. El que passa és que la gent no treballa seriosament. Volen fer coses, però sense invertir-hi l'esforç necessari.

J. V. FOIX. Per escriure sobre mi, ¿fan qualsevol cosa menys llegir-me! Només repeteixen el que han sentit dir, el que han dit els altres. Aleshores fan una suma,

ho barregen, i el resultat és sovint intel·ligible. Ara bé, llegir els versos, això mai! El mot d'ordre que els dic invariablement és: llegiu, jo ho tinc dit tot en els poemes i en els articles; si no em llegiu, no em vingueu a preguntar res més. No vull pas que em llegeixin per força, però, si volen parlar de mi, com a mínim que em llegeixin. Avui dia va d'aquesta manera això. Ara estic molt allunyat. Antigament sortien revistes que representaven una tendència. Ara en surten algunes, però no donen peu a les discussions que es produïen abans arran de l'aparició de certes revistes, de certs articles o de certs poemes. En pintura ningú no gosa opinar.

NARCÍS COMADIRA. I en poesia tampoc.

J. V. FOIX. I en poesia tampoc.

NARCÍS COMADIRA. Quan publiques alguna cosa, t'assabentes que t'han criticat d'amagat però ningú no fa un article polèmic. No hi ha tendències declarades, ni grups de discussió estètica seriosa. És una situació molt avorrida, que segurament forma part de la crisi de valors general. ¿Com pot haver-hi interès per la literatura o per la pintura, si de fet no hi ha interès per res? Tot és la mateixa història.

J. V. FOIX. Per la pintura, encara ho vaig veure dissabte passat, que és el dia que recorro les exposicions. Havia vist la d'en Joan Ponç i vaig tornar a veure-la. Vaig veure la d'en Tharrats, a la sala Gaspar. Vaig entrar a Eude, on hi havia unes coses que semblaven influïdes pel futurisme inicial. Després vam entrar a la Pinacoteca; hi havia una exposició d'un d'aquests pintors acadèmics que agraden a la gent. ¡I tot estava venut! Tots els quadres de l'exposició estaven venuts, amb els seus marcs barrocs i tots els convencionalismes possibles. En canvi, a les altres exposicions n'hi havia molt pocs de venuts. De públic, passava igual. A la Pinacoteca, era ple que no t'hi podies ni moure. A les altres, algunes persones soles.

NARCÍS COMADIRA. Només són plenes el dia de la inauguració, perquè hi van els amics i coneguts. Sinó, no hi ha mai ningú.

J. V. FOIX. Vaig anar al vernissatge de l'exposició de Tàpies a la galeria Maeght el mes de desembre. Als vernissatges, hi va un cert tipus de gent triada. Sobre

tot hi van els esnobs i els amics dels esnobs. La gent prefereix la pintura que agradava als nostres pares. Són els quadres que omplen després els despatxos dels advocats, dels metges i dels notaris. La gent sempre compra el nom, altrament ningú no compraria Miró fora dels qui són afeccionats a la pintura extrema. En Tàpies, segueix investigant.

NARCÍS COMADIRA. L'última cosa que jo li havia vist, abans de l'exposició, era el monument a Picasso, que no em va agradar gens.

J. V. FOIX. Jo li vaig dir a ell mateix que allò era interessant com a assaig per a posar en una sala d'exposicions o en un museu, però no diu per a l'ornament d'una ciutat. El que passa és que aquell monument porta intencions... Hi ha artistes molt senzills i molt simpàtics, però tenen la necessitat de cometre estridències. D'altra banda, trobo que el monument de Joan Miró al parc de l'Escorxador lliga amb una ciutat on hi ha Gaudí.

J. V. FOIX. No és que Barcelona s'hagi anat espatllant, sinó que ha continuat espatllada. En tot cas, ha perdut catalanitat; el vocabulari català barceloní ha sofert una minva extraordinària de mots que eren populars i que han desaparegut del llenguatge de la joventut d'avui.

NARCÍS COMADIRA. Però la ciutat física, els carrers, els locals on es pot anar per tal de trobar-se...

J. V. FOIX. A Barcelona no hi ha cap local cultural, de la mateixa manera que no hi ha cap museu amb cara i ulls. Barcelona no ha canviat, ni tan sols en l'aspecte de la Rambla. A mi la Rambla no m'ha estat mai tan simpàtica com a d'altres barcelonins. No sóc ramblista.

NARCÍS COMADIRA. Jo tampoc!

J. V. FOIX. Una vegada, cap als anys 1925 o 1926, em van fer una entrevista sobre la destinació que s'havia de donar a la Rambla i no van voler publicar la meua resposta. Jo proposava que hi fessin una gran avinguda d'entrada a Barcelona. La Rambla és la clauvera de la ciutat: ho era abans i ho és ara. Si no, aneu de la Boqueria en avall i a veure què en penseu.

Aneu-hi com si fóssiu un foraster per tal de fer-vos una idea de la ciutat i no us agradarà gens.

NARCÍS COMADIRA. Però hi ha forasters il·lustres, i no tant, que precisament el que els agrada és això.

J. V. FOIX. Tots aquells novel·listes que els agradava el Barri Xinès —Ara n'hi ha tres o quatre de Barris Xinesos a Barcelona—. Tot hi és de mal gust. Tots aquells teatrets que feien espectacles de revista, eren de categoria inferior. I les cantants, també. El Liceu, a la meua joventut, ja quedava desplaçat en aquell marc de la Rambla. Encara ara, la gent no es muda per anar al Liceu, sembla que no es posen joies perquè tenen por d'aquells indrets.

NARCÍS COMADIRA. A mi no m'agrada pels mateixos motius, la trobo desagradable per passejar-hi. En tot cas només m'interessa per anar a veure l'espectacle, però això ben poques vegades. Em deprimeix.

J. V. FOIX. No s'hi pot anar ni a veure edificis. A qual-sevol altra gran ciutat del món, en una avinguda com aquesta, hi ha edificis dignes de ser contemplats, que criden l'atenció i que són assenyalats als turistes. A la Rambla no n'hi ha absolutament cap. Encara actualment, els forasters que arriben per mar entren per una mena de porta de servei.

NARCÍS COMADIRA. En aquest cas també poden pujar per la Via Laietana. Recordeu quan es va obrir?

J. V. FOIX. Sí, jo era jove. Va moure rebombori, va haver-hi controvèrsies, per causa de la manera de ser del propietari barceloní. La Via Laietana havia de ser més ampla però la van reduir. Els propietaris no volien perdre terreny edificable, talment com va passar en voler-se realitzar el Pla Cerdà.

NARCÍS COMADIRA. ¿Els joves d'aquella època eren partidaris de l'obertura de la Via Laietana?

J. V. FOIX. Això, no ho sé. Recordo que LA VEU DE CATALUNYA en feia comentaris de tota mena.

NARCÍS COMADIRA. Però, a la Via Laietana, sí que s'hi va arribar a construir algun edifici notable: la casa d'en Cambó, la casa Guarro feta per Puig i Cadafalch, la Caixa de Pensions... És un carrer amb una certa

pretensió, té un cert to americà, com Chicago... ¿Quin és el lloc que us agrada més de Barcelona?

J. V. FOIX. No en trobaria gaires, em sembla. Barcelona té més aviat racons agradables, pel costat de Sant Gervasi, de la Bonanova, on coincideixen quatre o cinc carrers amb arquitectura digna i tenen un cert to, que dura molt poc. Quan van traçar la Diagonal, també van protestar alguns propietaris que la volien fer més estreta per tal de no "malgastar" el terreny de la ciutat. Els edificis hi havien de tenir una certa unitat arquitectònica, com també els de la plaça Francesc Macià. El barceloní no vol ordre, correspon al seu tarannà. Per al barceloní, la ciutat són coses com la fira de pessebres de la Catedral! Quan es porta un desordre intern, quan es tenen preocupacions espirituals, es desitja un cert ordre exterior. Com que aquí la gent no té cap d'aquestes preocupacions, es distreu amb el desordre. A Barcelona no hi ha cap plaça, exceptuant la plaça Reial. La plaça Catalunya no és una plaça, sinó una confluència de carrers. La plaça Urquinaona tampoc no en té forma. L'única plaça feta amb intenció de fer una plaça, com tenen tantes ciutats d'Espanya, és la plaça Reial.

NARCÍS COMADIRA. ¿Heu vist la plaça deis Països Catalans, davant de l'estació de Sants?

J. V. FOIX. Sí, ara fan places dures. Fan provatures d'arquitecte.

NARCÍS COMADIRA. També han restaurat les placetes de Gràcia. I han plantat moltes palmeres, cosa que ha estat criticada.

J. V. FOIX. Tampoc no crec que la palmera sigui un arbre per mitificar d'aquesta manera. És característica dels pobles africans.

NARCÍS COMADIRA. Però d'aquí també, els *americanos* les van portar. A la costa, de tant en tant, alguna fa bonic: a Sitges, a Lloret... Però em sembla que a Barcelona n'han plantat massa. Algú deia que semblen escombres posades de cap per amunt.

J. V. FOIX. Ja veurem el resultat que donarà la plaça de l'Escorxador a la visió dels ciutadans futurs, amb el monument d'en Miró al qual encara falten tots els

complements al voltant. Em fa l'efecte que la plaça no agradarà a tothom.

NARCÍS COMADIRA. Tornem a Barcelona. O sigui que, en general, no us agrada.

J. V. FOIX. Recordo haver publicat sense signar en una revista de barri, cap a l'any 1916 o 1917, un article de que es titulava "La Barcelonota". Doncs no ha canviat. Era una ciutat bruta. I després, les revoltes populars: jo he viscut una època de revolta popular contínua. En aquell article ja parlava de la desorganització social: els sindicats eren anarquistes en comptes de ser sindicats. Per damunt del sindicalisme pur que jo defensava, propugnaven l'anarquia, que era l'acció directa. L'acció directa ens ha costat quaranta anys de Franco. D'altra banda, els carnivals eren baixos de to. Les carrosses eren simples carros guarnits. Tot plegat quedava tumultuós. Quan feien una rua al passeig de Gràcia, la gent s'hi llançava amb uns crits i un guirigai molt carnavalesc, però el tipus de disfressa no era pas de bon gust, com podia ser-ho a Suïssa o a Viena. Els carnivals eren una expressió del gust de l'època que no era ben bé el nostre.

NARCÍS COMADIRA. Em sembla que Eugeni d'Ors ja deia que en aquest país tenir bon gust era allò més revolucionari que es podia fer.

J. V. FOIX. Exacte. Ell va ser qui va aixecar la bandera contra la Barcelona plebea. I això encara dura. Quan jo actuava com a membre de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, anava periòdicament a l'estatge del carrer de la Princesa amb el tren de Sarrià, fins a la plaça de Catalunya. El tren hi estava deu o dotze minuts. Doncs, dissabte passat, em van portar en cotxe a la plaça Catalunya per tal d'anar a veure l'exposició antològica de Pierre Bonnard a la nova sala de la Caixa d'Estalvis i el trajecte va exigir exactament una hora. Amb el tren de Sarrià hi hauria estat un màxim de vint minuts. Sembla mentida que la gent es pugui habituar a aquests embussos de trànsit. Una hora justa, no acabàvem d'arribar mai! I pensar que amb el tren de Sarrià baixava a Barcelona en deu minuts...

NARCÍS COMADIRA. ¿Vau arribar a temps per veure l'exposició de Bonnard?

J. V. FOIX. Per poc que no hi faig tard, però la vaig poder veure. Bonnard és de la meua època: ell va néixer el 1892 i jo el 1893. Quan jo era adolescent, ja sentia a parlar de Bonnard com a famós. Després van sortir altres impressionistes que van arribar a tenir més prestigi.

NARCÍS COMADIRA. A mi em va agradar molt aquesta exposició de Bonnard. N'havia vist alguns quadres als museus de París, però no n'havia pogut veure mai una col·lecció com aquesta. Per cert, ¿no m'heu dit que us va semblar l'última exposició de Tàpies?

J. V. FOIX. Continua en la mateixa línia. Potser en algun quadre de gran format varia una mica el to dels vernissos que utilitza. El vernissatge va ser molt animat, hi havia molta gent, feia goig. En Tàpies estava content.

NARCÍS COMADIRA. Reprenguem el nostre fil. Dèieu que això de la Barcelona plebea i desordenada encara dura...

J. V. FOIX. Observeu que aquí no existeix el sentit de la convivència. Per exemple, quan jo escrivia els poemes de Cap d'Any i els enviava a tres-cents amics, només cinquanta o seixanta contestaven. Alguns són persones notables que es consideren ben educats i, ni contestaven la meua tramesa, ni et desitjaven un bon any. I entre els poetes passa el mateix: hi ha molt poca correspondència.

NARCÍS COMADIRA. Més aviat, hi ha moltes baralles. Amagades, però.

J. V. FOIX. De tota manera, com que no vaig a cap reunió de poetes, no m'he trobat mai amb batalles.

NARCÍS COMADIRA. Em sembla que no n'hi ha, de reunions de poetes. Alguns de la meua edat ens reunim, però no pas com a poetes sinó perquè som amics i sortim plegats. No són reunions poètiques. De poesia, no en parlem pas mai.

J. V. FOIX. Crec que els més joves, com en Fulquet, sí que es reuneixen i fan com una penya. De tota manera, no és massa optimista la visió que tinc de la Barcelona actual. Ni tampoc de la del meu temps. No s'ha modificat. A la meua època, hi havia quatre diaris en

català a Barcelona, però tots de tiratge limitat. La gent no llegia en català. LA REVISTA editada per López Picó l'any 1917, va començar per ser quinzenal, al cap de poc temps va passar a ser mensual, després trimestral i l'últim volum ja va ser anyal. De la revista TROSOS que va llançar al carrer en Junoy i no se'n va vendre cap exemplar! Això encara passa ara. LA REVISTA DE CATALUNYA que feia en Rovira i Virgili, sortia amb dificultats. LA PARAULA CRISTIANA que feia el doctor Cardó sortia puntualment el primer de mes. Érem uns quants que esperàvem l'aparició d'aquestes revistes perquè sempre hi trobàvem articles interessants. Però era un grup triat de lectors, per no dir selecte, que seguia aquestes coses intel·lectuals. El moviment que va arrossegar més gent va ser el noucentisme d'Eugeni d'Ors, mentre Eugeni d'Ors va fer el *Glossari* a LA VEU DE CATALUNYA, molta gent la comprava pel Glossari.

NARCÍS COMADIRA. Però després l'Eugeni d'Ors se'n va anar a Madrid a fer la competència a Ortega y Gasset.

J. V. FOIX. Va triar mal competidor. Eugeni d'Ors va acabar renunciant exteriorment a allò català, però interiorment penso que no. De vell va tornar a escriure en català. I ara, dintre del conjunt d'escriptors catalans, no hi ha cap assagista important, no hi ha cap filòsof important. En Ferrater Mora escriu en castellà, com ha fet en Diaz-Plaja. En Diaz-Plaja o en Sentís van començar escrivint en català. De manera que aquests pròfugs que hi ha ara, també existien abans.

NARCÍS COMADIRA. Han existit sempre, en Marquina era el mateix cas.

El castell de Barbablava

Marc Santandreu



El desembre del 1909 Béla Bartók i la seva dona eren davant la porta de l'apartament que Claude Debussy tenia en un racó silenciós de París, vora del Bois de Boulogne. Feia setmanes que ningú aconseguia travessar el llindar d'aquella porta i accedir a l'habitacle que tants personatges del món de l'art havien trepitjat abans. Debussy vivia reclòs, aïllat, treballant en dos projectes operístics sobre textos d'Edgar Allan Poe: "*Le diable dans le beffroi*" i "*La chute de la maison Usher*"; els agosarats que feien sonar la campaneta de l'entrada eren completament ignorats o bé foragitats, escales avall, sota un diluvi de renecs.

Però Bartók semblava conèixer el secret per irrompre en aquella petita vivenda. D'entrada no era alemany, cosa que l'hagués exclòs immediatament. Però l'autèntica clau va ser la partitura de les Catorze Bagatel·les per a piano que havia fet arribar a Debussy un mes abans. Aquella partitura avantguardista havia sorprès Debussy per la seva gosadia i pel seu caràcter innovador. Ell mateix comentava que era la peça més moderna que havia vist mai. Però de provatures i novetats Debussy n'estava ben tip; el que de debò l'interessava era el que Bartók havia descobert als Càrpats Orientals, a Transilvània, l'estiu del 1907, i que plasmava per primera vegada en aquelles Bagatel·les. Una música desconeguda, primitiva, de tempo flexible, forma asimètrica i que avançava en cercles. Aquelles harmonies i aquells girs melòdics tenien una inesperada semblança amb els experiments harmònics que Debussy estava fent a París. L'avantguarda cosmopolita i urbana de la gran metròpolis tenia un sorprenent lligam amb la música que cantaven els camperols de Szekely, a les muntanyes romaneses.

La porta s'obrí i, sense dir res, Debussy s'endinsà altre cop en la foscor de l'estret i senzill apartament, i anà directament a asseure's al piano d'on feia hores que no s'havia aixecat. Començà a tocar mentre xiulava i cantava amb una insòlita veu aguda.

Bartók i la seva dona, drets prop de la porta, escoltaven.

Una estona després, sense deixar de tocar, Debussy començà a parlar, ara amb un to greu i pausat:

-Els que pensen que mai podré escapar del *Pelléas* estan ben equivocats. Segur que aquesta mateixa gent trobarà escandalós que hagi desertat de l'ombra de Mélisande per un diable cínic. Així tindran un pretext més per acusar-me d'excèntric -afegí amb un somriure sorneguer-.

-Senten? Només un personatge, un sol personatge que canta, m'entenen? I qui serà aquest personatge? El poble!, la gent!, l'autèntica veu de la massa! Senten? -preguntà cada cop més neguitós- Això no sona com el poble al *Boris Godunov*, oi? Allà canten ara uns, ara els altres, alternadament i sovint a l'uníson, això no és creïble, no és creïble! Senten? Tampoc és el contrapunt dels *Meistersinger*, oi? Allò no és més que un desordre fred, sense ànima! no és el poble, allò és un exèrcit!.

Seguí tocant, cantant i xiulant cada cop més fort. Tot d'una, amb un posat frisós, cridà: -Però senten? Així, així sonarà la veu del poble, més autèntica que mai, més dividit, senten? Així, més detallat, ho senten? -preguntà amb desfici al dos visitants que assentiren amb el cap-. Més indefinit, -concloué amb una sobtada serenor- sembla desorganitzat però pot ser regulat alhora; la veu real de la massa en què cada part és independent però que unides produeixen l'efecte de moviment conjuntat. Ho senten? És simple, oi? És un secret, eh! -rigué-.

-I ara: el diable, cínic i cruel. Res d'aquell ninot vermell que tan il·lògicament ha esdevingut una tradició entre nosaltres. El diable no és l'esperit del mal. El diable és, simplement, l'esperit de la contradicció; potser és ell qui inspira les persones que no pensem com tothom, les persones com vostè o com jo.

-Mentre murmurava aquestes últimes paraules feu un gest enèrgic amb el cap per indicar a Bartók i la seva dona que podien passar i seure-. El diable no cantarà, entenen? Però tampoc serà ben bé mut. Ah, i com ho faré llavors, com ho faré? -preguntà amb un cert to autocomplaent- doncs senzillament xiularà. Xiularà tota l'estona, senten? -i esclafí en una riallada tronadora-.

-Però mirin, mirin..-va dir mentre canviava les partitures del faristol- Aquest és el monòleg del pobre Roderick. Ja l'he enllestit, és llarg i trist; faria plorar les pedres! I d'això es tracta, de la influència de les pedres en la gent neurastènica. És qüestió de crear l'atmosfera, senten? Els greus els faran els oboès mentre els violins faran harmònics. Quina barreja, oi? Quina atmosfera! Un altre secret, eh! -I afegí irònicament- No ho expliquin a ningú!

-Creuen que soc neurastènic, jo? No puc pensar en res més que en Roderick Usher i en el diable. Em quedo adormit amb ells i em desperto amb la tristesa depriment del primer o amb les ganyotes del segon. Gairebé no surto d'aquesta casa Usher -confessà assenyalant les parets-. I quan hi surto estic més tens que les cordes d'un violí.

Les mans de Debussy tornaren al teclat: -Senten? He d'aconseguir aquest sentiment progressiu d'angoixa. Poe té la imaginació més original de la història; Jo he de trobar l'equivalent en música. Ai! Si fos un geni, si no em dominés la incertesa i la mandra, però em faig vell i soc cada vegada més mandrós -rondinà-. A vegades em passo dues setmanes per triar entre dos acords, no us passa el mateix? I aquest Roderick, hi ha moments que em sembla que perdo els sentits i fins em sembla veure aparèixer la seva germana. Veuen? -digué sacsejant lleugerament el cap i duent-se la mà al front-. Ja em torna, ja em torna. Va marxin, vingi marxin! -ordenà amb severitat-. Bartók i la seva dona s'aixecaren precipitadament i foren empesos fins la porta per un Debussy cada vegada més inquiet.

Just abans de sortir Bartók allargà la partitura de les dues danses romaneses per a piano que portava sota el braç a Debussy. Aquest s'aturà i després de mirar-la breument va exclamar: -una òpera, escriviu una òpera, m'enteneu? I res d'italià o d'alemany. Escriviu una òpera en hongarès. I torneu a les muntanyes, l'autèntica avantguarda és allà, custodiada per aquests camperols vostres: l'avantguarda arcaica.

Trobeu-la. Marxeu, de pressa -insistí-. I tancà la porta deixant els visitants completament a les fosques.

"Oh història antiga,

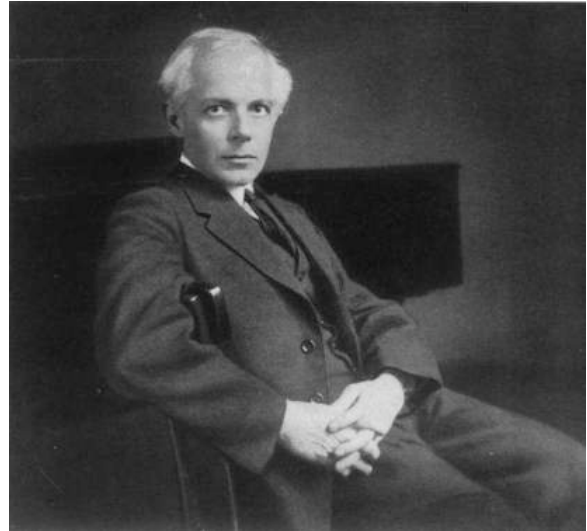
Com, com l'amagaré...

La història és antiga,

Però, va passar de veritat? O no va passar?

Va passar fora, dins?

Quin serà el seu significat?"



Quan Bartók tornà a Hongria es posà a treballar en l'òpera *El castell de Barablava*, drama en un acte que està fortament influenciat pel simbolisme del *Pelléas et Mélisande* on els dos únics personatges, Barablava i la seva dona Judith declamen més que canten. El text és de Béla Bálasz, pseudònim de Herbert Bauer, poeta hongarès d'origen jueu-alemany que després seria crític i guionista de cinema.

El castell de Barablava és una òpera taciturna i terrible que presenta una estranya afinitat amb el món interior del propi Bartók; un món, el de Barablava i el de Bartók, amagat rere set portes, i una obra que, com apunta Stevens en la seva biografia de Bartók, "no és de cap manera fàcil d'entendre; exigeix una escolta molt activa, i l'oient, passiu, pot acabar amb un rodament de cap aclaparat i excitat pel garbuix de sons sentits. Però quan hi entrem ens adonem que hi ha poques obres al segle XX tant significatives i que ens compensin tant."

Obrim, doncs, una per una, les portes d'aquest castell sense finestres.



(Judith obre la primera porta. S'hi veu una cambra, la paret és vermella com una ferida oberta que projecta una llum rogenca).

B- Judith, és la meva cambra de tortures.

Bartók hi escrivia en un aïllament absolut. Al seu estudi del segon pis hi regnava el silenci. Dues portes, la segona encoixinada el separaven de la resta de l'edifici. A les orelles s'hi posava taps de marfil per evitar que qualsevol so exterior destorbés els seus pensaments.

"Tot calla a l'arribar aquí, tot es torna silenci"

D'aparença fràgil i dolorosament tímid, Bartók sorprenia als qui coneixien la força rítmica de la seva obra per la seva lleugera i delicada figura. Aquesta fragilitat contrastava amb la llum que desprenien els seus ulls, de mirada ardent i poderosa.

Va ser un nen malaltís que va créixer lluny dels jocs dels altres infants, aïllat a la seva cambra. Aquest hermetisme acompanyava la seva exigua figura allà on anava. Un matí de tardor del 1909 Márta Ziegler, una noia de setze anys, va anar a rebre la seva classe de piano a casa dels Bartók. A mig matí aquest va anunciar que la noia dinaria amb ells amb un concís: -La Márta es queda. Després de dinar van prosseguir la classe fins que, mestre i alumne, van sortir a fer un tomb. En tornar, la classe va continuar fins que Paula Bartók, la seva mare, advertí que ja era l'hora de sopar. Aleshores Béla va anunciar, altre cop, -La Márta es queda -però afegí-, és la meva dona.

Bartók va tenir sempre una reacció ferotge davant de qualsevol interferència en la seva vida privada.

"Mira, les parets sagnen.., sagnen.., sagnen!"

(La segona porta s'obre. Una llum d'un roig groguenc, inquietant i ombrívola, s'estén sobre el terra)

B- Què hi veus, Judith?

J- Centenars d'armes, armadures.

B- És la sala d'armes del meu castell

J- Hi ha sang a totes les llances!

La primera arma amb la que Bartók colpeix el mon musical és el piano. El piano tractat com el que és, no com el que voldria ser, concebut com un instrument de percussió, no com a un instrument

melòdic o una orquestra en miniatura; una bateria d'instruments de percussió que produeixen una diversitat de timbres mai sentida.

Tot això es pot copsar a l'*Allegro Barbaro* (1911) una de les obres més conegudes i interpretades del segle XX, o a la *Suite Op.14* (1916) i la *Sonata* (1926), una mica més desconegudes. Però és a la música nocturna de la suite *Out of doors* (1926), plena de sonoritats absolutament sorprenents, on apareixen els experiments més meravellosament desconcertants amb els clusters.

A Biskra, Argèlia, Bartók absorbí el ritme del folklore africà, i a través de la percussió situà el ritme, la punta de llança que l'ajuda a obrir-se camí, com a primer pla i no pas com a fons sonor. Tragué la percussió del fons de la sala de concert i la situà just darrera del piano. Ningú més que Bartók hauria pogut escriure una *Sonata per a dos pianos i percussió* (1937). La peça té una energia abassegadorada que es manté del principi al final de l'obra; la reiteració de motius rítmics l'estructuren i en subratllen l'origen primitiu.

J- Hi ha sang a totes les llances!

Les teves armes són tacades de sang.

I després: la textura. Sagetes sobre la sala de concerts: Cànon per augmentació, disminució, inversió, retrogradació i tot tipus d'imitacions polifòniques provinents de l'època medieval i del renaixement. La *Música per corda, percussió i celesta* (1936) comença amb un cànon que avança lentament, que va acumulant energia fins que arriba al clímax. En aquell moment el cànon es transforma en un cànon per specchio (mirall), i així, mica en mica, amb el tema invertit es va distenent fins que s'apaga. El tema de la fuga genera tota l'obra però al mateix temps el procediment sembla espontani i l'obra és tan comunicativa que pocs oients s'adonen de la seva complexitat.

El treball dels motius és formidable: Bartók construeix obres senceres a partir de fragments minúsculs. Motius de dues o tres notes són constantment variats, allargats, transformats, en un estat de continua regeneració. Creixen orgànicament, proliferen. La millor mostra n'és la seva música de cambra, les sonates per a violí, els quartets, però en especial el *Quart Quartet* (1928).

Realment, Bartók fou un solitari que bastí un llenguatge intensament personal i únic sense comparació al segle XX.

(La tercera porta s'obre. Un raig de llum daurada es projecta sobre el terra)

J- Oh, tot és ple d'or, de joies, de diamants. Quants! No els puc ni comptar!

B- És el tresor del meu castell

“En música, com en poesia o en pintura no importa quins temes fem servir: és la forma com els modelem el que proporciona l'essència de l'obra, el que revela el coneixement, el poder creatiu i la individualitat de l'artista”

Així és com pensava Bartók i com podem descobrir el tresor de la seva obra: La unitat interna, la coherència formal. Bartók es nodreix de les formes clàssiques però també experimenta i busca una forma que sigui adient als seus temps, a la seva obra. La més consistent, la més compacta és la forma d'arc, A-B-C-D-C-B-A, que usà, per exemple, al *Quart Quartet* o a la *Música per a corda, percussió i celesta*. El resultat en mans de Bartók és contundent.

J- Ets ric estimat Barbablava

B- Aquestes corones daurades, les perles, els robins, són tots per a tu.

J- Estan totes plenes de sang!

B- Judith, obre la quarta porta, que entri la llum del sol

(Judith obre la quarta porta impulsivament. L'escena s'omple de branques plenes de flors. Un raig s'estén sobre el terra del saló, convergint amb els altres tres fins el punt on es troba Barbablava)

J- Oh, flors!

Un jardí suau, fragant, amagat sota les roques i les pedres.

B- És el jardí secret del meu castell.

El 17 d'octubre del 1940 Béla Bartók i la seva dona eren a Barcelona. Feia pocs dies que havien sortit d'Hongria fent escala a Suïssa, per deixar els seus treballs etnològics, els seus manuscrits musicals a casa d'uns amics, en lloc segur. Potser sabent que ja no tornaria mai més abans de marxar Bartók havia volgut fer testament: “Mentre a Budapest, mentre a

qualsevol racó d'Hongria hi hagi alguna plaça, algun carrer amb el nom de Hitler o de Mussolini, no vull que cap plaça ni cap carrer del meu país porti el meu nom”.

La relació de Bartók amb el seu país no va ser sempre fàcil.

A l'inici de la seva trajectòria musical visqué immers en una certa efervescència nacional. El 13 de gener del 1904 a Budapest, a la sala de la Societat Filharmònica es va estrenar el seu poema simfònic *Kossuth*, i sortí a saludar vestit amb la indumentària nacional enmig d'una eixordadora ovació.

B- És el jardí secret del meu castell

J- Ah, quines flors més delicades!

Hi ha lliris gegants, alts com homes!

Hi ha roses fresques, sedoses, exquisides!

I com brillen els clavells vermells a la llum del sol!

Mai he contemplat res de tanta bellesa!

Però el tractat de Trianon, el 1920, esmiclà Hongria: dues tercers parts del país van deixar de ser-ho. Nagyszentmiklós, el poble on havia nascut Béla Bartók, esdevindria part de Romania; Poszony, el poble on vivia Paula Bartók, ara seria Eslovàquia. Bartók va patir molt aquest desmembrament nacional tot i que començava a sentir-se massa cosmopolita per ser apreciat pels seus i massa hongarès per ser apreciat fora del seu país. L'autenticitat de la música descoberta a les muntanyes hongareses revelà que la suposada música nacional hongaresa, la música d'origen zingar que Liszt o Brahms havien internacionalitzat en les seves *Rapsòdies hongareses*, en realitat no era genuïna i estava fortament contaminada per la societat urbana.

J- Aquesta rosa té el rubor de la sang.

Tot està amarat de sang!

Qui ha regat amb sang el teu jardí?

A Barcelona, sense res a sobre perquè tot l'equipatge l'hi havia requisat la policia espanyola a la frontera, esperaven un tren que els portaria a Lisboa via Badajoz i d'allà s'embarcarien cap a Nova York, on Bartók morí quatre anys més tard.

(Judith corre cap a la cinquena porta i l'obre. Veu uns camps extensos, rius i muntanyes difuminades per la boira. La llum inunda l'escena com una cascada que

cau enmig de l'ombrívol menjador. Judith enlluernada es tapa els ulls amb les mans)

Quan Bartók arribà als Carpats l'estiu del 1907 carregat amb el seu fonògraf d'Edison i disposat a estudiar el folklore rural, obrí una porta que li canvià la vida i que canviaria la música del segle XX. Enlluernat, descobrí el veritable valor d'aquella música; no només des del punt de vista etnogràfic sinó pel magnífic potencial que li oferia per crear un nou llenguatge musical, una nova avantguarda musical. Estudià àvidament tot aquell material folklòric, el sintetitzà i l'introduí en el codi genètic de la seva música fent que, des d'aquell moment, regís tots els aspectes del seu organisme musical.

L'harmonia, el ritme, la melodia, res seria igual en la seva música, i de retruc en la música del segle XX, després d'aquell descobriment.

Bartók no fou un músic nacionalista hongarès a l'estil del que significa Sibelius a Finlàndia, Albéniz i Falla a Espanya, o Grieg a Noruega.

En el fons el seu paisatge fou molt més extens que el d'Hongria, fou un imperi que abastà bona part del sud-est d'Europa, l'orient pròxim i el nord d'Àfrica.

Bartók donà veu a tot un imperi ocult de música camperola.

B- Judith, Judith, no l'obris!

(Judith obre la sisena porta i l'escena s'obscura com si l'estigués travessant l'ombra d'un esperit)

J- Veig un gran llac.

Una aigua tranquil·la, adormida, blanca.

Què és aquesta aigua misteriosa?

B- Llàgrimes, Judith. Llàgrimes, llàgrimes.

Els sis quartets, l'obra per a piano, la música orquestral, la música pensada per a l'escena: Tota l'obra de Bartók és d'una solidesa insòlita al segle XX. L'obra de Stravinsky travessà varies etapes molt diferenciades: la dels Ballets Russos (la més coneguda), la neoclàssica, l'època americana i la dodecafònica. Schönberg passà d'una època expressionista, a una d'atonal, després una dodecafònica i acabà amb una època post-dodecafònica. Cadascuna amb els seus matisos i diferències. En canvi l'obra de Bartók no es pot seccionar en etapes, presenta una unitat i una cohesió excepcionals. Cada obra és una gota del mateix llac, i són totes d'una qualitat uniforme i d'una robustesa rotunda. Aquesta coherència estilística,

fonamentada en la seva forta personalitat artística i una convicció quasi fanàtica en el que feia, fou una anomalia en un segle XX on els compositors sovint es deixaren guiar pels canviants corrents estilístics. Schönberg quan parlava de Stravinsky l'anomenava despectivament "Modernsky"; pel seu desfici per l'originalitat. Però aquesta era una característica comuna a molts compositors d'aquell moment.

(Judith vacil·lant obre la darrera porta. Un gran feix de llum platejada il·lumina els rostres de Judith i Barbablava. En surten els tres espectres de les anteriors dones de Barbablava. Pàl·lides i arrogants, vesteixen riques túniques. Es dirigeixen cap a Barbablava que cau de genolls als seus peus).

Debussy seguí treballant en "Le diable dans le Beffroi" fins el 1912 en què després de deu anys l'abandonà. D'aquesta obra actualment se'n conserven només tres pàgines d'esbossos musicals.

"La chute de la maison Usher" l'obsessionà i sabem que hi seguí treballant fins a la seva mort el 1918. Mai l'acabà i només en queda un esbós general del que havia de ser el primer acte i part del segon. No sabem què se'n va fer del que n'havia escrit. Potser Débussy pensà que el destí més lògic d'aquells manuscrits era el d'acabar cremats.

Bartók acabà *El castell de Barbablava* el 1911 i l'estrenà a Budapest el 1918. Les portes del castell s'obren poc i els secrets que amaguen romanen a les fosques a diferència de gran part de l'obra de Bartók, molt més consolidada en el repertori. En el període 2007-2012 no s'ha representat en cap teatre del món.

(Es miren als ulls. Judith segueix les altres esposes fins a la setena porta que es tanca darrera seu)

Des d'ara tot serà fosc només...

fosc... fosc

(Barbablava queda al centre de la sala, mentre poc a poc, la llum es va afeblint fins que l'escena queda sumida en una obscuritat fatal de solitud i tragèdia)

TMB o l'emoció d'anar en metro

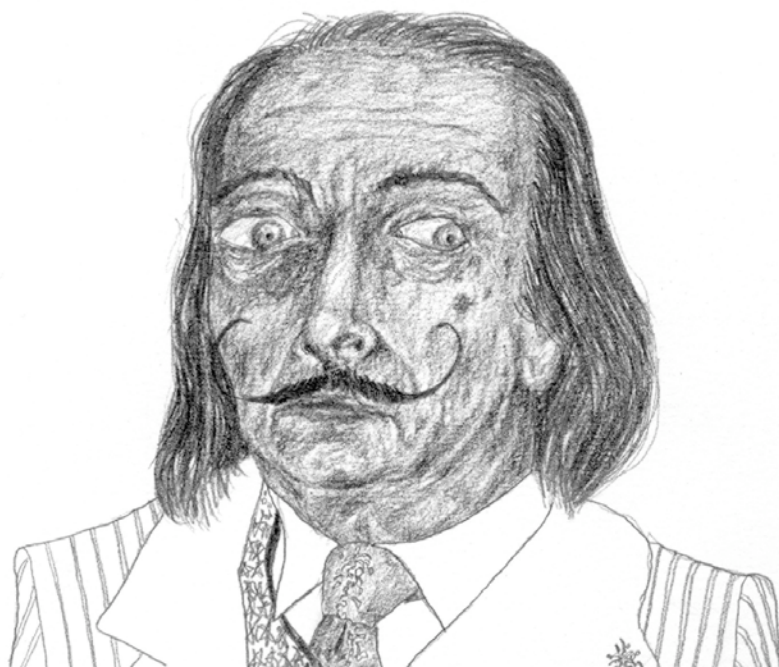
* Hem fet preguntes a la bona gent com ara aquesta: per quines raons us embarga l'emoció quan viatgeu en metro?

I hem descobert les raons que fan al cas. En seleccionem algunes, les menys sagnants:

- 1.- És car. No, caríssim!
- 2.- Us robaran. No en tingueu cap dubte.
- 3.- Només pel fet d'entrar-hi ja sereu considerats 'sospitosos' de frau. Llavors, dia sí dia també, us ficaran en una enxarxada, com si fóssiu delinqüents -no confondre amb clients-, us escorcollaran amb la mirada i us bordaran uns gossos, uns policies, uns vigilants i uns revisors malcarats. Us aturaran amb un gruny, i fareu la cua que toqui fer: Pst! Alto! Bitllet!!! Llavors, contrariats pel pobre resultat, us engegaran com a bestiar enmig de passadissos infectes.
- 4.- Si la vostra intenció és seure, suposant que això sigui possible, per descansar, dormir, llegir, estudiar, etc, oblideu-vos-en. L'estrall és immediat, constant, gratuït: pidolaires, musicastes, oradors de circumstàncies, venedors de mocadors i encenedors, recitadors de currículums desesperats, lamentables converses telefòniques per a sords, idiotes del mòbil...
- 5.- El paisatge humà que hi pul·lula. És un llast. Cares fastiguejades i rostres que són l'encarnació de la pura tristesa i la resignació permanent.
- 6.- El paisatge urbà enllà de les finestres. Més aviat gris, monòton, horrible i totalment oblidable. Millor intentar fer qualsevol altra cosa.
- 7.- L'horari. És fabulós per anar, per tornar a jóc ja és un altra tema, a menys que us retireu com les gallines o us pagueu un taxi.
- 8.- Si voleu anar a l'aeroport per aquesta via, perdreu l'avió, segur.
- 9.- Podeu afegir-n'hi més si voleu, tampoc volem abusar!

En fi, ha quedat clar que el metro de Barcelona és una meravella ben agradable que convida a gaudir-ne. De fet, és un pur infern; però amb la desgràcia de no poder pecar-hi. En fi, un autèntic fàstic!

Ah! Si aquestes magnífiques raons no us convencen per viatjar en metro, ja us ho fareu! Aneu a peu!



El naixement d'un geni: Dalí a través del mirall

David Vilaseca



Aquest article és una traducció d'un dels capítols del llibre *The Apocryphal Subject. Masochism, Identification, and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings* (1995: Peter Lang, p. 202-208), tesi doctoral de l'escriptor David Vilaseca Pérez (1964-2010), catedràtic de la Universitat de Londres, expert en autobiografisme i autor del dietari de ficció *L'aprenentatge de la soledat*.

Des de la seva famosa primera frase, el que està en joc en la *Vida secreta* és una certa dialèctica entre el desig del narrador d'assolir una posició des de la qual existir com a subjecte, i la impossibilitat d'assolir aquesta posició de cap manera estable, adequada. "A sis anys volia ésser cuiner", escriu Dalí. "A set volia ésser Napoleó. I la meua ambició ha anat augmentant sense parar des d'aleshores" (1949, 1). Com hem vist en apartats anteriors, la qüestió de ser (*qui ser*, o més aviat *des de qui ser*) es troba en el nucli del discurs del narrador: el narrador vol ser *com* un altre, un desig que tan sols pot aconseguir parcialment i provisionalment, que *el* manté perpètuament *actiu*, fins i tot abans de la seva existència. El 1968, Dalí va reformular les famoses primeres frases del seu llibre a Louis Pauwels, i hi va afegir una idea posterior que proporcionava al lliscament continu de la seva (paranoica) subjectivitat un objectiu final dotat d'una plenitud i una autopresència utòpiques. Recorda: "J'ai raconté qu'à six ans, je voulais être cuisinier. A sept Napoléon." I després afegeix: "Mais l'âge de raison m'apprit qu'il n'y avait pas de plus haute ambition que devenir Dalí" (Dalí 1968, 235; subratllo jo).

La *Vida secreta* narra la història de com Salvador Dalí va esdevenir *Dalí*, la seva pròpia il·lusió d'autopresència i unitat. És la història d'una (auto)creació, la d'un "geni" que, a l'edat de trenta-set anys i al cim de la seva popularitat, mira enrere cap a la seva "vida informe i revolucionària durant l'Època de la Post-

guerra" (1949, 393), per tal d'explicar-nos com finalment es va transformar a si mateix en el subjecte que tothom coneix, l'home destinat "no menys que a salvar la pintura del buit de l'art modern" (Dalí 1949, 4). La història del seu naixement, que té lloc en el futur anterior d'una sempre ja acomplida identificació (de mirall) amb Gala, reproduceix al text els conflictes bàsics de la constitució de la identitat tal com va ser definida per Lacan i Borch-Jacobsen.

A les memòries, hi ha dos esdeveniments principals que tenen una significació estructural pel que fa a l'evolució del narrador cap a la seva identitat subjectiva actual, i que voldria comparar amb l'estadi del mirall de Lacan. D'una banda, la identificació de Dalí amb Gala al final de la segona part del llibre, que el constitueix [...] com una il·lusió de subjecte unificat, autopresent. D'altra banda, i subsidiàriament a l'aspecte anterior, la "mort" i "ressurrecció" de Dalí als capítols 12 i 13 el preparen per al seu paper redemp-



tor i messiànic en el "Renaixement" cultural europeu anunciat al final del final de les memòries.¹

L'amor de Dalí per Gala tal com s'explica en l'autobiografia representa el final de l'estat polimorf i no-totalitzat que caracteritza Dalí durant la infància i l'adolescència i, per tant, la seva transformació en un subjecte unificat i coherent: "Mon amour pour Gala est l'énergie spirituelle qui unit tous les Dalis possibles et toutes les cellules de mon être en un Dalí unique" (1973, 276). A través d'aquesta transformació, Dalí s'adapta a la realitat, i acaba amb els seus temors recurrents de parar boig (Gala és la dona que l'ha "curat", la seva "Gradiva"), i esdevé un subjecte amb control d'ell mateix, que aleshores podrà endegar la seva vocació artística. Dalí escriu:

[Gala] em va ensenyar el principi de la realitat en totes les coses. Em va ensenyar com m'havia de vestir, com havia de baixar l'escala sense caure trenta-sis vegades, com no havia d'estar perdent continuament els diners que teníem, com menjar [...], com reconèixer els nostres enemics. [...] *Ella era l'Àngel de l'Equilibri, el precursor del meu classicisme. Lluny de despersonalitzar-me, em vaig desempallegar de l'enfarfegadora, estèril i polsosa tirania dels símptomes i dels tics, tics, tics. Vaig sentir que em convertia en amo d'una*

nova i com més anava més conscient violència dels meus actes. (Dalí 1949, 316; subratllo jo)

Vull cridar l'atenció sobre el caràcter fundacional de la identificació de Dalí amb Gala pels usos que fa de la subjectivitat. Com en l'estadi del mirall, l'aparició de Gala a l'autobiografia constitueix un punt de gir imaginari entre la confusió sexual, intel·lectual i moral "d'abans" (el "cos fet a miques"² de Dalí) i el Dalí "de després" ja constituït, "unificat" i "curat", que pot girar la mirada cap als seus primers anys i establir què el va "precedir". Dalí escriu: "quan dic que en aquest període no era normal vull dir comparat amb el moment en què escric aquest llibre". I continua: "Car, des del període de què parlo, he fet uns progressos astoradors en direcció a la normalitat" (Dalí 1949, 235).³

Amb tot, [...], aquesta identificació situa Dalí en una dimensió de ficcionalitat i autoengany. La il·lusió de cordura, autocoherència i mestratge, *com a lloc on* ell se situa és produïda per la internalització d'una relació establerta amb una imatge que tan sols és efectiva en raó de la seva diferència irreductible. És una identificació en el *futur anterior* o *futur perfecte*. Dalí s'estableix *com a* allò que *encara* no és (mai no ho serà del tot), i el seu passat abans de Gala (la il·lusió d'una subjectivitat no-totalitzada en què ell reco-

1 Queda fora de l'abast de la meua aproximació psicoanalítica i deconstructivista dur a terme una anàlisi adequada del gènere de la *Vida secreta*, o estudiar-la des del punt de vista de la literatura comparada. Malgrat tot, voldria cridar l'atenció sobre l'ús que fa Dalí de tota una tradició de textos autobiogràfics que (emmirallant-se, més o menys fidelment, en la vida de Jesucrist tal com és narrada en el Nou Testament) explica la biografia del narrador com un camí des de la dissipació de la infància i l'adolescència fins a la descoberta de Déu, que condueix vers una missió evangèlica o messiànica i, d'aquesta manera, a la salvació. El referent més immediat és el de les *Confessions* de Sant Agustí, un llibre que manté paral·lels interessants amb la *Vida secreta*, tant a un nivell estructural com temàtic. Això és especialment així en relació a la figura de Mònica, la mare d'Agustí, el paper de la qual com a agent de la "revelació" divina es pot equiparar al paper de Gala en les memòries de Dalí. La relació que la *Vida secreta* manté amb aquestes referències textuais, no obstant, té lloc més al nivell de la paròdia i el pastitx postmoderns que no al de l'adequació a un gènere. [...] Pel que fa als paral·lels entre la *Vida secreta* i les *Confessions* de Sant Agustí, vegeu Alsina (1988), 263.

2 El concepte de "cos fet a miques" ("corps morcelé") correspon, per a Lacan, a la il·lusió d'un estat primigeni, polimorf, autoeròtic, que és anterior a la constitució de l'ego i del narcisisme. No obstant, per a Lacan, és tan sols l'estadi del mirall el que, retrospectivament, fa sorgir la fantasia del cos fet a miques. En paraules de Jane Gallop: "En realitat, *aquesta* imatge violentament desorganitzada tan sols apareix després de l'estadi del mirall per tal de representar el que havia aparegut abans. El que sembla precedir l'estadi del mirall és, simplement, una projecció o un reflex. A l'altre costat del mirall, no hi ha res" (Gallop 1985, 80). Vegeu també Lacan (1966), 93-94. Per a una interessant discussió del concepte, vegeu Laplanche and Pontalis (1973), 250-252.

3 A *Diario de un genio*, la transició des d'un informe Dalí de l'època de Postguerra a l'adequadament constituït, unificat Dalí (mitjançant la seva identificació amb Gala) troba un paral·lel notori en les defecacions de l'artista. Dalí escriu: "La deposición de hoy es, entre todas, la más pura ... Atribuyo este hecho, sin asomo de duda, a mi ascetismo casi absoluto, y vuelven a mi memoria mis deposiciones en la época de mis excesos madrileños con Lorca y Buñuel, cuando tenía veintiún años. *Era una innombrable ignominia pestilente, discontinua, espasmódica, salpicante, convulsiva, infernal, ditirámica, existencialista, escocedora, y sanguinolenta comparada con la de hoy*" (Dalí 1983, 22; subratllo jo). Per als elements escatològics als escrits de Dalí, vegeu Borgeaud (1980), 55.

neix la seva història com a prèvia a "pròpiament" ell mateix) constitueix *allò que seria anterior* a allò que mai no s'esdevindrà del tot (Dalí, el Subjecte). Tornarem sobre aquest punt.

* * *

La relació de Dalí amb Gala presenta als seus inicis tots els atributs paranoics d'idealització i de rivalitat assassina que hem localitzat als seus afectes previs. Com la noieta russa o, a un altre nivell, com son pare, Dalí i Cusí, Gala és percebuda com un altre/doble, a qui Dalí desitja assimilar i substituir per tal de definir la seva pròpia posició subjectiva en el lloc d'ella. "Els començaments de la meva relació sentimental amb Gala es van distingir per un caràcter permanent d'anormalitat malaltissa", escriu Dalí, que incloïa "òbvies intencions criminals per part meva" (1949, 246).

Amb tot, a diferència de les vegades anteriors, Dalí no va posar una fi violenta al seu afecte per Gala. Tant si l'hagués assassinat com havia fet també simbòlicament o literalment amb les nòvies anteriors, com si s'hagués entregat de nou a la doble llei paranoica que obliga el subjecte a matar l'altre/doble amb l'objectiu de mantenir-lo "viu" (en tant que diferent d'un ja constituït *jo mateix*), ell s'hauria trobat a si mateix allà on fos que ella fos, però bàsicament *enlloc*: "Je suis le sein', 'Je suis le père' –c'est-à-dire *personne*". Però Dalí no mata l'altre aquesta vegada i, per contra, assoleix un objectiu impensable: la utopia de constituir-se ell mateix *com a* la imatge d'unitat totalitzadora que l'altre representa (*com a* Gala, *com a* l'altre), però en *el seu propi* lloc (és a dir, com un subjecte autopresent, coherent i finalment estable *en aquest cantó* del reflex del mirall).

Dalí explica que en una de les passejades que ell i Gala solien fer durant el seu idil·li a Cadaqués, aquell estiu de 1929 en què es van conèixer, Gala li va demanar que la matés. L'episodi prové de la *Vida secreta* com a corol·lari d'una sèrie de preocupacions i ansietats respecte de la relació que acabaven d'iniciar, preocupacions que portaven Dalí al límit de l'embogiment. Al davant dels seus amics surrealistes, a Dalí li agafaven atacs de riure histèric, un riure que "no era frivolitat; era cataclisme, abisme i terror" (Dalí 1949, 246). A més a més, juntament amb els seus sentiments d'una comprensió mútua sense precedents, Dalí comença a percebre Gala com una ame-

naça exterior per a la seva soledat narcisista, i a sentir envers ella el mateix odi paranoic que va posar una fi violenta als seus afectes anteriors: "El mateix rancor que havia sentit per Dullita començava a obrir-se pas en el meu cor respecte a Gala", escriu, i continua i afegeix que "també ella havia vingut per destruir i anorrear la meua solitud, i vaig començar a aclaparar-la amb retrets absolutament injustos: m'impedia de treballar, s'insinuava subrepticament en el meu cervell, em 'despersonalitzava'" (1949, 248). Finalment, Dalí tem que podria sentir la temptació de matar-la. Es va inventar un joc que consistia a empenyar grans blocs de granit daltabaix d'un penya-segat: "No m'hauria cansat mai de fer això", escriu Dalí, "i només la temença d'empènyer Gala en lloc d'una pedra m'obligà a evitar aquelles altituds, on em sentia constantment en perill" (1949, 247; [...]).

En aquell punt, però, Gala li diu a Dalí què n'espera, d'ell: "alguna cosa' que hauria de succeir 'inevitablement' entre [ells], alguna cosa 'molt important,' decisiva per a la seva relació" (Dalí 1949, 255). Ella li confessa que vol que ell la mati. Dalí refusa dirnos els motius de Gala (1949, 246), però percep la seva "curació" del crim i l'embogiment, i aquesta constitució seva com a assenyat [no boig], finalment, unifica Dalí, per ser el resultat de la singular confessió. Escriu:

Què et passa, Dalí? ¿No pots veure que ara, quan se t'ofereix, regalat, el teu crim, ja no el desitges? Sí! Gala, l'astuta beutat, la Gradiva de la meua vida, amb el cop de sabre de la seva confessió acabava de tallar ... Així Gala em desmamà del meu crim i guarí la meua bogeria. (Dalí 1949, 261)

Les preguntes que vull plantejar en aquest punt són, primer, ¿per què Dalí no mata Gala després de la seva confessió? i, segon, ¿per què és precisament en virtut d'aquesta confessió que Dalí pot, finalment, infantar-se a si mateix en tant que una il·lusió pròpia d'adequació, singularitat i excepcionalitat subjectiva? En la nostra anàlisi anterior de l'anomenat "somni del sopar-celebració abandonat" de *La interpretació dels somnis* de Freud, hem vist la manera amb què, a través de la identificació, un somni de fet satisfaria no el desig de la pacient, sinó el d'una amiga. En l'escena fantasmal, la pacient de Freud s'iden-

tificava amb la seva amiga, i el seu propi desig tan sols es satisfia com si fos el de la seva amiga i estés en el lloc d'ella. Paral·lelament, quan li demana que la mati, de fet, Gala està presentant el desig secret de Dalí de matar-la en tant que ella mateixa, i així presenta la (voraç) identificació de Dalí amb ella com un fet ja acomplert. Dalí no mata Gala quan ella li demana que ho faci, perquè aquest desig la situa a ella, respecte d'ell, com a ja "morta", com a ja introjectada i "substituïda" per ell en el desig d'ella. En raó d'aquest desig confessat, Dalí sembla existir en el lloc de Gala fins i tot abans de la seva identificació amb ella. L'amor de Gala, així, fonamentalment proporciona a Dalí una il·lusió de circularitat total, veritablement "divina", la circularitat de finalment oferir-lo *ell mateix* a ell mateix com a model, la de finalment constituir-lo a ell mateix *en tant que* ell mateix. Així doncs, *ell* no és "per allà" en l'inassolible futur perfecte de la identificació amb l'altre (son pare, Galuchka o Dullita), sinó "aquí", en el present absolut de *el mateix*, del seu propi lloc. Com a Dalí, com a Subjecte. "Gràcies!", escriu Dalí, "Et vull estimar! M'hi havia de casar" (1949, 261).

* * *

Per *esdevenir* Dalí, per esdevenir el que *jo* sempre he estat, allò que em constitueix tant en el present com en el futur com l'antecessor perfecte de mi mateix. He estat congruent a l'apuntar que les afirmacions dalinianes d'autopresència absoluta, circularitat i transcendència subjectiva constitueixen una il·lusió, el resultat d'una identificació que, engegada pel seu origen paranoic, situa el subjecte al nivell de l'autoengany i l'autoalienació. Amb tot, el caràcter definitivament (auto)enganyós del subjecte dalinià tal com es presenta a *Vida secreta* no és una cosa que la nostra lectura *afegeix* al text, una cosa que el text, per dir-ho així, desconeix de principi a final. Al contrari, és en la subversió radical de la concepció transcendental i humanista de la subjectivitat que el text (en la figura de Dalí) tan entusiastament sembla promoure i parodiar, que ha de ser buscada l'especificitat dels usos de la subjectivitat que fa Dalí. Vull concloure aquest capítol fent una mirada a algunes de les maneres que l'autobiografia certament soscava, al nivell de l'escriptura, la sola possibilitat de ser per al *Self* de Dalí, singular, autopresent, totalitzador.

Hi ha diversos moments a la *Vida secreta* en què la tasca que fa Dalí d'escriure la seva autobiografia és comparada metafòricament amb un acte d'assassinat. En l'anomenat "Autoretrat anecdòtic", quan parla de certes anècdotes que han romàs en secret fins a la redacció del llibre, Dalí escriu: "La meua idea fixa en aquest llibre és matar tants secrets d'aquests com sigui possible, i matar-los amb les meves pròpies mans!" (1949, 11). És rellevant que Dalí hagi d'utilitzar "matar" en aquesta ocasió, indicant amb això una equivalència simbòlica entre l'acte de narrar certs esdeveniments de la seva vida i el d'*anihilar* o *assasinar*. La mateixa metàfora la podem tornar a trobar, portada més enllà, cap al final de les memòries, quan el conjunt de l'autobiografia és comparada amb un acte d'assassinat que Dalí ha de cometre contra la seva vida prèvia, per tal de poder sotmetre's a "[la seva] metamorfosi vers el Dalí del demà" (1942, 394). Cito:

Viure! Liquidar mitja vida per viure l'altra mitja enriquida per l'experiència, lliure de les cadenes del passat. Per a això calia que matés el meu passat sense pietat ni escrúpols, i m'havia de desempallegar de la meua pròpia pell, aquesta pell inicial de la meua vida amorfa i revolucionària del període de postguerra. Calia fos com fos que canviés de pell, que cedís aquesta gastada epidermis amb què m'he vestit... per aquella altra pell nova, carn del meu desig, del meu renaixement imminent, que apareixerà l'endemà de l'aparició d'aquest llibre. (Dalí 1949, 418)

Tenint en compte les nostres observacions anteriors sobre Lacan i Borch-Jacobsen, aquestes



referències a la mort i resurrecció simbòliques de Dalí apunten clarament al caràcter paranoic, substitutori d'aquesta singular última identificació en què Dalí sembla constituir-se ell mateix *com a* Ell mateix (mitjançant Gala). "Salvador Dalí a été inventé dans un ventre créé par Salvador Dalí. Je suis à la fois mon père, ma mère, et peut-être un peu du divin", escriu Dalí parodiant el perfectament circular, diví, Subjecte de l'Humanisme. A més: "S'ha provat que Dalí és igual a Dalí, que jo sóc sempre *el mateix*..." (Dalí 1949, 394; subratllo jo). Amb tot, això ja no fa al cas, un cop que el caràcter exorbitant i inevitablement heterogeni d'aquesta última identificació és portat a la superfície del text. Com el noi davant del mirall, Dalí s'identifica amb una *il·lusió* de coherència i unitat –la de la seva vida tal com és narrada al llibre, una vida la inagafable "Realitat" de la qual sempre és ja morta, sempre ja obliterateda en la "revelació". La *Vida secreta* en tant que (auto)narrativa totalitzadora és, així, l'altre/doble amb qui Dalí s'identifica i *en el lloc de qui* se situa, en un impuls cec i paranoic envers l'existència, que l'empeny de nou, compulsivament, a l'"assassinat" – fonamentalment, al *seu propi* "assassinat."⁴

A més, l'heterogeneïtat inherent a aquella singular relació amb la seva pròpia representació constitueix la identitat de Dalí no en el present, sinó en un inassolible futur perfecte d'allò que *haurà sigut*. A les memòries, se situa ell mateix *com si* ell fos la seva pròpia il·lusió d'heterogeneïtat i coherència, un punt d'autopresència i plenitud utòpica que, amb tot, demostra estar sempre *més enllà* d'ell mateix, més enllà de l'últim dia inclòs a la *Vida secreta*: "La meva metamorfosi envers el Dalí del demà...", "l'endemà mateix del dia de l'aparició del llibre."

Creant, generant el seu ideal narcisista, Dalí s'autogenera ell mateix; en entregar-se finalment ell a si mateix com al seu propi model, ell s'infanta com a Ell mateix, com a Dalí, *com a* Subjecte. Aquesta circularitat, amb tot, és també una "circularitat somiada"

(Borch-Jacobsen 1988, 239), i això és fonamentalment el que Dalí ens explica d'ell mateix. Ell és alhora ell mateix i l'altre que el divideix a ell d'ell mateix en el seu propi reconeixement. És un subjecte avortat, apòcrif, que *s'ha imaginat* ell mateix. Un subjecte, vet aquí. Exultantment.

Traducció: Esteve Miralles

Bibliografia esmentada

- ALSINA, J. (1988) "Salvador Dalí autobiographe dans *La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*", in MERCADIER, G. (ed.) *Écrire sur soi en Espagne : modèles & écarts*, Aix-en-Provence: Université de Provence; 257-271.
- BORCH-JACOBSEN, M. (1988) *The Freudian Subject*, (trans. Catherine Porter) Stanford: Stanford University Press.
- BORGEAUD, G. (1980) "Salvador Dalí écrivain", *XXe Siècle*, 54, Spécial Dalí, 53-56.
- DALÍ, S. (1949) *The Secret Life of Salvador Dalí by Salvador Dalí*, (trans. Haakon M. Chevalier) London: Vision. [En aquestes pàgines hem citat la traducció de Bartomeu Bardegí i la paginació de l'edició catalana: Figueres: Dasa Edicions, 1981.]
- DALÍ, S. (1962) *A Dali Journal: Impressions and Private Memoirs of Salvador Dalí*, (ed. Reynolds Morse) Cleveland: The Reynolds Morse Foundation.
- DALÍ, S. (1968) *Les Passions selon Dalí*, Paris: Denoël.
- DALÍ, S.; PARINAUD, A. (1973) *Comment on devient Dalí : les aveux inavouables de Salvador Dalí*, Paris: Robert Laffont.
- GALLOP, J. (1985) *Reading Lacan*, London: Cornell University Press.
- LACAN, J. (1966) *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. (1973) *The Language of Psychoanalysis*, (trans. Donald Nicholson-Smith) London: The Hogarth Press.

4 El 1962, A. Reynolds Morse va publicar una edició limitada d'un quadernet que contenia el que quedava d'un primerenc diari de Dalí (abraça merament el gener de 1920). Aquest diari, escrit originalment en català i que mai no va tenir intenció de publicar, ofereix una peculiar ullada en la ment de Salvador Dalí com a adolescent. Proporciona un contrast remarcable en relació als escrits posteriors del pintor: no s'hi troba l'habitual fixació melomaniaca amb la seva persona artística; mostra un cantó més íntim d'ell mateix, en què la intensitat dels seus sentiments sobre els esdeveniments polítics de la Catalunya anterior a 1920 apareix de la mà amb descripcions molt subtils de la llum i el paisatge de Cadaqués. És simptomàtic que, després de la seva constitució *com a* Dalí, Dalí desitgés oblidar els rastres d'aquest primerenc Dalí "fet-a-miques", aquest *self* "predalinià". És exactament el que va passar. Reynolds Morse escriu a "Errata and Additional" del quadernet: "Dalí va qualificar aquesta publicació 'un desastre –una calamitat'. Va demanar que tota l'edició fos eliminada i destruïda ... Dalí es va oposar a aquest quadernet –després d'autoritzar-me, privadament, la publicació del diari de 1920– en diferents àmbits. Contenia una Introducció que jo vaig escriure i que ell va censurar. Contenia un apèndix amb comentaris que no va aprovar. I finalment el format ..." (Dalí 1962, 64).



Camus est-il toujours algérien?

Salem Zenia



Camus écrivait : 'La mort est le plus grand scandale de la création'. Il était constamment hanté par la mort, toute son œuvre en est marquée. Il questionne la métaphysique, les hommes aussi. Ce qui explique peut être ses engagements. Communiste convaincu à ses débuts, clairement engagé pour la défense des droits humains, il dénonce l'oppression coloniale et la misère des algériens dans *Alger Républicain*, journal qui reparaitra en 1988, durant les grandes révoltes connus sous le nom d'Octobre 88. En France, il rentre dans la résistance et dénonce les massacres de Sétif en 1945. Au moment où la liberté est fêtée à Paris, on massacre en Kabylie. Cette Kabylie à qui Camus avait consacré des reportages poignants sur la misère qui la dévorait. Une Kabylie punie pour avoir choisie le chemin de la résistance. Il ne s'arrête pas là, il condamne et démissionne de l'Unesco qui admet en son sein l'Espagne franquiste. Il s'éloigne de ses amis communistes 'algériens' sous l'influence du PCF, allié de Staline, et dénonce leur complicité avec le colonialisme.

Camus qu'on accusait, peut être à tort, de confus vis-à-vis de la question algérienne a dénoncé très tôt les communistes qui étaient clairement contre l'indépendance algérienne tandis qu'on célébrait la position claire de Sartre sur la même question, mais qui accusait Camus d'anti-communiste, s'agit-il du même communisme ? Car si Camus s'en est éloigné très tôt du communisme stalinien Sartre avait fini par s'en éloigner aussi.

L'Algérie pour Camus était une idée, une idée à lui. Une idée qu'il ne voulait pas partager au risque de lui changer le sens, alors que l'Algérie qu'il a tant célébrée avait déjà un sens qu'il n'a pas su ou voulu déceler par excès d'amour pour elle peut être ? Camus a vécu la guerre d'Algérie comme un drame personnel. Une déchirure. Mort deux années avant l'indépendance, on ne saura jamais quel serait sa réaction finale. Mais, après l'indépendance, il est brutale-

ment rejeté par le nouveau régime. On lui refuse son algérianité, même mort. Mal compris, semble-t-il, après sa fameuse phrase prononcée en réponse à un étudiant : 'je défendrai ma mère avant la justice' ?

Il a toujours gardé ses liens à sa terre natale, 'je ne pourrais pas vivre en dehors d'Alger (...) ailleurs, je serais toujours en exil'. Disait-il. Il est vrai que sa position sur l'indépendance n'a jamais été claire et tranchée. Il voulait peut être une patrie à sa mesure ? Que chacun vive dans son monde, avec moins de souffrance et d'oppression et un peu plus d'égalité entre tous les citoyens, idéal pour lequel il a toujours lutté. Ou bien avait-il peur de perdre sa mère, cette unique mère qu'il chérissait ; cette mère presque muette et corvéable à merci ? Ou peut-être avait-il le pressentiment qu'après l'indépendance sa mère ne serait plus jamais la même ? Sa position était entre les deux, ambiguë. Mais, à l'époque l'exemple de l'apartheid et sa fin en Afrique du Sud n'était pas encore connu, peut être cela lui irait bien ?

Durant la guerre, il n'avait jamais cessé de dénoncer les méthodes coloniales et les méthodes du FLN, ce qui peut être justifié, à tort ou à raison, sa position confuse à la limite utopique de ni avec l'un ni avec l'autre ? Finalement il n'avait réussi qu'à se mettre sur le dos et les français et les algériens.

Après cinquante ans, on se passionne encore pour Camus et sur Camus. Il ne laisse personne indifférent, principalement entre les deux rives de la méditerranée, cette méditerranée qu'il a tant chantée. Il est admiré, rejeté, il est maintenant revendiqué. Les générations comme la mienne n'ont pas eu la chance de le découvrir sur les bancs de l'école. Il était banni de l'école par l'intolérance.

On pourrait lui reprocher son attitude floue sur le conflit algérien, et Jean Sénac alors, assassiné pour avoir revendiqué plus de liberté dans la nouvelle Algérie et surtout pour son homosexualité qu'il revendiquait haut et fort ; et Jean Amrouche et sa

sœur Taous, bannis juste pour être des amazighes chrétiens ? Non, les raisons du bannissement de ces écrivains sont à chercher ailleurs, les raisons que le régime algérien (je dis bien le régime, parce que le peuple revendique ses écrivains et ses héros) évoque ne sont que des prétextes pour exclure une élite qui ne voulait pas se fondre dans le moule d'une nouvelle Algérie qui se préparait déjà durant la guerre. Non, l'Algérie s'était engagée dans une voie exclusive où il n'y a de place que pour l'arabe et le musulman idéo-

Camus és encara algerià?

En Camus escrivia: "La mort és el major escàndol de la creació". Estava constantment obsedit per la mort, tota la seva obra en va marcada. Qüestiona la metafísica, i els homes també. I això explica potser els seus compromisos. Comunista convençut en un principi, clarament compromès en la defensa dels drets humans, denuncia l'opressió colonial i la misèria dels algerians a *Alger République*, un diari que reapareixerà en 1988, durant les grans revoltes conegudes amb el nom d'Octubre del 88. A França entra a la resistència i denuncia les matances de Sétif el 1945. En el mateix moment que París celebra la llibertat, a la Kabília hi ha massacres. Aquella Kabília a la qual en Camus havia consagrat punyents reportatges sobre la misèria que la devorava. Una Kabília castigada per haver escollit el camí de la resistència. No s'atura aquí, condemna l'Unesco i en dimiteix perquè accepta en el seu si l'Espanya franquista. S'allunya dels seus amics comunistes 'algerians' sota la influència del PCF, aliat de Stalin, i denuncia la seva complicitat amb el colonialisme.

En Camus a qui hom acusava, potser sense raó, de confús davant de la qüestió algeriana va denunciar molt aviat els comunistes que estaven clarament contra la independència algeriana, mentre que hom celebrava la posició clara d'en Sartre sobre la mateixa qüestió, però que acusava en Camus d'anticomunisme, es tracta del mateix comunisme? Perquè si Camus es va allunyar molt aviat del comunisme stalinista, en Sartre també va acabar per allunyar-se'n.

Algèria per a en Camus era una idea, una idea personal. Una idea que no volia compartir a risc de canviar-ne el sentit, mentre que l'Algèria que ell tant va celebrar ja en tenia un de sentit que ell no va voler o no va saber esbrinar potser per excés d'amor? En Camus va viure la guerra d'Algèria com un drama personal. Un esquinçament. Mort dos anys abans de la independència, mai no sabrem quina hauria estat la seva reacció final. Però, després de la independència, és brutalment rebutjat pel nou règim. Li refusen la seva algerianitat, després de mort. Mal comprens, sembla ser, després de la seva famosa frase pronunciada en resposta a un estudiant: 'jo defensaré la meua mare abans de la justícia'?

Sempre va mantenir els seus vincles amb la terra natal, "jo no podria viure fora d'Alger (...) en un altre lloc, sempre estaria a l'exili". Deia. És veritat que la seva posició sobre la independència mai no va ser clara i definida. Potser volia una pàtria a la seva mesura? Que cadascú visqui en el seu món, amb menys de sofriment i d'opressió i una mica més

lògicament parlant. C'est peut être cette Algérie, qui se dessinait déjà (du vivant de Camus) qui lui faisait tellement peur ? Il est mort avec la blessure algérienne dans l'âme.

Finalment qui était Camus ? Un hybride culturel? Il n'est ni l'un ni l'autre, il est les deux ? Deux autres écrivains majeurs ont partagé le même destin, il s'agit de Jean Amrouche et de Jean Sénac. 'Je suis un hybride culturel, disait Jean Amrouche et les hybrides sont des monstres'.

d'igualtat entre tots els ciutadans, ideal per el qual va lluitar sempre. O bé tenia por de perdre la seva mare, aquella única mare que tan estimava; aquella mare gairebé muda i carregada de feina? O potser tenia el pressentiment que després de la independència la seva mare mai més no seria la mateixa? La seva posició estava en un punt mig, era ambigua. Però a l'època l'exemple de l'apartheid i del seu final a l'Àfrica del Sud encara no era conegut, potser li hauria anat bé?

Durant la guerra mai no va deixar de denunciar els mètodes colonials i els mètodes del FLN, cosa que potser justifica, amb raó o sense, la seva posició confusa fins al límit utòpic de ni amb els uns ni amb els altres? Finalment només va aconseguir que se li gressin de cul francesos i algerians.

Al cap de cinquanta anys encara ens apassionem per en Camus i sobre en Camus. No deixa ningú indiferent, principalment entre les dues ribes de la mediterrània, aquella mediterrània que ell tant va cantar. És admirat, rebutjat, ara és reivindicat. Les generacions com la meua no van tenir la sort de descobrir-lo als pupitres de l'escola. Estava bandejat de l'escola per la intolerància.

Se li podria retreure la seva actitud imprecisa sobre el conflicte algerià, i en Jean Sénac aleshores, assassinat per haver reivindicat més llibertat a la nova Algèria i sobretot per la seva homosexualitat, que reivindicava fort i clar; i en Jean Amrouche i la seva germana Taous, bandejats només per ser amazigs cristians? No, les raons del bandejament d'aquests escriptors s'han d'anar a buscar a una altra banda, les raons que el règim algerià (i dic el règim, perquè el poble reivindica els seus escriptors i els seus herois) evoca només són excuses per excloure una elit que no es volia fondre en el motlle d'una nova Algèria que ja es preparava durant la guerra. No, Algèria havia entrat en un camí exclouent on només hi havia lloc per a l'àrab i el musulmà ideològicament parlant. Potser era aquesta Algèria, que ja es dibuixava (en vida d'en Camus) la que li feia tanta por? Va morir amb la ferida algeriana a l'ànima.

Finalment qui era en Camus? Un híbrid cultural? No és ni l'un ni l'altre, els és tots dos? Dos altres escriptors de primer rengle han compartit el mateix destí, es tracta d'en Jean Amrouche i d'en Jean Sénac. "Jo sóc un híbrid cultural, deia en Jean Amrouche, i els híbrids són monstres."

Traducció: Joan Casas

Prometeu desfermat o “Un homme qui dit no” *

Ramón Minguillón



“Estimo tant el meu país, que no sóc nacionalista.”

“Hagués canviat deu entrevistes amb Einstein per una primera cita amb una bella figurant. El cert és que a la dècima cita ja sospirava per Einstein o lectures serioses.”

“Estic a l'esquerra malgrat jo mateix i malgrat l'esquerra”

Albert Camus

Quan em van suggerir que escrivís un article sobre l'Albert Camus el primer que se'm va passar pel cap va ser que el meu personal i intransferible homenatge seria obrir, un cop més, els seus llibres i dialogar amb ell de l'omnipresent absurd que sempre taca l'ombra de tots els homes, de la congènita misèria de la política que mai serveix per netejar el món fent homes lliures i valents, de les noves disfresses del mal: innumerables i insospitades, de la mort –que mai passa de moda-, de la rancúnia del nous inquisidors, els de sempre i els nous, els “bonistes de l'evangeli segons sant Luckaks”, de les ombres i llums de la mediterrània entre oliveres i xiprers –on visc-, de les dones – ell va ser un dels tenorios més irresistibles del nostre temps- que són la sal i la llum d'aquesta ombrívola terra, i dels dies que ens despullen sense saber-ho, sense pietat, perquè a *La peste* ho tingui cada dia més fàcil. En tinc prou celebrant la meua antiga, visceral i inesgotable amistat, com a lector, agraint-li, íntimament i pública, els meravellosos moments de plaer, estupor, incertesa, coneixement i bellesa que m'ha regalat al llarg d'aquest anys, uns anys difícils i estranys pels quals no volem prestades coartades ideològiques de cap bàndol, dels que sempre serem amb orgull “sospitosos habituals”, perquè som al·lèrgics als dogmes del bé i del mal, dels que no ens cal “quedar bé” o esgarrapar vots a qual-sevol preu, o aconseguir que ens deixin dormir als peus dels mandarins. El meu deute amb Camus, si

d'ètica i política parlem, és immens i impagable i, deixant de banda els seus relatius mèrits literaris (en això estic d'acord amb Susan Sontag, però només en això, la resta de la seva crítica sobre Camus és tendenciosa, sectària i malèvolament feminista) ha estat la principal i més genuïna font de la meua educació llibertària. Ell m'ha proporcionat una sensibilitat moral i una capacitat crítica de la vida política i social del nostre temps, que m'ha fet mantenir ferm i amb els ulls oberts davant dels cants de sirenes totalitaris disfressats de pseudoprogressisme, i dels subterfugis del populisme ètnic-patriòtic en els quals ha caigut, vergonyosament, una esquerra analfabeta, grollera i desconcertada davant l'última i barroera –encara que verinosament irresistible- estratagema de la rànica dreta de sempre: el nacionalisme (és menys dreta per parlar en català?), un podrit gresol d'irredentisme, folklore barat, tergiversada i deliberada ignorància historiogràfica, rancúnia i teologia ètnica-identitària. (Un exemple: acaba de morir Eugenio Trías, un dels filòsofs més interessants, cultivat i valent d'aquest país d'orgullosos analfabets, tant d'esquerres com de dretes, que mai l'han llegit ni el llegiran; doncs, bé, els diaris independentistes subvencionats per la Generalitat ni tan sols en parlen, i si ho fan és per que han d'omplir l'últim espai, i no ha passat res de més d'interessant. És clar, havia comés el pitjor dels pecats, escrivia en una llengua que no era “la nostra, l'única, la pròpia”. “Los extremos se tocan”, se'n recorden d'allò: una, grande y libre. El Calígula del Pardo ha fet possible que els seus enemics se li semblin, d'alguna manera ha guanyat la partida de la intolerància, quin país tan trist!) Camus em va ensenyar a alçar la veu –o si més no- a no romandre en silenci davant d'aquests insults de fanàtics il·letrats de la premsa a sou dels mafiosos que ens governen, dels purs i dels podrits, dels “pobles escollits”. Qui es mantéfi del a les seves essències -essències!?- “Deutschland, Deutschland über alles”, és, probablement, un cretí o un aprofitat,

com deia el Dr. Jonhson. Les màximes antinacionalistes al respecte poden omplir llibres sencers, deixeu-me dir-vos-en només una, potser d'un dels homes més intel·ligents, progressistes i cultes del segle XX, Bertrand Russell: "Políticament parlant, pel que fa al nacionalisme, crec que és un mal absolut i que no es pot dir res de bo al seu favor... inculca la idea que el nostre país és gloriós i sempre ha tingut la raó en tot, mentre que la resta de països... Bé, com diu un personatge de Dickens, el senyor Podsnap: les nacions estrangeres fan les coses com les fan..."

Que l'Albert Camus continua sent un escriptor-pensador insubstituïble, desconcertant, polèmic, insospitadament actual, incòmode, de vegades escandalós, inconcessablement sospitos per a uns i altres, i, per això mateix, brillant i viu, inqüestionablement viu (més viu que la immensa majoria d'intel·lectuals de la seva generació. Qui llegeix avui amb fruïció Simone de Beauvoir, Marlaux, Merleau-Ponty o, ja posats, el Sartre autor de ficcions o el dramaturg?), ho demostra el fet que a França, la commemoració del centenari del seu naixement, no ha estat exempta de polèmiques. L'últim premi Goncourt, Jérôme Ferrari (*"Où j'ai laissé mon âme"*) es fa ressò de la controvèrsia que encara suscita la seva actitud davant la guerra d'Algèria. Doncs sí, sembla mentida, oi? Aquest país tan progressista, tan culte, tan revolucionari, ho és només la seva classe intel·lectual, la resta es mostra tan conservadora, catòlica i patriòtica com sempre. França és un país tradicionalista, les últimes manifestacions populars contra els matrimonis homosexuals ho han deixat ben palès. Només quatre ximplers s'han cregut que, per exemple, Michel Foucault, parlava en nom del poble francès. El cas és que l'historiador Benjamin Stora ha estat substituït pel filòsof Michel Onfray al capdavant de la mostra del centenari, a Aix en Provence, perquè els *pièds-noirs* encara reneguen de Camus. Però, cal preguntar-se, només els *pièds-noir*? Ferrari no dubte a reivindicar l'autor: "Els seus texts m'han marcat per sempre... sense ell, conscient o inconscientment, no hagués escrit el meu llibre". El llibre es desenvolupa durant la guerra de la independència algeriana, on un alt càrrec militar francès se sent ineluctablement atret per la personalitat d'un presoner, un cap dels rebels, admiració que el porta a descobrir l'honor, el sacrifici i la inevitable dimensió d'humanitat, coratge i raó que poden tenir els nostres enemics. Cal tornar a Camus, per tantes coses..., precisament per coses

que avui, part considerable de la gent d'aquesta terra, no vol sentir i no vol pensar. Adonar-nos, d'una vegada per totes, que, com diu el mateix Camus a "L'homme révolté": "La història de la rebel·lia, tal com la vivim avui, és molt més la dels fills de Caïm que no pas la dels fills de Prometeu". Raó per la qual està abocada al fracàs. Per mi no resulta gens sorprenent que alguns dels talents més heterodoxes, més impermeables de l'esquerra oficial d'aquells anys (iquina esquerra, Bon Dieu! El P.C.F. era, juntament amb el P.C. Portuguès, més estalinista que el mateix Stalin) siguin avui els més suggerents, els més llegits, els més presents, i els més celebrats: Albert Camus, Simone Weil, Georges Bataille i Maurice Blanchot, entre d'altres.

Aquest és un article que no agradarà ningú, possiblement ni a mi mateix, n'estic segur, però ni sé, ni vull, ni en puc escriure un altre. Vagi per davant el meu estatut epistemològic: Schopenhauer, Nietzsche i Camus són els grans pensadors occidentals que han marcat per a sempre el meu destí, el meus guies virgilians entre els cercles infernals d'aquesta dantesca comèdia postmoderna. El coratge intel·lectual i moral de tots tres no ha estat la part menys determinant d'aquest ensenyament. Quan em van suggerir que escrivís sobre l'Albert Camus, no sé si calculaven el risc, o potser va ser per què el volien? No ho sé pas. Sigui com sigui, no s'estima debades l'autor de "L'étranger". Parlar de Camus és parlar de mi mateix, és parlar d'un home que m'ha ensenyat el més difícil: ser home, ser crític, ser valent (encara que em costi car: incomprensió i enemistat de molts amics i companys), arriscar-me, tractar de ser feliç i just amb l'altre tan desvalgut com jo mateix, "mon semblable, mon frère", estimar les dones, ser, en definitiva, jo mateix o ningú, per a ser tots. Per fer erudites dissertacions i panegírics de circumstàncies hi haurà altres plomes més qualificades, jo només vull testimoniar el plaer i el dol, la felicitat i el desassossec que, al llarg de la meua vida, ha significat triar a Camus com a *preceptor* de moral, com a *magister* de vida. Tot això va començar un dia en la meua adolescència, quan vaig tancar la darrera pàgina de "L'étranger". En la meua vida aquesta és la data de la majoria d'edat, l'abans o després de Crist... L'étranger, aquesta paraula que sempre m'ha acompanyat arreu fins avui... Avui que a l'engegar la ràdio... Aujourd'hui Moustaki est mort, ou peut-être hier, je ne sais pas..., a sis heures du matin... Aquesta hora-fita, una mena de corba

perillosa del temps entre la insondable incertesa de l'oníric i el diürn destí que ens atorga una ombra feta amb la mateixa matèria que... Te'n recordes "mon *shakesperien* lecteur, (da capo) mon semblable, mon frère?". Certament, el cantautor estava molt greu, tan greu com per ser amic de Marina Rosell. Vigileu l'ombra, el gos més fidel que tindreu mai, l'única àncora que ens permet saber que, malgrat tot, som aquí, som nosaltres. No feu com el Peter Schlemihl de Adelbert Von Chamisso, sense ombra sou menys que una fracassada ficció (malgrat que les grans ficcions són més poderoses que la vida: Vania, Andrés Hurtado, Álvaro de Campos, Ulisses, Don Quijote, Meursault, són més reals i importants per a mi que la immensa majoria de gent que s'han creuat en la meua vida, i potser, sense ells, ja ho hagués deixat córrer. Moustaki est mort. Encara conservo el single de vinil de "Le métèque", i d'altres cantautors francesos d'aquells anys, amb els quals dissipava les tenebres i les pors: música de paraules que destil·laven ràbia, riure, revolució i amor; material altament inflamable, manres per adormir el drac de l'absurd, càndids himnes d'efímeres revoltes, nostàlgies del no res, clams de barbuts visionaris que volien canviar el món i es deixaven estimar per la *intelligentsia*! Sóc i seré el temps que els déus o els dimonis em donin (que ho decideixin ells... he servit a uns i d'altres inevitablement, però de forma descreguda), un col·leccionista de les sagrades teranyines de la felicitat, de les acollidores i fidels runes i espectres de tots els meus naufragis interiors, estripats paradisos, (det)ritus de pas i gulags sentimentals). *Moustaki est mort. Vive "Le métèque", vive "Ma solitude" et vive "Ma liberté"*. L'agulla rellisca sobre el gel brut del passat, de sobte, els fragments dels miralls trencats del que vaig ser, i fins i tot dels que no vaig ser, es reuneixen en va, el jo que torna a la superfície és un heterònim que ja no se'n recorda de mi (d'ençà que vaig llegir per primer cop a Pessoa –el llibre més preuat de la meua biblioteca és "Antologia de Álvaro de Campos", traduït per Llardent, Editora Nacional, 1978-, tinc la raonable sospita que sóc un més dels seus heterònims, un de circumstantial i ja oblidat, que va haver de sobreviure pel seu compte, molt lluny del demiürg, en un altre temps, en un altre país d'aquest *universo barato*). Les onades del mirall em porten a la platja buida i ardent de l'adolescència: *"Avec ma gueule de métèque, de juif errant, de père grec, et mes cheveux aux quatre vents... et nous ferons de chaque jour toute une éterni-*

té d'amour que vivrons avant mourir...mourir... mourir...". El disc està ratllat, el món està ratllat. *Mourir*. Tot s'atura de sobte amb aquesta paraula, no hi ha res més real. Els morts també són estrangers, els estrangers per sempre, els definitius, els que mai tornen. Potser Raymond Mingwiland tenia raó: "l'únic i veritable nacionalisme possible, raonable i lúcid és el de la mort". Malgrat tot, encara som aquí, i, sí, és clar, també jo sóc i seguiré sent un *métèque*, un estranger, un estrany (per cert, "Étrange étranger" és el títol de la biografia de Pessoa que va escriure Robert Bréchon, potser inspirant-se en el cèlebre text d'Octavio Paz "*Fernando Pessoa. El desconocido de sí mismo*"; segur que alguna vegada heu sentit allò de "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía"), un *métèque -d'aujourd'hui-* que arrossega un xic remot de sang jueva (els remots Espinosa de Castella), els Cabezas (colons americans de León), i un altre de gascona i occitana (els Minguillón de Tarbes), sense oblidar els baix aragonesos (els Portolés, camperols de Calanda). M'estimo més aquests cosmopolites còctels genealògics, els impurs híbrids de cultures diverses que prefereixen més la innocent metàfora alcohòlica, que no pas el poc metafòric còctel molotov o la goma dos que solen triar els purs per preservar la identitat-puresa-essència-ancestral, i no ser contaminats per altres sangs, altres llengües, altres idees. L'endogàmia, ja sé sap, tard o d'hora, produeix cretins, com el somni de la raó, monstres. Això sí, purs, incontaminats per la intel·ligència, i amb dret a atemorir i matar els altres estrangers no prou "nostres" pel déu monoteïsta de "casa nostra", el Déu-pàtria. Aquí cal citar el lúcid i divertit adagi de Joseph Roth: "Son los monos los que proceden de los nacionalistas, pues los monos, comparados con ellos, son un progreso". La vacuna contra aquesta misèria essencialista és el record, la cultura i el coratge, perquè, d'alguna manera, tots hem estat, som o serem estrangers, és només una qüestió de temps (del passat o del futur, si és que no ho som ara). Mai oblidaré aquelles reveladores i iròniques paraules que vaig sentir en l'encisadora pel·lícula de William Dieterle, "*The Hunchback of Notre Dame*", de 1939 (traduïda aquí com "*Esmeralda, la zíngara*"). Uns immigrants es creuen, a l'entrar a París, amb el menyspreu i la violència xenòfoba dels soldats de guàrdia; una llei prohibeix que els gitanos entrin a la ciutat, són estranger "non gratos", i un dels gitanos deixar anar: "Estrangers!? Vosaltres vau arribar ahir, i nosaltres

avui". Els homes són així, malgrat totes les revolucions, no ho poden, saben, volen evitar? Com deia la semiòloga estructuralista Julia Kristeva, la musa de "Tel Quel, a *"Etrangers à nous mêmes"* fent servir la noció freudiana de "inquiétante étrangeté", fins i tot, resultem ser estrangers per a nosaltres mateixos. Tant ens costa admetre la nostra "troublante alterité"?... !!! ???... (Telèfon d'urgències per els nacionalistes..., no tinc desfibril·lador a mà). El terme "*métèque*" és originari del grec clàssic, i feia referència a qui canvia de residència, a qui no era originari de la polis. A França es fa servir com un mot pejoratiu, xenòfob, per a designar un estranger "*dont l'allure exotique et l'attitude provoquent méfiance*". Que bonica i poètica definició, "para sí la quisiera cualquier poeta maldito que se precie". Sí, jo també sóc un *métèque*, un incòmode estranger, "un sospitós habitual", és a dir, clar i català (perquè tots el pobles tenen un mot *carinyós* per a marcar el que ve de fora): un "*xarnego*" si fa o no fa. I, a més, *desagraït*, per tant, un desarrelat, un desafecte al règim nacionalista, o, si voleu, un *botifler*. La psicologia nacionalista és d'un pueril, encara que perillós, simplisme: si viu aquí i no és dels nostres, no hi ha dubte que és dels altres. I els altres sempre són el pitjor, l'enemic secular. Segons ells tots els homes, pel sol fet de ser-ho i d'haver nascut a algun lloc, han de ser nacionalistes i estimar fins el paroxisme el seu país, tingui o no raons; el qui no és així per bon gust, intel·ligència, cultura, o per disposar, com a mínim, del sentit de l'humor i del ridícul és titllat de traïdor. És a dir: "un enemic del poble" (Ibsen dixit) que cal desacreditar, insultar, atemorir i foragitar, per bé del nou Déu: la Nació. *Botifler*, aquest és el mot històric que darrerament tornen a fer servir els *catalibans* de torn quan algú practica el "*Sapere aude*" del que ens parlava Horaci, -expressió que més tard re-Kanteritza el filòsof de Königsberg-, quan no es té por ni es doblega al pensament únic -nacional, és clar-, i s'atreveix a dir NO, "UN HOMME QUI DIT NO", l'home rebel de Camus, un home que estima més la seva llibertat individual que els dictats, lleis i furs de qualsevol tribu on escalfar la seva solitud metafísica, amb banderes, himnes, herois, gols i aquellarres ètnics patrocinats pel poder i el seu braç secular de TVRes. Histriòniques collonades que fa servir la pobre gent hipnotitzada per la dreta més rànica per *diferenciar-se!*? dels altres. Ningú està del tot immunitzat, vigileu l'ombra, Europa *vuelve a las andadas*. Jo vaig néixer, intel·lectualment parlant, després de la lectura de

"L'homme révolté" de l'Albert Camus. La vacuna més poderosa i definitiva que conec contra qualsevol mena de totalitarismes ètnics i polítics, tant d'esquerres com de dretes. Sí, sóc un *métèque* camusià, un estranger (n'hi ha de vocacionals, com jo.) Així doncs, un estranger parla d'un altre. Per si algú ho havia oblidat, Camus va néixer a un poblet d'Algèria, de mare analfabeta i terriblement taciturna, d'ascendència menorquina (els Sintes), i de pare menestral d'origen francès, mort a la Gran Guerra (Els Camus). Mai va deixar d'estimar els seus orígens, amb mesurada passió no exempta de crítica objectiva i clarividència (com els temps han demostrat). Camus era un *pied-noir*, així anomenaven els francesos als colons que vivien a Algèria. Les seves arrels eren àrabs mediterrànies, magrebís, el regal del joc i de la pell nua al sol de les grans platges endormiscades va ser l'únic hedonisme d'aquell nen pobre, el seu famós erotisme, i la fama de conqueridor empedreït, infidel i irresistible, és la de qui sent la seva sang massa sola, del qui vol escoltar els rius d'altres sangs més dolces, més tel·lúriques i secretes, les de les dones, aquestes veritables estrangeres per les quals qualsevol ha traït i continuarà traint la seva pàtria. Si algú vol il·lustrar-se al respecte, ha de llegir l'autobiografia de Maria Casares, *Residente privilegiada*, o Casarès, com diuen el francesos. Ella va ser un dels seus grans amors. I allà on un esperaria trobar les íntimes confidències de Camus -d'altra banda tan franceses, tan desvergonyides- als seus diaris, als *Carnets*, no hi són. Camus era molt pudorós en aquestes qüestions, és a dir, més àrab que francès. Després vindria París, on s'instal·la a *la culture par excellence*, la francesa: tota l'escenografia de la *sagesse*, la *mise en scène* del pensament, l'originalitat i la gràcia gal·la per tot allò que representa la controvèrsia intel·lectual (*la grandeur*, avui només la inèrcia d'una mort anunciada). La meua generació, *carcamals* d'entre 50 i 60 anys, i més encara, tenen aquest ADN cultural -vam arribar molt tard, massa tard (tret de Kafka, Mann, Zweig, i pocs més) a la desconeguda, inquietant i més pregona cultura austro-hongaresa.

Per últim, la visceral i palesa estimació que sentia per la cultura clàssica espanyola (malgrat els silencis de Caterina, la mare, d'altra banda, l'espoleta que va fer possible l'heretgia *imperdonable* de la seva suposada indeterminació durant la guerra d'Algèria), en especial el seu teatre. Camus era, sobretot, un home de teatre. Els camusians ho saben prou bé: va

traduir i adaptar dues de les grans comèdies del segle d'or: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, l'obra més, per dir-ho d'alguna manera comprensible, *existencialista* del Fènix, i *La devoción de la cruz* de Calderón, un *tour de force* entre el lliure albir i el destí, que porta a terme un *outsider*, algú que, com Rimbaud, ha passat una temporada a l'infèrn, malgrat portar tatuat Déu a la seva pell. No cal dir res més per reconèixer que l'ànima de Camus era tan plural com el seu origen. Tanmateix, corren temps inquietants, una atmosfera de totalitarisme que recorre Europa: l'ascens de la ultradreta, els populismes, els nacionalismes d'esquerres i dretes. L'internacionalisme, el cosmopolitisme, la pluralitat, l'eclecticisme són difícilment tolerats. O bé provoquen l'escarni, o la riulla dels infradotats súbdits de la TV pública. I, aprofitant l'avinentesa, ja que també parlàvem de cantautors, Georges Brassens, un cantautor francès, a qui llavors tots els progressistes antifranquistes seguien i admiraven, tenia una cançó, *La mauvaise reputation*, que avui faria treure els colors a tots els nous patriotes-ètnic-identitaris-progressistes, cançó que tots ells subscriuen i aplaudien, llavors i ara (*O tempo o mores*), i que deia (traducció al castellà cantada per Paco Ibáñez): "*En mi pueblo, sin pretensión, tengo mala reputación. Haga lo que haga es igual, todo lo consideran mal. Yo no pienso, pues, hacer ningún daño queriendo vivir fuera del rebaño. No, a la gente no gusta que uno tenga su propia fe. El día de la fiesta Nacional, yo me quedo en la cama igual, que la música militar nunca me supo levantar. Esto sí que sí que será una lata, siempre tengo yo que meter la pata...*" Bé, *voy a continuar metiendo la pata*, és el meu deure, és el meu disseny, és el que més m'agrada. D'altra banda, si hagués de triar un racó del món o una identitat (déu o el diable no ho vulguin), potser seria la portuguesa (estimo tant la seva llengua i la seva meravellosa poesia). Millor encara, gitano, perquè són a tot arreu, i no tenen terra promesa, ni banderes, ni himnes, ni demanen permís per fer la seva vida. En el fons, la veritable pàtria –si voleu fer servir aquesta proteica paraula– de persones com jo, és la seva biblioteca, com diu Luís Alberto de Cuenca. Un pot estimar raonablement i, fins i tot, entranyablement, la seva terra i la seva llengua (o llengües, alguns tenim la sort de saber-ne i voler-ne unes quantes) amb intel·ligència i bon gust, sense caure en aquest espantós ridícul essencialista raholero-terricabrero. Ho enteneu, ara? "*M'estimo tant el meu país que no sóc nacionalista*",

Albert Camus. I per a acabar, tornem al començament, per allò que T. S. Eliot al *Four Quartets* va resumir en un sol vers de ressonàncies presocràtiques, en el poema East Coker: *In my beginning is my end...* Així doncs *Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura chè la diritta via era smarrita... Mutatis mutandis*, qüestió d'edat.

Corria l'any de gràcia de 1974 (Espanya començava a albirar una esperançada incertesa política), en una de les aules dels Germans de La Salle (Condal) a Barcelona, on s'impartien les classes de sisè de batxillerat, un trist i tímid adolescent de setze anys tractava de llegir un llibre d'amagat (llegir un llibre d'amagat és dels pocs, intensos i estranys plaers que provoquen les prohibicions). De sobte, el professor de física, amb una veu que augurava tempesta, el va cridar pel seu cognom per retreure-li:

P - Es pot saber què dimonis està fent, senyor meu?

A - No res. Per què?

P - Au vingat! No em vingui amb punyetes! Li permeto que m'escrigui les seves paròdies d'examen amb bolígraf vermell, que xerri pels colzes, que gairebé no mostri cap interès per la meva assignatura; però la mentida, senyor meu, la mentida va en contra de la llei de la gravetat moral! I no provi d'amagar el que tenia entre les mans.

A - Dispensi, però no és cert que em sigui indiferent, la físi...

P - Deixi's d'històries i ensenyi'ns ara mateix la ximpleria que estava llegint!

A - És "L'estranger" de l'Albert Camus.

P - Què?... Com diu? ... "L'estranger"? A veure, ensenyi-me'!

A - Aquí el té.

P - Bé... Sí, és "L'estranger"... Doncs bé, senyor meu, oblidis del que li he dit, i faci el favor de continuar llegint Camus. Ara, potser vostè està més sorprès que jo, però, amb el temps, ja ho entendre; i tant que ho entendre, si no es torna un gregari cretí, esclari, potser recordi aquest moment.

No cal dir que era d'agrair la insospitada, però del tot innecessària, recomanació de l'antiplatònic pedagog, com tampoc cal dir, a hores d'ara, que el (i disculpi'm els pleonasmes) trist i tímid adolescent que era jo. I sí, per suposat, que ho vaig entendre i mai no ho vaig poder ni voler oblidar. El que potser cal dir és que la lectura de *L'estranger* va canviar la meua vida o, tal vegada, me'n va donar una altra, una de més isolada,

més estranya, més estrangera; però alhora més pregon, més lúcida, més meva. (La lectura de *L'estranger* i tants d'altres llibres de Camus que la succeïren, van formar una constel·lació que em va permetre navegar pels immarcibles mars de la foscor. I només amb el mapa de la meva sang, les bengales de la raó i el coneixement, sabent que no hi ha Ítaques, ni noves Índies, ni cels on arribar, tan sols recalar en algun port on lliurar-se a la beguda, a l'amor, als amics i als llibres: aquestes illes secretes de la llibertat i el plaer compartit). Sí, unes quantes prematures, eixutes i hipnòtiques pàgines van canviar del tot el que previsiblement hagués estat la meua vida: un estúpid desastre (avui, només és un vell desastre, com tota vida que hagi valgut la pena perdre; la resta son pèssimes interpretacions d'ínfims papers, de detestables vodevils en teatres provincians). Cada vegada que hi penso, per exorcitzar el vertigen, obro aquella primera plana i torno a llegir: "*Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas...*" I tot torna a ser al seu lloc, al lloc de la perillosa, incòmoda i, tanmateix, insubstituïble llibertat que he volgut triar, malgrat tot, *malgré moi-même*. El cas és que al concloure l'obra, vaig entrar en una mena de coma intel·lectual. Mai havia llegit res de semblant, ni tan sols sospitava que existís. Així doncs, durant uns quants dies, em vaig sentir un nou i petit Meursault, isolat de tot i de tothom, un malalt metafísic, un fosc i desorientat heroi errant per un manicomi de fàstic i confusió (poc després llegiria *La nausea* de Sartre, per acabar-ho d'adobar. Massa aviat? Els llibres, però, no demanen permís ni perdó per entrar a la nostra vida). Gradualment, al dissipar-se la verinosa màgia d'aquelles austeres i fredes pàgines (malgrat l'omnipresent sol algerí), em vaig reintegrar al soroll i la pols del món, i de nou vaig obrir els ulls al mig d'una altra gran, provinciana i assolellada ciutat mediterrània, on encara hi batejava una fantasia artística marginal, el pensament llibertari, el cosmopolitisme canalla, la resistència cultural i la poesia sobre els murs. Ciutat a la que, per cert, Sartre va pronosticar, amb la seva mítica *miopia*, tan biològica com sociològica, una futura capitalitat intel·lectual europea, que poc després de la mort del nostre Calígula del Pardo, *La peste* nacionalista no va trigar gaire a decebre i desertitzar culturalment amb escreix, amb els *neo-pastorets-identitaris* d'esquerres i dretes –això sí, *de casa nostra*-. Tant se val, la intolerància és genètica, no ideològica. Però els meus ulls ja eren els d'un estranger: aquell món plu-

ral que compartia amb els altres estava corcat de dalt a baix per la mort, la injustícia, la malaltia, el fanatisme, la ignorància, el patriotisme més groller i, potser el pitjor de tots els mals, la indiferència. Camus escriu *Els homes moren i no són feliços*; i jo havia tingut la sort, mitjançant una fi cció literària, de descobrir un pam la cortina rere la qual s'amagava, com aquell vel de Maya Schopenhaurià, o el que ara dirien els ciberpensadors d'estar per casa: un groller *Matrix*. Va ser tant el meu enlluernament que, quan un mes després vaig veure la pel·lícula de Visconti sobre el relat, em va semblar una flagrant estafa pel seu esbiaixat exercici d'interpretació en clau marxista, massa preocupat per netejar qualsevol element pertorbador d'un materialisme dialèctic, que convertia *Marsaut* en un estajanovista de l'existencialisme sartià (De fet, al celebrar els èxits cinematogràfics de l'aristòcrata comunista mai hi surt *l'estranger*, i amb raó). Cal, doncs, respondre encara a la pregunta per què Camus? Cal, per si hi hagués dubtes, pel desori i la sort d'ésser i de conviure amb altres llibertats (Recordem l'infern són *els altres* de Sartre), el goig i la tenebra de l'amor, la relació suprema amb l'altre, que ens demostra fins a quin punt som lliures i deixem que els altres puguin exercir la seva llibertat amb nosaltres; sense que ens emborratxem de sang o d'indiferència al veure, com Calígula, l'absurd dels homes, i la seva por invencible per la veritat. La convenció que cal assumir la història individual i intransferible de la qual som autors i responsables, sense justificacions o atenuants de cap mena, perquè ser lliure és saber que mai sabem del tot allò que més ens cal saber, que la nit és massa gran, massa negra, massa nostra per no perdre el camí que arriba a nosaltres mateixos. I que hem de continuar triant malgrat la por i el silenci, o potser perquè desaparegui la por i el silenci, triar davant la justícia i la injustícia del món, la nostra i la dels altres amb paraules i fets, perquè vivim on vivim sempre viurem a Oran (*La peste*), i no fugir de la solitud al saber que gairebé sempre un està sol, malgrat que ens estimin amb bogeria (no existeix llibertat sense solitud, un tria tot sol, perquè no té ni vol la protecció dels gregaris subterfugis, ni dels catecismes socials de moda de qualsevol tendència ideològica, tampoc del que toca pensar per a ser acceptat, reconegut, per ser *un dels nostres*, perquè la lletra de tots els himnes dels homes tenen enemics que eliminar, per fugir dels mediocres que davant la seva insignificança individual s'estimen



més ser orgullosos peons de Déu, de la Nació, del Partit, d'aquestes merdes amb les quals els amos els fan creure que són alguna cosa, perquè se sentin cofois de servir-los. Potser la lliçó més difícil de totes: la condemna angoixosa, real i irredimible al temps que ens agermana amb la resta de mortals *La peste*, la mort (*Mourir... Mourir...* i no ser feliç), el veritable pecat original, l'absurd obscè al fet de tenir els dies comptats, les paraules comptades, i saber per sempre més que l'absurd és un invencible jugador d'escacs el qual ens pot fer escac i mat en qualsevol moment. Camus és una de les més lúcides consciències del segle XX, un segle sagnant i espantós que ell, en part, va vaticinar. Si el perdem de vista el món serà encara

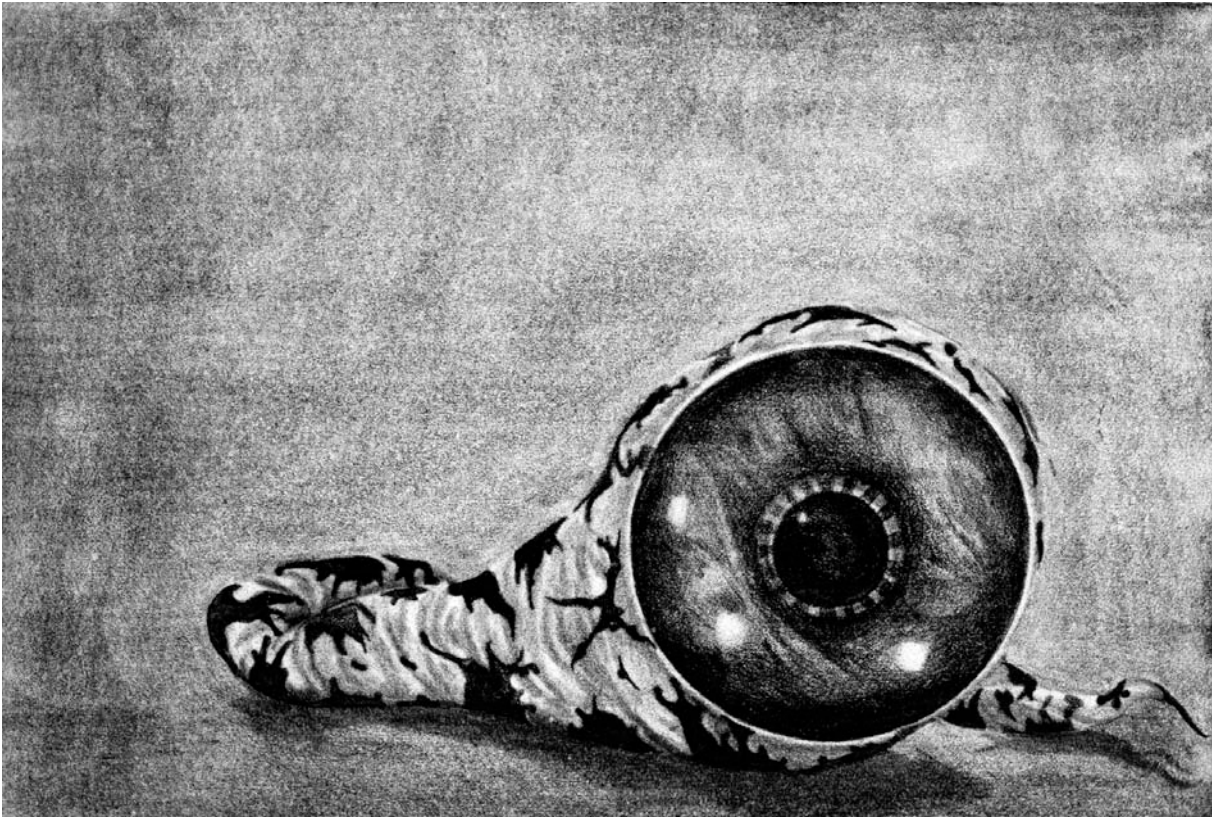
més fosc, més delirant, més estúpid, més perillós, mai serà casa nostra. Potser per tornar-nos del tot humans ens caldria primer ser estrangers. Els déus no perdonaran mai a Prometeu el seu sacrilegi: ajudar els homes a sortir de la barbàrie. Però es pot lluitar contra els déus, es pot desfermar a Prometeu. Certs homes, la majoria, no perdonaran mai a Camus la desobediència contra la qual encara consideren l'últim reducte d'allò que està més enllà del seus destins i la seva llibertat; allò inqüestionable, suprem, inviolable, sagrat: la Nació. Hay un viejo proverbio oriental que reza: *el único universo posible para una rana es sólo una charca.*

* e-mail:

Estimat Joaquim, no sé si arribo a temps (sóc com els escolars dolents, lliuro l'exercici tard i malament); tampoc no sé si haves calculat el risc o si el volies. Sigui com sigui, ja em coneixes, sóc més Minguillón que mai i fins el final, i no puc, no vull decebre Camus ni a mi mateix, i, ja posats, ni a tu mateix. Llegeix l'article, i, si no t'agrada i el consideres insuportablement sacríleg, un escàndol imperdonable, no el publicuis. Tant se val. No vull ni puc escriure un panegíric de circumstancies; potser és massa testicular i apocalíptic, però sóc camusià fins el moll de l'os. Molta gent diu que li agrada Camus, però no és cert, o no l'han llegit de veritat o no han entès res. Camús, per fortuna, és perillós pels temps que vivim. Com deia Ávaro de Campos: el meu deure és inquietar les consciències. Res d'aplaudiments i babes, la literatura i la filosofia entre d'altres coses serveixen, si més no, per trencar els cristalls del Castell de Kafka, i fer sortir la gent al carrer per prendre les immundes Bastilles d'aquest abocador del món. Després de llegir i rellegir, any rere any, "L'homme révolté", qualsevol bon lector de Camus sap que si aquest article pateix d'alguna cosa, és de timidesa. Si el publiques, fes-li una correcció ortogràfica, si us plau; sinó, t'ho agraeixo de totes maneres. Cap compromís, cap problema... Tornaré a Fray Luis de León.. com sempre...

*...dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa,
en el campo deleitoso,
con sólo Dios se compasa,
y a solas su vida pasa
ni envidiado ni envidioso.*

Una abraçada.



La necessitat natural de traduir

Jaume Creus



Deu ser cert que existeix alguna mena de predeterminació o, si som incrèduls, de predisposició en els fenòmens que configuren les fites o els puntals d'una vida. És indubtable que alguna cosa em lligava als llibres. I puc aportar tres exemples força clarificadors. El primer de tots, al bateig del Miquel Desclot (cosí meu), quan jo a penes tenia un any. Aquell dia, després de passar per la pica baptismal, mentre ho celebràvem a casa seva em van fer fer el meu primer espectacle. El meu oncle Miquel, requerit per la meua mare, em va posar a les mans un llibre per tal de tenir-me distret. Me'l va donar —m'han explicat— cap per avall, i jo sense dubtar-ho gens ni mica me'l vaig posar del dret. Una parenta, en veure'm girar del dret el llibre que m'havien donat invertit, devia quedar prou admirada per fer-me repetir l'operació; un cop comprovat en diverses proves que no era pas casualitat, que jo sabia com anaven les lletres, va anar cridant els altres parents per mostrar-me com una atracció de fira («Mireu, mireu què fa aquest nen!») davant la desfilada general dels convidats. Jo sempre he pensat que no devia ser tan extraordinari: si hi havia "sants", diria que no era cap mèrit especial, perquè llibres de contes en vaig tenir des del primer respir. Però i si, com sempre m'han dit, era un llibre sense il·lustracions? Segon exemple: també m'han dit sempre que vaig aprendre a llegir tot sol. Bé, suposo que almenys les vocals i algunes consonants me les devien ensenyar, perquè recordo, tot i tenir tres anys (és un dels meus primers records conscients, i a més a més hi ha fotos!), haver preguntat com es deien les lletres; la resta, sí, segurament va ser deducció meua després de mirar-me repetides vegades, en solitari, el llibre de lectura, amb uns dibuixos que duïen el nom a sota (en castellà, és clar) separat en síl·labes. Aquest procés sí que devia influir en la meua clara facilitat per desxifrar els idiomes (i explica la meua dèria juvenil pels jeroglífics egipcis, per l'escriptura cuneïforme, la minoica, l'asteca, etcètera). Tercer

exemple o millor dit, corol·lari: com que els pares veïen que tenia aptituds intel·lectuals, em van fomentar l'ànsia lectora (ma mare diu que em ve de la banda d'ella, perquè la seva mare, la iaia Maria, era una devoradora de novel·les, algunes de les quals jo encara conservo, per l'antiguitat que tenen). Em regalaven molts llibres: pel sant, l'aniversari, les bones nites, els Reis. Tinc una pel·lícula de 8 mm. on se'm veu el dia de Reis del 1961, amb deu anys, portant un munt de llibres recollits dels diversos regals dels familiars, més de quinze. I me'ls llegia tots. Llavors eren els de la col·lecció «Historias» (molts Julio Verne, Mark Twain o els misteris i aventures de les primeres novel·les de l'Enid Blyton). Sempre he estat envoltat volgudament i permanentment de llibres: a la universitat em coneixien com el que sempre duia un llibre sota el braç. I suposo que la curiositat per saber sempre més i més coses i distreure'm en les hores soles, quan els pares treballaven i no tenia encara germà, devia fer miracles i llegir es va convertir en una necessitat vital, però del tot natural, si bé estranya als ulls de la majoria de la gent. Quan vaig anar al primer col·legi als set anys, ja sabia llegir i havia llegit molts contes, «tebeos» i llibres juvenils. En aquell col·legi, abans dels deu, ja llegia el Quixot, el llibre que fèiem servir de lectura, quan tocava fer-la drets en filera i passant-nos el llibre. Allà, els dissabtes al matí, a l'última hora, que era una mica lliure, la «señorita» ens llegia alguna de les aventures de la Blyton que jo portava i que així compartia amb tota la classe. Tot plegat, era la primera manifestació d'una voracitat lectora que no m'ha abandonat mai. I la base primera per al posterior interès a conèixer també altres llengües i llegir altres llibres en les seves llengües originals: el puntal imprescindible per a ser traductor.

Paral·lelament, també amb molt pocs anys, els diumenges, quan els pares es quedaven més temps al llit, m'hi deixaven pujar i quedar-me a escoltar per



una petita ràdio de color taronja els concerts radiats. Així vaig conèixer Beethoven, Prokofiev, Txaikovski, els romàntics, etc. Més endavant, la música i la lletra (cantada) van començar a polsar dins meu alguna corda que tindria conseqüències, perquè no entenia què cantaven. Entenia les cançons corals (algunes en català, als anys 50!) que sentia en directe en algunes festes assenyalades en teatres de barri o a la que havia estat abans de la guerra l'escola del meu pare, però no entenia les àries d'òperes que escoltava als primers concerts a què vaig assistir al Palau de la Música (ja a primeries dels anys 60). Llavors ja havia canviat d'escola i anava als claretians, ja m'havien passat algunes coses prou traumàtiques en el pitjor i millor sentit, ja havia tingut oportunitats per valorar alguns fets que et poden marcar la vida, i ja sabia què era la fidelitat, l'estimació (no gosaria dir encara que era amor) i la decepció més profunda. Però ara érem al Palau de la Música, en una mena de preàmbul de la beatitud excelsa de l'intel·lecte que allà es manifestava. Perquè allà feien concerts especials per a les escoles, i uns quants privilegiats (així em sentia) ens saltàvem les classes avorrides i anàvem a escoltar música en viu. Però només hi podien anar els primers de classe, els que sortíem al quadre d'honor. I hi anàvem acompanyats pel «padre» Palau, que era mentor literari dels que volíem escriure i també era el director



del cor escolar, on jo cantava aleshores. Va ser a través d'ell que em vaig trobar per primera vegada davant del fet de la traducció: jo li havia demanat que m'expliqués què deia l'últim moviment de la Novena de Beethoven, i vaig tenir la primera manifestació del prodigi de traduir: de cop i volta posseïa el coneixement d'aquell cor que sentia cantar i no entenia. Més endavant el vaig arribar a cantar en català i tot, però llavors encara no sabia que Maragall l'havia traduït, tenia encara dotze o tretze anys i gairebé ignorava que hi hagués literatura en català: només coneixia els textos de Verdaguer en català prefabricat, difícils de llegir, que eren tot el que hi havia a casa de literatura catalana editada, herència de l'avi Creus que mai no vaig conèixer. Però la meravella de saber en un instant el que significaven unes paraules que no podia entendre, perquè eren en alemany, va disparar el ressort de la voluntat que en endavant m'impulsaria a voler entendre-ho tot (pretensió òbviament inabastable, però engrescadora com poques he tingut en ma vida).

Si fa no fa per aquelles mateixes dates, també a casa em permetien comprar discos que t'arribaven a casa a través d'una mena de subscripció, no se si directament de la casa RCA o per intermediació de Selecciones del Reader's Digest, que era l'únic que llegia el meu pare, tret potser d'alguna revista a cal

barber. Una vegada me'n van deixar triar un, i vaig demanar el del tenor Beniamino Gigli, amb àries d'òperes italianes: m'agradava la música, però me'n distanciava el fet de no entendre el que deia la lletra, tot i que repetia com un lloro el que em semblava comprendre. I amb això en tenia prou, de moment. Segurament així s'explica perquè l'italià és la primera llengua que vaig voler aprendre de cap a peus, fins al final, a part del francès que a col·legi, durant el batxillerat, ja havia començat a dominar. Però per ser cronològicament exactes hauria de dir que abans vaig tenir els primers contactes també seriosos amb el rus. Als disset, treballant l'estiu a Can Jorba, en passar per la secció de discos on sempre m'aturava, havia vist i, en cobrar el sou, m'havia comprat un disc amb els millors fragments de *Borís Godunov* de Mussorgski. Aquella música em va fascinar literalment, per molt que conegués ja la dels ballets de Txaiovski, més ensucrada i fàcil. De menut, els contes que més m'havien agradat eren els contes russos (en castellà, naturalment) i m'havien deixat un delit d'acostar-me a tot el que fos rus, i encara que als disset ja sabia que llavors aquell país era dit Unió Soviètica, potser al romanent infantil de la imaginació m'hi havien quedat més aviat els tsars, tsarines i tsarèvitxs, i els prínceps i dones exòtiques de països més llunyans encara (com els que també sortien a *Les mil i una nits* que tenia en versió de la «Juvenil Cadete»). Una de les meves primeres narracions matusseres i, com tantes altres, inacabades presentava un nen rus entotsolat davant del Volga, que se sentia cridat a llançar-s'hi per l'atracció d'unes dones d'aigua. Fascinat, doncs, pel *Borís*, vaig voler penetrar els misteris d'aquell text de Puixkin (de qui ja havia llegit *Dubrovski*, un efectiu potenciador de les meves inclinacions romàntiques) i així va ser com als vint-i-un vaig començar a aprendre el rus, compaginant-ho amb els estudis universitaris a la UAB i els estudis musicals al Conservatori. Només ho vaig mantenir tres anys perquè la carrera i la música m'exigien cada vegada més, però ja sabia què deia el cant original de l'òpera i ja havia traduït poemes de Maiakovski, Puixkin i Akhmàtova (perquè sortien en una revista soviètica per a estudiants estrangers a què m'havia subscrit). Els primers anys de la dècada dels vuitanta vaig fer tots els cursos i l'especialització d'italià, i, primer de la meva promoció, vaig acabar la meva formació en italià a la Universitat de Perugia. No gaire després (necessitat de saber sempre més i més llengües?) vaig començar els estu-

dis d'alemany, que em van servir per traduir *El matrimoni de Maria Braun*, de Fassbinder, per a TV3, de la qual cosa n'estic especialment orgullós. I per culpa segurament de les òperes de Janáček, que van ser una altra de les grans descobertes de la música del segle XX que vaig fer durant els anys vuitanta, a l'inici del nou segle vaig encetar el txec, perquè, a part de les òperes, volia llegir i després traduir uns quants poetes de les terres bohèmies: Seifert, guanyador del Nobel, Holan, imprescindible, Halas, Holub, Orten i algun més. Això ja ho he fet, i ha estat un altre motiu de profund orgull; ara, a la segona dècada del XXI li ha tocat al suec: vull traduir Strindberg. L'anglès no l'he estudiat mai a consciència, vaig rebre'n algunes classes a la universitat, en horaris no lectius, que vaig deixar ben aviat, però els grups de música rock ja me n'ensenyaven de franc. I anar-hi anant.



La primera traducció professional, deixant de banda els assaigs i provatures amb el francès al batxillerat (Baudelaire, Rimbaud, Daudet, sí, i Gide, però sobretot Verne!), va ser de l'italià: *El corsari negre*, de Salgari, feta a quatre mans amb el Jordi Fornas, ara notori exalcalde de Gallifa, encara que només la signo jo. Ja estava fent aleshores les primeres temptati-

ves serioses de traduir Pavese, i algunes coses van sortir en revistes universitàries dels setanta. La següent, i en endavant ja en solitari, va ser justament Verne i les seves *Vint mil llegües de viatge submarí*, única traducció aleshores sencera, amb totes i cadascuna de les espècies de peixos i animals marins que hi descriu. La resta de feina feta ara ja és llarga i es pot consultar al *Diccionari de la Traducció catalana*.

Ah, i si amb l'òpera vaig començar a necessitar saber què deien les llengües estrangeres, és a l'òpera on m'he capbussat de ple les dues últimes dècades, amb més de cent òperes traduïdes (per a TV3 o per als teatres d'òpera, com el Liceu o fins i tot el Teatro Real o la Maestranza de Sevilla) de gairebé totes les llengües operístiques. Qui diu que no hi estava predestinat?



L'ítaca inabastable

Testimoni d'un poeta palestí de la generació de després de la Guerra dels Sis Dies

Basem Al-Nabriss



Ara que el viatge s'acosta a la fi, vet aquí que em trobo recordant aquells temps llunyans i em sorpren: potser sense saber-ho van assolir un petit miracle? Em refereixo als membres de la generació literària incipient a la primera meitat dels anys setanta del segle passat, a la qual vaig ser el darrer a adherir-me, i també el més jove. És un miracle que aconseguissin escriure literatura —poesia, relat breu, novel·la i cançons de revolta— en un buit còsmic tan terrible, i després de vuit anys d'ocupació colonial israeliana a la totalitat de les terres de la Palestina de 1948.

En aquell temps, la mà de ferro de l'ocupació ens perseguia per la cosa més insignificant: si un miserable col·laboracionista qualsevol podia fer arribar a les orelles de l'invasor una paraula fugaç pronunciada aquí o allà, no vulgueu saber què passava amb la paraula escrita o difosa públicament! (Fins i tot si la paraula quedava mutilada per la tisora del censor militar, que generalment era un periodista o un investigador especialitzat en literatura àrab que traïa els seus principis acadèmics i prenia partit pel vestit de camuflatge). Van ser anys de grans dificultats. Els soldats israelians estaven enorgullits de l'aclaparadora victòria que acabaven d'obtenir sobre els països veïns i sobre la resta del nostre poble indefens. Els havien tret dels llits dels quarters i de dins dels tancs per governar-nos a nosaltres, habitants de Jerusalem, de Cisjordània i de Gaza. Volien domar-nos com s'ensinistren els animals domèstics i els salvatges junts.

En aquell temps llunyà, l'eclosió de la nostra consciència, els anys de la nostra adolescència i de la vigorosa joventut, van topar amb una "terra erma", per dir-ho amb paraules de T. S. Eliot. Una terra ocupada sense cultura escrita, desconnectada tant dels països àrabs com de la resta del món; on la persona i el text eren censurats sense interrupció. La tortura, la repressió i el terrorisme d'estat ens van afectar tant com a grup com individualment, i per les raons més

simples i insignificants. Aquests fets recorden vagament els que vosaltres vàreu viure durant els anys de Franco, que solcaren profundament els vostres records i els vostres rostres. Quan va arribar el moment no vam trobar ni biblioteques ni llibreries. No hi havia poetes ni escriptors que ens precedissin. Tampoc llibres, diaris, impremtes ni cercles literaris. Segons les seves lleis, les reunions de tres o més persones —fins i tot a dins les cases— estaven prohibides. Si volíem algun llibre havíem de viatjar fins a Jerusalem o Haifa amb la vaga esperança d'obtenir-lo. Si teníem sort i ho aconseguíem, ens esperava un altre obstacle de tornada a casa: travessar els seus punts de control militar i passar les inspeccions de seguretat amb aquest "material prohibit". La possessió de llibres —i, per a l'ocupant, qualsevol llibre era material prohibit, fins i tot els llibres barats de l'hsan Abd-al-Quddús— era motiu d'acusació, i es castigava amb sis mesos de presó prorrogables de forma immediata.

En aquest clima nasqué la nostra generació: la dels escriptors de la terra ocupada després de la guerra de 1967. Ara em ve a la memòria el que em va dir un oficial israelià dels Serveis Secrets el 1977 en una sessió d'interrogatori: "Vosaltres sou la generació de la derrota, i serem condescendents amb la vida dels que siguin assenyats fins que envelleixin i morin en silenci. Als esbojarrats els esperen les nostres presons i les nostres bales, per més joves que siguin." En realitat parlava com un déu ebri de poder davant d'un jove que està a punt de pixar-se a sobre de la por. Potser jo, per circumstàncies personals, he estat el membre d'aquesta generació que menys ha patit la repressió. Com deia abans, vam començar a escriure en absència d'antecessors. Vam buscar plataformes de publicació i vam satisfer els nostres anhels escrivint als diaris, en àrab, de Jerusalem Est i del Partit Comunista israelià.

Tots vam passar per la presó. Els empresonaments se succeïen amb més o menys freqüència en funció dels escrits de cadascú. Malgrat això, o precisament per aquesta raó o potser per alguna altra, la nostra vida tenia l'honor de tenir sentit. Nosaltres no som escriptors i poetes de la resistència per gust, sinó condicionats per la conjuntura. Així ens veu el nostre poble, i així ho han volgut els nostres destins. Escrivíem i publicàvem, i entremig llegíem qualsevol retall que ens caigués a les mans. Després vam començar a buscar literatura de la resistència per tot arreu, ja que era entre les línies d'aquella literatura on ens trobàvem a nosaltres mateixos. Ens fem amb el poema "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías" de García Lorca, en fem centenars de còpies a mà i les repartim als companys i camarades com si fossin fulls volants polítics. Quan accedim a un llibre de Louis Aragon, de Paul Éluard o de Ghassan Kanafani el copiem i el repartim. Sortim en nits salvatges, protegits per les ales de la foscor; amb el llibre a sota la roba, ens esmunyim a les cases humils dels camps de refugiats, i atansem una còpia aquí a una mà estesa per sobre el mur, allà a una altra que ens saluda per l'esclatxa d'una porta.

D'uns i altres aprenem a resistir. Com es pot escriure sense permetre que et condioni l'agenda de l'ocupant? Com es pot conservar l'essència de la

poesia i evitar que es converteixi en un eslògan? Ariel Sharon, Menachem Begin i els seus predecessors i successors omplen els nostres horitzons de tancs, avions de guerra i patrulles. Nosaltres fugim de tot això i ens fixem en la camisa del jove màrtir i en el botó arrencat, en la cartera escolar amb llibres i quaderns, impregnada d'olor de falàfel, i després escrivim. La poesia la trobem en la camisa, en la cartera, en el sospir de la mare i en el gemec del pare a altes hores de la nit. La trobem en la margarida que brota a la tomba del nen, no en el somriure del vell general. La poesia la trobem dins nostre i no en els seus tancs i avions. En la nostra fragilitat i no en la seva tirania. En la revelació de la nostra debilitat i no en la seva arrogància. En la suma de petits detalls que ens criden l'atenció i que observem atentament, i no en els seus actes, que generen els fets i els titulars.

La nostra literatura no ha estat el resultat d'una reacció a l'ocupació posterior a la guerra del 1967. Sabíem que, en literatura, els impulsos només provoquen que aquesta es converteixi en qualsevol altra cosa. ¿D'on provenia, doncs, aquesta consciència nostra? De l'experiència viscuda, de la reflexió i dels grans poetes contestataris i de la resistència a escala mundial: García Lorca, Machado, Hikmet, Aragon, Éluard, Vallejo, i tot el reguitzell de noms cèlebres restants. Aconseguiren salvar-nos del tot? Evident-



ment, no. Molts de nosaltres vam caure en la trampa de l'escriptura immediata, i pocs se'n van deslliurar. Però al cap i a la fi vam ser víctimes, presoners i testimonis del nostre context històric i de les seves circumstàncies. I vam intentar, cadascú pel seu compte i segons la dimensió del seu talent i de la seva cultura, estar per sobre d'aquestes circumstàncies. Cada vegada que, no exempts de grans dificultats, publicàvem un llibre, passàvem una temporada a la presó. Fins al punt que les nostres mares i les nostres esposes van arribar a odiar els nostres llibres. A les nostres criatures els produïa terror el simple fet de veure com sumàvem, un rere l'altre, al llarg de la nit i de part del dia, un vers o una frase que s'acabarien convertint en un llibre de poemes, un recull de relats o una novel·la.

És una generació que va créixer i va envellir abans d'hora, els membres de la qual han entrat en la decadència i han començat a morir l'un darrere l'altre. Alguns ens hem quedat per recordar-los i per vessar unes llàgrimes en senyal de reconeixement, i per, seguidament, treure'ns el barret davant d'aquella Ítaca inabastable. L'Ítaca que, quan més t'hi apropes, més s'allunya. Quins temps aquells... nosaltres, més Sísifs que Ulisses!

Benvolguts lectors de la revista El Procés, permeteu-me que en l'avinentesa saludi els que avui falten: Abd-al-Latif Àqel i Fadwa Tuqan a Nablus. Imil Habibi a Haifa. Abd-al-Hamid Taqx a Khan Yunis. Àzzet al-Ghazzawi i Muhàmmad al-Batrawi a Ramallah. Zaki al-la a Jabaliya, Sàlim Jubran a Natzaret, entre altres. Igualment, voldria saludar els qui continuen lluitant i patint: Samih al-Qàsım, Sahar Khalifa, Mahmud Xqir, Fauzi al-Bakri, Àdil Samara, Salman Massalha, Àhmad Hussain, Ali al-Khalili, Abd-an-Nàssir Sàlih, Al-Mutawàkkel Taha, Jamal Bannura, Àdil al-Usta, Assaad al-Assaad, Walid al-Hilis, Àkram Haniya, Zakaria Muhàmmad, Àmir Hammaix, Muhàmmad Ayyub, Gharib Asqalani, Sobhi Hamdan i Jamil as-Salhut. I també les generacions que els han seguit: Àhmad Rafiq Awad, Wassim al-Kurdi, Ziad Khaddaix, Jamal al-Qawasmi, Najwan Darwix, Walid ax-Xeikh, Othman Hussain, Khàlid Jumaa, Khàlid Abdallah, Anas al-Ila, Alá Hilihil, Jàbar i Nàssir Xaat, Asmà Azaiza, Abd-al-Fattah Xahada, Mahmud Madi, i molts més noms que no cabrien en aquest article. Són persones que van escriure i escriuen en els més brutals dels temps. Són els pares, els fundadors i els fills de la cultura nacional progressista a la terra ocupada. Van ser i són la consciència i la veu lliure del seu poble, que, comptant només amb el sentiment de pertinença, s'enfronten a l'aparell militar més ferotge de l'Esparta de la nova era.

Traducció: Valèria Macias

?

L'Otto era un taujà, un rústec, o almenys aquesta era la impressió que causava. Va emmenar-se i es va tornar un esnob. I com esnob encara era més taujà que com a pagerol. Però no vull contar anècdotes, sinó intentar una anàlisi. En algun lloc hi ha una revista de varietats a la qual només pot anar-hi gent casada. Haig d'afanyar-me a contraure matrimoni. Asseguda en un cafè, sola, Agnès plora a llàgrima viva per la meva inexorabilitat. Crec el següent: el meu esperit celebrarà la seva pròpia resurrecció al llit matrimonial. Fa poc vaig rebre una carta. ¿Què contenia? El commovedor prec que no seguís el mal exemple de Gottfried. Que era molt bonic ser l'amo i remenar les cireres. Vaig respondre: "tinc a la meva disposició una pobletana exuberant. M'aconsellen que trobi una mitja taronja i faci una obra d'art. El millor serà engendrar un fill i oferir el producte a una editorial, que difícilment el rebutjarà. La meva esposa em cobrirà cada dia de retrets, potser fins i tot serà necessari un abrigall. Ja aprendré coses del nen. !Quin futur més prometedor!

* La fortuna va proporcionar-nos una capsa de cartró antiga plena de documents i textos inclassificables, anònims i estanyats, que anirem publicant els propers números de la revista, fins que l'autor aparegui.

En transició

Josep Maria Miró



Transició: *Acció de passar d'un estat a un altre. Procés polític no violent pel qual una comunitat modifica la seva forma de governar-se.* En aquest país, i a aquestes alçades del partit, sabem o hauríem d'haver entès que les transicions són necessàries però que impliquen una valentia enorme o que, amb els anys, n'acabem pagant les conseqüències. En aquest moment convuls que vivim, el nostre sistema reclama una regeneració urgent en clau política, social, econòmica i cultural i que, com a conseqüència, articulem noves dinàmiques que ens serveixin per aparcar aquelles que, ja és més que evident, no funcionen. També en l'espai teatral. I és ara que gestors, directors, dramaturgs i creadors necessitem articular un discurs nou i profund, redefinir el nostre paisatge teatral.

No deixa de ser curiós que, molts de nosaltres, critiquem amb força un sistema que considerem obsolet, pervers i, en bona part, la mare dels nostres mals i que anomenem *dictadura del capitalisme*. Dic que no deixa de ser curiós perquè mentre ens fem nostre aquest discurs crític, també assumim amb la més absoluta naturalitat que al final de la temporada teatral arribi el torn dels balanços i que aquests es regeixin únicament per criteris quantitius i no qualitatius. Els percentatges d'ocupació determinen si allò ha estat o no una bona temporada i, fins i tot, ens marquen quins han estat els millors espectacles. Aquest criteri quantitatiu té la seva lògica en el sector privat però obre certs interrogants en el públic. És natural, en aquests temps que corren, que les xifres no es poden esquivar i que cal una extrema responsabilitat en la gestió. Tot i així, quan l'àmbit públic el balanç només es redueix en ocupació de butaques és difícil discernir quines són les diferències d'aquest teatre amb el privat i també la diferenciació i necessitat d'existència d'un i altre. Són aquests paràmetres quantitius els que acaben legitimant aquell discurs que si la cultura no és econòmicament productiva pel mercat, aquesta no és necessària.

És cert, que en els darrers anys, els autors joves, hem guanyat visibilitat i presència en els escenaris. Això no vol dir, però, que no hi hagi aspectes millorables, a revisar, tant pel que fa a la promoció, consolidació i difusió de l'autoria catalana, com també fer possible un paisatge teatral més ampli, el màxim d'heterogeni, amb unes escriptures més lliures i no segrestades -volguda o, potser, inconscientment- per condicionants d'estandarització o de mercat-. El Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) ha estat una peça fonamental per donar visibilitat a la dramaturgia catalana. Amb totes les virtuts d'aquesta iniciativa, que s'ha anat reformulant amb els anys i temporada a temporada, també aquí ha pesat un argument quantitatiu -d'una altra naturalesa al citat anteriorment-: tenim un país tan prolífic i amb tants nous autors, que cada temporada en podreu veure sis de nous. Amb aquesta farcida cartera de dramaturgs, s'assumia l'encàrrec amb il·lusió i també amb certa resignació que aquesta oportunitat seria, possiblement, la primera i l'última d'estrenar en un escenari i amb les possibilitats que ofereix un equipament com el TNC. Més enllà de l'aparador de noms, potser hauria estat necessari l'acompanyament i generar complicitats entre el teatre i aquests autors perquè creïessin vinculats a un projecte fi-losòfic i artístic, a l'estil de residències de més llarg recorregut com es fan a la *Royal Court* de Londres o en altres teatres europeus. La tria d'uns o d'altres, inevitablement, no hauria estat exempta de crítiques, però en la l'elecció, confiança i risc es configuren les apostes, els criteris i les línies de programació particulars i pròpies d'un teatre. Seria injust no dir que en aquesta programació 2012/13, la darrera de Sergi Belbel, tres dels autors que han passat pel T6 -i com a demostració de la consolidació d'aquest projecte- han fet el salt i s'han programat a la Sala Gran. Per què la Sala Gran? La Sala Petita no hauria estat una excel·lent opció? No en tinc la resposta, només la

sensació que en aquest país sovint tendim a la desmesura i que aquest és un salt molt propi de casa nostra i en particular d'aquesta ciutat: el salt olímpic. El salt olímpic, però, requereix haver pogut fer els entrenaments en les pistes pertinents. Aquest tipus d'espais de creació han de garantir el risc. L'experimentació. El full en blanc. Sovint, però, i quan abans parlava d'aquesta necessitat de crear un paisatge heterogeni, em referia a la sensació -potser, a vegades, fruit d'una suggestió externa o, fins i tot, d'una mena autoconvenciment del propi autor- d'estar determinat per uns condicionants de resultat -crítica, recepció i ocupació- i que poden arribar desvirtuar les escriptures personals a favor d'unes altres fruit d'allò que, suposadament, s'espera d'ell o que, també suposadament, reclama el públic d'aquell teatre. Pensant-hi, em vénen al cap dues anècdotes. La primera, en una de les trobades dels autors escollits pel T6, quan se'ns posava com a referent que d'allà n'havia sortit *El mètode Grönholm*, un èxit sense precedents i a escala mundial i possiblement, difícilment repetible. La segona anècdota, quan pocs dies després de l'estrena de l'espectacle d'un company al T6,

llegia una crítica que el qualificava com un error i afegia que atesos els temps que corren, aquesta mena d'errors sota el paraigua d'institucions com el TNC i de projectes com el T6, cal intentar evitar-los ja que no ens podem permetre malbaratar recursos. Relato aquestes dues anècdotes perquè, com a autor, em semblen significatives i m'obren interrogants pel que fa a l'escriptura: Quins han de ser els plantejaments d'un teatre públic en un encàrrec de creació? El referent d'una institució -sense que això vulgui dir que desmereixi cap opció personal d'escriptura, que em sembla lícita- és l'èxit, entès i traduït en major nombre d'espectadors? El teatre ha de buscar únicament l'aprovació o, en canvi, crear un diàleg amb la platea ja sigui interrogant-lo, generant debat, provocant-lo, entretenant-lo, neguitejant-lo, qüestionant-lo, i fins i tot fent-lo enfadar o indignar? No crec que cap autor vulgui errar en el seu treball, però, si l'error -que també pot ser sinònim d'haver-hi hagut una intenció de provatura- no té cabuda en un espai suposadament destinat a l'experimentació, quina mena de teatre s'ho podrà permetre? Aquestes i moltes altres qüestions em venien al cap en el seu moment i encara ara



segueixen inquietant-me sobre quines són les pautes, que si no som capaços de ser honestos, poden acabar condicionant i reformulant les nostres escriptures.

Fa pocs dies, un bon amic -un autor interessant i encara escènica verge- se'm lamentava. M'explicava els seus dubtes d'acceptar o no una proposta que no acabava de veure clara, però que creu que potser li donarà visibilitat i que li servirà per aconseguir aquest desitjat desflorament teatral. Es planyia d'escriure amb constància, d'haver guanyat uns quants premis i, en canvi, no ser estrenat i, fins i tot, la sensació de no ser llegit. És comprensible la inquietud i la sensació de frustració, i de les coses que em deia hi ha un punt especialment preocupant: no ser llegit. I això enllaça amb un aspecte que sempre penso que els autors hauríem de reivindicar: que ens llegeixin. Els responsables dels teatres -sobretot els públics- i també d'aquells que fan seva la bandera de la contemporaneïtat i del "fet aquí", haurien d'estar al cas de tots els textos que els arriben, dels nous autors que comencen a treure el cap, de tot text premiat o publicat -cada cop menys, per cert-. I encara que sigui moment de vaques magres, tenir assessors de confiança o crear comitès de lectura per fer aquestes tasques. Entenc profundament l'angoixa que em relatava el meu amic ja que he tingut la sensació en diverses ocasions -i també la constància- d'haver enviat textos que han passat mesos i mesos en una bústia, sense ser llegits i que no s'omplien de pols perquè la informàtica els salvaguarda d'aquesta substància però no de la desídia d'aquells que els reben. Fa pocs dies, rebia un correu d'un teatre anglès que els havien enviat la traducció d'un text meu. Lamentaven el retard -que servidor no considerava especialment greu, almenys tenint en compte alguns antecedents viscuts aquí- i em deien que tenien un comitè de lectura que de cada deu textos llegits, només un passava a una segona ronda d'avaluacions i que el meu text acabava de passar-hi. El correu era un primer informe redactat amb totes les consideracions, amb unes explicacions que tenen a veure amb allò que s'ha presentat contrastades amb les línies de treball del teatre. Un informe d'aquest tipus també s'envia als textos descartats. En aquesta transició teatral hauríem d'aspirar a uns gestors i responsables teatrals compromesos i capaços de teixir unes estructures rigoroses, serioses i eficaces en una qüestió aparentment tan senzilla, i a l'hora tan complexa,

com és llegir tot allò que els cau a les mans i amb mecanismes que aconseguixin arribar, fins i tot, a allò que no els hi ha caigut. El meu amic, per cert, ha acabat acceptant aquella proposta que no veia clara però que pensa -jo crec que equivocadament, ja que no és un marc afí a la naturalesa de la seva escriptura- que li donarà visibilitat. Abans que digués que sí, jo ja li vaig dir que estava segur que acabaria acceptant, que jo no li resoldria el dubte -que si l'havia manifestat ja era prou simptomàtic- i que l'última paraula era únicament seva, però que pensés bé si el que l'interessa és escriure teatre o fer *màrketing* i exhibicionisme extrateatral.

Els condicionants exteriors, massa sovint acaben determinant una cosa interna com és la creació. Penso que és interessant que ens fem preguntes i hi reflexionem quan l'afrontem per determinar què volem fer i de quina manera. Penso que aquest tipus de debats són sans i necessaris. En certa ocasió, en una trobada d'autors de l'obrador internacional d'estiu de la Sala Beckett amb diversos directors d'equipaments teatrals parlàvem de condicionants d'escriptura i d'allò que acaba conformant l'escena. Entre les moltes qüestions que es van posar sobre la taula, algú va dir que a les generacions joves ens mancava certa ambició i sempre escrivíem obres de pocs personatges. De seguida ho varem rebatre: no es tracta de falta d'ambició, és coneixement de causa de les dificultats de producció d'una obra amb molts personatges. A vegades, una xifra poc elevada ja és considera que són molts a l'hora de tirar endavant un projecte. I evidentment, això ha condicionat l'escriptura, perquè seria ingenu pensar que els condicionants econòmics de producció no acaben esquitxant-nos. I a vegades, sota paràmetres i condicionants d'aquest tipus s'han configurat formes de fer i s'han explicat com a naturals o voluntàries dels autors i creadors. D'un temps ençà, per exemple, ha anat agafant força la figura de l'autor-director. M'hi sento còmode i gaudeixo molt en la direcció, però també he dit en moltes ocasions que no necessàriament l'autor ha de ser el millor director dels seus textos, ni l'única fórmula. També he insistit a alguns directors generacionalment pròxims que no són autors que no acceptem direccions que no siguin les nostres -almenys parlo per mi- i que si un dia s'enamoren d'un text, que tot és parlar-ho i posar-s'hi. Crec que al darrera d'aquest fenomen hi ha, en moltes ocasions, l'única garantia per alguns autors de poder estrenar els nostres textos i, en mol-

tes d'altres, l'única possibilitat -a excepció dels drets d'autor- que l'autor pugui tenir una remuneració per la seva feina. I és una pràctica que també és més rendible si es tracta d'un encàrrec: tot en una mateixa figura. Sovint tinc la sensació d'un pols amb allò que ens ve determinat des de fora -no des de l'espai íntim de la creació- i que anem acceptant de tal manera que s'acaba deformant i instaurant la idea que són eleccions personals.

Aquest article el vaig començar a escriure a Barcelona i el finalitzo entre Uruguai i Argentina, abans de tornar a casa. He estat dos mesos a Montevideo, becat amb una residència de creació teatral. L'experiència em permet escriure un nou text en un altre país, però també passejar i veure una realitat teatral diferent i fer-me una idea -aproximada- d'un altre paisatge teatral. He intentat veure el màxim de coses i, com en qualsevol cartellera, hi ha de tot, sobretot en un país, on encara hi ha la sensació de molt per fer, de certa manca de professionalització d'una part important del sector i d'una certa polarització entre els que aposten per la reformulació i la investigació escènica i els que practiquen l'arqueologia teatral. Més enllà d'escriure i de l'aventura, aquesta residència m'ha permès agafar una distància geogràfica i emocional amb el meu país i la realitat teatral que tinc més pròxima. Penso que això és bo per mirar-se les coses amb més serenitat, relaxar energies, renovar-ne d'altres per encarar els nous projectes que m'engresquen per l'últim trimestre de l'any, asseurem-nos i gestionar els dubtes i les preocupacions i, manllevant el títol del recomanable llibre de l'amic Esteve Miralles, "retrobar l'ànima", que en aquests temps que corren, no és poca cosa. Entre les moltes coses de la cartellera de Montevideo, he anat a alguns espais d'allò que anomenaríem *off*, on hi he vist una proposta realment excel·lent -que m'alegra saber que és possible que es pugui veure en breu a Catalunya- i d'altres que, tot i no ser rodones, ni brillants, almenys són autèntiques. Faig servir aquest terme perquè, a vegades, i potser és una percepció errònia meua, tinc la sensació que a les nostres alternatives, el nostre *off* -fins i tot el més *off off*- hi ha una certa impostura. Allò que ho fa *off* és l'espai, la logística -o la no logística-, la infraestructura -o la no infraestructura- i treballar sense ni un duro, però que, en el fons, discursivament, estètica i teatral, no fa altre cosa que reproduir un cert *stablishment* escènic i aspirar a la benedicció ràpida i immediata del públic i així poder

situar-se en els mateixos llocs on hi ha un teatre burgès, fàcilment digestible i econòmicament rendible. No critico, ni vull dir, que no sigui lícita l'aspiració de situar-se en aquests espais i a un públic ampli, lamento però que això suposi la pèrdua d'aquesta autenticitat de la que parlava i que sembla que només sigui possible trobar en llocs on pensen que viure del teatre és una utopia i es poden permetre ser lliures o a certs creadors que defensen el seu treball com una declaració de principis i fan un blindatge conscient i absolut a determinades concessions.

Tenim un panorama nou. Tenim un món canviant. Tenim un model que cal donar-hi unes quantes voltes. Em sembla que sí... i espero que sigui profitós. Estem en transició.

Carta al President.

Rita Aparici, Ícar Solé i Júlia Genís (4rt, ESO)

Senyor President
li escrivim aquesta carta
confiant que la llegeixi
sense emprar-hi massa temps

No som ni poetes
ni experts en la política
sinó estudiants de l'ESO
que apostem el que tenim.

No hi ha disjuntiva,
la tria està clara
Entre un país d'esquenes
i un per construir.

Li confiem el nostre futur
per recorre aquest camí
estarem atents per no caure
en els errors passats.

Hem vist diners que fugen
i sous que es retallen,
l'educació malmesa,
la sanitat en coma.

Familiars que han de marxar
per trobar feina fora,
d'altres que no poden
fer res més que jeure al sofà

Si volem aixecar un poble
d'il·lusió no ens en faltaria
però demanem sobretot l'escolta
a l'hora de governar.

Comunicat de guerra

Andreu Carranza



Permeteu-me la llicència de narrar els darrers esdeveniments d'aquesta guerra contra Catalunya, amb aquella retòrica franquista del "NODO" tant altisonant i fanàtica, que encara ens causa pànic a tots aquells que recordem quan ens feien cantar el "Cara al Sol" al pati del col·legi.

PARTE DE GUERRA

2013 (75 años de la Victoria, del glorioso Alzamiento nacional)

Mayo:

Nuestros valerosos aviones del Tribunal Constitucional han bombardeado el Parlament de Catalunya con una intensa y mortífera lluvia de obuses que han destruido la declaración de soberanía de Catalunya, preparando así el terreno para la gran ofensiva de la inmortal División de infantería Wert.

FRENTE DE ARAGÓN

El glorioso ejército de la lengua española ha quebrantado las primeras líneas del separatismo catalán en el frente de Aragón, en el Área Oriental. Los tercios de Requetés como aquellos invencibles almogávares han derrotado las posiciones avanzadas enemigas y la bandera del LAPAO ya ondea en aquellos campos de España...

FRENTE BALEAR

Las aguerridas brigadas de fieros leones españoles capitaneadas por Bauzá, han roto las trincheras rojas y separatistas desterrando la pernicioso lengua catalana de las aulas de les Illes.

FRENTE DE VALENCIA

Cuerpos de élite de nuestros bravos legionarios, en una heroica acción llevada a cabo en el Parlament, han vetado para siempre el pernicioso nombre de "País Valencià"

Fent un simple exercici d'enumeració dels atacs contra Catalunya dels darrers temps, són tan nombrosos que és ben fàcil deduir que aquesta estratègia ha estat elaborada, estudiada i pensada en algun obscur despatx, no sabem si del CNI o potser dels baixos de la Moncloa. El cert és que a la revista *Entrevista*, poc sospitosa d'independentista, es feia pública una notícia on es parlava d'una operació en tota regla anomenada "*Horizonte Después*", que portava a terme el CNI, pagada per tots els contribuents de l'Estat, per tal de desestabilitzar i desprestigiar el catalanisme polític.

A la campanya contra Catalunya s'hi ha sumat un ampli espectre polític que va des dels franquistes preconstitucionals més recalcitrants, extrema dreta pura i dura del PP, passant pels centristes, liberals, socialistes, republicans i fins i tot algun sector de Izquierda Unida. Tots tenen una cosa en comú, a tots els uneix aquesta guerra contra el que ells anomenen "*El separatismo catalán*". El pitjor del mals que pateix i ha patit Espanya.

No tots els espanyols son anticatalans, ni molt menys, crec que la dreta reaccionaria del PP oculta a mitja Espanya. Des de Catalunya, ja fa mesos que s'espera la reacció d'aquesta Espanya civilitzada, oberta, generosa, la de les arts i les lletres que enlluerna al món, l'Espanya culta, que faci callar a tots aquells que neguen a Catalunya la seua entitat com a nació, la seua llengua i el dret que tenim com a poble a decidir democràticament el nostre futur, de forma pacífica i sense violències.

Tots sabem que aquest conflicte entre Espanya i Catalunya ve de lluny. Històricament l'espanyolisme més ranci, dirigit pels franquistes, considera la qüestió catalana una operació bèl·lica, aquí no és possible cap tipus de negociació. Però actualment i per sort, els exèrcits ja no són militars, sinó que han estat substituïts pels tribunals de justícia. Tot l'aparell Judicial controlat pels que tenen aquesta visió mono-

lítica d'Espanya funciona com un exèrcit que ha de derrotar el "*separatismo catalan*" en tots els teatres de la guerra. Ja només faltaria la propera revisió del Tribunal Constitucional on el PP pensa substituir els magistrats considerats més progressistes. Imagineu-se: si són progressistes els que van passar el ribot per l'Estatut, com seran els que ara posarà el PP? Garratibats quedarem tots els catalans!

A l'obscur despatx d'algun ministeri madrieny, es va fixar que un dels principals objectius estratègics de l'exèrcit espanyolista ha de ser la llengua catalana.

La maquinària de l'exèrcit judicial es posa en marxa, el més de març del 2012, quan el Tribunal Superior de Justícia de Catalunya imposa la possibilitat d'escolaritzar els alumnes en castellà si ho demanen els pares. Al maig aquest mateix tribunal denega que el català hagi de ser la llengua preferent de l'Ajuntament de Barcelona. El 26 de juny el Tribunal Suprem d'Espanya denega que el català hagi de ser la llengua vehicular, obligant que també ho sigui el castellà.

El punt d'inflexió és la data fatídica de l'onze de setembre del 2012, la manifestació a Barcelona. Aquest fet accelera l'ofensiva de la Divisió Wert i tot el pla per tal de derrotar els independentistes catalans, utilitzant totes les armes, fins i tot calumnies, en plena campanya electoral catalana. Tot l'aparell estatal, policia nacional, CNI, mitjans de comunicació, etc, etc..., està al servei de la causa contra "*el separatismo catalán*"

La Batalla contra la llengua catalana sembla molt clar que és considerada estratègicament decisiva pels nacionalistes espanyols, i és per això que la Divisió d'infanteria Wert, el 2013 comença l'ofensiva amb aquest objectiu.

Ens preguntem intrigats: per què la batalla per llengua és considerada crucial?

Una de les causes podria estar directament relacionada amb l'origen del nacionalisme espanyol, que arrela i veu de les fonts del nacional-sindicalisme: el falangisme que es transforma en franquisme, germà del feixisme italià i del moviment nazi. Tots tres formen part del triumvirat del terror dictatorial que va assolir Europa durant el segle XX. Mentre escric aquest article lleigeixo la notícia: el parlament espanyol, amb la majoria del PP, rebutja declarar el 18 de juliol dia nacional contra la dictadura franquista. Trenta anys després de la transició, definitivament el

PP es nega a condemnar oficialment el general Franco i el cop d'Estat del 18 de juliol del 1936, per tant es treu la màscara i es declara franquista de forma oberta i sense escrúpols.

Pels nazis, veritables ideòlegs i motors del nacional sindicalisme, la publicitat, la propaganda era una bomba, una veritable arma que utilitzaven contra els enemics i un arma també de control social, control de masses. I evidentment la llengua és una de les parts essencials del missatge publicitari ideològic, proselitisme polític. El ministre nazi Goebbels formulà els principis de la propaganda, un veritable decàleg teòric, que continua vigent en l'actualitat.

"Una mentida repetida mil vegades s'acaba convertint en una veritat" aquesta és una de les consignes de Goebbels que agraden força als propagandistes franquistes del nostre temps. De tant repetir que a Catalunya prohibim que es parli en castellà al final la gent s'ho acaba creient. Però sens dubte, el principi de Goebbels preferit dels espanyolistes més recalitrants que actualment controlen l'aparell Estatal i al capdavant d'alguns poderosos grups de comunicació, és el "principi de transposició", i que es resumeix en aquesta senzilla idea: carregar sobre l'adversari els propis errors. En castellà hi ha un refrany que encara fila més prim: "*Piensa el ladrón que todos son de su condición*" Per tant, no ens ha d'estranyar que la televisió pública de Madrid tracti de nazis a Artur Mas, Oriol Jonqueras i els catalanistes en general... Que el diari ABC afirmi que TV3 és una màquina de crear separatistes... Que multitud de tertulians espanyols, entre els quals destaca l'infame Aleix Vidal Cuadras, diputat del PP al parlament Europeu, afirmi a un canal de televisió que els independentistes catalans, són "xusma", "enemigos mortales de los espanyoles decentes" i altres barbaritats similars..., i demani per enèsima vegada que l'Estat Espanyol dissolgui el Parlament de Catalunya i ocupi la Generalitat, i que un general de brigada de la guàrdia civil es faci càrrec del comandament del mossos d'esquadra... Que la Delegada del govern a Catalunya Llanos de Luna condecori a combatents de la "División Azul", que van jurar fidelitat a Adolf Hitler durant la II guerra mundial. No ens ha d'estranyar que l'Estat Espanyol sigui l'únic que no fa acte de presència a l'homenatge del 68 aniversari de l'alliberament del camp de concentració de Mauthausen, on van quedar empresonats 700 republicans catalans i espanyols... Que Neureddine Ziani director de l'espai Cata-

lanomarroquí de la Fundació nous catalans sigui segregat i expulsat per la policia espanyola, simplement perquè s'acosta a les posicions catalanistes. El greu del cas és que tots aquests fets s'han produït en molt poc temps, en les darreres setmanes... Imagi-neu-se el que ens espera en els propers mesos, perquè ara sí que estem en plena ofensiva espanyolista.

Un altre dels principis de propaganda que Joseph Goebbels va formular i va portar a terme va ser el de deshumanitzar l'enemic, el poble jueu, convertit en el dimoni, odiat i causant de tots els mals del poble alemany i de la humanitat.

Aquest principi, no el van haver d'aprendre els feixistes espanyols, perquè sempre ha format part del codi genètic de la dreta més recalcitrant espanyola. Els exemples més propers els tenim a la passada guerra civil... "Hordas de rojos, libertarios depravados, masones, separatistas catalanes" convertits en veritables monstres de l'avern, dimonis sense entranyes que s'han d'exterminar de soca arrel. Hi ha alguns historiadors que afirmen i demostren que el general Franco, durant la batalla de l'Ebre, una vegada derrotat l'exèrcit republicà, no va voler escoltar els informes dels militars alemanys que l'assessoraven, i va preferir l'extermini premeditat i sistemàtic, amb bombardejos infernals a les files enemigues ja vençudes i a la població civil, enlloc d'un avanç ràpid factible i definitiu fins a Barcelona, per acabar la guerra civil i les morts.

Si reculem en el temps, ens trobem que durant la conquesta d'Amèrica va passar quelcom similar, els indis natius, no eren considerats ésser humans pels conqueridors espanyols, d'aquesta forma era el mateix matar un animal que un indi, sense tenir cap càrrec de consciència. El pobre Bertomeu Casaus (castellanitzat com el fraile Bartolomé de las Casas) va aixecar el crit al cel amb un text que li fou censurat per la corona espanyola.

La història ens mostra diversos exemples d'aquesta tendència a la deshumanització de l'adversari que de forma innata efectuen tots els governs espanyols.

Quan es va iniciar la primera guerra carlista, les tropes regulars del Govern de Madrid, amb la regenta Maria Cristina, mai van considerar els carlistes comandats pel general Ramon Cabrera, veritables soldats, eren "xusma, maleantes, bandoleros, ladrones, criminales..." El propi Ramon Cabrera en els pamflets era pintat com una bèstia satànica amb

banyes i cua. La salvatgeria d'aquella guerra civil i sense quarter del 1833-1840 quedà reflectida a les esfereïdores cròniques. A les batalles no es feien presoners, els carlistes capturats eren passats per les armes immediatament, tractats de malfactors, sense cap dret. Al bàndol carlista es pagà amb la mateixa moneda. I comença el temps d'una terrible... *Vendetta!*

El govern anglès, aliat de la regenta Maria Cristina, davant de tanta atrocitat va haver d'intervenir a la guerra carlista espanyola. Les dues parts van signar el conveni de Lord Eliot, per humanitzar la guerra. Al País Basc es va respectar, però a Catalunya, al front de l'Ebre, la cosa continuà igual o pitjor que als inicis de la guerra.

L'anticatalanisme visceral ve de molt lluny, es va reproduint de generació en generació, va ressuscitant adaptant-se als nous temps. Aquest darrers dies es podia llegir a diversos mitjans de comunicació el resultat d'un tendenciós sondeig on s'afirma que les persones més odiades a tot l'Estat Espanyol són Artur Mas, Oriol Junquera, i Oriol Pujol... Els catalans ens hem convertit en els odiats i àvars "jueus" per als nacionalistes espanyols. Com a poble ens han deshumanitzat, no tenim cap legitimitat jurídica, no som res, i per tant, com gosem demanar el dret a decidir? Decidir el què? -es pregunten ells amb aquesta lògica tant simplista i demolidora. La lògica de la negació històrica, de la llengua, de la cultura i de la nació catalana.

L'ofensiva contra Catalunya no es deturà davant de res.

En primer lloc: destruir la llengua catalana en tots els terrenys, acorralar-la, canviar-li el nom i negar-la, perquè aquest és l'emblema més sensible de la nostra identitat com a poble. En segon lloc: convertir els catalans en els enemics públics, els més odiats de tota la nació espanyola (els catalans hem estat sempre els "jueus agarrats" en tots els seus acudits). Tercer, ofegar-nos econòmicament, que haguessim de pidolar els diners que ells abans requisen d'aquí, del nostre país, via impostos. Quart, dividir-nos entre catalans, fomentar totes les baralles possibles, tants caps tant barrets. Cinquè: acusar al catalanisme dels defectes que ells pateixen i intenten ocultar davant dels europeus: que són franquistes reciclats, ideologia germana dels nazis, que encara es neguen avui, el 2013, a condemnar formalment, el cop d'Estat de Franco del 18 de juliol de 1936. I per

últim, el que pretenen és deshumanitzar-nos, és a dir, convertir als independentistes catalans, directament en terroristes indesitjables, bandolers sense entranyes, la pitjor escòria humana; pitjor que els nazis, o que els islamistes més radicals. Si convé no dubtaran d'empastifar amb males arts el procés sobiranista català, com ja van fer en plena campanya electoral i no els tremolarà el pols, perquè d'enredar la troca són uns veritablesampions. D'aquesta forma desprestigiaran davant del món aquest moviment d'alliberament nacional que només demana que aquesta qüestió es resolgui de forma civilitzada i democràtica

amb un referèndum net i controlat per la comunitat internacional.

Però, hores d'ara, només tinc preguntes:

A Catalunya encara queden ingenus que es pensen que Espanya ens deixarà fer un referèndum? Algú es creu que Espanya ens deixarà marxar? D'altra banda..., tampoc podem ser espanyols a la força. No ens poden obligar a ser espanyols! Aleshores..., què podem fer?

Potser es tracta de l'honor, de la dignitat, tal vegada es tracta de fer, per una vegada, allò que ens toca com a catalans.

Un dels acudits més suats i reiterats pel nacionalisme català és aquell que l'endemà d'una derrota, els catalans van anar a treballar com si res. No seria estrany que s'ho hagués inventat Jordi Pujol, que a calar-se el país no va tenir rival. Qui fos que s'ho inventés, va clavar-la. L'endemà d'una derrota, els catalans, poble treballador... Molt positivament. Perquè hi ha una cosa encara més patètica que no poder vanagloriar-se de res, que és rebaixar-se a acceptar que t'elogiïn els defectes. I tot això sense la independència.

(Bloc personal de Toni Sala, 3 juliol del 2009)

*Fragment extret del llibre *Notes sobre literatura*, Empúries 2012

El Càntic dels Càntics, el millor poema d'amor

Joan Ferrer



La Bíblia és una realitat prodigiosa, començant pel seu mateix nom. És un plural del grec *biblos* 'llibre' que s'ha convertit en un singular: *la* Bíblia. Es tracta, doncs, d'un llibre excepcional que és en si mateix una biblioteca que conté una força prodigiosa de *sentit* ofert a la humanitat, que al llarg dels segles s'hi ha dirigit cercant-hi paraules de vida i, per damunt de tot, buscant aquella Paraula que omple de *sentit* i d'amor tota la realitat, que és el misteri de Déu. La literatura i l'art l'han convertit en el «gran codi» de la cultura d'Occident.

En el cor de la Bíblia hi apareix, de manera sorprenent i inesperada, un llibre fascinant: un poema d'amor eròtic, el Càntic dels Càntics. És un llibre

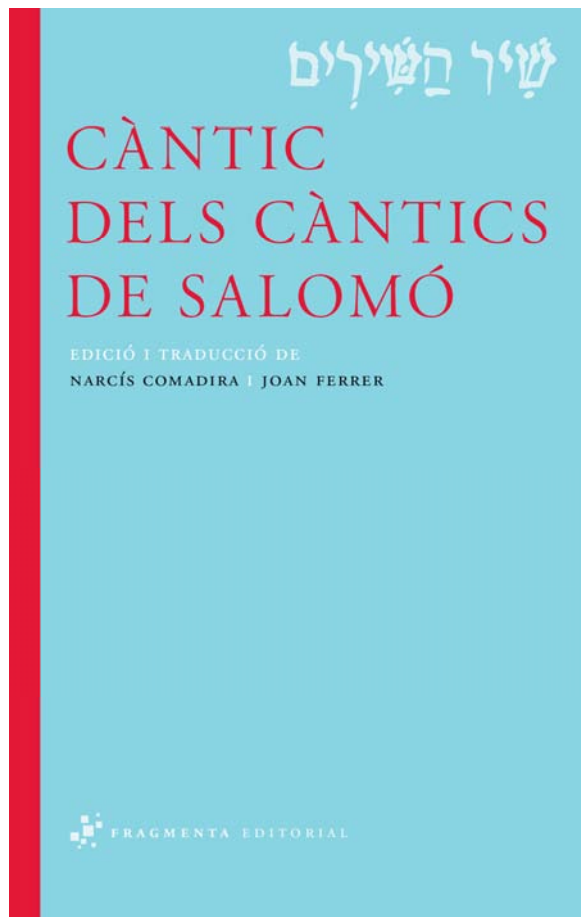
breu: sols 1.250 paraules en hebreu. En la història de la cultura catalana ha estat traduït pels més grans poetes: Jacint Verdaguer, Carles Riba i ara per Narcís Comadira, amb la col·laboració del biblista i filòleg Joan Ferrer (*Càntic dels Càntics de Salomó*. Edició i traducció de Narcís Comadira i Joan Ferrer. Edició Bilingüe, Barcelona: Fragmenta Editorial 2013, 146 pàgs.) Aquesta edició és d'una gran bellesa, una petita meravella.

Els protagonistes del Càntic són un noi i una noia, de noms simbòlics: ell és Salomó que té el *sentit* d'«home de pau» i ella, la sulamita, «la pacificada», que canten en seu desig i el seu amor. La noia diu: «Que el meu amor penetri al seu jardí i en mengi els fruits sucosos» (Càntic 4,16); que deu ser una de les metàfores eròtiques més belles de tota la història de la literatura. Agustí d'Hipona, una de les intel·ligències més prodigioses de la història de la humanitat se'n va adonar a la perfecció: «Illa Cantica aenygmata sunt» (Sermo 46,35), que podríem parafrasejar dient que «aquests poemes són densos de misteris».

El Càntic és un jardí de símbols: poesia en estat pur, que intenta captar en paraules la màgia de l'amor. Es presenta en forma de diàleg entre el noi i la noia, amb intervencions d'un cor, que té la funció d'indicar que els amants són conscients que el seu diàleg íntim és escoltat per altres persones, que, d'alguna manera, hi són convidades.

El poema, durant molts segles, ha estat llegit de manera al·legòrica: les persones i els cossos desapareixen i donen pas a experiències místiques. Darrere d'aquesta lectura hi havia una antropologia dramàticament pessimista que era incapaç de veure el que és obvi en el poema: que l'amor i la sexualitat, en el context de la Bíblia, que és revelació de Déu, són do de Déu a la humanitat i expressió de la seva voluntat salvífica.

El Càntic és, d'alguna manera, expressió del paradís retrobat i formulació de l'amor humà segons



el projecte de Déu. El context bíblic ens permet entendre que l'amor humà ens remet a l'amor diví originari, que és un esclat de sublimitat i de bellesa. L'amor no és una divinitat Eros que pren possessió de la persona, sinó una realitat humana que remet a Déu, a imatge del qual l'home i la dona han estat creats.

El Càntic és un cant a la bellesa de l'amor humà contemplat en la seva dimensió sexual i exquisidament eròtica, que, per la màgia del símbol, remet a l'horitzó infinit de l'amor de Déu, creador i salvador, sempre company de camí de les dones i els homes que senten el desig d'infinit que neix en els cors. En el poema, corporeïtat i eros són llenguatge de comunió, amb càrrega i sentit concret i personal, que expressen un amor que té ànsia d'infinit, que ha de remetre al misteri últim de l'amor i de la creació, que per a la Bíblia és Déu.

El Càntic és un llibre únic en el context del món antic: la noia n'és la protagonista principal i la història d'amor que els poemes recreen amb paraules és viscuda i recitada per ella. Això sol ja és un fet

inaudit i prodigiós. Estimar és desvelar a l'altre la pròpia bellesa: el cos esdevé així instrument de revelació i do lliurat i rebut, perquè ningú no en té la possessió. El diàleg d'amor es viu en el poema en contínua referència al simbolisme de la naturalesa: el tema del jardí (Càntic 4,12-5,1) porta al del paradís (en el text hebreu hi apareix la paraula *pardés*, d'origen persa, d'on deriva el nostre «paradís»). La natura hi apareix a cada pas perquè tot en aquest llibre forma part de la creació, obra de Déu, que sempre remet al Creador.

El llibre, que ens desvela els cossos dels enamorats, ens els presenta com un planeta que cal explorar, que té un llenguatge particular, que cal interpretar. La trobada ha de ser sense vels i sense màscares en la nuesa, quan el vestit, que és una defensa, ja no cal, perquè el poema, en la seva saviesa, sap de la vulnerabilitat del cos i de la delicadesa amb què cal tractar les relacions humanes. El poema també sap de la nit de l'amor, de l'egoisme i de la possessió. La saviesa que conté és immensa.

Narcís Comadira i Joan Ferrer





Un filòsof assassinat o uns dies amb Michael Foucault

Joaquim Armengol



Fa uns anys varen atropellar el meu amic Josep Anton. Un automobilista borratxo anava a tota hòstia pel Passeig de Gràcia, i en una cruïlla va endur-se per davant el cos del pobre J. A., que és com li dèiem. Crec que va morir dessagnat, el cop brutal li va seccionar una artèria. Això em varen contar al tanatori mentre tenia al meu davant el seu cos inert, un cos vestit de negre, amb un rostre lluent, encerat, i un rictus estrany enganxat als llavis, com una mena d'il·lusió permanent, de somriure irònic. No ho sé, com si ens estès veient allí palplantats, vetllant-lo, entre divertit i dolgut pel nostre dolor. En J. A. passava un parell de mesos a Barcelona treballant en un restaurant, tot i que ja feia un any que s'havia convertit en un pobre metec, un filòsof rentaplats en una cadena d'hotels a Londres. El fet és que era a punt de tornar a Anglaterra, per fer de xef en una cuina. Ja l'havien ascendit. Imagino que això de rentaplats no els hi devia sortir gaire a compte. El crim va ocórrer a la nit, quan tornava amb la seva moto de treballar, segurament impregnat amb aquella extraordinària bonhomia que arrossegava sovint. Aleshores tenia quaranta dos anys. Jo el vaig conèixer a la Universitat de Barcelona, tots dos estudiàvem això que ara també volen matar: filosofia. Un dia durant la classe de Lògica I es va seure al meu costat. Als cinc minuts, ple d'avorriments, vaig etzibar-li que com érem capaços aguantar aquell conyàs de classe que ens convertia cada dia en éssers derrotats. Es va calar les ulleres, va somriure, i va dir:

- *Doncs val més que anem al bar, no? Perquè jo, de fet, ja tinc l'assignatura aprovada de l'any passat.*

Em va deixar perplex. Vaig seguir-lo fins el bar i ens vam posar a xerrar. No cal dir que aquella tediós assignatura la vaig arrossegat fins el darrer dia de la carrera. Però vaig venjar-me de la seva pedanteria, del fet d'assistir a classes que ja havia superat feia

temps. D'una banda, amb els escacs. En J. A. no aconseguia guanyar una sola partida, grunyia. L'escaquer que hi havia al bar de la facultat l'havia portat ell mateix de casa seva, i allà el va deixar quan va anar-se'n, signat amb aquestes paraules: "*lògica pràctica (rei suspès), J. A.*" On deu ser ara aquell tauler? D'altra banda, a tercer, jo havia aprovat una assignatura d'aquelles difícils, inútils, Filosofia de la Ciència; una altra monstruositat, gràcies al nul interès que generava l'energumen que donava aquelles classes. Ell, en canvi, incomprendiblement, havia suspès. Jo vaig callar el meu aprovat com un puta, i en J. A. va suposar amb tota lògica que jo també hauria suspès. Una pensada ben natural, d'altra banda. De manera que el primer dia del curs següent vaig presentar-me a classe de Filosofia de la Ciència com un més, al costat d'en J. A., tots dos amb l'aire altiu i el ferm propòsit de treure'ns la carrera d'una vegada. Aviat, però, vaig deixar d'anar-hi, fart d'aquella absurditat insofrible. En J. A., acabades les hores de suplici, em cercava pel bar ben amoïnat. No cal dir que el seu paternalisme em divertia enormement. I quan em trobava em deia:

- *Ets boig o què! Si no vens a classe no aprovaràs mai, ja saps que el tarat aquell no s'està d'hòsties!*

- *Aprovaré no pateixis. Però tens raó, li contestava. Demà vindré.*

I l'endemà hi anava, per deixar d'anar-hi al dia següent. Així va passar el curs fins que va arribar l'examen final, al qual naturalment no vaig presentar-me. Jo esperava tranquil·lament en J. A. a la sortida, somrient. I en veure'm va esclatar:

- *Ets idiota o què!!! Què ha passat? Per què no t'has presentat a l'examen?*

- *No veig perquè hauria de presentar-m'hi.*

- *Què? Com dius?*

- *Que no veig perquè hauria de fer l'examen dels collons!*

- Ah, no! No ho veus?!

- No, no ho veig! El fet és que no em venia de gust tornar-lo a fer! En tot cas ja la faré l'any vinent si tornes a suspendre. Tot i que no hi trobo gaire sentit, la veritat. Perquè quan has aprovat una assignatura, no té cap sentit repetir-la, oi?

No puc oblidar la cara que va posar. En aquella cara hi penso sovint.

Anècdotes a part, en J. A. i jo ens vam fer molt amics. Sortíem plegats moltes vegades i discutíem sovint de filosofia, potser donàvem així un sentit a tot aquell gavadal d'hores perdudes a la facultat. En realitat, tot era una excusa per xerrotejar llarga estona i jugar a escacs. Però hi havia uns quants autors que ens interessaven de debò, seriosament: Schopenhauer, Nietzsche, Arendt, Benjamin i Foucault. Michel Foucault ens interessava moltíssim. El llegíem i el discutíem sovint, amb seriositat. En vam parlar tant que ja no sabia dir de qui són les idees que exposaré, si seves, meves o de l'aire filosòfic d'aquella època embastada de furioses lectures mal digerides. Tant se val, a mida d'homenatge al meu estimat filòsof assassinat, i com a record personal d'aquells dies, evoco aquí, a risc d'incórrer en la més insofrible pedanteria, els fruits d'aquells dies, d'aquell munt de converses absurdes i tanmateix inoblidables.

Pedanteria I

Ternaontologia: la Genealogia, una fixació.

J. A. segons alguns estudiosos i crítics de Michel Foucault aquest senyor filòsof es prenia i estudiava els objectes com si fossin un monumental encreuament de pràctiques, comprens?, tancant les seves investigacions en paraules que avui acaben tenint un profund realisme epistemològic. Així, doncs, jo diria que podríem diferenciar tres mètodes en Foucault, o tres etapes, d'aquí això de terna, oi?

Vejam:

1ª) Etapa Arqueològica i l'eix del saber (1961-1969):

- La història de la bogeria.
- L'Arqueologia del saber.
- Les paraules i les coses.

2ª) Etapa Genealògica i l'eix del poder (1971-1978):

- L'ordre del discurs.
- Nietzsche. La genealogia i la història.

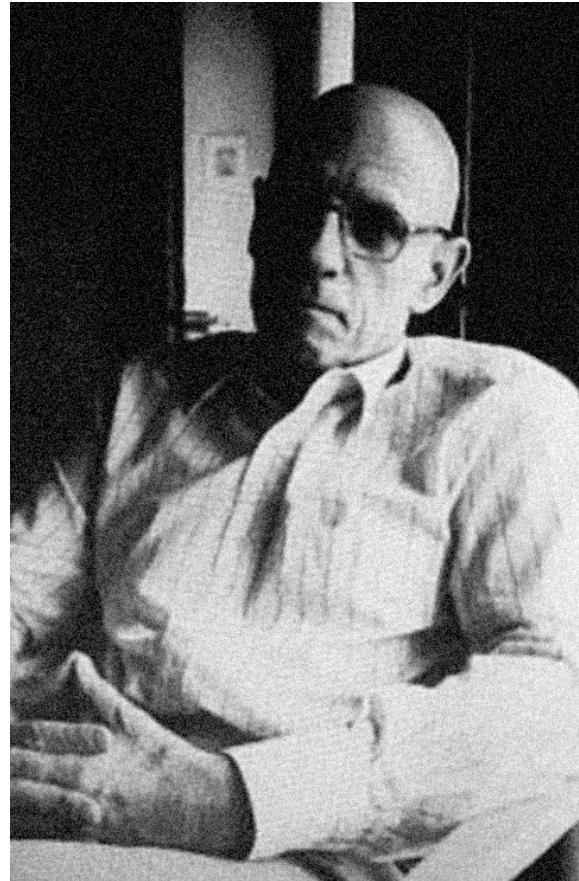
- Vigilar i castigar (Aquest t'agradava especialment)

- Història de la sexualitat (La voluntat de saber)

3ª) Etapa Ètica i l'eix de la subjectivitat (1978-1984):

- Història de la sexualitat (L'ús dels plaers)

- Història de la sexualitat (La inquietud de si mateix)



És veritat que alguns han afirmat, com tu mateix, que el trànsit d'una etapa a l'altra pot donar-se a causa d'una insuficiència interna del propi discurs de Foucault. No et diré que no, però ho trobo del tot irrellevant. El que sí m'interessa dir és que en l'*Arqueologia* s'oblida de les institucions i pren de veritat el subjecte com autònom, i això, ben mirat, significa saber. En canvi en la *Genealogia* hi ha un gir que podríem anomenar extradiscursiu, si tu vols, que oblidia la gènesi dels objectes per ocupar-se de les instàncies transcendents d'aquests objectes. I aquí, ja hi entra en joc, no només el saber, sinó també el poder. Recorda que en *Vigilar i castigar*, per exemple, hi apareix el poder en acció i també el poder punitiu.

Ara bé, Foucault planteja una altra periodització batejant-la d'una forma que a mi em sembla sensorial: 'Ontologia de l'actualitat', periodització que

es desplega també en tres tipus, tres instàncies que ens constitueixen. Estem d'acord o no?

- *La relativa a la veritat*, el que ens constitueix com a subjectes cognoscibles.
- *Nosaltres i l'acte*, allò que ens constitueix com a subjectes que actuen.
- *L'ontologia històrica*, el que fa constituir-nos com a subjectes morals.

Tu afirmaves que la *Genealogia* introduïa un veritable desplaçament -i és cert-, respecte a l'Arqueologia (ànima, cos...), perquè la cosa ja no va de veure com es mouen aquests objectes, sinó de l'horitzó que albira el subjecte-objecte. De tal manera que és així com es reactiven els sabers locals davant la jerarquització científica, davant les ciències constructives. Si això fos cert, gent com tu i jo mateix, encara tindríem alguna oportunitat. I d'aquí ve la idea que tant ens fascinava: que la *Genealogia* reivindicava els sabers de l'altre, d'aquell que és exclòs: el boig, el presoner, el malalt... De fet, alguns d'ells, són autèntics visionaris! Tu saps si Foucault va relacionar això amb el geni? Penso en Fernando Pessoa, i fins i tot en Pasolini, per posar alguns exemples.

No sé tu, però jo veig la *Genealogia* com una oposició clara que va a buscar l'origen, a la mateixa noció d'origen. En descalça la idea dels sabatots, i en el seu lloc hi calça la idea de començament. Llavors, el començament es torna autènticament arbitrari, atzarós, sense una identitat preservada; per tant, genuïna impuresa i discòrdia. No sé si em segueixes... Calles molt avui! Tant se val! I aquest començament s'articula a través de dos termes: la procedència, que desvela l'heterogeneïtat del que es mostrava com a idèntic; i l'emergència, que descobreix la proliferació dels esdeveniments. Són aquests esdeveniments els que mostren un joc de forces i designen un lloc d'enfrontament.

Penso que la concepció del món que ens revela Foucault en la *Genealogia* es podria aproximar a la vida posant d'exemple una obra de teatre on sempre hi aparegués el mateix -semblant, de fet, al nostre teatre català més lata-, imagina't: dominadors i dominats. Cal dir, però, que la *Genealogia*, en la mesura que és una història real, ens enganya. Que sí, home! No veus que s'oposa a tot, de forma absoluta, a tota veritat eterna. D'aquesta manera s'allunya de qualsevol reconeixement consolador, perquè la història no

té cap sentit, com molt bé saps, encara que per alguns pugui ser força intel·ligible.

Tu deies que la *Genealogia* s'oposava a allò usual, i que mirava el que li era pròxim, però jo l'únic que veia clar era el fet que intentava diagnosticar tot allò que era proper, amb totes les seves impureses. De tota manera la *Genealogia* és un saber perspectivista, i per tant la història es definirà sempre com una lluita entre dominadors i dominats. Exactament com quan tu et barallaves des del sindicat de l'empresa on treballaves defensant els pobres assalariats, i l'empresa et feia el buit, obligant-te a anar a la feina, però de fet immobilitzant-te, sense donar-te cap tipus d'activitat. Bé, aquest és l'origen de la teva fugaç carrera de rentaplats. I tu, malparit, llegies Nietzsche i Foucault vuit hores diàries.

Ara bé, tornant a la cosa, deixa'm que et digui que la *Genealogia* té un ús destructor de la realitat, de la veritat i de la identitat. I si tu fossis genealogista com jo hauries de portar fins el límit el joc de màscares. I no reconstruiries un centre únic, sinó que generaries la pura dispersió, perquè no hi ha relació entre la veritat i els fets, com molt bé saps. Tot això remet a la ruptura del jou de la memòria, i de la filosofia de la història, però sense deconstruir la memòria del tot, perquè aquesta no ha de ser paralitzant ni conformista. En fi, estàvem d'acord en què la *Genealogia* persegueix el poder i qualsevol màscara que aquest adopti, ja sigui moral, política, científica..., no? Qui era aquell pensador que afirmava: 'la *Genealogia* és un arma contra el poder, contra tots els poders; però no és totalitzadora, ni formalitzadora?' Ewald? Tant se val, el fet és que la *Genealogia* persegueix el poder en l'exercici de la seva pràctica. I la llei -no ho oblidem, recorda't bé de les manifestacions-, l'exercici del poder, el qual és la del cos a cos. Un cos de poder que actua damunt els altres cossos. És causa i efecte. I ara deixa'm acabar amb la teva tesi que encara recordo a la perfecció: 'la *Genealogia* és una anatomia política que s'ocupa de la terna: Poder-Saber-Cos. I la deconstrucció del poder serà el saber de tots els sabers per erigir-se en un antisaber.' Collons, em deixes parat! No és aquest, de fet, el mètode de *Vigilar i castigar*? És això, J. A.?

Estimat Josep Anton, si no recordo malament, una de les premisses fonamentals de Michel Foucault era la de no intentar reconèixer en el passat el nostre present, oi? Doncs ja m'explicaràs què dimonis he estat fent! Bé, ja em perdonaràs aquesta petita traïció.



Pasolini fragmentat

Abjuració de la *Trilogia de la vida*

Jo penso que, *en primer lloc*, mai, en cap cas, no s'ha de témer la instrumentalització per part del poder i de la seva cultura. Ens hem de comportar com si aquesta eventualitat perillosa no existís. El que compta és en primer lloc la sinceritat i la necessitat del que s'ha de dir. No s'ha de traïr això de cap de les maneres, i menys encara callant diplomàticament, per partit pres.

Però també penso que, *després*, ens hem de saber adonar de quan hem estat instrumentalitzats, eventualment, pel poder integrant. I aleshores, si la teva sinceritat o necessitat han estat asservides i manipulades, jo penso que has d'arribar a tenir el coratge d'abjurar-ne.

Jo abjuro de la *Trilogia de la vida*, encara que no em penedeixi d'haver-la feta.

[...]

Publicat a *Il Corriere della Sera*, 9 de novembre del 1975, amb el títol «Ho abiurato la "Trilogia della vita"».

Contra la televisió

[...]

Jo, com a teleespectador, aquest vespre passat i una infinitat de vespres passats –els meus vespres de malalt– he vist desfilar, per aquella pantalla on ara els vèiem, una infinitat de personatges: la cort dels miracles d'Itàlia –i es tracta de polítics de primer nivell, de persones d'importància absolutament primordial en la indústria i en la cultura; sovint persones de primer ordre fins i tot objectivament. Doncs bé, de tots ells, la televisió en feia, i en fa, uns bufons: resumeix els seus discursos fent-los passar per idiotes –amb el seu, sempre *tàcit*, beneplàcit?– o bé, en lloc d'expressar les seves idees, llegeix els seus interminables telegrams: no resumits, evidentment, però igualment idiotes: idiotes com *qualsevol* expressió oficial. La pantalla és una gàbia terrible que manté presonera de l'Opinió Pública –*servilment servida per obtenir el total servilisme*– tota la classe dirigent italiana [...].

Fragment de «Contro la televisione» (1966)

Publicat a *Nuovi Argomenti*, núm. 10, abril-juny del 1968

El PCI als joves!!

[...]

Teniu cares de fills de papà.
De fills de casa bona.
Teniu la mateixa mala mirada.
Sou porucs, incerts, desesperats
(molt bé!) però encara sabeu com ser
prepotents, xantatgistes i segurs:
prerrogatives petitburgeses, amics.
Quan ahir a Valle Giulia va anar a hòsties
amb els policies,
jo simpatitzava amb els policies!
Perquè els policies són fills de pobres.

[...]

Publicat a *Nuovi Argomenti*, núm. 10, abril-juny del 1968

La novel·la de les massacres

Jo sé.

Jo sé els noms dels responsables del que s'anomena *golpe* (i que en realitat són una sèrie de *golpes* instituïts com a sistema de protecció del poder).

Jo sé els noms dels responsables de la massacre de Milà del 12 de desembre del 1969.

Jo sé els noms dels responsables de les massacres de Brescia i de Bolonya dels primers mesos del 1974.

Jo sé, doncs, el nom del «vèrtex» que va manipular tant els vells feixistes ideadors de *golpes*, com els neofeixistes autors materials de les primeres matances, com, finalment, els «desconeguts» autors materials de les massacres més recents.

Jo sé els noms d'aquells que van gestionar les dues fases diferents, oposades i tot, de la tensió: una primera fase anticomunista (Milà, 1969), i una segona fase antifeixista (Brescia i Bolonya, 1974).

Jo sé el nom del grup de potentats que, amb l'ajuda de la CIA (i en segon lloc dels coronels grecs i de la màfia), van crear de primer (i van fracassar a més miserablement) una croada anticomunista per tapar el 1968, i tot seguit, sempre amb l'ajuda i per inspiració de la CIA, es van reconstruir una virginitat antifeixista per tapar el desastre del referèndum.

[...]

Publicat a *Il Corriere della Sera*, el 14 de novembre de 1974, amb el títol «Che cos'è questo *golpe*».

A un Papa (1958)

Pocs dies abans que tu morissis, la mort
 havia posat els ulls en un de la teva edat:
 a vint anys, tu eres estudiant, ell era manobre,
 tu noble, ric, ell un xicotot plebeu:
 però els mateixos dies van daurar damunt vostre
 aquella vella Roma que es tornava tan nova.
 Vaig veure la seva despulla, pobre Zucchetto.
 Rodava de nit trompa pels voltants dels Mercats,
 i un tramvia provinent de Sant Pau el va tombar
 i el va arrossegar un bon tros per la via entre els plàtans:
 s'hi va quedar unes quantes hores, allí, sota les rodes:
 quatre passavolants van fer rotlle mirant-lo,
 en silenci: era tard, passava poca gent.
 Un home d'aquells que hi són perquè tu hi ets,
 un bòfia vell descordat com un xulo,
 als qui s'acostaven massa els cridava: «Aparteu-vos, collons!»
 Després va venir el cotxe d'un hospital a carregar-lo:
 la gent se'n va anar, va quedar algun parrac aquí i allà,
 i la mestressa d'un bar nocturn, un tros més endavant,
 que el coneixia, va dir a un nouvingut
 que a en Zucchetto l'havia atropellat un tramvia, i s'ha acabat.
 Al cap de pocs dies t'acabaves tu: en Zucchetto era un
 membre del teu gran ramat romà i humà,
 un pobre borratxó, sense família i sense llit,
 que rondava de nits i que vivia vés a saber com.
 Tu no en sabies res: com no sabies res
 de milers i milers de cristians com ell.
 Potser em diran cruel si em pregunto per què
 la gent com en Zucchetto era indigna del teu amor.
 Hi ha llocs infames, on mares i criatures
 viuen en una pols antiga, en un fang d'altres èpoques.
 No gaire lluny d'allà on tu vas viure,
 a la vista de la bonica cúpula de Sant Pere,
 hi ha un d'aquests llocs, el Gelsomino...
 Un turó escapçat per una pedrera, i a sota,
 entre un clavegueró i un rengle de blocs nous,
 un niu de míseres barraques, no cases, porcateres.
 Nomes calia un gest teu, una paraula teva,
 perquè els teus fills tinguessin una casa:
 tu no vas fer cap gest, no vas dir cap paraula.
 No et demanaven pas que perdonessis Marx! Una ona
 immensa refractada per mil·lennis de vida
 et separava d'ell, de la seva religió:
 Però en la teva de religió, no es parla de pietat?
 Milers d'homes sota el teu pontificat,
 davant els teus ulls, han viscut en corts i porcateres.
 Tu ho sabies, pecar no vol dir fer el mal:
 negar-se a fer el bé, això vol dir pecar.
 Quant de bé podies haver fet! I no el vas fer:
 no hi va haver cap pecador més gran que tu.

Marilyn (1962)

Del món antic i del món futur
n'havia quedat només la bellesa, i tu,
pobra germana petita,
aquella que corre darrere dels germans més grans,
i riu i plora amb ells, per imitar-los,
i es posa les seves sabatilles,
toca els seus llibres d'amagat, els seus ganivetets,

tu, germaneta petita,
aquella bellesa la duies humilment posada,
i la teva ànima de filla de gent menuda
mai no va saber que la tenia,
perquè altrament no hauria estat bellesa.
Es va esvanir, com polseguera d'or.

El món te la va ensenyar.
I així la teva bellesa esdevingué seva.

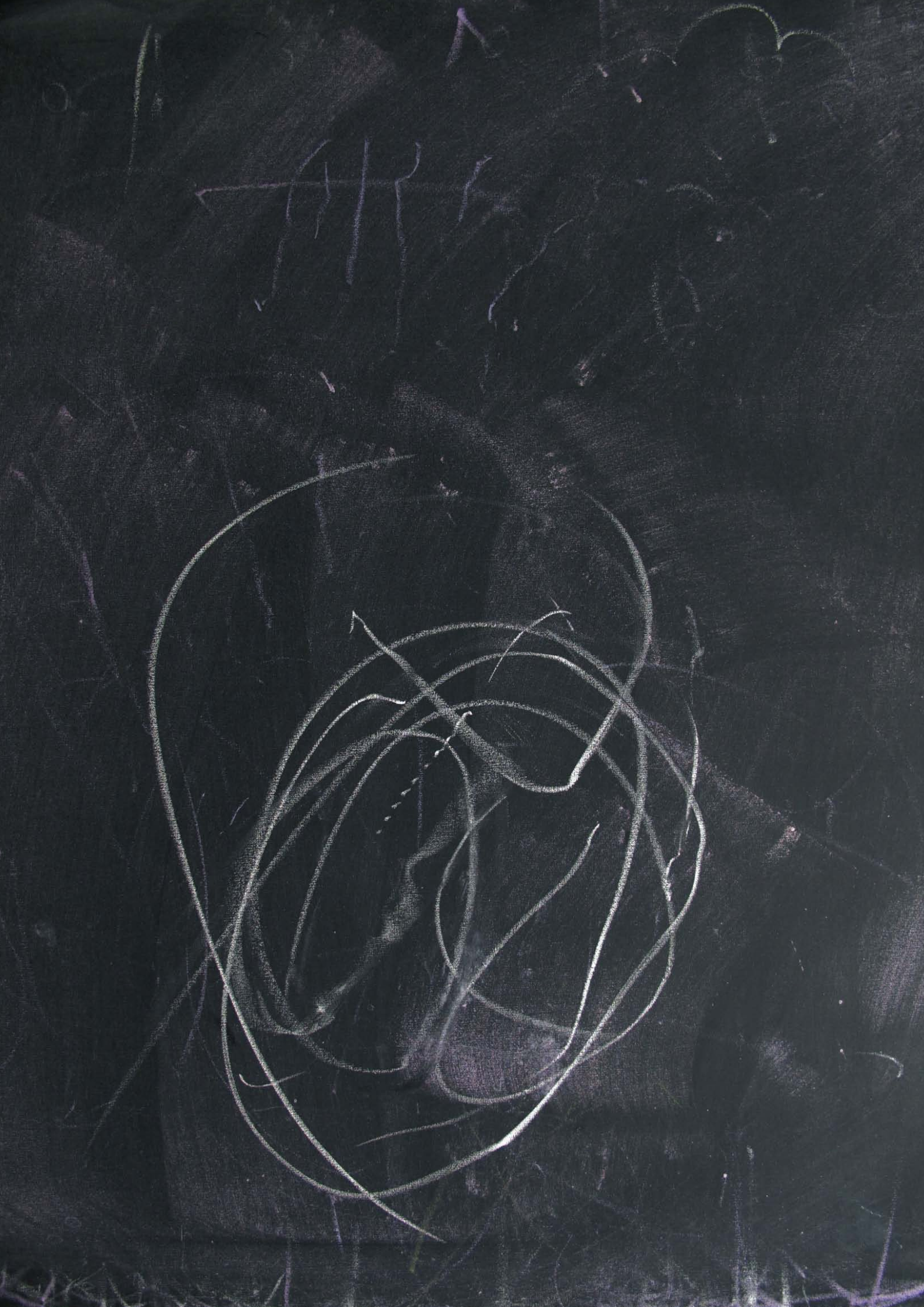
De l'estúpid món antic
i del ferotge món futur
n'havia quedat una bellesa que no s'avergonyia
de fer al·lusió als pitets de germaneta,
al petit ventre tan fàcilment nu.
I per això era bellesa, la mateixa
que tenen les dolces captaires de color,
les gitanes, les filles dels botiguers
guanyadores de concursos a Miami o a Roma.
Es va esvanir, com una colometa d'or.

El món te la va ensenyar,
i així la teva bellesa ja no va ser bellesa.

Però tu continuaves sent una nena,
estúpida com l'antiguitat, cruel com el futur,
i entre tu i la teva bellesa posseïda pel poder
s'hi va posar tota l'estupidesa i la crueltat del present.
Sempre la duies dintre, com un somriure entre les llàgrimes,
impúdica per passivitat, indecent per obediència.
L'obediència requereix moltes llàgrimes empassades.
Donar-se als altres,
massa mirades alegres que demanen la seva pietat.
Es va esvanir, com una blanca ombra d'or.

La teva bellesa sobrevivent del món antic,
requesta del món futur, posseïda
pel món present, esdevingué d'aquesta manera un mal.

Ara els germans grans finalment es giren,
abandonen per un moment els seus jocs maleïts,
surten de la seva inexorable distracció,
i es pregunten: «És possible que la Marilyn,
la petita Marilyn ens marqués el camí?»
Ara ets tu, la primera, tu germana més petita,
la que no compta per res, pobrissona, amb el seu somriure,
ets tu la primera més enllà de les portes del món
abandonat al seu destí de mort.



NOI INTELLETTUALI
TENDIAMO SEMPRE A
IDENTIFICARE LA "CULTURA"
CON LA NOSTRA CULTURA:
QUINDI LA MORALE
CON LA NOSTRA MORALE
E L'IDEOLOGIA CON LA
NOSTRA IDEOLOGIA.

QUESTO SIGNIFICA:

1. CHE NON USIAMO LA
PAROLA "CULTURA" NEL
SENSO SCIENTIFICO

2. CHE SPRIAMO, (ON QUESTO,
UN CERTO INSOPPRIMIBILE
RAZZISMO VERSO COLORO
CHE VIVONO, APPUNTO,
UN'ALTRA CULTURA,

Pensieri

Jo, com telespectador he vist desfilars, per aquella pantalla on ara els veiem, una infinitat de personatges: la cort dels miracles d'Itàlia –i es tracta de polítics de primer nivell, de persones d'importància absolutament primordial en la indústria i la cultura; sovint persones de primer ordre, fins i tot objectivament. Doncs bé, de tots ells, la televisió en feia, i en fa, uns bufons: resumeix els seus discursos fent-los passar per idiotes –amb el seu, sempre tàcit, beneplàcit?– o bé, en lloc d'expressar les seves idees, llegeix els seus interminables telegames: no servits, evidentment, però igualment idiotes: idiotes com qualsevol expressió oficial. La pantalla és una gàbia terrible que manté presonera de l'Opinió Pública –servilment servida per obtenir el total servilisme– tota la classe dirigent italiana.

L'èxit no és res. És l'altra cara de la persecució.

La televisió és un medi de masses i com a tal només pot pacificar-nos i alienar-nos. I, davant la ingenuïtat d'alguns telespectadors, d'alguns oients jo m'autocensuro. En el moment que algú t'escolta i et veu a través d'una pantalla la relació que s'hi dona és d'inferior a superior, molt antidemocràtica.

Jo penso que, en primer lloc, mai, en cap cas, no s'ha de témer la instrumentalització per part del poder i de la seva cultura. Ens hem de comportar com si aquesta eventualitat perillosa no existís. El que compta és en primer lloc la sinceritat i la necessitat del que s'ha de dir. No s'ha de traïr això de cap de les maneres, i menys encara callant diplomàticament, per partit pres.

Però també penso que, després, ens hem de saber adonar de quan hem estat instrumentalitzats, eventualment, pel poder integrant. I aleshores, si la teva sinceritat o necessitat han estat asservides i manipulades, jo penso que has d'arribar a tenir el coratge d'adjurar-ne.

Escandalitzar és un dret. I ser escandalitzat és un plaer. Negar-se a ser escandalitzat és moralista.

Llegeixo poc, en compensació pinto molt: sis quadres fins ara, de valor divers, dos dels quals almenys em semblen bons; els millors que he fet. He aconseguit una paleta pròpia, i un estil propi. Espero continuar amb aquest estil sense estúpids canvis de diletants.

Quan entro jo entra també per casualitat Fellini, per la porta interior. El Gran Mistificador no sap amagar, rere l'ull maquillat, que arribo d'improvís i un pèl prematurament; però m'acull abraçant-me. És net, llis, sanitos com una fera a la gàbia. Em porta més enllà, al seu despatx. I, quan s'asseu, em diu de seguida que vol ser sever amb mi (ai!) i que el material que ha vist, no, no l'ha convençut...

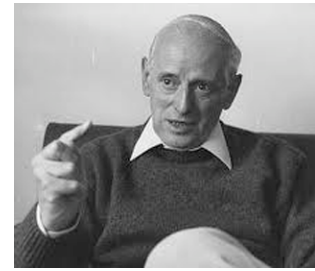
Per l'home mitjà, en tant que ciutadà mitjà, contemporani meu, col·lega meu, intel·lectual o obrer, sento el màxim respecte.

* Imatges i textos de l'exposició *Pasolini Roma*, cedits pel CCCB

Traducció dels textos: Joan Casas

Pere Pau

Blai Bonet



Ha començat a Roma el procés per la mort de Pier Paolo Pasolini.

Tot just encetada la vista processal, ha passat el que lògicament havia de venir: el cas, bruscament, s'és embullat. «Embullat» és un dir. S'ha vist que el cas era tan complicat com hom podia preveure.

El noi de disset anys que matà Pasolini a la part forana de Roma no era conscient del que feia a l'instant d'assassinar l'escriptor, tot atupant-lo amb una estaca, primer, i, després, tot passant per damunt del poeta amb el cotxe del propi Pasolini. Els missers ho han dit davant del tribunal.

Després han pujat a declarar els germans Borcelino, un de setze anys, l'altre de disset... No cal transcriure aquí la declaració dels nois Borcelino. Tot i que no tingui imaginació, qualsevol se la pot imaginar...

El més enutjós d'aquest procés per l'assassinat romà és haver de reconèixer i constatar, per enèsima vegada, que aquesta raça de judicis no s'haurien de celebrar mai de la vida, perquè, en aquesta situació concreta com en altres semblants al cas Pasolini, començaran a sortir estols de xicots menors d'edat per a declarar....

Potser qualcú preguntí per què certs processos haurien de ser suprimits. La resposta és senzilla ferm: aqueixa resposta: a Occident, la llei és feta des d'un vell call immoral estant, i, en una multitud particular de casos particulars, el senzill fet de l'aplicació de la llei és un groller acte hipòcrita.

Per exemple, aquest exemple: considerar «menor d'edat» un home que fa disset anys que és mascle. Si fos un «menor», el noi de quinze, setze, disset anys, no faria el *ragazzo di vita* ni en podria viure sense anar al ball de la feina.

Concretament en el procés per l'assassinat de Pasolini, la llei dels tribunals de Roma es converteix en delinqüent, des de l'instant que haurà de creure i acceptar com a vàlid tot el que diguin Giuseppe Pelosi,

si, l'homicida de disset anys, i els germans Borcelino, també menors d'edat...

Si el Pelosi i els Borcelino declaren que van actuar en defensa pròpia, per no voler-se deixar a certs abusos, l'única persona que els podria fer mentiders és Pasolini, i Pasolini és mort. Si el tendre i ensofrat Pier Paolo pogués parlar en el procés, faria el que va fer duran tota la seva enfotrada vida: dir la veritat. I, en aquest cas, la veritat consistiria a dir:

- Em van matar, perquè jo vaig anar a cercar la mort.

I és que, en situacions com aquestes, una veritat atroç s'afua:

Pasolini era duna tendrella bondat de caràcter; era tot el contrari de violent; també tenia dolç el tarannà del sentiment, però el seu cor no anava tot sovint per on anaven les seves sabates...

A Giuseppe Pelosi, de disset anys, als germans Borcelino, també menors d'edat, potser els passava el mateix: a disset anys, un home és veritablement sensible, fonamentalment bo, però els passa que la bondat els surt per la culata...

El tendre i desastrat P.P.P. era un «menor d'edat», i el crim fou entre entranyables i perduats menors d'edat... És per això que he dit una cosa tan dura i veritable com és ara que, tot sovint, el text de la llei és «literalment» homicida.

Pasolini l'Home donaria, és clar que sí!, tota la raó al bordegàs Pelosi, als jovenets germans Borcelino. Pier Paolo Pasolini cercava la mort, i morí.

Gairebé gosaria dir que, aquell vespre, en convidar a sopar el noi Pelosi, un desconegut, Pasolini sabia que es tractava del «darrer sopar», el seu últim dijous sant...

Algun fondo tret dolorós degué veure en el noi Pelosi, quan, després de mirar-lo com sopava, mentre ell no menjava res, no tocar la cullera ni la forqueta, just mirar-lo de fit a fit, mirar-lo i fitorar-lo

amb l'ullada, se l'emportà, en el seu cotxe de gran director de cinema, a un ermot de barraques, prop d'Òstia, on P.P.P. tenia, seva, una caseta entre casulls...

No el van assassinar uns menors d'edat. Pasolini l'Home donà en aquell trast amb herbotes la seva mort, aquell vespre en el qual, després d'haver rebut la realitat i l'ésser, decidí de donar la seva mort...

És una feta que obliga la llei jurídica que tota ella arrenqui de callar i de reflexionar sobre la seva tara d'afronta;

... el P. P. P. pertanyia a aqueixa barriada d'hommes que s'aculen a no voler ser estimats; llançar-se, *tirar-se*, ell a estimar, prou, quan les complexions i les natures se li posaven de julivert; que li fessin l'ala, però, que l'ensumessin, que li donessin verd, no, que no, dic.

Llavors passa que En Pere Pau fa una troballa que el mena a veure fins a quina extremadura vital ha de reconèixer que tot hom que enyora la realitat arrenca a cercar-la amb *exasperació*, cercar-la amb el manierisme que encalça l'instant extra-vagant de les figures, la seva situació i el seu estat mancats de norma, sobretot, sobretot la seva *crítica natura contra Natura*, també contra la natura on neix i es *contra* la flor «verbal» anomenada «pecat», contra el mot retòric escolàstic, anomenat «caiguda», anomenat «redempció». *En l'espai de la natura res no cau de la natura.*

Aquest fet es fa avinent, amatent, expressiu, quan En Pere Pau, a les notes afegides al final d'*Actes impurs* i d'*Amado mio*, escriu amb llenguatge i estil resignats, talment escrits a l'ombra moral de la Cúria Romana:

«... no sé si els arguments tan escabrosos d'aquests dos relats són necessaris i substantius a bastament; suposo fins i tot que algú, si jo digués el nom del pecat..., tal vegada no llegiria ni tan sols la primera plana del llibre. ¿Paolo i Desiderio combaten a bastament contra el seu amor? És cert, fins que la passió els crema, crema amb ells el seu pecat; però en aquesta part de la passió, on just hi ha sensualitat, què els justifica? L'anormalitat del seu amor és ja una pena prou greu, una «condemna de per vida», és veritat; però, basta sofrir per a redimir-se? Desiderio és castigat cruelment per la seva mateixa experiència, però ell no ho accepta, i afirma el seu dret a fer el mal, com si fos una venjança contra el mal mateix o contra qui (sigui el qui sigui) el condemna.

»Paolo, per altra banda, vol autocastigar-se; tota la seva vida ha estat una lluita contra l'ull que l'observa. Ell diu, al seu diari, no haver rebut una educació catòlica, o de tota manera religiosa, sinó profundament ideal. Ell havia estat l'al·lot net de taca i de paüra, el «consol dels pares», un model de rectitud en fi... Ara no sap com trobar pau, (ni tan sols quan, com l'animal encalçat i ferit, mossega per defensar-se) per haver traït aquella primera imatge seva. Lluita amb un Déu en el qual no creu, però no per redimir-se...

» ¿He d'afegir que els xicots, en cap cas, si se n'exceptua aquell especial de lasís, han romàs contagiats?»

Tot, plegat, junt, les línies de Pasolini, que resten aquí dalt, sonen falses, ressonen tridentines, es veuen tenyides... o amarades del vi barroc de Trento, si tot d'una s'hi planten davant, amb la seva flor a la boca, paraules d'aquesta bella raça de la vida corlligada a les matinades de l'Origen:

«... la platja començava a romandre sense gent; la major part dels xicots havia d'anar a fer feina; lasís, però, no es movia, tot i que no en restaven més de deu. Gilberto havia tornat al seu Sachs i Desiderio, abandonant lasís damunt l'arena, anà sota les acàcies a morir de dolor.

»Fingia de llegir, però dos o tres versos que aconseguia desxifrar s'allargaren tots cap al riu, l'arena, lasís estès... No podia fer altra cosa que mirar lasís. Després d'un quart d'hora, vençut s'aixecà i, en arribar a la vora de la riba, el cridà.

»El xicot saltà dempeus, d'una correguda aconseguí la vorera del riu, s'hi nirà un poc nedant, d'allí s'enfilà a la riba aferrant-se amb els dits a les arrels. Desiderio, en veure'l arribar, anà a amagar-se entre les mates, i, encara degotant aigua, lasís aparegué sobre la riba i mirant al voltant cerà el company. Desiderio cridà fort el seu nom des de la boscúria de les acàcies. lasís aleshores va córrer cap a ell i Desiderio, deslliurat de tota incertesa, l'abraçà contra el seu pit, el besà com un foll als llavis. Entre les besades, lasís reia —després a poc a poc es posà seriós, atent: ja responia a les besades en secret; i quan Desiderio baixà pel seu cos jugant amb la pobra angulla imperdible que protegia el misteri, fou el marrec mateix qui se la va treure i exclamà després amb innocent complicitat que ell encara anava banyat i que hauria estat millor abans escalfar-se una mica al sol.»

(fragment)



Ni t'imagines tot el que trobaràs darrere del teu nou carnet d'Amic d'Els Clàssics.

TEATRE - MÚSICA - VIATGES - MUSEUS - LLETRES - DIARIS I REVISTES - ACTES CULTURALS

Darrere del nou carnet d'Amics d'Els Clàssics hi ha molt més que un gran grup d'amics interessats en la literatura medieval. Hi ha també una nova manera de veure, gaudir i implicar-se en la cultura. I és que amb aquest carnet gaudiràs d'una bona llista d'avantatges i ofertes exclusives en tot tipus de propostes culturals i d'oci.

El nou carnet d'Amic d'Els Clàssics no costa diners, però té al darrere tot el valor de la nostra cultura.

Amics
d'Els
Clàssics



ee
escola d'escriptura
ateneu barcelonès

llibreria

FUNDACIÓ
LA CIUTAT INVISIBLE

PEN
català

DITÒ
PRODUCCIONS