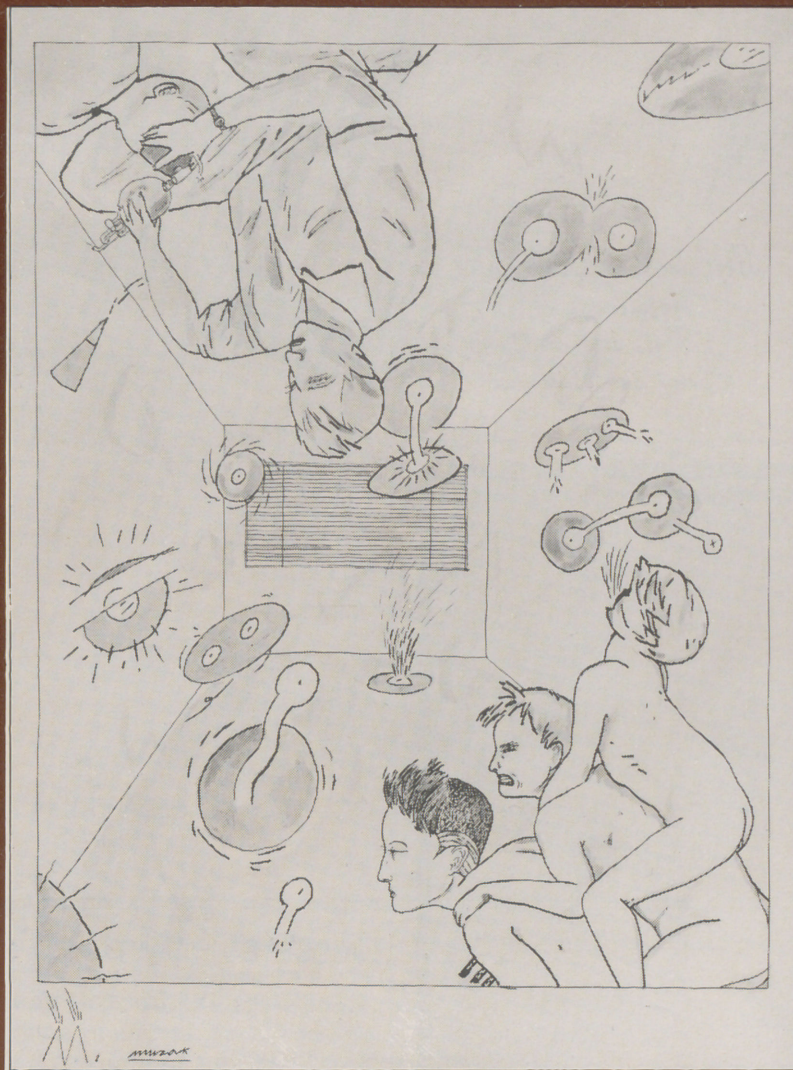


L 39

REVISTA DE LITERATURA, LLENGUA I ARTS.

Latitud 39

Mallorca, novembre-desembre 1982, Núm. 12. Preu 250 ptes.



EN EL PAÍS DE LA MÀGIA

HENRI MICHAUX

Traducció de M^a. Antònia Socias

LA PENOSA SUBSISTÈNCIA DE TAFAL

Per Antoni Nadal

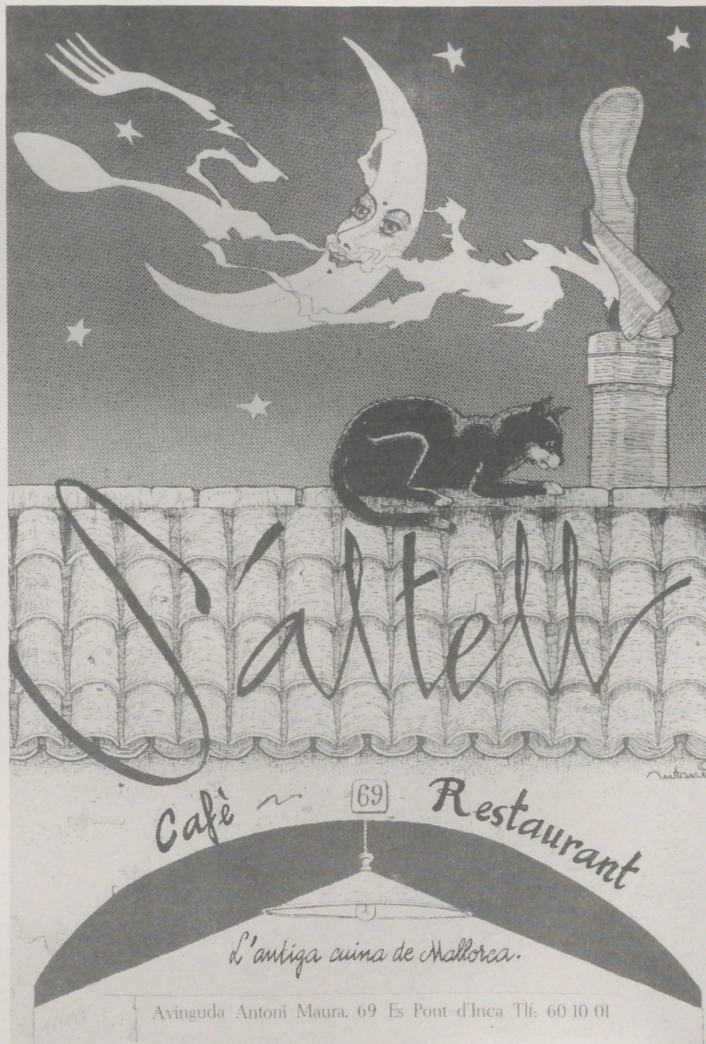
JOAN RAMIS/ELEGIA

Traducció d'Ignasi Mascaró

HEU LLEGIT AIXÒ?



Llibreria Jovellanos
Jovellanos, 1
Tel. 22 14 66
Ciutat de Mallorca



Espirafocs

EXPOSICIONS

LLIBRES

PAPERS

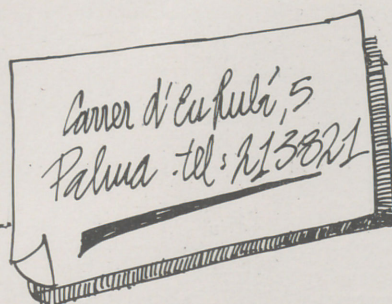
BISBE LLOMPART, 127

TEL. 50 25 35 — INCA

LLIBRES EN:

CATALÀ, GALLEC, BASC,
 OCCITÀ, CASTELLÀ ITALIÀ.

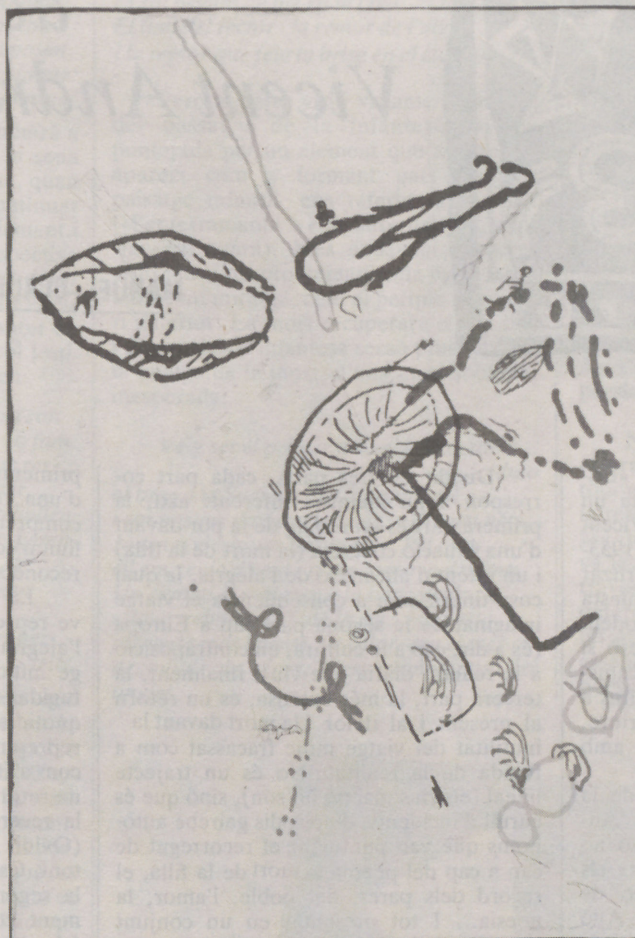
JUGUETES DIDÀCTIQUES.
 REVISTES, DISCOGRAFIA.



Latitud 39.

REVISTA DE LITERATURA, LLENGUA I ARTS.

Mallorca. Novembre-desembre 1982. Núm. 12



John Cage

INDEX: «Coral romput»: Un poema essencial de Vicent Andrés Estellés, per Manuel-Claudi Santos, ps. 4-6. «Valldemossa. L'amor i la cuina», per Bartomeu Bauçà, ps. 6-7. «Lesions»: Consciència i transgressió dels límits, per Julià Guillamon, ps. 8-9. Jaume Pérez Montaner: avantguardisme i compromís, per Xavier Llopis, ps. 10-11. Francesc de B. Moll i la filologia catalana medieval, per Pere Rosselló, ps. 12-14. El concepte de «Cultura filosòfica nostrada», per Sebastià Trias Mercant, ps. 14-15. La penosa subsistència de «Tafal», per Antoni Nadal, ps. 16-19. Mostrador, per Toni Artigues i Ramon D. Villalonga. Dinar a Deltebre, per Josep Noguerol, p. 21. Les xarxes (dos fragments), per Jean Serra, p. 22. Quatre poemes, per Josep Pujol, p. 23. Els palaus nòmades (Tres poemes), per Andreu Vidal, p. 24. En el país de la màgia, d'Henry Michaux, traducció de M^a Antònia Socias, p. 25-27. Elegia, de Joan Ramis, traducció d'Ignasi Mascaró, ps. 28-29. Octavio Paz: L'univers com a llenguatge, per Antoni Figuera Salvà, ps. 30-31. El silenci de la vergonya, per Rogièr Barta, traducció de Jaume Corbera i Pou, p. 32. L'art, l'artista i la burgesia (II i III), per Jaume Pomar, ps. 33-34. R. W. Fassbinder, provocador i diable, per Damià Huguet, ps. 35-36. Les alternatives del postmodern, per Pere Font, ps. 37-38.

«Latitud 39». Impremta, 1, principal 2^a, PALMA. (MALLORCA).

Equip coordinador: Damià Pons, Pere Rosselló, Joan Melià, Pere Font, Joan Mas, Antoni-Lluc Ferrer, Jean Serra.

Redacció al Principat: Rafel Crespí, Anton M. Espadaler, C. Molins, Julià Guillamon.

Redacció al País Valencià: Andreu Morell, Vicent Salvador.

Disseny: Andreu Vidal.

D.L.: P.M. 27-1981.

Imprimeix: **SON ESPARIVOLET** tel. 268357

Els escrits apareguts a «Latitud 39» expressen únicament l'opinió dels seus autors.

Preu d'aquest exemplar: 250 ptes.

Portada: Muzak, de Lluís Juncosa.



Georges Braque

«Coral romput»: un poema essencial de Vicent Andrés Estellés

MANUEL-CLAUDI SANTOS

Estructuralment molt complex, «Coral Romput» marca el final de tota una primera etapa de la poesia de Vicent Andrés Estellés, que abraça els anys 1953-1957 i que ja vaig intentar caracteritzar mínimament en un altre article d'aquesta revista (1). En aquestes pàgines no podem pretendre exhaurir el seu estudi, però sí podem clarificar alguns dels seus mecanismes: des de la presència de la mort fins a la reflexió sobre la necessitat d'escriure, passant per l'assumpció del present amb totes les seues conseqüències.

«Coral Romput» és el poema de la maduresa literària i vital de Vicent Andrés Estellés. És el poema-conclusió no únicament de *La clau que obri tots els panys* (2), sinó el poema balanç de pràcticament vint-i-cinc anys de vida. Allò que més força li dona, allò que el salva de caure en la dispersió o la banalitat és que ens està relatant la vida, en primera persona; i, a més a més, en tot moment tenim la sensació (en poesia, sempre és bona una mica d'intuïció) que el que diu és la veritat, que no ens està mentint o està fent retòrica barata. Darrera dels versos no hi ha literatura, en el sentit despectiu de la paraula, però a la vegada són amarats de literatura, cada vers vessa literatura fins a la darrera síl·laba (aqueixes referències als clàssics!). «Coral Romput» és com un llarguíssim riu, un riu que sofreix els accidents del terreny per on passa. Hi ha tranquil·les aigües navegables, però sobtadament poden convertir-se en perillosos corrents d'aigües revoltades; hi ha l'alegria de la infantesa i hi ha el dolor davant la mort; hi ha metàfores transparents i versos esquerps i entretallats. Hi ha abocat, en resum, tot Estellés, de manera precisa i clara. Mai no ha estat, com a «Coral Romput», tan clar, tan precís el poeta valencià, però a la vegada tan complex i tan ple de matisos. La ironia amarga es barreja amb la ganyota de dolor. La il·lusió amb el desencís. El passat amb el present. Horaci amb les cames de Lilli Palmer.

Dividit en tres parts, cada part correspon a un «temps» diferent: així, la primera part és un rebuig de la por davant d'una situació concreta (la mort de la filla) i un intent d'afirmació de l'alegria, la qual cosa tindrà com a conseqüència el viatge imaginat de la segona part cap a Europa (és a dir, cap a la cultura, en contraposició a la realitat diària que viu); finalment, la tercera part, la més extensa, és un retorn al present i al dolor i la mort davant la inutilitat del viatge mític fracassat com a fugida de la realitat. No és un trajecte lineal (els rius mai no ho són), sinó que és curull d'incidents, d'episodis gairebé autònoms que van puntejant el recorregut de cap a cap del poema la mort de la filla, el record dels pares, del poble, l'amor, la poesia... I tot presentat en un conjunt bigarrat i barroc que ara intentarem mostrar a grans trets.

1.-«Coral Romput», poema cíclic.

En efecte, «Coral Romput» és un poema circular que comença en un punt molt concret, en un espai determinat i en un temps precís, i que torna, al final, al mateix lloc i al mateix temps després d'haver efectuat una gran volta que el durà més enllà del seu petit horitzó particular. Un intent de fugida impossible que l'obligarà a conformar-se amb un món petit:

Una amable, un trista, una petita
/pàtria,
entre dues clarors, de comerços antics,
de parelles lentíssimes, d'infants a la
/placeta,
de nobles campanes i grans llits de
/canonge,
d'una certa grogor de pianos usats,

Es la desabstracció de la pàtria. Una pàtria on ja hi ha noms reconeixibles perquè lentament es va reconstruint. I és una pàtria humil, perquè es va formant de coses humils i diàries, la por i el dolor contra els quals el poeta vol lluitar:

primerament amb la negació i el rebuig d'una realitat adversa; en segon terme, comprendrà que la millor manera de lluitar contra el dolor és fer-li front i reconèixer-lo.

La primera actitud davant del dolor ve representada per la negativa a perdre l'alegria i la il·lusió, amb l'ajuda d'un viatge mític cap a Europa. És un intent de fugida endavant per amagar la realitat quotidiana i tapar-li la boca amb tot el que representa Europa, en particular Itàlia, com a Itaca perduda. En certa mesura, és un retorn al mite del nord *enllà* espruà a la recerca de la llibertat i de la cultura (Ovidi, Horaci, Beethoven, França, Suetoni, Capri, etc). El viatge es concreta en la segona part del poema, però ràpidament comprovarem que és una sortida falsa i que no condueix enlloc, perquè sap que no podrà fer mai el viatge que somia a través de la propaganda turística:

M'han donat, aquests dies, uns
/fullets.: són les rutes
que es poden fer a Itàlia. Seguesc itineraris,
els visc, enllaçant pobles, ciutats,
/aprofitant
els horaris dels trens, dels museus. No
/aniré,
possiblement mai no podré estar en Itàlia.

No hi ha més remei que enfrontar-se amb el present, amb la realitat. Constatació que li farà optar per una segona actitud: cal assumir el present per poder transformar-lo. És, probablement, el camí més difícil perquè ha de renunciar a moltes coses, ha de deixar enrera moltes coses que ara es fan irrealitzables. Cal concretar les primeres grans intencions abstractes, posar-les més a l'abast de la mà perquè es puguin dur a terme.

Ja saps que ha arribat l'hora d'anar
/dient adéu,
d'anar ja retallant, perfilant, concretant
l'esperança. Un afer ben trist i necessari.
Cal acomiadar-se, amb afecte, amb
/tristesia,

d'allò, d'aquelles coses que s'han estimat /més,
il.lusions que ja no es poden realitzar,
car és tard, és ja tard, absolutament tard...
Anar, ja, reduint, limitant els afans,
ja les il.lusions en una cosa sola...

Evidentment, el poeta s'aferra a aquesta actitud possibilista quan té la sensació que ja no es pot fer res, que tot és preestablert i que només resta acceptar les coses com són i com vénen des d'obscur pactes desconeguts:

De vegades les coses no passen perquè /sí.
Hi ha clàusules ocultes que van /determinant,
que van fent i desfent allò nostre, i en canvi
no compten amb nosaltres, no ens exposen /l'assumpte:
ens ignoren del tot. Es terrible, si es pensa.

Però aquest derrotisme, que el conduirà a cercar la solució de la fugida, té la seua contrapartida cap el final del poema, quan ja ha iniciat el retorn i s'intenta continuar sense falses solucions. Hi ha l'arrelament i la voluntat de no perdre la perspectiva dels que l'envolten, perquè el propi dolor l'ha sensibilitzat envers el dolor dels altres. Ja no serà el poeta capdavanter en el recobriment de la consciència col.lectiva, sinó un més entre els qui pateixen:

No vull traïr qui lluita, qui passa son /lo fam.
Ho he dit. Ho torne dir. No rectifique res,
car estic on estava i estaré on vaig estar,
amb els meus, amb els pobres que treballen /li esperen,
que no saben llegir, que cauen i que /blasmen
i demanen perdó a la Mare de Déu.
La mort m'ha despertat un vast amor per /lells.

Fins i tot hi ha moments en què voldria tornar a fugir, refugiar-se en la infantesa (simbolitzada en el seu poble Burjassot), però ara és el moment d'acceptar tot allò que forma part de la vida: l'alegria i el dolor, el passat i el present. No és necessari renunciar a res, o, millor, no és possible renunciar a res perquè es viuria en un món fals i utòpic. Hi ha, no es pot negar, un punt de resignació, d'acceptació de les coses, però s'ha d'inscriure en la voluntat d'ésser en el món i amb els altres; potser no es comprendrà tot («A mi no m'han parit per a entendre o no entendre/ M'ha parit: simplement...»), però així se sabrà més acompanyat en el seu intent de redescobriment de la pàtria, el qual, al cap i a la fi, és un redescobriment d'ell mateix:

Des de la meua bruta i trista petitesa,
vull donar-te les gràcies, Senyor, per /laquests noms,
per la vida, pel hòmens, pels dols i les /desgràcies,
per l'esperança, per les coses que no es /poden
anomenar, pel grill que hi ha sota la pedra,
per tot allò que hi ha dessota una paraula
-pares, carrer, Itàlia, mort, diumenge,
llum, Déu....

Com podem comprovar, en aquest moviment cíclic hi ha dos nivells: extern i intern. Pel que fa al primer, ja hem vist com el poema traça un gran cercle que comença en els primers versos, on fa una declaració del lloc on es troba (la «petita pàtria»), i del qual en un moment donat intenta escapolir-se perquè veu com cada

vegada es va reduint més i està a punt d'ofegar-lo: és la fugida cap als paisatges del nord i el refugi en la cultura (segona part del poema); després s'adona de l'esterilitat del seu esfroc (tercera part) i torna per acceptar tot el seu present. En el segon nivell, el nivell intern, també es produeix un viatge mític a la recerca d'un món feliç ja perdut: el retorn a la infantesa com a darrer recurs.

Parle de Beniferri. No tinc altre remei.
Recorde les moreres pel crepuscle, els /alfalsos.
Les illes de les canyes allí, vora la seqüia.
Les alqueries pobres. L'enterrament. Les /sendes.
El sol pegant de ple en la creu. El taüt.
El llatí del rector i la remor de l'aigua
i la remor que feia la brisa en el canyars.

Però aquesta visió vagament idíl.lica del passat i de la infantesa es veu puntejada per un element que ara només apareix com a formant part d'aquest paisatge infantil: ens referim a la mort («l'enterrament» i «el taüt» del fragment transcrit suara). Més endavant, aqueixa visió feliç i desproblematitzada esdevindrà també un miratge, com el periple imaginari anterior. La mort recuperarà el seu lloc i els records d'infantesa seran presidits per la imatge de la mort, d'una mort sobtada, inesperada:

Vaig ser el primer nét i el iaio se me'n /duia
al braç a la Societat de Colombares
i em posava damunt la taula: «El meu nét».
Jo tenia aleshores uns mesos. Pel matí
ell em venia a veure quan tornava del forn.
Un dematí el mataren a la boca del forn;
estava treballant. Tota la casa estava
plena de crits i gents, de calor -era el mes
de juliol- de plors, d'esgarranys amb les ungles.

De vegades voldria saber què vaig fer jo
aquell matí: tenia onze mesos només
-veig un infant a gates entre els peus de la /gent.

A partir d'ací, des de la visió esvaïda d'aqueixa mort, es torna a la presència clara de la mort actual, plenament sentida de la filla, amb la qual cosa també es tanca el cicle interior. En tots dos nivells hi ha un denominador comú: l'intent de fugir d'una realitat que no agrada, l'intent de negar o d'oblidar allò que fa mal. I en tots dos nivells s'arriba, també, a una mateixa conclusió: acceptar les coses tal com vénen; la qual cosa no vol dir acotar el cap, sinó tenir terra ferma on poder posar els peus per poder seguir avançant. El cicle es tanca en un moment concret de dolor i desesperança, però de cap a cap del poema se'ns han donat mostres de voluntat de resistència, de voluntat de continuar endavant malgrat tots els contratemps i les adversitats radicades en el present, sense enganys ni mitificacions. Concreció que també apareix en les reflexions sobre la poesia que trobam escampades en el poema, cosa que constitueix una mena de poètica personal, com ara veurem.

2.-«Coral Romput»: una reflexió sobre la poesia

No podia mancar en un poema com «Coral Romput», que és globalitzador de tota una etapa de Vicent Andrés Estellés, la referència a la funció de la poesia. Serà ara quan exposarà d'una manera definitiva les raons que el mouen a escriure o, a través de la ironia, a allunyar-se de determinades pràctiques poètiques (3). És un autèntic manual de poètica personal, essencial per entendre moltes coses de la poesia estellesiana.



La poesia, en certa mesura, li serveix com a catarsi personal i li permet uns moments de reflexió aserenada per intentar contestar una sèrie de preguntes. Es, la poesia, una forma de coneixement personal.

*Es com si les paraules em duguessen a /mi,
no ja al cant, a certs llocs, a claredats,
/respostes
a preguntes que mai no m'havia formulat,
que no sabia que poguessen formular-se.*

I és aqueixa necessitat de coneixement personal la que el condueix a rebutjar determinada poesia plena de retòrica buida i jocfloralasca que a ell no li serveix. Però no nega que aquest tipus de poesia hagi d'existir, sinó que simplement es limita a dir que no és el que ell vol fer, perquè els seus versos tendeixen a reflectir la vida quotidiana.

Més que no una reflexió poètica, esdevé una autèntica afirmació vital: s'estima més la vida que no la literatura. I la vida diària, sense personatges importants. La vida dels petits plaers o dels dolors habituals. Es, per tant, l'aplicació a la literatura de la seua voluntat de no «traïr els qui lluiten», i la millor manera de fer-ho serà deixar constància de la seua existència anònima i grisa. Però també escriu perquè té necessitat de recuperar un temps que d'altra forma cauria en l'oblit, un temps al qual no vol renunciar:

*No sé si tinc el cap tot ple de grills,
/com diuen.
Però jo sé que tinc el cor tot ple de grills,
i també les butxaques, i si escric és per ells,
per aquesta nostàlgia que tinc d'un món /verdíssim
de xiquets que seien al rastell per les nits
d'estiu i li tiraven quatre pedres a un gos,
de xiquets que furtaven melons,
/bresquilles, figues,*

La recuperació d'un món petit, una realitat de fets petits exposats des de la passió i l'amor, tot rebutjant la poesia que vol deixar de banda els sentiments, ell els farà seus i els assumirà en tota la seua contradicció, com afirma en aquests versos plens d'ironia:

*Hi ha poetes que, quan escriuen, en /un lloc
deixen cor i rellotge -molesta el seu tic-tac
de corcò que rosega la pobra fusta /humana-;
s'asseguren abans que dormen els seus fills
i dorm la seua dona, i aleshores es trauen
els versos com si fossen fotos d'una /«vedette»
-cada vers té una imbècil vanitat de /«vedette»
-i consideren, greus, cadascun dels seus /bens.*

Altrament, Estellés no renuncia ni al cor ni al rellotge quan escriu, perquè la seua poesia neix des del renou de la passió i es concreta en el renou de la vida.

A «Coral Romput» ha cobert tota una etapa de la seua poesia i ha arribat al final d'un camí que va iniciar a **Ciutat a cau d'orella (4)** amb un Jo dividit entre el seny i la rauxa.

Ara assoleix la reunificació en un final d'etapa que no és un final tancat, sinó obert a noves perspectives. Encara hi ha la por i la mort, però acompanyades de la voluntat de resistència. «Coral Romput» és el balanç final. No ha estat un camí recorregut debades. S'ha pogut centrar per arribar a ésser més ell mateix. S'ha deixat trossos de pell i de cor en el llarg viatge, però ha valgut per saber on es troba exactament, per refermar la capacitat de lluita juntament amb els altres, per reconèixer-se entre els altres. Ara pot triar perquè té la clau que li obrirà portes diferents. Ara comença un altre camí,

segurament tan difícil com el que ha deixat enrera, però que pot emprendre sabent el terreny que trepitja.

NOTES

(*) Aquest article, amb algunes modificacions, forma part del darrer capítol de la meua tesi de **Llicenciatura Aproximació a la primera poesia de Vicent Andrés Estellés**.

(1) «Algunes notes sobre la primera poesia de Vicent Andrés Estellés», «Latitud 39», núm. 5 i 6

(2) Hi ha una primera edició de **La clau que obri tots els panys** de l'any 1971 de la Diputació de València. Recentment ha estat reeditat en el volum sisè de l'**Obra Completa d'Estellés** a l'editorial 3 i 4 amb notables modificacions, la més important de les quals és la supressió de la segona part, «Llibre d'exilis», publicada de manera autònoma en el segon volum d'**Obra Completa**.

(3) **Pensam**, especialment, en el poema titulat «El procés», pertanyent a la primera part de **La clau...**

(4) **Les Homilies d'Organyà**; **Obra Completa**-6, 3 i 4 València 1981.

G. Braquez



«Valldemossa. L'amor i la cuina»

BARTOMEU BAUÇA

Obre aquest estudi de Sebastià Trias' una **INTRODUCCIÓ** del mateix autor, introducció suficientment important per merèixer unes línies de comentari i prou aclaridora per entendre millor el que se'ns explicarà després.

Comença l'autor dient que el llibre que té el lector a les mans és continuació de **Valldemossa, una història, una cultura, un poble** (Mallorca, 1980), però que mentre que aquest era una **contarella antropològica**, **Valldemossa. L'amor i la cuina** obliga a una lectura més atenta i convida a la reflexió. El lector haurà de jugar amb conceptes i relacions perquè «el llibre (...) no és una història de Valldemossa. És una senzilla narració antropològica (on es tracta) d'establir i comprovar generalitzacions sobre institucions, usos i costums»; es veurà així com categories empíriques (**cru i cuit, conreu i cuinat**, per exemple) «poden articular sistemes se-

miològics» que assoleixin el valor d'explicació de la cultura mallorquina.

Ja que l'antropologia ha fixat una correspondència entre la cuina i l'amor sexual («Plató, quan dialoga sobre l'amor, ho fa assegut a la taula d'un convit, ben abastida»), es poden formular conceptes antropològics que relacionin ambdues activitats, il·lustrant-los i verificant-los mitjançant les cançons populars d'amor i de sexe: aquest és el mètode de l'obra. D'altra banda, el propòsit de l'autor -no totalment aconseguit en la meua opinió- és arribar a entendre la relació de l'amor i la cuina de Valldemossa -i indirectament de Mallorca- seguint el camí de les metàfores culinàries (**conreu-cuinat**) transcrits en les cançons populars d'amor i de sexe, per arribar a un sistema de conceptes que expliqui «l'ethos» o mode d'ésser d'un poble (vila, la Serra, l'Illa?).

Nogensmenys, aquesta és la dificultat:

les relacions s'entenen força bé, però el sistema de conceptes queda sovint boirós, almanco per al lector corrent.

A més de l'intent d'aprehensió intel·lectual del món i de la cultura del camp, el llibre transpuja una identificació afectiva -si més no ideal- de l'autor amb el món de la pagesia mallorquina. Ideal, en deïm, i afectiva. També en podríem dir elegíaca. Perquè en Sebastià Trias sap que conduint un tractor o dalt d'una batadora -sobretot si es paga a tant l'hora- no es canten cançons, que mirant la televisió no es contenen rondalles i que a la Serra l'oliva s'avorreix en terra; i sap també que les possessions, des de fa anys, no són ja centre de cap tipus de vida social. Les anàlisis de la terra, els hivernadors, la química, els herbicides i insecticides, les excavadores, els administradors-calculadora... han capgirat el reguiu mallorquí i han deixat erm el secà. Per sobreviure

dins l'actual societat competitiva, el pagès no ha tengut més remei que «tecnificar-se» i fer el cap viu.

Aleshores l'ètica agrària que propugna l'autor de «donar novament als pagesos el gust per la terra i per la feina ben feta» és molt problemàtica -i ell mateix n'apunta la dificultat- i s'hauria d'inscriure dins d'un món pagès que, ens agradi o no, ja no és el d'abans. Però és també aquesta identificació afectiva (escriure és un acte amorós) la que fa possible que *Valldemossa. L'amor i la cuina* es constitueixi en una recerca de les senyes d'identitat del poble illenc i ens expliqui el nostre passat immediat; i aquesta és una forma d'il·luminar el present no gaire afalagador.

La primera part del llibre du per títol **LES FORMES DE LA CUINA**. Ens diu l'autor: «El cultiu del camp i l'atenció de la casa no són únicament dos modes de treball; són dues manifestacions de cultura; dues formes de cuina: la cuina del conreu i la cuina del cuinat» (El cuinat o cuina domèstica deriva de la cuina del conreu). Les analogies s'estableixen, suggerents, en un continuat esforç conceptual. La descripció del conreu (sementers, horts, bosc i garrigues) i de la cuina (cambra, aparells i ornamentals, part de cuinar) es lliga a conceptes culturals més extensos i globalitzadors, com l'aigua i el foc, el cru i el cuit. Són moments en què la lectura esforçadament significativa però també poètica t'absorbeix per complet: de l'aigua al foc, de l'olla a la paella, de la calç al formiguer, de l'oguer al pareller, juguen davant el lector els conceptes i els costums, l'antropologia i la saó de la terra. Però l'encís comporta servituds: crec que l'autor, de vegades, força l'exemple concret per tal d'encabir-lo dins l'esquema antropològic fixat. Vegeu si més no els esquemes de les pàgines 24 y 69 (no entec, per exemple, que la *gelada* es classifiqui només dins el *regadiu*; també em costa d'assimilar la *fruita*, el *trempe* i l'*enciam* al foc).

HISTÒRIES D'AMOR I SEXE és l'encapçalament de la segona part, que es subdivideix a la vegada en dos capítols.

Pel que fa al primer, *La simbòlica de la sang i del llinatge*, llegim: «I així com tots els passos del conreu van encaminats a aconseguir una anyada abundosa, les distintes fases de l'amor estan dirigides vers un matrimoni fecund que garanteixi la continuïtat del llinatge». És evident que l'eix, en aquest cas, és el matrimoni, i

entorn d'ell, els usos i costums socials (*donar cadira, parar casa, aplegar mans...*) econòmics (*propietat, heretat*) i sexuals (*virginitat, descendència...*), relacionats estretament amb els conceptes de *parament, dot, escreix*, etc. que «són els conceptes que expliquen la història d'una família i la història social de l'amor.» (En aquest cas, és molt aclaridor l'esquema de la pàgina 121). De bell nou l'autor no es conforma amb la descripció externa i objectiva, i elabora els tres conceptes antropològics que al seu parer aglutinen la simbòlica de la sang i del llinatge: el *veinatge* («el procés del festejar és un procés quasi col·lectiu (...) que viu tota la vila»), la *solidaritat disciplinària* («el poble vetlla l'honra i l'honestat de tots i de cada un dels seus membres») i el *pairalisme* (la conformació del qual es basa en la tradició generacional -el llinatge- i en la consolidació patrimonial -l'herència-).

El segon capítol és anomenat *Estatut de la sexualitat*. Aquesta sexualitat, més oberta, rica i fresca que la matrimonial (on està subordinada a la simbòlica de la sang i del llinatge, com hem vist), ens és presentada al ritme de les cançons populars (pàgs. 142-148). S'insereixen aquí la història d'amor de l'Archiduc i na Catalina Homar (Na Catalina i s'Arxiduc feren dels fruits de la terra i de les fulles de la vinya els símbols del seu amor) i la història del sexe de les *gallufes* («*anar de gallufes* era l'expressió que usaven els joves del poble equivalent a la del nostre temps *anar d'estrangeres*»), col·lores procedents dels pobles del Pla que feien cap a la muntanya durant la temporada d'oliva.

A aquesta segona part l'estructura del discurs pateix: s'allarguen els exemples (cançons populars, històries d'amor) i s'acurcen les relacions. I és que Sebastià Trias ha abandonat un poc l'esforç conceptuador -especialment a *L'estatut de sexualitat*- i s'ha deixat dur, em sembla, per la força anecdòtica de la canço i de la història.

La tercera i darrera part del llibre es titula **AMOR I CUINA EN LA FILOSOFIA RURAL**. «Ha arribat l'hora, com diuen els pagesos, de tornar a l'era» reflexiona inicialment l'autor, anticipant-se així al pensament del lector que havia vist com el joc dels conceptes antropològics tan suggerents a la primera meitat del llibre s'havia anat esbaldregant de mica en mica. Tornem a l'era doncs, i tornem al paral·lelisme cultural entre l'amor i la cuina seguint els tres nivells de significació que se'ns proposen:

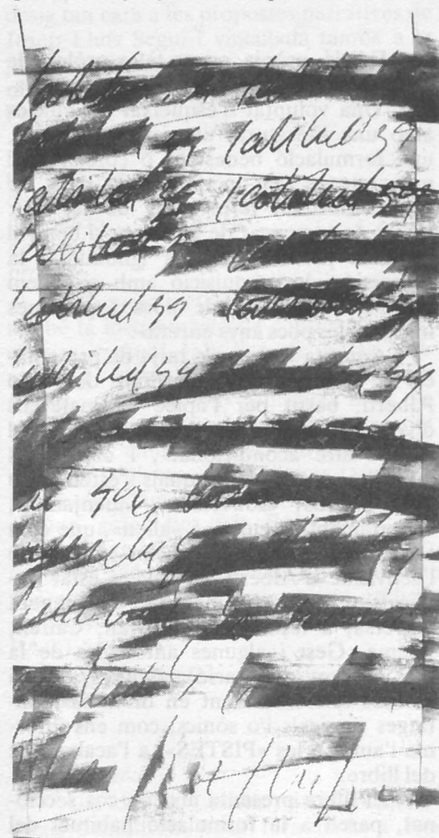
Un nivell superficial com és el que «les manifestacions públiques i socials de l'amor van sempre acompanyades de mostres culinàries i són celebrades amb actes de menjar».

Un segon nivell en el qual es donen analogies culturals entre la cuina del conreu i la sexualitat reproductora, com en són el caràcter cíclic de la fecunditat de la dona i de la fertilitat de la terra, les influències de la lluna en el conreu i en el naixement de l'infant o l'analogia dels conceptes de *llavor i llinatge*.

I com a tercer nivell el del simbolisme sexual que regalima de les expressions alimentàries de les cançons populars: «Les cançons, com els mites de les cultures primitives, dissimulen el codi sexual amb un codi culinari». El Desig -perill social- ha de romandre amagat en la vida i en el

parlar quotidià; les expressions alimentàries es converteixen així en metàfores, establint-se les correponents analogies: *vegetal/carn, poma/gorrió*, per exemple, o la duplicitat de lectures en verbs com *tirar sa llavor o formatjar*. I encara que algun esquema torni trontollar (vegeu els de la pàg. 182), és evident que les cançons populars transcrits per l'autor responen als plantejaments esmentats. Serveixin d'il·lustració de com substantius i verbs s'articulen en estructures de *continent/contingut i vegetal/carn* les dues cançons següents:

«*Sa madona de Sa Torre
es pa negre li fa mal;
però no h'hi fa es pardal
quan l'hi enfonyen dins sa poma*»



Patxi Echevarria, 1981

«*Na Marieta du dol
des que l'han duita a Sa Torre
i li han omplert sa cotorra
de plomes de verderol*».

....

Unes paraules de Sebastià Trias em serviran de cloenda: «Comprendre els símbols i metàfores és trobar la sexualitat que hi ha amagada. I aquesta trobada fa possible recuperar i escriure la història semàntica, encara en blanc, de l'amor i del sexe».

Llibre de propòsits discurs conceptual i poètic alhora, malgrat el daltabaix d'estructuració de la segona part i la transcripció de dades documentals per ventura innecessàries, *Valldemossa l'amor i la cuina* és una fita important en la tasca de reconstrucció de la cultura del nostre poble. Si el llegim i hi reflexionem, la història -que diu Sebastià Trias- deixarà de ser tan blanca com era abans.

1.- *Valldemossa. L'amor i la cuina*, Col. «Les Illes d'Or», ed. Moll, Palma, 1982.

Patxi Echevarria, 1981



«Lesions»: Consciència i transgressió dels límits

JULIÀ GUILLAMON

Edició pròpia, carta-tèlex-pròleg de Jaume Sastre, coberta de Bartomeu Cabot. Una voluntat d'esqueixar els vincles amb una literatura, un sistema cultural, una formulació benestant o cofoïsta del món que es veu increpada en mots de Sastre amb un ferm desig de fer net: «Això és començar de bell nou, si bé avui tot està ja sollat per la ignomínia, la repressió i la perquisició amb què hem estat honorats des de llocs i persones impensables pocs anys enrera».

Aquesta ve a ser la tarja de presentació de *Lesions*, el darrer llibre de Josep Albertí, bastit per l'aplec de materials diversos (un gruix principal confegit el 1976, «aire acondicionat», i cinc parts més, l'escriptura de les quals s'estén entre 1977 i 1980; «souvenirs», «menjador», «apartament», «cutis», i «alien», que com comença a ser habitual en autors de l'activisme d'Albertí, ja havien estat publicats en la seva majoria, de manera dispersa, a les revistes (Diwan, Cairell, Èzema, Gest i algunes antologies de la més diversa orientació), o bé gravats i emesos telefònicament en diversos muntatges musicals i/o sònics, com ens informa l'autor a les «PISTES», a l'acabament del llibre.

El llibre presenta així un cos seccionat, parell a la formulació habitual del llibre de poemes a Vicenç Altaió (recollida també al recent *Biathanatos* o *l'elogi del suïcid*), o dels seus mateixos reculls anteriors, i es conforma en unes seccions

constants (segons Marco/Pont), i que ara no dubta davant l'exabrupte o el mot concretíssim, la reproducció objectual.

*«¿Quin rímmel t'emmerda
tant l'ull la boca de rap
que el pistó dels teus genitals
somnia urnes i oli de ric?»*

Una poesia de joc gràfic, de disposició lliure i cal·ligromàtica, de paraules en llibertat (sols transgredida pel «MISSATGE INTERCEPTAT. OBSEQUI PER V.A.E.» que introdueix la prosa hiperrealista que hom ha caracteritzat sovint amb el famós «Poema» de *Era plena de canoes*, («Malaltia de pàrkison. Cardiopatia isquèmica...») a «APARTAMENT», o a la fi, una escriptura-riu on la sintaxi tendeix a anihilar-se en la successió i en l'amuntegament d'imatges, a les prosas de «MENJADOR».

En mig de tot això potser és la reflexió metapoètica, literària, que hem alludit per a «CUTIS», la que serveix com a vincle comú i unitari del llibre. D'una banda amb la desconfiança i la resignació que neixen del medi d'expressió utilitzat, de l'escriptura. Així l'autor ens diu: «He d'emprar sistemes de comunicació primitius com l'escriptura» (ALIEN) o al MISSATGE INTERCEPTAT. OBSEQUI PER V.A.E. ens descriu fredament i exteriorment (com correspon a la mena de poema-ciència ficció que planteja): «el de la terrassa escriu (la primitiva i subdesenvolupada manera de

estètic, sinó com una actitud: una manera de viure», que dugui «a l'acció com a nou mode expressiu de la creació poètica» (Altaió/Sala-Valldaura), la qual cosa ve a justificar explícitament els versos d'AI-RE ACONDICIONAT: «el vàlid és el que se situa fora del text: vida enclaustrada: degradació orgànica: els antípodes de la llibertat».

D'aquesta manera doncs, l'autor és conscient de la seva limitació «històrica», i es llença a una vivencialitat poètica, a una praxis, de la qual la seva col·laboració a la revista Neon de Suro o al col·lectiu Taller Lluàtic entre d'altres activitats en la línia de l'Underground, en poden ser una bona mostra, d'aquí que aquest demani, com també ho fa Jaume Sastre al pròleg del llibre, l'entrada de nous materials en la cració d'una textura poètica diferent, més actual, transgressora i interdisciplinària:

«¿És que aquests ineptes encara no han descobert els meravellosos recursos de la premsa groga, sensacionalista i esportiva, de la premsa científica, rigorosament documentada, dels butlletins de notícies, del vídeo-tèlex, etc? (J. Sastre).

Aquesta solució circumstancial a les carencies del mitjà expressiu es tradueix en la reflexió sobre el text mateix i en la proposta d'una literatura, d'una estètica compartida amb l'estat de descomposició social, cultural, personal.

Així Albertí diu a «ALIEN»: «m'escorxa la literatura on el meu nom i el del meu pare s'inunden del no-res d'unes



Josep Albertí



que representen unitats de motius poètics, temàtics i formals, diferenciades. Així els poemes breus de «CUTIS» on l'abundosa reflexió metapoètica es conjumina amb una no menys freqüent cogitació íntima, que ja havia estat practicada amb les mateixes traces de concentració conceptual a *Aliorna*, on esdevenia una de les

comunicació». El mitjà esdevé insuficient. La tècnica i els seus avançaments han de fer entrada en la poesia, cal aplegar les arts plàstiques, la publicitat, l'escriptura científica, i cal, sobretot, prendre un «compromís» poètic en la vida quotidiana, un compromís que meni a «adoptar la poesia no pas com un joc

diccions allunyades de la meua misèria mental de la meua subnormalitat». Aquesta negació de valors, es tradueix en alternativa quan, a «CUTIS», Albertí decanta per una literatura per un art, del sutge, la grolleria, el desordre. En primer lloc, en una formulació estètica general: «No puc (ja) sentir cap bellesa i que no

sigui la que pertany /a la soll que brilla en el sutge». Les altres dues reflexions fan referència respectivament a la lectura i a l'escriptura, conjugades en la tasca de consumidor-creador-crític d'Albertí. En tots tres casos l'estructura es concreta en un refús manifest d'una concepció evasiva, abstreta d'aquest món esqueixat i missèrrim, de la poesia heretada, el joc ingenu i l'hàlit conformista que se'n desprèn. Albertí fa doncs una proposta vers una altra realitat, ben viva als Països Catalans i no sols curiositat fílmica del món ianqui, i alhora vers una concepció de l'esperit poètic acord amb aquest esbombament generalitzat de tot:

*«No puc llegir -ja- el que no diu el groller i el brut la ignomínia»,
«ja no puc escriure res que no sigui ple de trastorn i desordre».*

LA RAÒ, EL PODER I LA MÀSCARA

Amb aquesta qüestió com a rerafons (dubte continuat sobre el fet mateix que possibilita la reflexió i li serveix de mitjà) cal situar les constants temàtiques i els motius més estesos del discurs de **Lesions**: l'entorn i el poder, la raó i l'ordre. En aquest aspecte, la referència a les màscares, a la vida falsa, l'amotllament de la personalitat, el carnaval. Per a Albertí hi ha una contraposició clara entre existència i convenció, entre vida i simulacre. Ja ho hem vist a nivell metapoètic («Quan menysprearem d'una vegada l'art que no és el nostre, que simplement /no pertany a l'ànim amb què vestim/o viatjam, amb què utilitzam l'argot /que ens és propi?»). AIRE ACONDICIONAT se'n fa ressò tant a aquest nivell com al vivencial (indestriables tot sovint), recalcant «la dissonància entre imitació/simulacre i existència». La màscara, la disfressa, el transformisme, caracteritzen els posseïdors de la veritat, els defensors de l'ordre, els servidors del poder. Contra això la reacció du al desengany («descobrir que has perdut totes les creences»), a la descomposició de l'espai poètic, a nivell formal com al més estrictament temàtic, i en últim terme al crit d'hurra enfront el desballestament de la racionalitat, preludi del canvi que està a punt d'iniciar-se:

*«Era ben hora!
el vaixell de la lucidesa
fa aigua pels quatre costats».*

Tot això estableix una reflexió sobre el poder (qui engendra el joc de màscares d'un comportament social fals), sobre els mitjans de comunicació al seu servei (L'aparença de normalitat, d'ordre), sobre la repressió, que ens duen a empalmar amb els Beat, tan tangencial a la poesia catalana dels anys setanta, quan l'autor ens diu, després d'haver-nos ofert els mots «Menjar», «Treballar», «Jugar», associats als noms de Gandhi, Engels Schiller:

«¿Per què no hem sabut fer un secret d'aquests mots? Amagar-los a les urpes dels poderosos».

És aquesta mateixa orientació la que hom troba als dos poemes de L'ÚLTIMA VEGADA QUE EM VAIG VEURE, en el seu trellat antipolicial, que deriva en la postura radicalment descreguda del poema d'AIRE ACONDICIONAT:

*«A la Bíblia i a l'Alcorà, taques.
Crueltat de diarrea /violenta /criminal
sobre la vida».*

& Cia.

O encara als dos poemes aplegats sota el títol «John Logie Baird (1888-1946), inventa la televisió» d'on tres versos potser més esclaridors d'aquesta presa de posició, seriosa advertència per a l'art, la creació i la tècnica, de la necessitat d'independència, de desvinculació respecte dels magnats i les seves servituds:

«Tota meravella s'inunda de gargall i de poder».

A aquesta visió caldria afegir en una línia paral·lela un desencís rotund, un afaigonament crític del poema enfront de l'entorn com a motiu principal de la desfeta del món de l'autor a costa del profit, de l'usdefruit del turisme:

«Jo sé que no és la mort que m'ha arrebatat els meus ésser estimats sinó la destrucció d'una clara casa marina per aixecar-hi al seu lloc un diluvi de souvenirs».

PREOCCUPACIÓ SEMIÒTICA I JOC LINGÜÍSTIC

Una atenció darrera mereix la preocupació lingüística del llibre, que abasta des dels recursos expressius que proporcionen els ardis jocs formals de l'autor, fins al tractament teòric de temes relacionats amb la comunicació que sovinteja a AIRE ACONDICIONAT i que qualla en l'enfoc d'un dels poemes d'aquest recull, on es pressuposa en certa forma tot el desenvolupament de l'obra, alhora que se'ns suggereix una via de lectura semiòtica:

*«Res més que lectura,
fibla el verdanc
i el desordre
és la semiologia
que em dirigeix el viatge»*

Fidel a això, la preocupació per signe i missatge planen manta vegada damunt dels poemes, amb el tema de l'isolament i amb la fredor de la solitud presents tothora. Imponderables metafísics condueixen a aquesta concepció vers el no-res i la negació dels plantejaments que s'implicitaven en la professió de fe semiològica inicial:

*«No existeix la conversa, només dues
/persones en una
imatge de terror mouen els llavis i les
/mans.
Pel·lícula muda que mai no arribarà al
/cinema sonor».*

Altres vegades, i dins la mateixa línia, és la impossibilitat del coneixement de la comunicació física, de la recepció i assimilació d'uns signes dels que hom ha perdut la consciència (colors de vestits, gestos hàbils) la qual apareix reflexada en els versos:

*«No sé qui ets;
ets tu, no una altra, jo sé que et conec.
Però tothom de vegades se'm fa
distint de cop, sense moure's de lloc».*

Per passar a plantejar, seguint això, i ja directament, el tema de la comunicació, amb la duresa que apareix a tot el llibre, esdevenint ara plany de solitud:

*«No és el telèfon, sinó l'acció de
/marcar un número,
el so independent -sons intangibles i
/irrepetibles-, el que
et diu sempre l'oportunitat del mot. El seu
conjur. Com la demanda, un tràmit
/ordinari o un prec
d'ajut».*

Junt amb aquesta reflexió teòrica, i de manera indetachablels jocs de pareules i sons constitueixen l'aplicació pràctica de l'enderiament lingüístic i literari, comunicatiu. Així, en un dels poemes, la juguesca imposa la visió de la literatura com a diseg tan cara a les propostes narratives de Josep Lluís Seguí i vinculada també a la preocupació semiòtica, tot conjugant els nivells teòrics i pràctic del joc, la reflexió i l'equívoc.

*«El cos textual,
el cos sexual,
emprenen la tasca,
l'operació
de luxúria
pròpia».*

En aquest mateix nivell cal remarcar també la incorporació de consignes publicitàries («ràpid cata-clac de botes Kelm») o fórmules que empelten amb aquests plantejaments («després d'un dia aspre /un whisky suau») que hom pot relacionar amb la creació d'una poesia concreta, objectual, que glateix també en la creació d'un llenguatge incònic («llet calenta gotes tup tup flop flop») que conviuen amb el joc pel joc de l'equívoc, la utilització de partícules i textos amb parèntesis optatius o la disposició gràfica, recursos culminants en els versos d'A-
PARTAMENT:

*«no al voltant
sinó al volant
ni
l'ésser
sinó el làser».*

Així doncs, **Lesions** reincideix plenament damunt la línia formulada a **Era plena de canoes**, en una voluntat distanciadora que desmarca Albertí de la literatura manyaga, que estrafà la seva veu per oferir un miratge de virtut i virtuosisme.

La violència de l'alternativa tal i com es planteja teòricament el pròleg de Sastre no priva de la validesa del muntatge, un muntatge conscient dels límits del text, que anuncia la possibilitat de la destrucció de les fronteres entre les arts i entre els gèneres. Això que, somni ancestral, s'opera ara mateix a nivell de revistes i col·lectius i que potser, amb el temps, reprendrà el tremp d'una literatura que ja fa bastats decennis que s'ha tancat en si mateixa, absent a la palpitació de la més immediata realitat.



Portada de Tomeu Cabot

Jaume Pérez Montaner: avantguardisme i compromís

XAVIER LLOPIS

Jaume Pérez Montaner (Alfàs del Pi, Marina Baixa, 1938) apareix dintre el món de la poètica catalana després d'un exili forçat (E.E.U.U.), amb una veu fugida de les caselles que li correspondrien si aplicàvem l'esquema cronològic de les generacions literàries -especialment pel que fa a la literatura catalana al País Valencià-.

L'Obra de Pérez Montaner resta apartada dels moviments realistes sortits amb la «nova cançó», allunyant-se dels corrents estilístics que marcaren -i limitaren- la poesia valenciana dels seixanta.

Si haviem de qualificar la seua poesia d'alguna manera, crec que el mot «social» és el que més li escauria, però amb uns trets clarament deductius que parteixen de la pròpia observació de la realitat fosca i obscura (existència de mots com mort, obscuritat, nit...), el que fa que s'enfronte tots es dies amb l'ampla barrera de Babel (temps franquista-llarga nit, immadura democràcia vigilada...). Aquesta visió general emmarcaria el **Museo de Cendres**, plètoric de lluita i revolta interna, dintre la realitat actual de la literatura catalana.

El món interior del poeta és palesa sempre com una lluita patètica entre el desig i la realitat en un present que cal acceptar, però esperant aconseguir el canvi, sense caure en cap moment al parany de la impotència:

*«Aquell dolor dolcíssim que et fa
viure».*

El llarg camí que planteja Montaner s'aixeca entre l'asfalt brut i quotidià de la ciutat de «rates» i «autòmats», coneguda per tots, que ens aixafa i vol fer-nos desentendre'ns d'un passat que, tanmateix, cal recobrar i no deixar al cementeri on sols mort hom puga passejar:

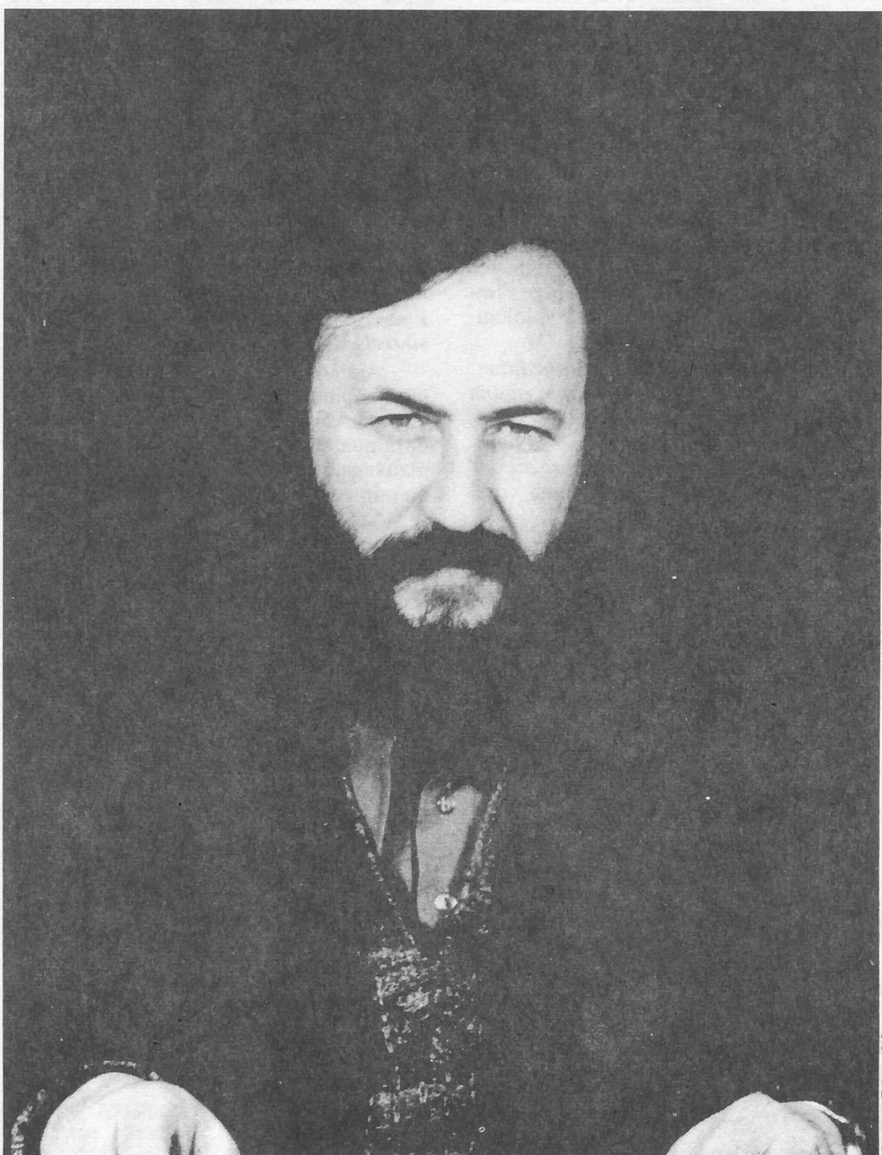
*«Abans que s'inaugure
la soletat espúria
dels lacais i les rates».*

Aquest **Museu de Cendres**, com bé diu Vicent Escrivà al pròleg del llibre, presenta una divisió que fins i tot podem anomenar cartesiana, una lògica elemental de cercar en el passat per a poder comprendre el present i amb ell l'esdevenidor. A la primera divisió «Cercle de Cendra», el verb té una importància decisiva com a negador del retorn a un pretèrit que el poeta no desitja, i tanmateix ha de sofrir -hem de sofrir (no veuràs, no retornaràs...). Junt amb aquesta negació del passat, la referència a «l'abans» es fa mitjançant el pretèrit, en alguns casos recordatori del temps daurat en què no hi havia el conflicte; en altres ocasions -la majoria- presentador de la llarga nit que ens ha portat al desarrelament que patim. Aquest record ens dona la clau de la cendra que apareix al títol, CENDRA, que cal remoure i esventar per tal d'estimar les «papellones».

La segona part, «Estança del somnàmbul» se centra en el present. Després de reconèixer la desfeta, Montaner planteja el moment actual des de l'angle del passat i com a conseqüència seva, i així, cada jorn sembla sentir-se «impotent» enfront del canvi que tant ha esperat i que realment continua essent una història impossible:

«Ni el sol eixugarà les nafres noves».

La presència momentània -el present- fa veure un esdevenidor aspre i desesperançat, que s'albira de sobte, però sense perdre, com ja he dit abans, l'esperança. La impotència mai no acaba de vèncer Montaner:



Jaume Pérez Montaner

*«plogué tota la nit
i saps
que aquest any no vindrà la primavera».*

El tercer apartat, «declaració de la nit», no és el temps futur, com calia esperar; és més aviat el present -esdevenidor o el demà vist des d'una perspectiva actual entroncada en el passat:

«Passen homes i dones per les pàgines».

Les tres parts que configuren el llibre segueixen un fil unitari de lluita interna que palesa la gran activitat interior del poeta. Aquesta lluita es fa present amb l'aparició de la foscor i la lluminositat. Des dels mots més violents («acoltellen», «esglaïen», «esquincen...») es passa a la tendresa d'altres («aurora», «papallona...») i sovint es barregen en un mateix vers:

«tornem a anomenar fusell aurora».

El crit de Montaner, a cada ratlla, va assolint una força rabiosa en front de la «ciutat» de falsos «llums», «insensible», ciutat que vol desarrelar l'home. Enfront d'aquesta situació en què el present viu entre «ulls verinosos» -sensacions molt existencialistes, manllevades poèticament a l'Estellés- el poeta pren la decisió d'interioritzar-se, de cercar les arrels enfonsades i traure'ls a la llum. Unes arrels que, en part, corresponen al llenguatge, a la paraula, sobre la qual se centra sovint el poema, un joc metapoètic- tan explotat per les darreres generacions- que s'omple així de sentit:

*«s'alcen les mans que escriuen sobre els
/murs».*

El joc de paraules interior -molt estellesià- ens mostra un absurd trasbalsat d'esperança, on el poeta treballa angoixadament en la recerca de la pròpia identitat. És la síntesi del desconhort present amb una visió clara de l'esdevenidor -idea, per altra banda, no massa allunyada d'Espriu, per exemple:

*«...No sé que soc i escric,
sense parar escric i llance les paraules,
pluja de foc sobre la terra amarga».*

El paisatge que descriu Pérez Montaner té clares connotacions ciutadanes - **Poeta en Nueva York**-, especialment a «Declaració de la Nit», -i en ell desenrotlla, fantasmagòricament, unes imatges putrefactes i plenes de violència -rates, autòmats, gotes de silenci, aigües pudentes, epilèptics, caixers... voltors, bèsties, llops...-

Enfront al món ciutadà i violent vol aixecar una esperança de natura fresca i florida. les connotacions pròpies de la qual són potenciades al màxim dins el seu cosmos expressiu: «El cos nu ni l'arbre que floreix», «Llunes ofegades», «sotgen el vol d'innocents papellones».

Si ens detenim en algunes qüestions d'estilística gramatical, l'ús de l'article és majoritari front a la seva absència, la qual cosa ens remet a la idea d'existència -més que no pas a una consideració purament essencialista i desencarnada- d'unes determinades realitats -que l'autor imagina i ens vol fer vivenciar poèticament. Es freqüent l'ús del determinat amb funció

de reconeixedor del substantiu, però sovint sense presentació prèvia. L'efecte aconseguit és el d'incrustar els éssers al món interior del autor, un món desenvolupat mitjançant l'autocol·loqui, i que pot ser descobert per aqueixa al·lusió a una sèrie d'objectes i qualitats susceptibles de reconeixement per qualsevol lector.

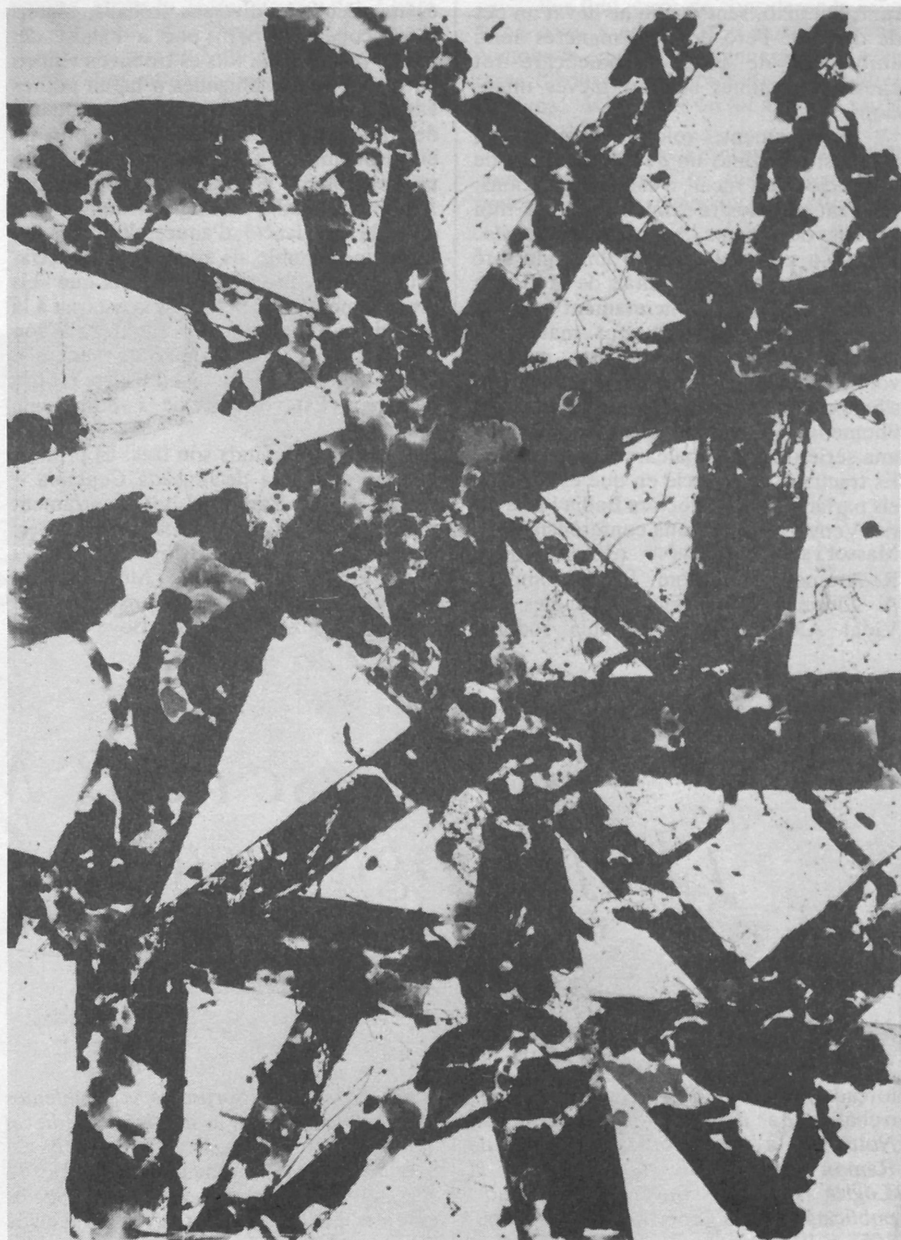
Pel que fa al substantiu, cal dir que és predominant enfront de l'adjectiu, tots conferint a la veu poètica del text una força i una robustesa ben característiques. Força i ràbia que Montaner vol deixar patents en el seu poemari, realçades amb aquest recurs, i que arriben a desembocar en una sobrietat simbòlica.

L'estrofa montaneriana, d'altre costat, és de vers lliure i sense cap rima. Els buits -els blancs- que trempen el poema tenen una clara significació de buidor, de

manca de possibilitats, de ràbia, però no d'impotència. Aquest tret de buidor queda remarcant amb la forta connotació d'hostilitat entre dos pols, en el mig dels quals de vegades sure el no-res:

*«tots els colors del gris
del blanc al gris».*

Una estructura externa lliure, que es vol vehiculadora de tot el pòsit ideològic de l'home amenaçat pel seu entorn vital i social. Potser siga aquesta contínua utilització de la forma al servei de la ideologia allò que més ens sobta -i ens sorprèn- en l'obra d'aquest poeta, que ha reeixit a conjugar l'alè de la poesia civil i fins i tot social, amb l'elaborada escriptura de l'experimentalisme més recent.



Sans Titre. Sam Francis, 1977

La personalitat de Francesc de B. Moll em mereix un respecte tan gran que en cap moment voldria que la meua intenció de parlar sobre la seva feina semblàs força pretensiosa de part meua, sobretot perquè em sent vora la seva figura com una petita formigueta ignorant. Dit això, sent que m'he llevat un pes de damunt. Però de totes maneres aniré amb peus de plom i començaré tot enumerant quines són les meves intencions.

Primerament, voldria complir des d'aquestes pàgines un deure: informar de l'aparició d'un recull d'estudis i edicions, realitzat pel nostre filòleg, amb el títol genèric de *Textos i estudis medievals*¹. Segon, a partir d'aquesta obra, glossaré alguns dels trets fonamentals de Moll com a intel·lectual (i concretament com a filòleg). Finalment (i aquí mateix ja donaré per complida aquesta missió), voldria indicar al lector que recentment s'han editat les diverses intervencions en l'homenatge que a principis d'aquest any una sèrie d'entitats balears li varen rèdre². Es tracta d'un opuscle en què es recullen els parlaments dels doctors Badia i Margarit, Veny i Miralles, una conferència de J. Massot i set intervencions (d'A. Amorós, R. Aramon, M. Colom, J. M. Llompart, A. Llorens, M. Sanchis Cabanilles i J. Vidal Alcover) en una taula rodona,

endemés de la resposta del propi Moll i un petit article d'A. Artigues. En conjunt, és un llibret a què s'haurà d'acudir des d'ara quan es vulgui estudiar l'obra del nostre filòleg.

El volum *Textos i estudis medievals* és un recull de diversos treballs, alguns força coneguts, però poc a l'abast del públic ja que quasi tots es trobaven editats en revistes especialitzades o bé en petites edicions avui ja completament exhaurides. Per això, la Biblioteca Abat Oliba ha encertat amb la idea d'arreglar-los en un sol volum. L'obra és prologada per Antoni M. Badia i Margarit, qui ens diu que «la publicació d'aquest llibre és un servei inestimable als erudits i als especialistes»³, però que també reconeix que «els grans temes d'aquest llibre s'acostaran a la gent de cultura mitjana»⁴. Els treballs són distribuïts en quatre apartats generals: Edició de textos, Estudis lul·lístics, L'obra de Joan Esteve i Lèxic i etimologia medieval.

Els textos editats són tres. El primer, una edició crítica de la *Vida Coetània* --biografia de Ramon Llull segurament realitzada per Tomàs d'Arràs-- segons el manuscrit 16.432 del British Museum, i que fou publicada en 1933. Moll constata la multitud d'errors de transcripció de l'edició de mossèn Salvador Bové en 1915

i això el motiva a fer-ne una de nova. Al final hi introdueix un glossari amb 78 dels principals arcaïsmes apareguts en el llibre.

La segona de les edicions és *L'opuscle de Ramon Llull sobre el Pecat d'Adam*, publicada en 1932. Segueix sobretot el manuscrit de la Biblioteca Ambrosiana de Milan, però confrontant-lo amb les versions d'altres quatre manuscrits. Es tracta d'un text poètic, de 201 versos octosíl·labs aplegats amb rima consonàntica. Moll acompanya l'edició d'una considerable quantitat de notes a peu de pàgina, on compara les diferències entre els mots més interessants.

La traducció al català del *Corbatxo*, de Boccaccio, feta per Narcís Franch constitueix el tercer dels textos editats. De Narcís Franch, Moll ens n'assabenta tot dient-nos que fou un ciutadà i mercader barceloní. Aquest text fou imprès a Barcelona en 1498, però l'únic exemplar existent d'aquesta edició s'ha perdut. Moll indica la intervenció de dues persones en l'escriptura d'aquest manuscrit: l'autor i una altra que va esborrar i corregir alguns fragments. Acompanya aquesta publicació (que data de 1935) amb un glossari de 352 mots.

El segon dels blocs està format per quatre estudis que tenen com a punt en comú aspectes lingüístics de l'obra de Ramon Llull. Aquí es produeix una

Francesc de B. Moll i la filologia catalana medieval

PERE ROSSELLÓ

forçada repetició entre els tres primers treballs: *La llengua de Ramon Llull*, *Notes per a una valoració del lèxic de Ramon Llull* i *Els llatínismes de la «Lògica Nova»*. Es tracta de tres estudis publicats en llocs i èpocs diferents (1960, 1957 i 1935, respectivament). Tal volta, s'haguessin pogut evitar aquestes reiteracions publicant-ne: tan sols el segon, que és el més exhaustiu i global. Aquestes anàlisis es basen en criteris de gramàtica històrica i se centren principalment en el terreny del lèxic (mots populars, arcaïsmes, dialectalismes, mots derivats, cultismes, etc.). Al quart dels treballs, *Entre Ramon Llull i el Decameron*, és un assaig sobre l'etimologia de la conjunció *tamiats* que, que apareix en Llull i en una traducció catalana del *Decameron*.

El tercer bloc està format per tres treballs sobre el *liber Elegantiarum* de Joan Esteve. El primer (*El «Liber Elegantiarum»*) és el text d'una conferència publicada per la Universitat de Barcelona en 1961. Els altres dos (*Entorn del lèxic del «Liber Elegantiarum»* i *Els sons i les formes en el «Liber Elegantiarum»*) són assaigs parcials (glossaris, anàlisis dels trets fonològics i ortogràfics, formes verbals) que amplien o completen l'anterior.

Finalment, en l'apartat titulat *Lèxic i etimologia medieval* s'hi recullen quatre articles sobre qüestions lexicològiques

molt concretes: *Sorpreses i problemes d'un filòleg davant la medicina medieval* (conferència inèdita llegida en 1979 en l'Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya, on glossa diversos aspectes interessants des del punt de vista lingüístic i antropològic sobre l'art mèdic medieval), *Apostillas a los glosarios latino-españoles* (publicat en 1942, recull i explica el significat i l'etimologia d'un conjunt de mots), *Nota etimològica: el mot corral* (esmenta les possibles etimologies d'aquesta paraula) i *Comentari a un vell mot català* (estudia l'etimologia de *prexívol* i *prexèvol*, terme que apareix a les *Homilies d'Organyà*, Ramon Llull i altres textos medievals).

En conjunt, la tria d'aquest treballs és força significativa dels diferents aspectes de la llengua i la literatura medievals que Francesc de B. Moll ha estudiat. Naturalment, hi manquen estudis importants que s'hi haurien pogut incloure, tot i que potser s'hauria caigut en algunes repeticions (com és el cas de la comunicació sobre *Les fonts del «Liber Elegantiarum»* --que jo particularment desconec-- presentada al Congrés Internacional de Lingüística i Filologia Romàntica de 1959; o bé, els comentaris sobre *Tirant lo Blanc*). Endemés, els dos assaigs en castellà (*El «Liber Elegantiarum»* i *Apostillas a los glosarios latino-españoles*) tal

vegada s'haurien pogut traduir al català: no veig que hi hagi cap raó essencial que ho impedis.

L'interès de Francesc de B. Moll per la filologia medieval crec que neix del seu afany per la lexicografia. Així, en molts dels estudis arreplegats en aquest volum, hi ha referències que ens remeten a l'obra magna del *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Sens dubte, la realització d'aquesta obra grandiosa iniciada per mossèn Alcover va suposar per a Moll una necessària i exhaustiva formació en el terreny dels textos antics. Coneixement, endemés, que implicava un gust extraordinari per la filologia romàntica medieval. En un dels treballs recollits aquí, *Sorpreses i problemes d'un filòleg davant la medicina medieval*, l'autor ens explica així la seva vocació medievalista: «A l'edat de disset anys vaig tenir la feliç oportunitat d'entrar a treballar a casa de mossèn Antoni M^e Alcover per ajudar-li en l'obra del Diccionari. No es tractava d'un diccionari normatiu, sinó informatiu; però amb una informativitat que no s'havia vist mai. Havia d'ésser un recull del lèxic català en totes les seves formes: antic i modern, dialectal i literari. Venien a ser tres o quatre diccionaris reunits en una sola obra.

El mateix any (1921) vaig emprendre l'estudi metòdic del català en tots els seus

aspectes: gramatical, etimològic, dialectal de totes les comarques, literari segons l'ús dels escriptors moderns, i documental de tots els segles des de les Homilies d'Organyà fins a la Renaixença.

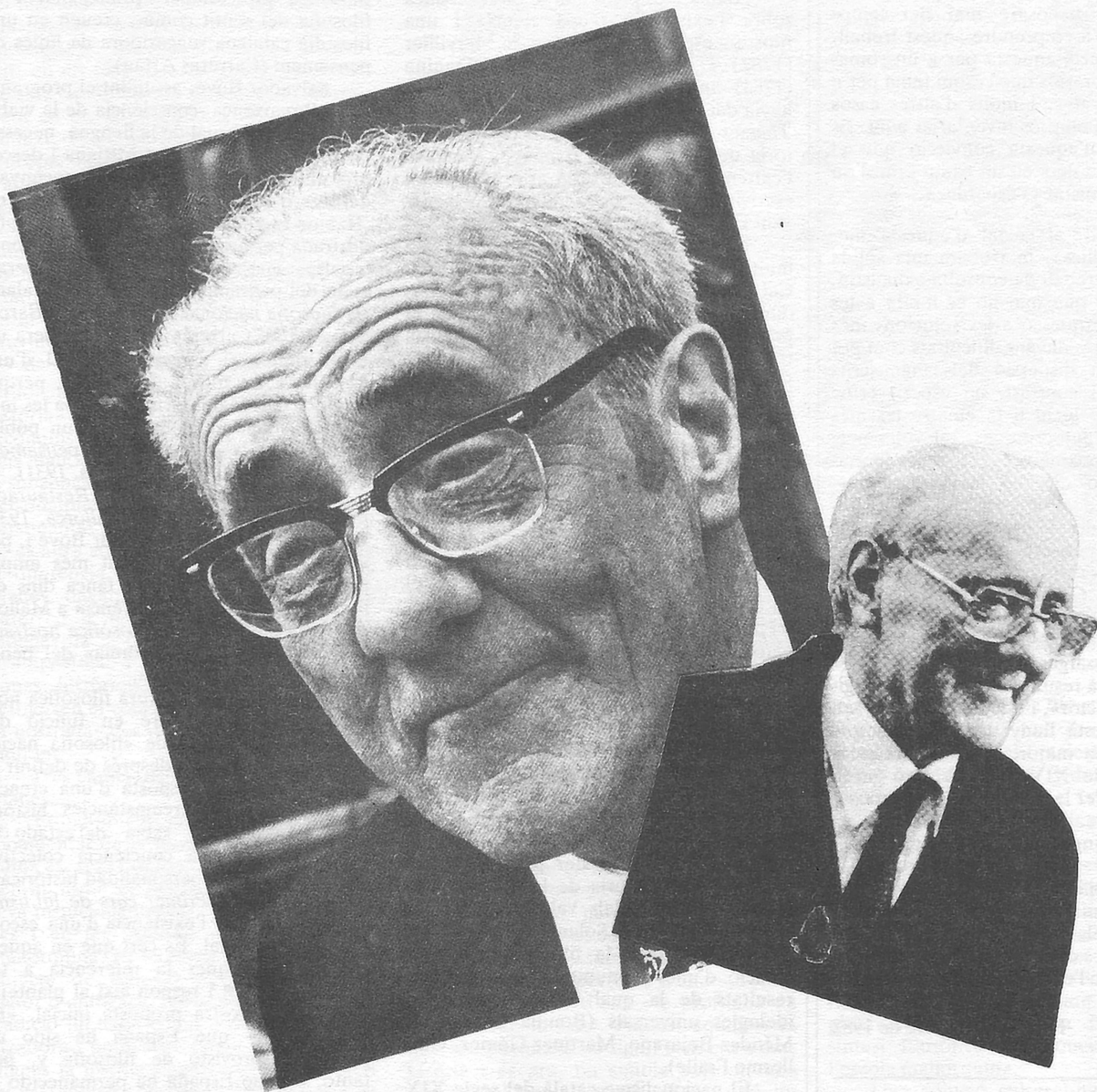
Tots aquests aspectes m'interessaven, i els vaig estudiar amb vertader fervor vocacional: però si em feien dir quin tenia més atractiu per a mi, gosaria dir que era el català medieval en la seva plenitud de puresa i vigor. Molt prest em vaig convertir al medievalisme, i encara avui és la part de filologia catalana que m'agrada més⁵. Aquesta interessant declaració, que data de 1979, supòs que encara és vigent. Endemés, essent Moll un especialista en

gramàtica històrica, el català de l'Edat Mitjana representa per a ell un món tan ric que és impossible d'exhaurir mitjançant l'anàlisi.

Un aspecte concret a què Francesc de B. Moll s'ha dedicat com a medievalista és a l'edició de textos. A les ja esmentades, voldria afegir-hi la publicació del *Llibre de facècies*⁶, de Gianfrancesco Poggio Braccolini, que en Moll ha traduït del llatí medieval al català modern. Aquesta tasca d'editor, que ha combinat amb l'abundant edició de textos moderns, és considerada per ell com una necessitat de la nostra cultura que cal solucionar: «Són escasses les edicions crítiques de les antigues obres

literàries catalanes.(...) Una edició documentada amb les variants dels diversos manuscrits, com la que Amadeu Pagès ens donà de les obres d'Ausiàs March, és un desideràtum que haurien de procurar satisfer tots els erudits que es dediquen a la investigació de la nostra literatura medieval⁷. Per tant, hem de considerar la seva feina com a editor de textos medievals englobada en el context general de la seva tasca d'editor i promotor de la literatura catalana: això és, un servei al poble i a la llengua catalana.

L'altre tret de Francesc de B. Moll com a medievalista és una característica general de la seva personalitat humana i



intel·lectual. Jo la resumiria en un sol mot: una pregonia *humanitat*, que omple el seu treball de bonhomia, de modèstia, de senzillesa. No conec ningú que hagi glossat tan bé la personalitat del nostre savi com ho féu el professor Joan Veny, en l'homenatge a què abans m'he referit, quan el qualifica amb els adjectius següents: *irrefragable, irrendible, coratjós i xaravel·lo*. Tots ells ens indiquen una cosa: el seu esperit feiner. Però, i això és el que jo voldria afegir-hi, Moll mai no esdevé un pedant ni un engreït de la seva pròpia saviesa. Creu que la seva labor no és res definitiu, sinó que pot (i ell així ho espera) ésser superada. Denuncia, per

exemple, els errors que ell mateix troba en el DCVB: per exemple, quan estudia l'etimologia de *tamiats que*, ens diu:... «sempre m'ha semblat que la solució que hi proposava resultava artificiosa i poc acceptable⁸». Corregeix les pròpies equivocacions i proposa noves solucions amb la més absoluta modèstia: «Davant la fragilitat de totes les teories etimològiques que hem esmentades, sense pretendre de donar una solució al problema de l'origen de *corral*, ens permeten indicar com a probable una base llatina⁹... i la solució que tan humilment ens ofereix sembla absolutament lògica i hom considera exagerada la seva cautela. Però Moll ho fa

així perquè sap que és millor anar alerta que no passar-se de llest.

Quelcom que constata una i altra vegada en aquests estudis és la seva confiança en la continuïtat del seu treball. Sap que la seva obra serà superada amb el temps i n'està content perquè això demostra la vivesa de la nostra cultura i de la ciència en general:...«esperant que altrí amb més possibilitats tècniques i materials emprengui l'obra definitiva de reproduir dignament totes les poesies de Ramon Llull que fins avui són conservades¹⁰», ens diu a la introducció de *Lo Pecat d'Adam*; o, quan ens parla del lèxic del *Liber Elegantiarum* i constata la precarietat

d'algunes de les solucions apuntades al DCVB, ens diu que «Tota rectificació que es faci d'aquest i de qualsevol altre aspecte de la nostra obra, serà ben rebuda i agraïda. La ciència progressa a força de rectificacions, i mai no hem de creure que hem dit la darrera paraula sobre un determinat punt d'estudi. Declaro des d'ara que tot el que diré està subjecte a revisió i a correcció dels qui hauran recollit material lèxic que jo no hagi pogut aprofitar»¹¹; quan estudia el llenguatge de R. Llull i es veu obligat a deixar l'anàlisi de la sintaxi, ens confessa que...«és un tema fecundíssim i temptador, que m'agradaria estudiar amb calma, però probablement no disposaré mai del temps necessari per a emprendre aquest treball. Bona feina seria aquesta per a un romanista jove i coratjós que cerqui tema per a la tesi doctoral»¹²; i molts d'altres casos que resultaria enutjós inventariar aquí. És precisament d'aquesta convicció que el seu treball no neix en un camp erm d'on sorgeix l'optimisme i l'esperança.

Finalment, al costat d'aquesta modestia i senzillesa, hi trobam una sòlida erudició, un treball de consulta exhaustiu, i una tècnica que mai no es limita a les primeres recerques o a les solucions més fàcils, ni s'atura davant dificultats com pot ser l'absoluta dispersió dels manuscrits analitzats. Al contrari, un esperit crític completament lúcid li fa emetre les més intransigents autocrítiques, tal volta perquè val més reconèixer les pròpies limitacions que no que ho facin els altres. Aquest esperit crític s'aplica també a les obres estudiades, sense que li faci minvar l'entusiasme per cap d'elles. Posem per cas quan no s'està gens de dir-nos que la traducció del *Corbatxo* de Narcís Franch «no és cap model de traducció», que «tradueix molt malament» perquè «són molts els passatges en què els conceptes de l'original italià resulten desfigurats i capgirats pel traductor», i que, endemés, el seu llenguatge «està lluny de la puresa que admiran en la majoria d'escriptors catalans del segle XIV»¹³. Però això no li impedeix de fer la seva feina i de proposar que qualcú realitzi una edició crítica en què es distinguesqui el text primitiu i l'interpolat.

La ciència ha d'esser neutra, sense parcialismes ni favoritismes. Però això no implica que els científics no hagin d'esser tan entusiastes com es pugui. Moll ens ho demostra amb l'exemple.

Palma, novembre de 1982

Notes:

1.-Francesc de B. Moll: *Textos i estudis medievals*. (Biblioteca Abat Oliba, 25), Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes-Fundació Congrés de Cultura Catalana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1982.

2.-*Homenatge a Francesc de B. Moll*. Departaments de Català (Facultat de Filosofia i Lletres), Obra Cultural Balear, Ajuntament de Palma, secció de Català EGB. Mallorca, 1982.

3.-F. de B. Moll, op. cit., p. VIII

4.-Idem., p. IX.

5.-Idem., p. 319-320.

6.-Gianfrancesco Poggio Bracciolini: *Llibre de facècies*. (Trad. (Raixa, 114), Palma de Mallorca, 1978).

7.-Moll, op. cit., p. 25.

8.-Idem., p. 235.

9.-Idem., p. 348.

10.-Idem., p. 25-26.

11.-Idem., p. 287-288.

12.-Idem., p. 167-168.

13.-Idem., p. 45.

El concepte de «Cultura filosòfica nostrada»

SEBASTIÀ TRIAS MERCANT

Abans de plantejar-se la polèmica sobre l'existència d'una ciència i una filosofia espanyoles -Masson de Mervillier (1782) i Cavanilles (1784) o Danina (1784)- un mallorquí, el P. Bartomeu Pou, havia dat la seva resposta favorable. A les *Thesses Bilbilitanae* (1763), primera història de la filosofia a Espanya, afirmava l'existència d'una filosofia al nostre país i escrivia el llibre per a reivindicar-la davant Europa.

Des del P. Pou fins avui, s'han multiplicat els defensors i els detractors. Cal agrupar les seves solucions segons dues tendències. Aquella que planteja el problema des de la perspectiva de la tradició filosòfica i aquella que ho fa fonamentant-se en la naturalesa de la filosofia.

Dins la primera tendència Luí Abellán (*Historia crítica del pensamiento español*, vol. I, Madrid, 1979) diferencia tres grups d'opinió: El progressisme liberal dels krausistes, que nega el valor històric de la cultura espanyola i, en conseqüència, vol implantar al país un pensament modern orfe de tradició; el catolicisme integrista, que defensa que tot el pensament espanyol és el desenvolupament de l'escolàstica tomista medieval; Laverde-Menéndez Pelayo, que accepten l'existència de la filosofia a Espanya, però deixen sense resoldre el problema de l'existència d'una filosofia espanyola.

Des de l'altra perspectiva, considerant el caràcter universal de la filosofia, uns neguen les filosofies nacionals (Cefirino González, Eugenio Frutos, Antonio Aróstegui, José Ferrater Mora) i altres defensen una història de la filosofia que estigui en funció dels valors culturals de cada país (Marcial Solana). Uns tercers, per últim, jutgen la filosofia com a la creació d'unes comunitats nacionals, els resultats de la qual es resumeixen en ideologies universals (Bonilla Sanmartín, Méndez Bejarano, Martínez Gómez, Guillermo Fraile).

El nacionalisme català del segle XIX va replantejar el problema en funció d'un programa filosòfic a Catalunya. Les solucions posteriors són també diverses. Uns neguen tota tradició filosòfica a Catalunya, perquè en una «societat de senyors-esteves i pagesos o criptopagesos», com és la societat catalana, no hi ha lloc per a la filosofia. (Mirabet, Xirau, Joan Fuster). Altres afirmen l'existència d'una filosofia catalana i la vinculen a la filosofia lul·liana, tota vegada que aquesta condiona el pensament català posterior (Salvador Bové). Uns tercers rebutgen la continuïtat filosòfica a Catalunya, en eliminar sistemàticament el pensament català del segle XIX (Eugeni D'Ors). Per últim, aquells autors que, després de subratllar l'existència, en diferents èpoques, d'una activitat

filosòfica professional -principalment la filosofia del sentit comú-, creuen en una filosofia catalana suggeridora de línies de pensament (Carreras Artau).

Salvador Bové, assumint el programa de la Renaixença -consciència de la viabilitat social i cultural de la llengua, necessitat de reconstruir l'Edat Mitjana i descobrir els clàssics medievals- va encunyar, després d'amarar-se en el pensament de Ramon Llull, el concepte de *filosofia nostrada* per a definir la filosofia nacional catalana, aquella filosofia nascuda visceralment del pensament i de l'ànima catalana (*la filosofia nacional de Catalunya, Barcelona, 1902*). Carreras Artau considera un error reduir el caràcter nacional d'una filosofia a un filòsof determinat, perquè l'esperit nacional informa i entona les més diverses manifestacions de tot un poble. (*Introducció a la història del pensament filosòfic a Catalunya, Barcelona, 1931*).

Francesc Sureda Blanes (*Restauració de l'Escola de Lul·lisme, Mallorca, 1936*) recull el concepte de Salvador Bové i, per una part, li dona un sentit més ampli; però, per altra banda, el tanca dins els límits d'una exclusiva referència a Mallorca. Parla d'una *cultura filosòfica nostrada* per a qualificar la «fesomia» del pensament filosòfic a Mallorca.

El concepte de «cultura filosòfica nostrada» s'ha d'entendre en funció del concepte més ampli de «filosofia nacional». Sureda Blanes, després de definir la filosofia como la resposta d'una creació col·lectiva a unes circumstàncies històriques -«Concreción sabia del estado de superación de una conciencia colectiva conocedora de su personalidad histórica y de su destino». (*Primer curs de lul·lisme ... 1935*)- afirma l'existència d'una escola filosòfica nacional. És cert que en aquest cas Sureda Blanes fa referència a tot l'Estat espanyol i respon així al plantejament de la nostra proposta inicial. «Es falso -escriu- que España ha sido un pueblo desprovisto de filosofía y, por tanto, de que España ha permanecido al margen del crecimiento intelectual de Europa». (*Facilitan la organización de una Escuela nacional...*, Madrid, 1940). En aquest sentit mossèn Sureda s'oposa al progressisme liberal; però defuig també el catolicisme integrista i s'acosta a la via reformadora dels catòlics dissidents -aquells qui, com Zubiri, Marías, els suaristes Hellín i Cuesta, l'escotista Oromi, rebutjaven el tomisme absolut del nacional-catolicisme per la seva filiació nacionalista, i universalista al mateix temps; en definitiva, pel seu lul·lisme.

El terme «nacional» dona a la filosofia la dimensió de retorn als valors culturals i sentimentals tradicionals. en aquest sentit, aclareix Sureda Blanes, el nacionalisme cultural, a la recerca de la

unitat del país en la tradició històrica, rebutja qualsevol nacionalisme feixista, que trenca aquesta tradició -el neo-hegelianisme de Gentile (1931) i el nacional-socialisme nazi de Schwarz (1933)-, i qualsevol tipus de centralisme, que és sempre colonització. I la colonització és la veritat-poder que imposa una dogmàtica de la uniformitat, esterilitza la tradició cultural del país, fa triomfar una sola ideologia, impedeix la natural evolució de les idees. La colonització és la dictadura de la llei i del dogma que, «para tener sujetas las Regiones a un poder central, rechaza el valor intelectual de las Regiones».

L'any 1940, en plena efervescència del nacional-catolicisme, afí als conceptes d'hispanitat, imperi, estatisme, nacional-sindicalisme, Sureda Blanes ha d'encobrir, en els plecs del llenguatge, el nacionalisme català que havia expressat obertament en els anys 1935 i 1936. En aquest context, el terme «nostrada» afegeix al concepte «cultura filosòfica» el significat d'unitat històrica tradicional. I aquest significat era, per a Sureda Blanes, l'any 1936, «pura, neta, incontaminada mallorquinitat» (*Dins el renaixement dels estudis lul·lians*, Mallorca, 1936). Mallorquinitat no vol dir, però, «fiel correspondencia al patriotismo», un tancar-se «dins un xauvinisme odiós i estèril», sinó restauració de la «personalitat històrica» de la «tradició que ens personifica dins la història» i, des d'aquesta perspectiva, la reconquesta -«exigència de la consciència dels mallorquins més selectes i també (de) la subconsciència col·lectiva»- de la «nostra personalitat cultural». La restauració de la personalitat històrica i cultural d'un poble no és altra cosa que revifar la tradició que el diferencia. Els pobles, escriu Sureda Blanes, davant les desgràcies col·lectives s'aferren a la pròpia geografia, a les cadenes de la tradició i a la fe dels seus avantpassats. I aquestes cadenes geogràfiques, històriques i culturals són les que defineixen el concepte de «cultura filosòfica nostrada» des del context de la mallorquinitat.

Tres característiques subratlla Sureda Blanes:

Primerament, el lul·lisme. «La part fonamental de la tradició cultural mallorquina és, sense dubte, el lul·lisme». Entén per lul·lisme el pensament de Llull i la seva institucionalització en les obres lul·lianes i en les càtedres de la Universitat mallorquina. El lul·lisme no és, doncs, un objecte de reflexió científica, sinó un factor d'unificació regionalista; és a dir, la tradició lul·liana com a força «universalitzadora i unificatriu (sic)». Per a Sureda Blanes la institucionalització universitària lul·lista omple efectivament la història de Mallorca des de l'Escola de Miramar (1275) fins a l'abolició de la Universitat mallorquina l'any 1835. D'aquesta manera Sureda s'allunya del concepte restringit de «filosofia nostrada» de Salvador Bové en no confondre el caràcter nacional del pensament amb la filosofia de Ramon Llull.

El lul·lisme és inseparable de la mediterraneïtat, de la «cultura mediterrània transcendental» dins una Mallorca hospitalària de les cultures greco-llatina, cristiana i europea. En aquest sentit la mediterraneïtat engendra en el lul·lisme uns ideals -metafísica, espiritualitat, sentit estètic- en pugna contra qualsevol materialisme. Lul·lisme i mediterraneïtat s'agombolen tan íntimament en el pensa-

ment de Sureda Blanes, que Miomandre va escriure, en relatar la constitució de L'Escola Lliure de Lul·lisme, que «le programme de culture méditerrané se confond avec le lullisme meme». (*L'intrangeant*, Paris, 1936).

El lul·lisme és també inseparable del medievalisme com a *sententia communis*; o sigui, com a patrimoni intel·lectual comú, com a unitat de cultura i com a un sol cos de doctrina filosòfica. La medievalitat és l'equilibri perfecte d'una «profunda fe religiosa» i d'una «fe profunda en l'eficàcia de la raó». Aquest equilibri fa que «l'especulació no sigui, com era a dins Grècia i és ara, un simple episodi, una orgia intel·lectual aristocràtica, sinó un sentiment col·lectiu... engendrador de saviesa popular». El concepte de medievalitat no significa per a Sureda Blanes un estancament en el passat, perquè pertany a la seva mateixa comprensió el sentit de progrés. Sureda rebutja qualsevol estancament i qualsevol visió de progrés, com la d'Ortega Gasset, que suposi cremar tota la tradició. El progrés és vàlid quan es basa en el passat, del qual parteix tot el que avança. Medievalitat significa, doncs, un retorn a l'origen constitutiu de la cultura filosòfica nostrada, puix que aquest origen «coincideix amb la joventut ardida de nostra història nacional». Mossèn Sureda oposa dialècticament el medievalisme a la modernitat, l'expressió filosòfica de la qual és l'historicisme. Moderni-

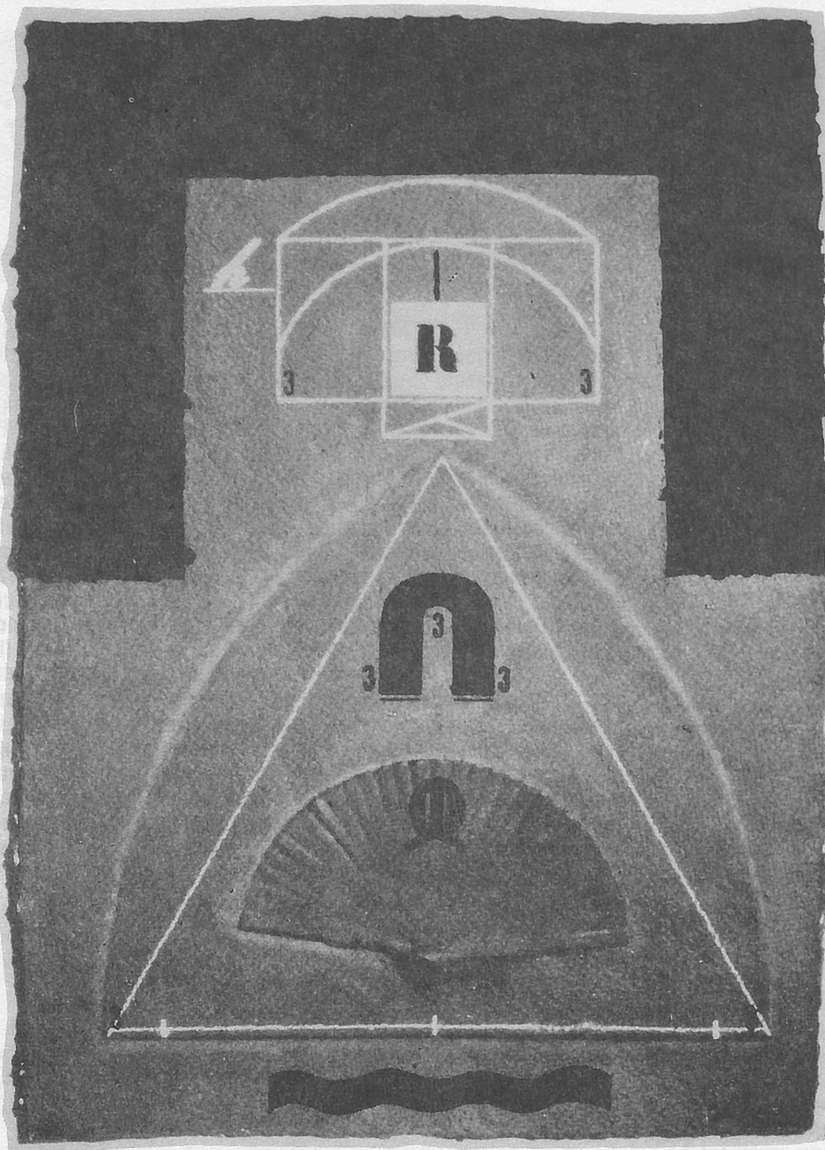
tat significa perversió i filosofismes. «Las filosofías modernas han producido en el mundo la desunión, el malestar, la desolación y el dolor de la vida, después de pervertir al hombre y a las colectividades». (*La cultura cristiana de Occidente*, 1940. Manuscrit).

Si considerem, en les reflexions anteriors, la presència d'un culturalisme aclaparador, d'una genealogia intel·lectual fonamentada en el medievalisme lul·lià i la defensa del catolicisme com a nucli d'unitat i tradició; si subratllem la importància d'un mediterranisme essencial, el plantejament de Sureda Blanes és la síntesi filosòfica del noucentisme i de l'escola mallorquina.

Una solució cultural-metafísica com aquesta no pot resoldre, però, el problema de la realitat d'un pensament filosòfic a Mallorca i, molt menys, el de l'existència d'una filosofia nostrada. Això s'agreuja si advertim que Sureda Blanes no caracteritza històricament la peculiaritat d'un pensament mallorquí o del pensament filosòfic a Mallorca; ans bé, formula les característiques que, recollint la tradició cultural mallorquina, hauria de tenir, segons ell, un pensament filosòfic pròpiament mallorquí.

La resposta a la problemàtica que acab de formular exigeix una anàlisi històrica concreta de les ideologies, que han tengut arrelament a Mallorca. Aquesta és la investigació que l'autor del present article està realitzant des de fa tres anys.

Viladecans, 1981

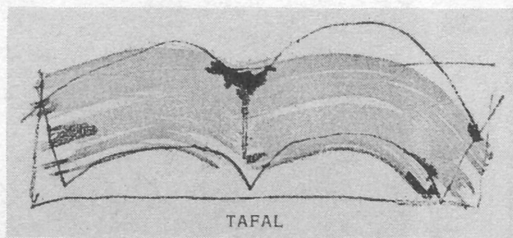


La penosa subsistència de «Tafal»

ANTONI NADAL

Quan, l'any 1977, Àngel Terron publicava el seu primer llibre, *Iniciació a la química*, un període important s'encetava dins l'àmbit de la nostra literatura. Amb aquell primer volum neixia la col·lecció «Tafal» de poesia, dirigida des d'un principi per Andreu Vidal i l'esmentat Àngel Terron. Les condicions del seu part no pogueren ésser més precàries: amb prou feines un tiratge de 300 exemplars i la necessitat de limitar estrictament en el temps l'aparició de nous títols, feren de la col·lecció un projecte en perpetu equilibri entre la desaparició i la supervivència. Això no obstant, i després de la publicació d'*Exercicis de despoblació*, d'Andreu Vidal (1978); *Palma 9 Km.*, d'Andreu Terrades (1978); i *Arbre de mar*, de Miquel Mestre (1979), «Tafal» assoleix, encara que només en aparença, una estabilitat que dona els seus fruits. Entre 1980 i 1981 veuen la llum set títols nous: *Correspondències com conspiracions*, de Vicenç Altaió (1980); *Esborrany de la música*, de Josep Piera (1980); *Llibre de les virtuts*, d'Andreu Vidal (1980); *L'ésser fosc*, d'Andreu Morell (1980); *Lerwick*, de Lluís Urpinell (1981); *Salamó*, de Miquel Palol (1981); *Crònica dels argonauts*, de Felip Demaldé (1981); i *Reixes d'aigua*, de Josep Maria Sala-Valldaura (1982), darrer llibre de la col·lecció fins al 1983.

De bell nou ressorgeixen els problemes. Els tiratges s'han anat fent més llargs (arriben ja als 1.000 exemplars, dels quals tot just es ven una tercera part), però la resposta exterior és insuficient i han de prolongar-se les pauses entre un número i el següent. Sembla que ja només les subvencions poden tirar endavant un projecte que nasqué amb intenció renovadora en el si d'una cultura estreta i greument ferida. «Tafal» ha estat fins avui l'exemple més clar d'allò que s'ha d'entendre per proposta cultural autònoma i nova, sense dependències ni provincianismes, promoguda cap a fora amb una eficàcia i dignitat que la converteixen en una de les majors i més importants iniciatives de les darreres dècades als Països Catalans.



Anagrama de Miquel Barceló

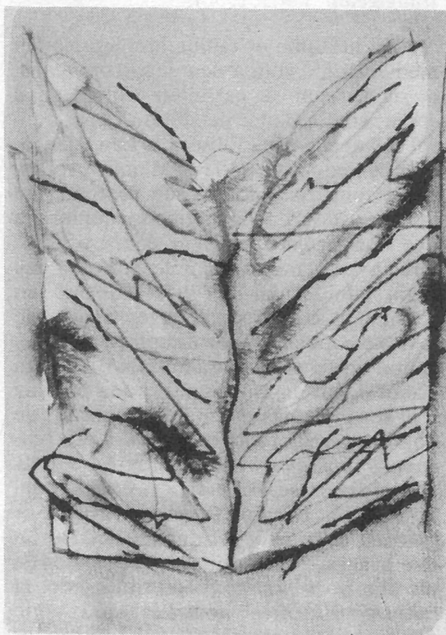
LATITUD. - *¿Ens podeu descriure les circumstàncies que feren possible la creació de «Tafal»?*

ÀNGEL TERRON. Jo treia «Blanc d'ou» manuscrit, no per elitisme, sinó perquè no tenia duros per fer una revista impresa. N'Andreu publicava «La Musa decapitada» i va arribar un moment que sabíem que hi havia molts de llibres dins els calaixos. Teníem ganes d'editar-los, però no en edició d'autor, sinó en una plataforma mínima per tal que sortissin de Mallorca, perquè en aquell temps tota la poesia que s'escribia quedava tancada dins Mallorca. Així engegàrem la col·lecció, amb moltes il·lusions i ganes de fer coses i amb un interès ben real per part de la gent que escrivia poemes, vint persones com a màxim, i amb el suport de Cavall Verd - les «muses» s'havien venut i hi havia certes esperances de recuperar els doblers a invertir-, sense més històries prèvies.

LATITUD. - *¿Quines persones han col·laborat amb vosaltres?*

ANDREU VIDAL. - Pràcticament, des del començament de Tafal i fins l'estiu del 1979, formà part de l'equip de redacció, el difunt poeta Andreu Cloquell. De fet, és l'època més bona que record de Tafal; d'alguna manera, encara que la col·lecció no ha arribat mai a una situació estable y consolidada, per aquelles dates moriren els inicis. A finals del 79 passa a formar part de l'equip de redacció el crític Joan

Mas i Vives, col·laboració que, a rel de divergències estètiques males de conciliar, es veu trencada a principis del 81.



Miquel Barceló, 1980
Del llibre *L'ésser fosc*, d'Andreu Morell

ÀNGEL. - Nosaltra adoptam una actitud cap a la poesia molt «radical»; no unànime, però sí coincident. Cadascú té una opció estètica, però hem coincidit a l'hora d'editar els llibres. Al contrari, en Joan Mas té aquesta versió al·lucinant de nacionalisme, aquesta cosa floja i menyspreable de voler que tot surti publicat i que tot sigui estimat i mereixi un prestigi pel fet que sigui en català. Tot això d'anar respectant els escalafons literaris com si fóssim militars..., En fi, això va rebentar aviat. De tota manera, va ésser una col·laboració que se li ha d'agrair, ja que ha estat una de les poques persones que s'han interessat d'una manera sincera i efectiva per la col·lecció. També hi han col·laborat n'Andreu Terrades i en Miquel Barceló -autors dels logotipus- en Ramon Canet i en Bernat Muner, que fa de bomquer.

LATITUD. - *¿Quins criteris heu seguit per a l'edició?*

ÀNGEL. - El catàleg de «Tafal» és ben coherent, però s'hi ha anat fent, no ho hem desitjat «a priori». Nosaltra començàrem intentant treure dels calaixos els llibres que hi havia. A partir del número 4 vàrem sentir la necessitat d'endegar una col·lecció de poesia vertaderament catalana. Aleshores, havia de sortir qualsevol persona que escrivia en català, fos mallorquina o no. Això és una qüestió secundària. I vàrem publicar gent de València i



Andreu Vidal



Àngel Terrón

del Principat; la gent que era més pròxima a nosaltres -els llibres hauran estat més o manco pròxims-. Després hem seguit així i no hem tornat a publicar cap altre mallorquí fins en Felip Demaldé, i perquè està a prop d'aquesta manera d'entendre la poesia, molt densa i closa. Pens, i en això probablement n'Andreu no estarà d'acord amb mi, que hem definit una nova manera d'entendre la poesia en llengua catalana, una nova estètica. Hi ha llibres dins la mateixa col·lecció que se'n surten, d'aquesta estètica, però «Tafal» ha propugnat i propugna una estètica diferent que és, justament, el punt de coincidència entre n'Andreu i jo.

ANDREU.- Crec que és una exageració total afirmar que Tafal hagi definit una estètica, nova i diferent. El que sí és cert és que Tafal forma part d'una tendència poètica que s'ha donat aquests darrers anys dins la poesia catalana, que n'Àngel ha intentat de definir en un recent article aparegut a aquesta mateixa revista.

Aquesta tendència --sembla que definitivament anomenada conceptual--, com a tal, és diferent i nova respecte a la poesia d'abans del 75, cosa que per altra banda és força lògica, però a l'hora de parlar, no d'una tendència poètica, sinó una estètica nova i diferent, pens que la cosa se perd per tots els costats.

Quant a la procedència geogràfica dels autors, el que s'ha fet ha estat actuar amb una total normalitat, és a dir, una col·lecció de poesia catalana amb poetes catalans, i prou. Això, molt sorprenentment, per a un considerable sector de la cultura filològica-neuro-normalitzadora mallorquina, no ha estat paït del tot.

ÀNGEL.- No hem arribat on som a través de plantejaments intel·lectuals. Ha estat, més aviat, una vel·leïtat visceral. Això, dins Mallorca, ha costat un preu molt alt, a «Tafal»: que la gent la veiés com una cosa estranya, perquè ha menys-

preat profundament la qualitat dels poetes mallorquins i l'ha menyspreada conscientment. M'estic referint a la qualitat general. Això per ventura no hagués estat així si haguéssim disposat d'un finançament major, perquè aleshores hauríem pogut publicar molts més llibres. Hagués sortit més gent. No s'ha seguit el ritme d'una editorial normal que, per exemple, publica cada any deu títols.

LATITUD.- Si editar en llengua catalana continua essent, en general, una proesa, encara ho és més l'edició de poesia. Ara mateix «Tafal» es troba en una situació difícil. ¿Ens voleu enumerar els problemes principals amb què us heu topat?

ANDREU.- Perquè una col·lecció de poesia pugui funcionar només hi ha tres possibilitats: «la primera és que aquesta col·lecció sigui part d'una editorial estable que pugui recuperar per altres costats les pèrdues que aquesta col·lecció produeixi, tal és el cas, per exemple, de Llibres de L'Escorpi d'Ed. 62; la segona és que les persones que la facin tinguin unes possibilitats econòmiques molt superiors a les nostres, i la tercera que la col·lecció funcioni amb subvencions. D'aquí se'n desprèn que el problema de base de Tafal és que no respon a cap d'aquestes tres possibilitats de funcionament. Com a persones independents que editen llibres de poemes, les possibilitats econòmiques personals són mínimes, per no dir nul·les; pel fet de no ser una editorial o part d'una editorial l'interès dels distribuïdors cap als llibres també és nul, i aquest és un dels principals problemes ja que els llibres al Principat i a València pràcticament no estan distribuïts. En poques paraules, no hi ha res que funcioni com caldria.

ÀNGEL.- «Tafal» no és que es trobi en una situació difícil: es troba en la del principi. Som uns tronats que en comptes de guardar duros per comprar-se un cotxe treuen una col·lecció de poesia. Més o

manco hi hem gastat el mateix capital. És anar contra natura. No hi ha cap interès per la poesia a Mallorca, llevat del d'algunes persones que escriuen. Algunes, perquè molta de la gent que escriu no en té cap a no esser veure la seva poesia publicada. El que falta a Mallorca són lectors de poesia, que la gent estimi no «La nostra terra» i tal, sinó les coses que es produeixen de qualitat. La gent s'estima més la barraqueta petita on se sent bé i a gust que no una creació literària potent. El problema que troba «Tafal» no és, evidentment, les institucions. Aquestes se'n foten, la desconeixen (en aquest sentit han estat dramàtiques les conversacions mantingudes amb l'actual regidor de cultura de l'Ajuntament de Ciutat, en Joan Nadal: mai en la meua vida m'he sentit tan vexat com amb el seu tracte). «Tafal» té unes pèrdues grandioses i en aquests moments ni n'Andreu ni jo tenim doblers en el banc. Aleshores, tampoc no tenim més doblers a perdre, perquè «Tafal» sempre s'ha sostingut a força de pèrdues de doblers totals, recuperant un 30% del cost d'impressió.

LATITUD.- ¿Què opinau de les subvencions?

ANDREU.- Deixant de banda l'interès polític i tenint en compte l'actual situació de la cultura catalana, crec que les subvencions són necessàries, si més no útils. L'ajut normalment donat per les diverses institucions catalanes a iniciatives editorials i culturals en general es prou positiu. Actualment, la Generalitat compra 300 exemplars de tots els llibres editats en català; mesures semblants són desconegudes a Mallorca. Encara que és prou dubtós, cal suposar que les institucions d'un poble en són el seu reflex, les d'aquí crec que pateixen un excés de «mallorquinitat». No puc estar de recordar, ironia inclosa amb aquells mots de T.S. Eliot «Un poble que no estima els

seus poetes és un poble condemnat a la derrota».

ÀNGEL.-Les institucions a Mallorca han cercat la part publicitària de la qüestió. Les úniques excepcions són les biblioteques creades pel Consell i per l'Ajuntament de Ciutat, d'ençà que hi ha en Joan Perelló. Però en general el que han anat a finançar són representacions de teatre, concerts de jazz, el que vulguis, però sempre cercant la publicitat per la via ràpida. I jo ho comprenc: un polític s'ha de promocionar. Ara, un polític també ha d'ésser més geneta. No anar a la cosa immediata i fàcil. Han de fer una feina de base i s'han oblidat de fer-la. Jo crec, per exemple, que ha estat un error terrible organitzar els actuals premis Ciutat de Palma amb unes subvencions tan brutals; no és que les critiqui -em pareixen molt bé- però pens que els doblers s'haurien pogut utilitzar millor si el premi de poesia fos de cent-mil pessetes en comptes del mig milió i que la resta s'hagués invertir en col·leccions de poesia mallorquines o ciutadanes. Nosaltres no n'hem demanat cap, de subvenció. L'única que ens ha arribat -i que encara no hem cobrat ni molt manco- és la del premi Ciutat de Palma d'en Felip. Les subvencions tan sols no haurien d'ésser necessàries. No criticaria mai el Consell o l'Ajuntament de Palma perquè no donin suvencions per la poesia. Jo critic la societat mallorquina perquè no és capaç de mantenir una col·lecció de poesia. Bastaria que se

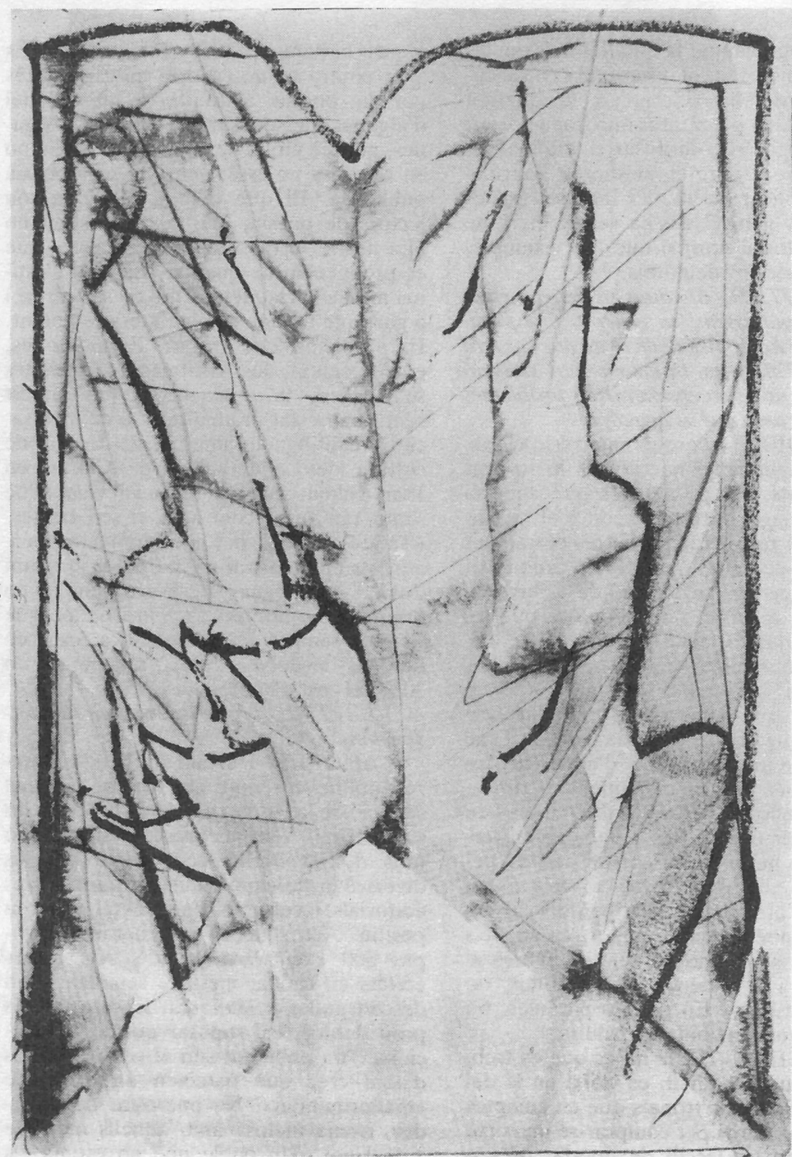
venguessin dos-cents exemplars de cada títol a Mallorca, sense comptar els que es venguessin al Principat i a València. Dos-cents llibres! No deman més. Ni aquests llibres es venen. La venda mitjana de llibres de «Tafal» arriba amb prou dificultats als tres-cents exemplars. I això és morbós. Anam contra natura, anam contra la realitat.

LATITUD.- ¿Creis que ha canviat el panorama de la poesia a Mallorca des del 1977? ¿Es diferencia de la resta dels Països Catalans?

ANDREU.- Abans del 77 o 76 la situació poètica a Mallorca estava força esmorteïda, i és a partir de diverses iniciatives com «Blanc d'Ou», «La Musa Decapitada», «Guaret», «Tafal», etc... que es produeix una revitalització, tan a nivell de publicacions com a nivell estètic. Cal tenir en compte que aleshores l'única col·lecció de poesia que funcionava era «La Balanguera» que no tenia res a veure amb la realitat poètica del moment. Aquesta primera empenta fou seguida per l'aparició de nombroses publicacions com «Quaderns Campaners», «Espurnes», «Pentaleu», «L'Ombra Vessada», «El Correu de Son Loc», «Ravanet verd», etc... Això produeix a partir del 80, 81, una mena de saturació poètica que, encara que últimament ha disminuït el nombre de publicacions, sembla que continua. De fet, crec que Mallorca ha estat el lloc dels Països Catalans on hi ha hagut més activitat poètica aquests darrers anys.

ÀNGEL.-Si, a partir de l'any 1977 hi ha hagut una renovació de la poesia mallorquina i han sortit tendències estètiques que abans no havien tengut cap ressò. Des d'un punt de vista estètic, sí, hi ha hagut una renovació forta, però també consider, com ha dit n'Andreu, que a partir de l'any 1980 hi ha una mena de saturació. La producció editorial és molt superior a la demanda i, per una altra banda, es produeix un estancament; no han aparegut alternatives. Tampoc no vol dir, això, que en un espai de tres anys n'hagin de sortir. A partir de 1977 es publica en tres anys la poesia que s'havia escrit durant quinze, i aleshores tot canvia de dalt a baix. Ara, vist amb un poc de perspectiva, que encara falta, ¿s'ha produït realment una renovació estètica de la poesia a Mallorca? Durant aquests darrers cinc anys, Mallorca ha estat el lloc on la poesia s'ha mostrat més activa de tots els Països Catalans i la que ha aportat més novetats. La prova d'això és que els poetes mallorquins es relacionen amb poetes catalans importants, no els primers del «ranking», sinó els segons amb tendències estètiques un poc represaliades, com poden ésser les de Vicenç Altaïó o d'Andreu Morell, que esper que demà produiran una renovació total de la poesia catalana. El nucli, allò més fonamental dels clàssics de la poesia catalana dels anys noranta haurà sortit de Mallorca; em sembla innegable. En aquests moments, però, la cosa està molt saturada. L'antologia de vuit poetes joves de Manacor suposa una mica de renovació, però allò que ha estat la poesia els darrers cinc anys ha estat l'edició de gent que va dels vint-i-tres o vint-i-quatre com tu, n'Andreu o en Felip, fins als vint-i-nou, com en Joan Palou o jo. De totes maneres, aquesta poesia, torn a recalcar-ho, no ha trobat una resposta dins la societat mallorquina. En absolut. Al contrari, fins i tot ha estat rebutjada. Un altre fet a tenir en compte és que per primera vegada hi ha gent que escriu en català per la pròpia creativitat de la llengua o que hi escriu perquè no li ha passat mai pel cap escriure en una altra llengua i no usa la seva com a arma llancívola, ni tan sols per a reivindicar una major facilitat a l'hora de publicar o de rebre crítiques. Escriu en català perquè ells pensa que la seva expressió natural és aquesta, sense més complicacions. Això no ha estat entès per la societat mallorquina i pels intel·lectuals barats que tenim. Encara pensen en els problemes de la normalització lingüística, de la lluita per la llengua, etc., que són molt seriosos i importants, no és que els menyspreï, però que els han arribat a exposar tant i amb les mateixes paraules, que ja fan rialles a segons quin tipus de gent. I han reduït fins i tot la cultura a aquests problemes, plantejats a més nivell d'E.G.B., sense dir mai, per exemple, que els nostres universitaris han d'utilitzar bibliografia en francès, en castellà o en anglès perquè no n'hi ha en català. Aleshores, ¿com es pot pretendre que la gent utilitzi un llenguatge culte o científic? No és estrany, per tant, que els mateixos intel·lectuals considerin «la musa decapitada» o «Tafal» com iniciatives parisenques que estarien molt bé en una cultura desenvolupada, però no en una cultura represaliada com és la catalana i jo això ho trob nefast. La sensibilitat es manifesta en el darrer lloc on es pugui esperar.

LATITUD.- ¿Es dona la competència en un mercat de concurrència tan imperfec-



Miquel Barceló, 1980

ta com és el de la poesia? ¿com són les vostres relacions amb la resta dels editors catalans?

ANDREU.-«Tafal» con he dit abans no és una editorial ni s'hi assembla. Així com a Barcelona hi ha col·leccions de poesia com «El Mall» o «Quaderns Crema» que sí tenen uns fonaments editorials, «Tafal» no els té, en certa mesura no els ha volgut tenir ni, principalment, els ha pogut tenir. És més un fet literari o testimonial, si vols dir-li així, que no editorial.

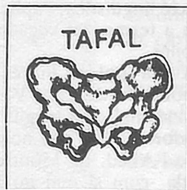
ÀNGEL.- Quant a la competència amb altres editorials, hi ha una competència relativa, perquè no es tracta d'una competència comercial, sinó literària. En aquest sentit, els llibres editats a «Tafal» són possiblement els llibres que més repercussió crítica han tengut dins les lletres catalanes en aquests darrers dos anys.

A nivell comercial no fa cap mal a ningú ni molesta per a res. Els autors que són més prolífics editen a «Tafal» i en altres col·leccions. «Tafal» no pot tenir autors en propietat perquè no té capacitat editorial com per a publicar tots els llibres que produeixen. Ara, la relació entre els

poetes que hem publicat són bastant cordials i importants. I amb els qui no hem publicat, són bastant distants.

LATITUD.-Per acabar, ¿quins són els vostres projectes com a editors?

ANDREU.- De moment no tenim



Anagrama d'Andreu Terrades

cap títol ni autor concret que ens interessi publicar d'una manera especial. Per gastarnos les cent-quarenta mil pessetes que ens va costar el darrer llibre influeixen, a més dels possibles criteris estètics, les nostres manies més particulars, i de moment ni ens ha arribar ni hem trobar el

llibre.

ÀNGEL.- Es tracta d'aconseguir en el transcurs d'un any un suport mínim, no a la iniciativa concreta de «Tafal», sinó a totes les iniciatives culturals que es fan en català, com són «Latitud 39», «Guaret», «Balanguera» si vols, o les col·leccions de Manacor. Crec que mentre no hi hagi aquest suport mínim no tindrà sentit continuar editant. Si no hi ha una resposta per part de la gent, queda demostrat experimentalment que no tenim cap ressò ni interès. Aleshores, és inútil córrer, continuar en aquest camí. Això no vol dir que hom no pugui imposar la seva voluntat i de fet l'hem imposada i la podem continuar imposant amb l'edició d'un llibre cada any, però no podem anar en contra de la realitat, sobretot quan hi ha doblers per enmig que no hi ha manera de recuperar i que pots dedicar a viatjar, a comprar llibres, a sopar bé o, senzillament, a estalviar. Si a Mallorca la poesia en català no té cap ressò ni interès, no veig per què nosaltres n'hem d'editar. ¿És que nosaltres som més espavilats que la societat? La societat ja sap les coses que vol i les té.



Etrange necesse. Ben Jacober, 1981

MOSTRADOR

Lluís V. ARACIL
PAPERS DE SOCIOLINGÜÍSTICA
 Barcelona, 1982

Lluís V. Aracil és un home lúcid, franc, bandejat -sovint tot això són sinònims-, que fa més de vint anys que pensa, llegeix, xerra... i que escriu només el bessó dels seus pensaments: densos, elaborats, abstractes sobre una observació constant, sagaç, interrelacionadora; per això els seus escrits són clars, punyents, incòmodes, útils.

La línia de Lluís V. Aracil és neta, diàfana: la seva aspiració és entendre i fer entendre (no només el present, també les possibilitats de futur), i no fer-se un currículum de càrrecs i bibliografia (tal vegada aquests dos agributius - o subjectes- són antònims). El President de l'Associació Internacional de Sociolingüística se manté pràcticament al marge (o l'hi

mantenen) de les decisions polítiques, socials, culturals, -ben minses, d'altra banda- de la llengua catalana - una llàstima -, i la seva influència real seria poca si no fos per la seva càtedra -de PNN- de Sociolingüística i de Col.loquial -Estilística-, de la Universitat de Barcelona.

Enric Montaner, un dels seus deixebles, ha aplegat ara en un llibre alguns dels seus escrits: inèdits, multicopiats o publicats a revistes o publicacions franceses, angleses o catalanes. El llibre, *Papers de sociolingüística*, se podria titular també, al meu veure, *Sociolingüística catalana i sociolingüística general: algunes qüestions prospectives*, perquè és, sobretot, al llarg dels seus escrits, una teorització sociolin-

güística a partir del procés català; no se limita a descriure i enumerar uns fets, sinó que els tipifica i els interrelaciona; no se limita a un ara sense abans ni després, sinó que contempla el procés retrospectivament i sobretot prospectivament; aporta solucions ben viables al procés de substitució lingüística, l'aplicació de les quals no se du a terme, tal vegada pel fet que són viables i bones.

He proposat com a títol del llibre, precisament el títol d'una ponència de Lluís V. Aracil al Vè Congrés Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra 1979) que no apareix a les Actes (Pub. de l'Abad. de Montserrat 1980) i que és ignorada -com si mai no hagués estat pronunciada- pels responsables de l'edició, que diuen: «Figuren en aquest volum tots els treballs que, en la doble modalitat de conferèn-

cies plenàries i de ponències, foren llegits a les sessions, llevat de la conferència de clausura (...) a càrrec del professor Joan Coromines.»

Papers no és un recull exhaustiu, i per això i perquè alguns dels escrits que n'han restat fora són també mals de trobar, hauria estat bo posar una bibliografia de l'autor també, o la procedència original dels articles com seria bo fer una edició revisada i completa per l'autor dels apunts de les seves classes.

Me permet ara de citar per al lector interessat altres escrits -no inclosos als *Papers* que he vist o dels quals tenc notícia: *A Valencian dilemma/Un dilema Valencià*, «Identity magazine» n° 24, Cambridge, Mass., 1966.

Més enllà de la lingüística, «Serra d'Or», abril 1968.

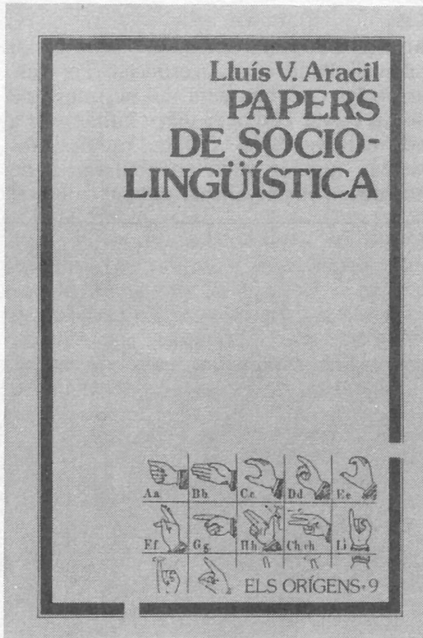
Introducció a E. ESCALANTE, Les xiques de l'Entresuelo. Tres forasters de Madrid, Col.lecció Garbí, València 1968. *Sociolingüística: un nou enfocament* (Memòria per a la Bossa «Llibres a l'Abast») Multicopiat de la València 1967. *Francesc Vallverdú i la sociolingüística catalana*, «Serra d'or», maig 1973.

Sociolingüística, G.E.C. *Sociolingüística catalana i sociolingüística general: algunes qüestions prospectives*, projecte multicopiat de la Ponència al V Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Andorra 1979

A sociolingüística da experiencia e da accion. O modelo galego, dins Problematika das linguas sen normalizar. Situación do Galego e alternativas, ASPG, Ourense 1980. *Lo bilingüisme coma mite*, Recerca, Institut d'Estudis Occidentals 1982. *Sociolingüística y lingüística romanica*, Comunicació a la Taula Rodona del mateix títol del XVI Congrés Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques, Palma 1980, Actes, Edit. Moll, Palma de Mallorca 1982.

Res més que congratular-nos de l'assequibilitat d'aquests escrits de Lluís V. Aracil, un autor tan prolífic en pensament (i tan ocurrent que, per exemple, dona a la sociolingüística el terme parrròquia i el seus derivats) com desconegut del gran públic.

Toni Artigues



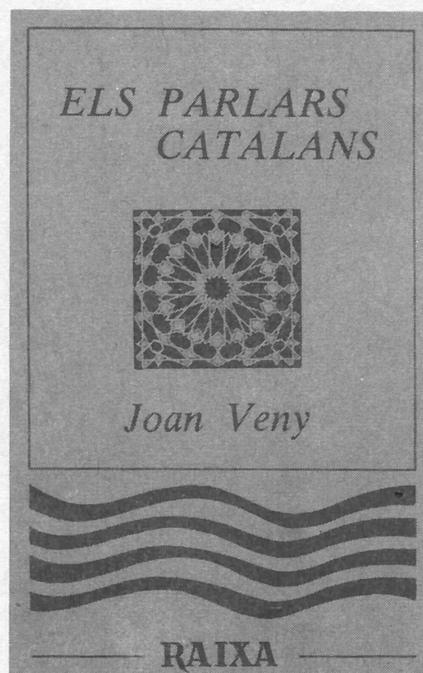
Joan VENY
ELS PARLARS CATALANS
 Palma de Mallorca, 1982

Amb el títol *Els parlars catalans*, l'Editorial Moll ens ofereix una nova edició del llibre, prou interessant, de divulgació lingüística del campaner Joan Veny, professor de Dialectologia Catalana a la Universitat de Barcelona.

Aquest llibre editat en primera i segona edició per l'editorial Dopesa amb el títol *Els parlars* (1.978), presenta un conjunt d'innovacions enriquidores per a la divulgació i estudi de la dialectologia catalana. En primer lloc, s'ha acurat l'edició amb la correcció de les múltiples errades d'impremta de l'edició de 1.978.

El llibre, en general, s'enriqueix amb la nova informació i suggeriments fets a l'autor per diferents estudiosos del català.

En aquesta edició Joan Veny inclou un apèndix documental del llibre amb un recull de textos dialectals «conscients del



bon servei que podrà prestar com a il·lustració pràctica de les característiques pròpies de diverses varietats» del català. Un mateix text adaptat a cada parlar ens permet establir un seguit de comparacions entre els diferents dialectes.

Un altre canvi que introdueix l'autor és una bibliografia prou extensa i ben estructurada en tres apartats; un d'obres generals, un sobre els dialectes orientals i el darrer sobre occidentals.

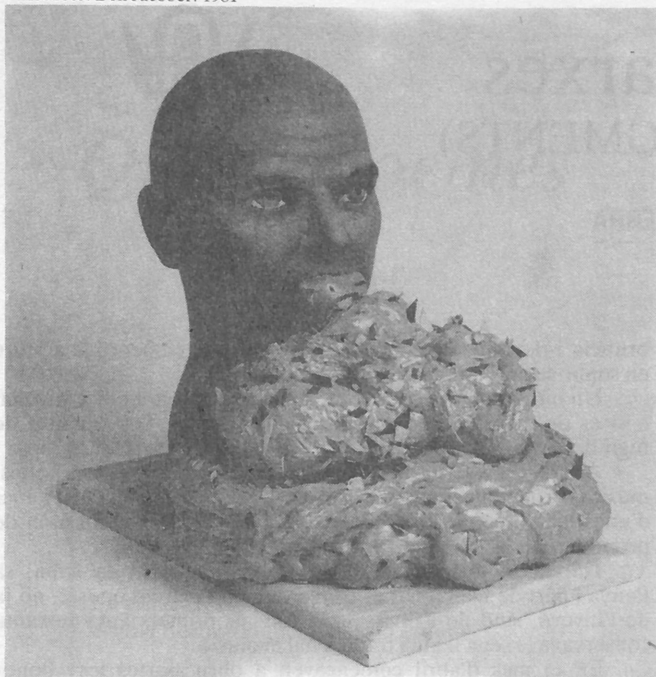
El darrer enriquiment d'aquesta edició és la inclusió de més il·lustracions cartogràfiques amb la finalitat de clarificar la distribució geogràfica d'alguns fenòmens dialectals.

Després d'unes breus pàgines sobre la formació de català, Veny planteja la divisió català oriental/occidental amb els seus dialectes i subdialectes. El gruix del volum és per a l'estudi de cada dialecte des del caire històric, demogràfic geogràfic i assenyalant les característiques lingüístiques: vocalisme tònic i àton, consonantisme, morfosintaxi, lèxic i semàntic.

En resum, el co junt de l'obra ens dona una visió prou clarificadora dels diferents parlars catalans a l'abast d'un ample sector de lectors.

Ramon D. Villalonga

El «Mostrador» dels Núms. 10/11 de «Latitud 39», sobre *La ciutat llunyana*, d'Isidore Moles, aparegué erròniament signat per A. M. Thomàs, quan el seu autor era en realitat Joan F. Thomàs. Ens en disculpam.



Dinar a Deltebre

JOSEP NOGUEROL

Amb les cuixes i els peus cansats després d'una llarga caminada pels voltants del riu, m'assec a la cadira d'un restaurant de la viladisposada rescabalar la fam i l'esgotament amb algun dels plats típics d'aquests indrets.

Mentre contemplant la carta del menjars m'adon de la presència tranquil·la d'una gavina que es passeja llunàtica entre les potes del seu món de davall taula. Sense donar més importància al fet, observ una estona les possibilitats culinàries impreses al paper groc i a la fi em decideix:

-Com a primer plat demanaré «arròs típic La Cava», veure tants d'arrossars vora els camins m'ha fet assaborir el seu gust o més ben dit: ara que ja el tenc a la imaginació em cal transformar la idea en realitat. A aquesta estació de l'any ja han fet la collita, però el camp no descansa: tractors de rodes aquàtiques llauren els pantans perquè així els herbeis i les deixalles dels arrossars serviran de fens a la nova sembrada anyal. Es el que ells anomenen «fer la femada», la qual cosa serà molt útil per a la pròxima collita, d'aquesta manera els camps tendran l'adob adequat a les circumstàncies.

-De segon plat demanaré «anques de granota», confés que mai n'he menjat emperò em cal trencar aquest tabú i quin moment millor que aquest quan he vist i sentit els granots per tots els entorns mentre avançava amb pas decidit pels caminets voltats d'aigües. El croac-croac era el so que m'acompanyava contínuament en el silenci dels espais tranquils. Les granotes són amfibis, la qual cosa és una gran virtut, a mi també m'agradaria ésser-ho per romandre a estones en remull, submergit entre el cel i la terra assaborint totes les sensacions entrades pels porus del meu cos nu i humit, poder escoltar els sons compassats de les meves bombolles elevant-se cap a la superfície plana, potser els meus antecedents de jove habituat a viure vora mar em fan possible la identificació amb els amfibis...

Malhauradament no queden «anques de granota» al restaurant. Què hi farem! un altre cop hauré de trencar aquest mite identificador, ara em cal decidir un altre plat típic d'aquesta zona i quin millor que «ànec amb rovellons». El nou menjar és també molt ad hoc amb els esdeveniments anteriors: mentre marxava veloç entre pantans i albuferes s'han aixecat un parell d'àneceres per emprendre el seu vol fugitiu, d'altres s'han amagat ràpidament entre els canyissos espessos dels voltants del riu. La proliferació dels cartells que assenyalen «Coto Privado de Caza» és un

avantatge més per a la degustació d'aquest menú. Potser m'hauré de menjar algun perdigó però estic tan acostumat a aquell renou llunyà que s'escoltava de trets i sorolls d'explosions suavitzat per la distància; a vegades em semblava que havia retornat l'antiga guerra i que jo era un dels personatges secundaris, per no dir terciaris, de la conflagració...

-Cal dir que una vegada triats el primer i el segon em cal escollir unes postres per acabar apler el dinar, això és més difícil: a la carta no n'hi trop cap de típic, aleshores per sortir del meu «impasse» momentani deman «pinya tropical», recurs darrer que sempre resta per a un «gourmet amateur» quan no pot escollir un complement perfecte als altres plats de la taulada, a més sempre queda bé demanar un plat d'aire exòtic per donar més bon gust als altres dos.

He acabat de dinar degustant els diversos menjars, tots els quals m'han delectat el paladar. La prova més evident són els plats que han quedat buits i lluent, exceptuant el de l'ànec on com a «souvenirs» han restat els ossos petits i els grossos difícilment digeribles per les meves dents i estómac. Per afegitó diré que tot aquest dinar ha estat acompanyat d'una ampolla de tres quarts (de litre no en fan) de vi rosat «Paternina» que he enviat a millor vida; sols n'he deixat les imprescindibles gotes al fons de la copa.

Per assaborir millor el dinar i com a satisfacció personal i intransferible he demanat el tallat, quan el m'han posat damunt la taula he encès el meu xigarret «mini-alvaro» per desembafar-me el cos.

Satisfet d'haver complert el deure d'alimentar l'estómac, he exigít el compte amollant un billet verd a la taula he fet senya amb la mà dreta que no esperava canvi, llavors m'he aixecat i he partit cap a l'aturada del bus que em canviarà d'escenari.

POSDATA

Remarcaria (sense el més ínfim desig de causar repulsió als possibles lectors d'aquesta mena de dinar reflexiu) que m'hagués agradat assaborir com a aperitiu (adequadament preparades a la vinagreta, amb allioli o sinó amb altres condiments) o com a postres (acompanyades amb fruites diverses o substàncies adequades al cas), un parell de cuixetes de ratolí tendre, perquè aquest animallet és indispensable com a element natural constituït del paisatge d'aquestes zones humides; mentretrepitjavafang veia constantment engronsar-se canyissos i sentia el renou que fan enfonyant-se entre la fullaca seca. El testimoni que més revelava la presència de les rates d'aigua eren alguns cadàvers estesos al quitrà, assassinades per la marxa mecànica d'algun automòbil.

Le témoin. Ben Jacober. 1981





Les Xarxes

(DOS FRAGMENTS)

JEAN SERRA



Secret i Misteri del Sentiment Històric

*«Si tengués ganes de comprar un anell,
per gravar-hi una inscripció
escolliria la següent frase: «Res no
passa sense deixar senyal». I crec
fermament que és així, que cada un
dels nostres passos, per insignificant
que sembli, té conseqüències en la
vida present i en l'esdevenidor.»*
A. Txèkhov

A primeries d'any, per a compensar les tensions provocades per gairebé catorze hores diàries de feina, vaig començar a sortir de ca meua totes les tardes. Després del solpost, baixava a la ciutat, a Vila, per passejar pel port, pels carrers adjacents, p'es Muro, per sa Penya...

Al principi em costava d'anar sol, em posava nerviós caminar per lleure, com un vagabund, com un home sense ocupació. Però estava decidit a canviar la meua vida, rompre amb uns hàbits massa rígids, desfer-me sobretot de les meues pròpies inhibicions. A poc a poc vaig vèncer tots els obstacles i el passeig de cada tarda es va convertir en una cosa normal en la meua vida i em reportava una gran plaer i aquesta mena de relax o equilibri que cercava.

Vaig comprovar amb satisfacció i no poca sorpresa que em sentia part «històrica» de la ciutat.

L'olor dels carrers de sa Penya, la contemplació dels vaixells ancorats al moll, les barques de pesca, els llaüts, es Muro i sa Torre, l'esplèndida mar rompuda pels illots fins a arribar a Formentera, la visió que, d'es Muro estant, podia fruit de la ciutat: sa Riba, sa Penya, el baluard de Santa Llúcia, el Convent, el baluard de Santa Tecla, el Museu Arqueològic, edificació antigament ocupada per la Universitat eivissenca, i la mages-tuosa, a vegades espectral, catedral... El remoreig de les ones contra els rompents, la remor dels motors de la barca de Formentera entrant al port d'Eivissa o sortint-ne; les gavines, volant en grups o capbussant-me dins l'aigua, o simplement estant-se quietes damunt s'Illa Negra...

Tot això transmetia al meu cor una immensa càrrega històrica, un caramull de vivències de gent desconeguda, però que havien habitat allí, que havien construït la història de la ciutat, que havien sofert, lluitat, que havien treballat, i, sobretot, que havien estimat anònimament.

I ara, ho podia compartir.

La ciutat, tota l'illa, havia canviat. Però era possible encara d'establir uns lligams espirituals amb la seva història. Sols era necessari submergir-se en el temps, en el passat, fins i tot en el passat no viscut directament.

Dalt Vila, la Marina, sa Penya, com les havia conegut en arribar d'Alger -de l'exili-, eren habitades per famílies eivissenques. La blancor, símbol extrem de la netedat i la fina sensibilitat de les dones eivissenques, resplendia per totes bandes. Els balcons, les terrasses, els minúsculs jardins davant d'algunes cases, estaven plenes de plantes i flors de variades classes: testos, cossiets, recipients de llauna, caixes de fusta, tot servia per a contenir-hi un gerani, una alfabaguera, un poc de jovert fins i tot, vidriet, clavellineres, begònies, bouganvilles...

La gent semblava viure als carrers i a les places. De fet, la ciutat d'Eivissa era una mena de gran vivenda. Aquí i allà espurnejava la vida: a les botigues de queviures, a les barberies, als bars i tavernes, a les botigues i tallers d'articles d'espert, a les bodegues, a les botigues on venien tota mena d'objectes casolans fets d'argila cuita: olles, plats, tasses, escudelles, llibrells, gerres, alfàbies, cossis, greixoneres...

Vaig tardar molt a descobrir aquestes vides sota el mantell de la transformació actual. La ciutat no havia perdut la seua fesomia, sobretot si hom la contemplava de lluny. Caminar pels carrers, actualment, era endinsar-se en un món caòtic, ple de

brutícia i de cares estrangeres. Un món que començava a viure en sumir-se la ciutat en les ombres de la nit.

Un món repugnant i alhora captivador. Hom podia, si volia, o si es deixava dur pel corrent, trobar l'orgia, l'oportunitat de fugir de la quotidianitat, la rutina, els problemes, o d'un mateix.

Allí hi havia, hi ha, bars, restaurants, pizzeries, boites, música, droga, alcohol, homosexuals, dones per a una nit, amics d'unes hores, confidents, borratxos... En definitiva, un món de promiscuïtat.

Durant la temporada turística, principalment sa Riba, sa Penya i part de Dalt Vila, es convertien en l'extrem oposat, no ja de l'hivern, sinó de l'Eivissa que fins als primers anys seixanta conservava la seua lenta i tradicional evolució.

En el mes d'abril començaven a obrir portes les «boutiques», que havien sorgit com bolets per tot arreu, centenars de bars, cervereries, pubs, estranys tuguris de música estrepitosa de droga i vici, d'aventures que podien canviar la trajectòria d'una vida en una sola nit.

¿Com veure la vertadera Eivissa, si ja no existia? ¿Com descobrir, d'entremig d'aquest garbell sodomista, l'esperit dels homes i de les dones que havien forjat la història, a vegades heroica, de la ciutat d'Eivissa? Quasi res no hi havia escrit, perquè aquest canvi s'havia produït bruscament a penes en quinze anys. Els pescadors, els mariners, els mestres d'aixa, els fusters, els petits comerciants, les costureres... la blancor mil·lenària de les cases, la netedat dels carrers, la bellesa, quasi diria la sublimitat espiritual d'aquells jardins sempre ben atesos, ¿on eren?

Ho vaig descobrir. Però vaig haver de ficar-me i viure en aquell món de claveguera que, fins i tot, vaig arribar a estimar... Vaig poder fugir dels altres perills, la droga, l'alcohol... Però vaig conèixer la dependència malaltissa d'un amor terrible i únic.

La Guerra: Teló de Fons

*«...la vida és més forta que la mort,
i la fe més poderosa que el dubte.»*
Stefan Zweig

La professió del meu pare és la de barber. Va començar d'infant com a aprenent, establint-se finalment pel seu compte amb el seu germà, alguns anys major que ell. Obriren la primera barberia a la plaça d'es Parque, però la definitiva la tengueren a s'Alamera, on actualment hi ha una agència de viatges.

Fou detingut a Vila, la nit del 19 al 20 de juliol de l'any 1936. Va ser la primera detenció que dugueren a terme els feixistes a Eivissa. Hagué d'abandonar la presó, quan els bombardejos posaren en perill la vida dels presos reclosos a l'Hotel Naranjos, com denominaven l'actual Dipòsit Municipal de Detinguts. Sortí de Dalt Vila pel Portal Nou, i va refugiar-se a la casa d'uns amics, a la pagesia, vora es Puig d'En Valls.

No sabia res de la seua dona, la meua mare, aleshores embarassada del primer fill.

Quan la ciutat d'Eivissa va ser dominada pels expedicionaris de Bayo, al Castell s'alçà la bandera republicana. Llavors retornà a Vila. De seguida començà a buscar ma mare: per Jesús, per Sant Mateu... sense resultats. Embrunit va arribar a ca seua completament descorajat. Sortosament ella hi era, sana i salva. S'havia refugiat amb altres familiars, a una cova del canal de Cas Cònsol.

Abandonarien Eivissa, rumb a València, durant l'evacuació. A València naixeria el fill, amb els ulls oberts, de color blau, però mort. Els sotraguejos i les tensions de la guerra havien segat una vida innocent. Però tornaria a quedar prenyada, i aquesta vegada naixeria la primer filla, Dolors, la meua germana gran, també a València.

A València hi dugueren un fill mort. De València en sortiren amb una filla viva.

Les dues cares paradoxals de la guerra.

Quatre poemes

JOSEP PUJOL

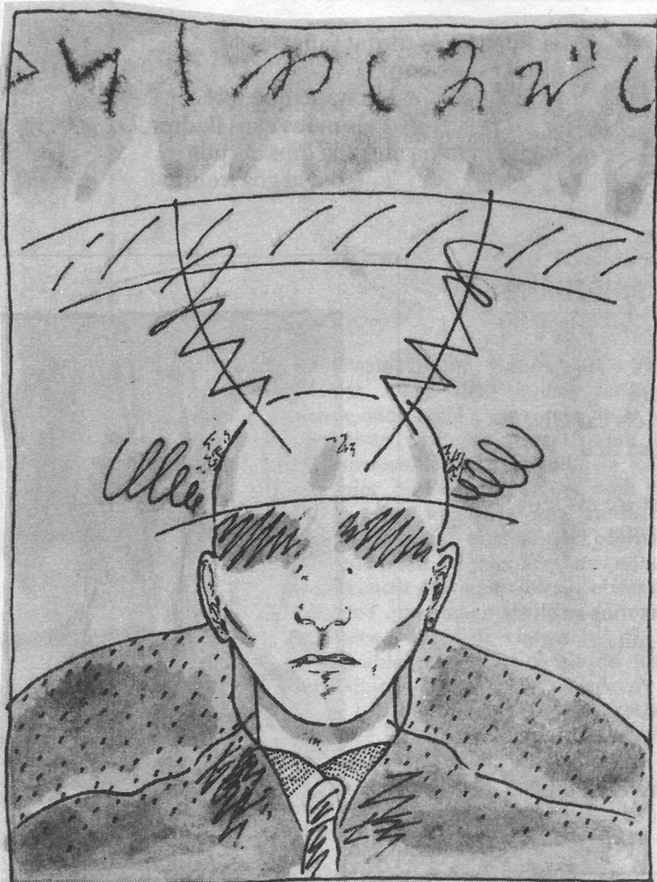
Els sons d'un vell heretatge, perdut
com l'empremta verge de dits en el mantell,
missatge planer, tot d'una banda.

L'obstacle ens congria la relectura
Una raó, ben al marge d'aixopluc
ha crescut, filla de la mesura
com a homenatge a l'asfíxia vident

Tastat el sèrum de la rebel·lia, aviat
la trigonometria del finit aboca
al contagi revers del perfil que omplenes

Primera sentència: fins a un punt l'altre
Condicció excloent: resseguir l'eco
Ningú més a l'estança aleshores
Un pur atzar de combinatòria, simple

El després serà: si de cas, covardia



Lluís Juncosa, 1982

Ensotalat parany, ratera, res escric
si sento -enllà de quina còpia?
el butzineig de cantarella morta

Un full, un full sol, una camisa:
el tors esquifit i nu, al terrat
tallat, trencat, no vaig per la rampa

Els viatjants duen escaletes de colors,
excel·leixen virtuts damunt l'estora,
ben còmode a hores baixes

La calaixera, -el cos-, més aviat modesta
(M'admira la saviesa del corc,
ell mai no neda a mar de mudes)

Càmfora, naftalina, això sí,
por quan les picabaralles de cambra
(espill i calaixera sovint es burxen)

Ho provo de nou quan, sol, em truca l'escriba

Com d'un tambor de pell,
enllà de la ratlla -solc a l'ésser-
desxifrar l'esfera tracto
(mai esdevenir no fou sospir)

I si per ventura l'iman que ens projecta
-pouat com un càncer i refractari-
desclos se li hagués mostrat?

Sol·lícita i persistent em reclama,
brúixola al punt del pol,
prestamista al més alt interès

Així, viarany del dubte que es trenca
i s'alça per tal d'acomplir -emissari el líptic-
el retorn a la llei suprema,
desolat entenc aquest rostre d'aigua i pols,
espill clivellat que m'emmiralla

I doncs, arrapar-s'hi encalmadament,
tornat en ritme buit d'arrels? Conspirar
desafecte al redós de la falda,
closa extensió del rebec.

Somorta remor que batega

Consciència, desig? Deler
endelerit que s'atia,
vertigen per sentit
contra la crostra de l'estat

El ser com a esperança,
rosari que es perd en els extrems
-l'emprova en l'assaig-
sense argument, cap a l'altra raó

El despullament,
com quan encara res no era explicat,
el temps del fang i la sang
sense codi ni després

Ara arrugues llepen mel de fosca
És la nostàlgia, el parany,
una nova vella imatge, lívida,
pel record en cadira de rodes,
el radar sol·lícit, invocant l'ésser,
ulls per la nova vella reixada finestra

Exposadament amb el retrat,
contra el retrat en el paisatge.

Els palaus nòmades

(TRES POEMES)

ANDREU VIDAL

Sent com tremolen els blancs
ocells llunars.

Els grans rius
flueixen silentment
dins la nit despoblada.

Sent com cauen
les fulles del meu cos;
i el centaure blanc,
vora el cràter.

Sent les venes
de la nit conhortades.

Els grans ocells
planegen dins l'obscur
cel sense aire.

Sent com t'ajeus, nua,
damunt les fulles mortes;
i el múrid d'or
sotjant ta sang salvatge.

Sent com s'endinsa
mon sexe de cavall
entre tes cuixes blanques,
i ta boca amant
desesperadament mon sexe humà..

Escoltes, ara,
els lluents malsons
dels guls* sota la terra?

Un gran estremiment sacsejava els inferns;
els boccs urpejaven, cecs,
els llindars celestes
i els diables, esperitats, escorxaven els difunts
entre estàtues d'or i sal
i llunes esqueixades.

Llurs xiscles agudíssims
eren la veu imprecisa
que creu sentir aquell que pels boscs sojorna
i es gira i veu el bosc
i el seu nom com s'esborra
entre els poblats silencis que la nit congria.

Lentament, els inferns s'alçaven i la terra
tremia estranyament,
immòbil, callada...

Pútrides cançons mortes
emmudien els ocells, els cels,
tenyits de-mal, s'ennegrien,
i una basarda freda,
voluptuosa i eterna,
ofegava el cor blanc de la núvia estremida:

«L'aigua s'és tornat sang
i bull i s'escampa!

I jo no sé què fer!
I els meus cans lladren!
La lluna m'ha entrada dins els ulls
i no me la gos treure».



Fot. Andreu Vidal

Duies un somni
enredat entre els cabells,
un somni massa bell
que volgueres
empresonar entre els teus
tan dolços braços,
sense pensar,
oh insensata,
que els somnis més sublims
lluny del seu cau...

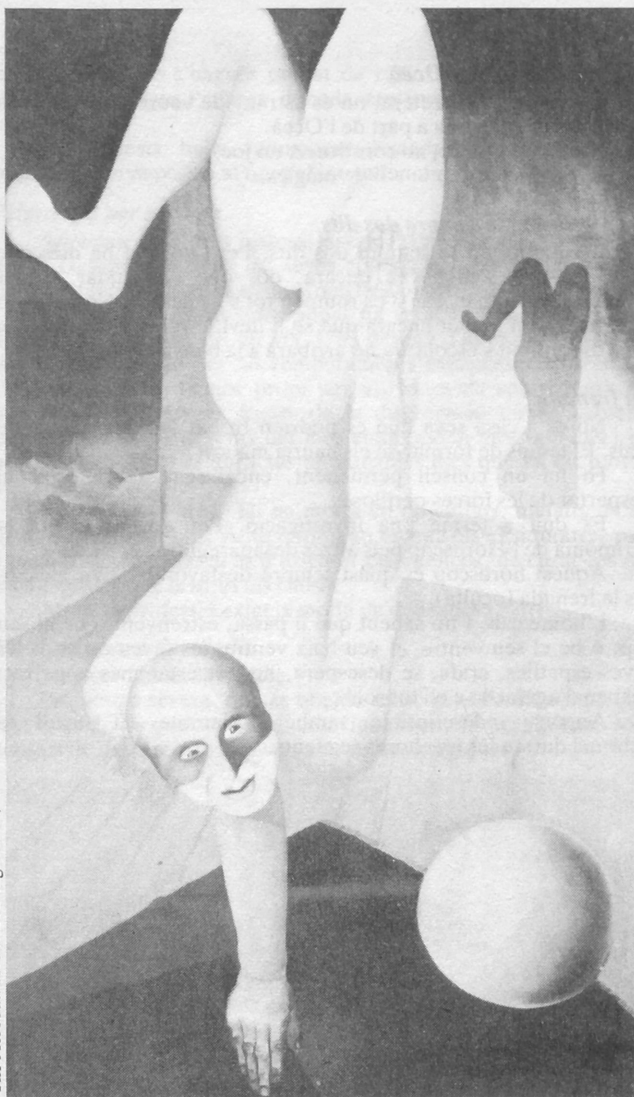
Així els podrits
perfums que t'envoltaven,
aquella cosa
llefiscosa entre els cabells.

Son Coc, 1982.



* A diverses mitologies orientals, cadàver vivent que s'alimenta d'altres cadàvers.

The Acrobat. H. M. Dravinghausen, 1920



HENRY MICHAUX

En el país de la magia

Traducció de
M^a ANTÒNIA SOCIAS

Poeta, pintor, viatger real o imaginari, Michaux va néixer a Bèlgica l'any 1899 i més tard es va naturalitzar francès. Sondejador lúcid i corrossiu de la seva consciència, fins al punt d'arribar a experimentar amb la mescalina per explorar l'inexpressable, el més enllà de la paraula i la sensació, és un escriptor de característiques molt peculiars, sempre enigmàtic i intens, que escolpeix una sintaxi el·líptica on predomina la reflexió irònica, el matís i l'aforisme. Escorxador cruel de les aparences i de les màscares, despallador de la realitat per via de la suggerència dels «possibles», obsessionat per la profunditat i per l'abisme que amaga tot «jo», ha escrit «Ecuador» i «Un barbare en Asie», llibres de viatges per l'Amazònia i l'Extrem Orient, «Misérable miracle», recull de les seves experiències amb la mescalina, «Plume», «L'espace du dedans», «La vie dans les plis», i molts d'altres. Aquests fragments pertanyen al llibre «Au pays de la magie», que juntament amb «Voyage en Grande Garabagne» i «Ici, Poddema» formen el volum de viatges fantàstics «Ailleurs», publicat per Gallimard en 1948.

La gota d'aigua sensible

Aquesta gota d'aigua és més sensible que un ca. Els infants hi juguen. Se torna fàcilment malenconiosa si no en tenen cura. Se la talla, es desfà i mor. Els insectes d'aigua se'n separen. Curiositat o malícia, hi ha al.lots que es diverteixen matant-la.

Si la malícia és el mòbil, alerta amb la frenada (vegeu el capítol de la frenada).

Una ona a part de l'Oceà

En una gran carretera, no és estrany de veure una ona, una ona tota sola, una ona a part de l'Oceà.

No té cap utilitat, no constitueix un joc.

Es un cas d'espontaneïtat màgica.

Un moribund té sempre dos dits

Un moribund té sempre dos dits. Però no h'hi ha més que dos, dos que s'enganxen encara, dos que cal cuidar, donar masatges, reanimar, car si es rompen tot s'ha acabat. Ningú ja no salvarà aquest malalt encara que se li llevi el rel del seu mal. La seva darrera nit s'escola. Ja no arribarà a la banya del dia.

La frenada

No és a casa seva que es podrien trobar Nerons, Gilles de Rais. El temps de formar-se els hauria mancat.

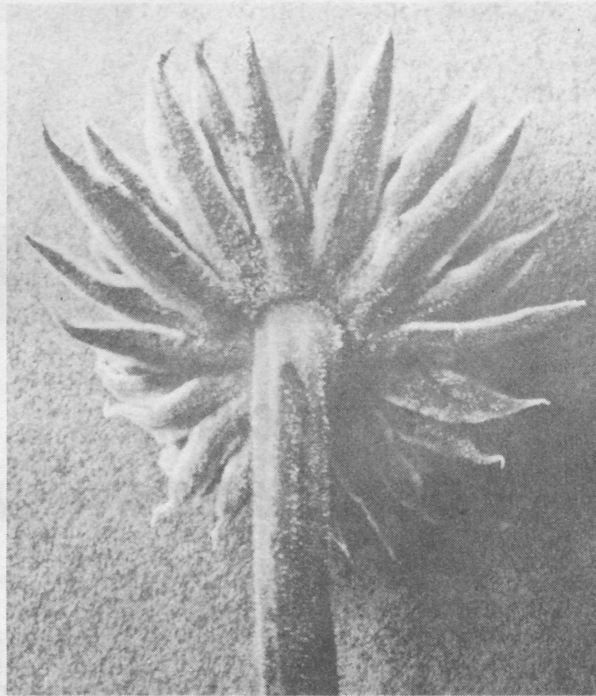
Hi ha un consell permanent, encarregat de detectar el despertar de les forces perilloses.

Es duu a terme una investigació. Pot arribar fins a la cerimònia de l'Horòscop pels altres desapareguts».

Aquest horòscop és quasi sempre desfavorable. Ve aleshores la frenada (oculta).

L'home cau. I no sapent què li passa, estrenyent o bé el seu cap, o bé el seu ventre, el seu baix ventre, les seves cuixes o les seves espatlles, crida, se desespera, no pot estar més angoixat: acaben d'agafar-lo a ell tot sol.

Angoixa indescriptible, també intolerable. El suïcidi és habitual durant les tres hores següents.



Vampirisme

En aquest país on la força màgica natural és grossa, on la trampa i la tècnica la desenvolupen, els delicats i els nerviosos han de prendre precaucions particulars per conservar la seva autonomia.

Fins i tot gent important, de l'estil dels personatges, m'han dit en moments de sinceritat, desemmascarant la seva por: «Som ben bé jo? No reparau res... res d'estrany en mi»? Tanta por tenen d'esser ocupats per d'altri o comandats com maniquís per col·legues més forts.

Quan els parlava de Crist o de Francesc d'Asís o d'altres sants estigmatitzats més tard, de Teresa Neumann, que perd la sang de les seves mans i dels seus peus els divendres, prenen un aire sovint més greu, més esverat i defensiu que piadós.

«Com! Es mort des de fa dos mil anys, deis, i encara vampiritza»! Els veia afligits per nosaltres i també com aterrits.

El pare de tres tigres

«El pare de tres tigres no podrà sortir de nit. Sempre haurà de dur guants; no estarà autoritzat a botar, a córrer, a sortir el vespre o l'horabaixa, només el matí». (Es suposa que el matí no podrà trobar els seus infants, als quals no deixaria de donar les adreces de les persones que desitja veure devorades). Així se redacta la inscripció, una de les més antigues, i menys rica, sembla, de màgia que de superstició.

No hi fa res que si el pare arriba a comunicar l'adreça de la víctima, és com si ja la dugués a la boca del tigre, fora que el

mateix vespre no s'hagués mudat de casa. Però volem esperar. Volem creure que l'adreça donada era incorrecta, era la d'un veïnat.

Per aquests bells raonaments quedam a casa nostra, guardant la seva pressa al tigre afamegat.

Psiquiatra per a morts

Aprecien amb més justesa la valor d'un home, una vegada mort. Desembarasat de les seves coses, de la seva cantera (el cos), pretenen que a la fi es mostri al descobert.

Allò que se fa de sensacional ha estat sempre l'obra dels difunts. No obstant, cal fer via. Una desena d'anys després de la mort (divuit o vint per als temperaments excepcionals) el mort s'apaga. Qüestió d'amor propi per als Mags de sobreviure's el més possible. Però les forces de la disgregació també actuen, inexorablement. Els vents del més enllà poden més que ells i ja no es pot confiar per als actes remarcables més que en els morts més frescs.

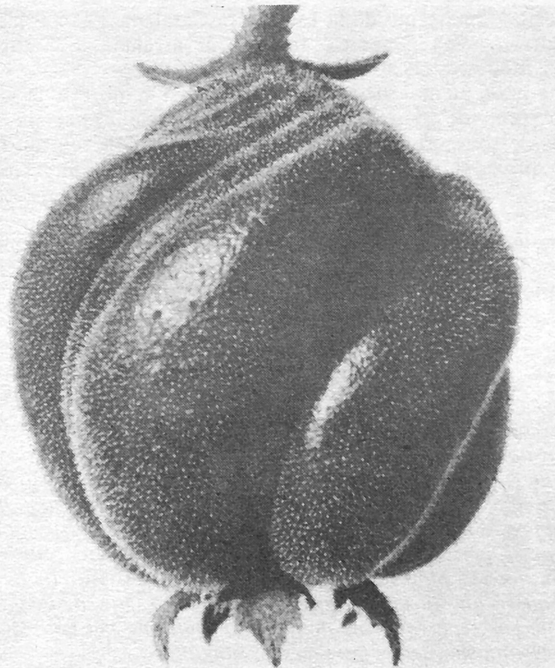
No tothom és Mag. Hi ha morts en dificultats, malalts. N'hi ha que se tornen folls. Aquí entren en escena els «Psiquiatres per a morts». La seva tasca és d'orientar els infeliços, de curar-los de les dificultats que la mort els causa.

Aquesta professió exigeix molta de delicadesa.

No riure abans de migdia

No riure abans de migdia.

Prohibició severa, que és obeïda sense gens de dificultat, car es riu poc, ja que el riure, com igualment la volubilitat, són acusats de descarregar la reserva de forces màgiques.



Un sòtil per voluntat

Un sòtil, una teulada, per a ells és sobretot una qüestió de decisió. Un dia, durant una forta pluja, una d'aquestes formidables des congestions atmosfèriques, com no se'n troben més que allà i en els tròpics, vaig veure en un camp, prop de la carretera, un home, assegut, a l'aire lliure, en un lloc sec, mentre que la pluja que crepitava sense raó aparent a un metre per damunt d'ell anava a escolar-se un poc més lluny; exactament com si hi hagués hagut un aixopluc sòlid, quan no n'hi havia ni rastre.

Jo no vaig voler distreure'l i vaig continuar el meu camí. Encara que el conegués, no vaig badar boca, ell tampoc. Ni tampoc més tard. I, si no m'equivoc, se m'ha tengut en més gran estima des d'aquell dia. Les meves preguntes eternes els molesten molt, de vegades.

La gàbia buida

Es veu la gàbia, se sent voletejar. Es percep el renou indiscutible del bec que s'esmola contra les brèndoles. Però ocells, no n'hi ha.

És dins una d'aquestes gàbies buides que vaig sentir la més intensa cridòria de cotorres de la meua vida. Es clar que no se'n veia cap.

Però quin renou! Com si dins aquesta gàbia n'hi hagués hagut tres, quatre dotzenes:

«...No estan estretes dins aquesta gabieta»? vaig demanar maquinalment, però afegint a la meua pregunta, a mesura que me l'escoltava pronunciar, un matís burler.

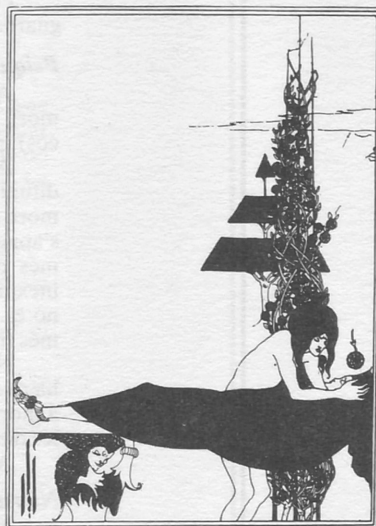
«Sí...», em respongué fermament el seu Amo, per això xerrotegen tant. Voldrien més lloc».



Joan Ramis

ELEGIA

Traducció de
IGNASI MASCARÓ



JOAN RAMIS I RAMIS (1746-1819), representant excel·lent d'aquelles dècades que Jordi Carbonell batejà amb el rètol sortós, no mancat d'una certa eufòria, de «Període menorquí de la Literatura Catalana», és autor d'una obra diversa com correspon a una generació d'humanistes, potser la darrera; una generació fidel, gent arrelada a la terra, humanistes amb perruca, burgesos aristocratitzants i oberts al mateix temps, modestos al cap i a la fi.

En la seva producció en llengua llatina teníem notícia d'una ELEGIA a la mort de la seva dona. Citada per Joaquim M^a Bover i pel mateix J. Carbonell (pròleg a «Lucrècia» de Joan Ramis, Antologia Catalana, pag. 11, Eds. 62. Barna. 1968), sabia que era de difícil accés; Francesc Hernández Sans, 1912, escrivia a la «Revista de Menorca» fent un inventari de l'autor en qüestió, que «son rarísimos los ejemplares...», però allò que és rar es troba, indefectiblement, a la biblioteca càlida de D. Joan Hernández Mora, qui em permeté de transcriure l'original.

Crec que l'Elegia mereix ésser coneguda per la seva dignitat formal i contingut humà. La componen 44 díctics elegíacs d'inspiració ovidiana. El poema fou publicat a Maó el 1792. Oferesc aquí una versió en ritme lliure que no pretén anar més enllà del text llatí. L'amic Josep Ignasi Ciruelo, llatísta de ver, Adjunt a la Universitat Central de Barcelona, em revisà la traducció, un amable capvespre d'estiu al Port de Fornells.

ELEGIA

Avui és aquell dia, en què he sentit que un destí cruel esquincava el meu cor amb una ferida mortal. Un jorn despietat que serà sempre causa de dolor i font de les nostres llàgrimes. El que s'ha endut la companya estimada, que trist! , i els nostre amors; un sol dia, implacable, ens ho ha pres tot.

Parca, per què has fet arribar tan prest, pèrfida, un dolor tan gran? Cruel, et calia compadir-te dels nostres plors. Apiadada almenys de les filles no havies de permetre que la infortuna els arrabassàs la persona estimada; per què ens separe a tots de la mare i de l'amiga?; per què ens deixes, injusta, sense les seves abraçades?

Amb ella esperava viure els anys de la maduresa; però infortunats, les promeses devotes romanen ja inútils. Un destí advers s'ha resistit als nostres plans, cap preu ni la pregària no l'han vençut.

Ai las!, per a què tant de medicament?, de què ha servit que Macaó hi aplicàs les seves mans?, què n'he tret d'apaivagar amb encens un déu irat contra mi, o de commoure els déus amb gemecs?

Com el lleó, a l'estret, envest el dòcil anyell i amb ses arpes trosseja la presa, així mateix, esposa dolcíssima, et sorprengué una malaltia terrible, oh dolor! i, presonera, es disposa a consumir-te.

Ni tan sols tens el color de neu d'abans, i s'esvaeixen, esposa meua, les teves forces. Restes tota pàl·lida, amb els membres llanguits per la feblesa; i és incert de creure que l'ànim retornarà talment ha fugit.

Tanmateix em reconeixes sempre, Joana estimada, i tothora aculls el teu home amb gest afable. Ai! quant he sofert, amor meu, en veure't ajaguda!, jo mateix m'he sentit ran de la mort. Espaordit he temut que arribàs la teua hora, que la fi fregava ma pròpia vida.

Quan, finalment, minven els estralls de la malaltia infausta, i recobres l'ànim i les forces, Joana, com he saltat de goig!, que festiva em lluita l'esperança!, infeliç, quantes promeses he fet! Em creia aleshores poder esperar un recobriment jove i vol, que la malastrugança s'allunyava... Però m'he enganyat! jo mateix m'he errat, i el mal retorna subreptiu, gravíssim. Des d'aquell moment la meua esperança cau vençuda.

De bell nou, estimada, t'abandonen les forces i una febre hostil guanya el teu cos. Vet aquí que s'inflen els peus i el ventre,

reconeixem aleshores una hidropesia, i en neix d'aquí un nou dolor per al desgraciat.

Però essent tu la infortunada, et comportes, no obstant, amb serenor d'esperit i assumeixes la teua sort amb la conformitat a la cara.

Suplicant a déu, remouent l'estat d'ànim, dia i nit demanes el perdó de Crist. I, àdhuc agonitzant, vols alleujar la meua inquietud tot dedicant-me dolces paraules. Prenent forces, rodejant-me pel coll, abraçares quatre i mil vegades l'home que sanglotava.

«Adéu-digueres- adéu, estimat Joan, si he estat una càrrega, tu perdona'm almenys. Ara sols tu vetlaràs per les amoroses filles; ja no puc més, Déu mateix així ho disposa. Digué aquestes paraules i tot seguit aclucà els ulls enfondits i s'ajeu ben morta, ai de mi! Oh Joan malanat, infaust fora mida! ja et manca la millor part de tu!

Des d'ara no hi haurà repòs per a mi, ni existirà el plaer; sols em resten l'angoixa i el dolor. ! Tant de bo que el dia funest que m'ha furat l'esposa fidel s'endugués la meua vida!. Un miserable com jo no resistiria uns dies de vida que m'han de turmentar i afligir més i més.

¿Així, doncs, la fatalitat presagiava perdre el nostre consol, patir aquestes penes, passar aquest calvari?, estimada meua, ¿havia d'ésser arrabassat de tu, de tu, llum de vida, delícies meves?

Tanmateix, dolcíssima esposa, t'he d'estimar sempre, en Ramis serà teu eternament. M'has de creure: primer deixaré la vida, dic la vida, abans que m'hagi oblidat de tu, Joana estimada. Tothora em seràs present, la teua imatge plaent encaminarà les meves passes dia i nit. I quan el darrer dia em llevi una vida amarga, no ho dubtis, benivolguda esposa, seràs prop meu. En un mateix sepulcre reposarà els ossos d'ambdós, confosos els ossos teus i els d'en Joan.

Així ho he resolt; i si el favor de Crist m'és propici, estaré amb tu a un cel fulgent, Joana meua.

Així, el qui en vida ha estat llaçat amb tu, talment, em pens, estimada meua, mort hi estaré. Em conforta aquesta esperança, amor, si, havent-te perdut, em podrà sostenir algun conhort.



JOANNIS RAMIS ET RAMIS
MAGONTANI IN DIEM XII NOVEMBRIS MDCCXCI
SIVE DE MORTE
D. Dnae IOANNAE MONTANES ET XIMENIS, UXORI DILECTISSIMAE

*«Vitamque per omnen
Nulla fuit tam moesta dies»
(Lucan)*

Haec est illa dies qua fata immania, sensi./ Vulnere lethifero cor lacerasse meum./
Quae semper lacrimis plorabitur impia nostris./ Et semper magni causa dolores
erit./

Dilectam haec sociam, nostrosque, heu tristis! amores/ Omnia iam nobis abstulit
una dies./ Parca quid ad tantum properasti perfida funus?/ Debueras lacrimis
cedere, dira, meis, / Natarum aut saltem sortem miserata malignam/ Illis tam carum
non rapuisse caput/ A matre, et socia cur nos ita dividis omnes?/ Et facis amplexus
perdere, saeva, sous?/ Secum sperabam maturos vivere in annos./ Irrita sed miseri
iam pia vota menent/ Fata repugnarunt lacrimis contraria nostris./ Nec pretio vinci,
nec potuere prece./ Eheu! quid valuit medicamina quaerere tanta?/ Quidve
machaonias applicuisse manus?/ Iratumque mihi numen quid thure placare?/
Fletibus, et divos sollicitasse meis?/ Ut leo mansuetum per saltus impetit agnum/
Unguibus, et praedam dissecat ipse suis./ Sic te dirus adit, Coniux dulcissima,
morbis./ Proh dolor! et captam dilaniare parat./ Iam tibi nec niveus color est velut
exitit ante./ Et fugiunt vires, uxor, amata, tuac./ Pallida tota manes, artus languore
premuntur./ Incertum an redeat mens abit atque simul./ Me tamen agnoscis
semper, semperque benigno/ Cara Ioanna, tuum suscipis ore virum./ Heu quantum
dolui cum te, dilecta, iacentem/ Sic vidi! letho proximus ipse fue./ Advenisse tuam
timui perterritus horam./ Et finem vitae iam tetigisse meae./
Cum tandem infauti cessat violentia morbi./ Et redeunt vires, mensque Ioanna,
tibi./ Quantum exultavi! quantum iucunda refulsit/ Spes mihi! suscepi quantaque
vota miseri! Tunc ego primaevan sperari posse salutem/ Credebam, et fatum iam
pocul esse tum./ Fallor et ipse tamen! Fallor, graviorque subintrat/ Morbus, et ex
illo spes mea victa cadit./ Iamque iterum vires a te, dilecta recedunt, / Occupat
atque artus febris, iniqua tuos./

En turgent cum ventre pedes, dignosceris hydrops./ Atque novus misero nascitur
inde dolor./ Cum tamen haec esses mentem regis ipsa serenam./ Et placido sortem
suscipis ore tuam./ Inque Deum supplex, animum, mentemque revolvens/
A Christo veniam nocte, dieque, rogas./ Et quamvis moriens nostras lenire volebas/
Curas, atque mihi dulcia verba dabas./ Viresque assumens nostro circumdata collo/
Ploratem amplexa es terque, quaterque, virum.

«I am vale, dixisti, vale, mi dilecte Ioannes./ Si gravis extiterim, tu modo parce
mihi./ Solus tu dulces curabis denique natas./ Amplius haud possum; sic Deus ipse
iubet»./ Haec ait atque brevi demissos claudat ocellos/ Et vita prorsus, hei mihi!
functa iacet./ Infelix nimium, nimiumque infauste Ioannes! Eheu! parte tui iam
meliore cares./ Iam mihi non requies aderit, non ulla voluptas./ Luctus, et anxietas
haec mihi sola manent./ O utinam quae me spoliavit coniunge fida/ Ista dies vitam
tolleret atra meam! Non ego mortales ferrem miserabilis auras/ Ut magis excrucier,
torquear atque magis./ Ergo erat in fati solatia perdere nostra?/
Aerumnasque istas, et mala tanta pati?/ Debebamque miser iam a te, dilecta,
revelli? A te, lux animae, deliciae meae? Te tamen, o coniux dulcissima, semper
amabo/ et tuus aeterno tempore Ramis erit/
Crede mihi, vitam, vitam prius ipse relinquam/ Oblitus quam sim, cara Ioanna, tui./
Tu praesen mihi semper eris; tua semper imago/ grata reget gressus nocte, dieque,
meos./ Ultima cumque dies vitam demet amaram/
Iuncta eris haud dubites, uxor amata, mihi./ Communi amborum requiescent
membra sepulcro./ Et permixta tuis ossa Ioannis erunt./ Hoc ita decrevi; favet, et si
gratia Christi/ Tecum ero fulgenti, cara Ioanna, polo/
Sic tibi qui vivens fueram, dulcissima, iunctus./ Ut credo, tecum mortuus, uxor, ero./
Hac spe consolor, si quid, dilecta, levamen/ Amissa misero te mihi ferre potest.

Octavio Paz: L'univers com a llenguatge

ANTONI FIGUERA SALVÀ

Com una espiral de ressons, com una consumació de la història en la dissolució dels pronoms, per una partió de dubte transitada sols per miralls i besllums, discorre tota l'obra - la poètica i l'assagística - d'Octavio Paz, equidistant del silenci i el bullici, absorta en la contemplació d'un vertigen que enlluerna i anorrea: el lent teixir-se i desteixir-se del món en el gresol de la paraula.

Poques obres hom pot trobar avui en dia a l'àmbit de la literatura en llengua castellana -a banda i banda de l'Atlàntic- tan paradigmàtiques de la condició històrica i transhistòrica, temporal i mítica de l'ésser humà, com la d'Octavio Paz. Tot això, és clar (que ja és una altra qüestió) (que ja són figures d'altre sostre), al marge de les enfellonides polèmiques i disparitats de criteri que suscita una escriptura, tan suggerent en plantejaments teòrics i tan plural en el context del camp semàntic en què s'inscriu, com la seva. Tan per part d'aquells que ja s'han encarregat de momificar i disecar la seva obra en haver-lo inclòs, com a clàssic vivent que és, en el Daurat Panteó de Prohoms de la Cultura -així, tòpicament, en majúscules-, com per part de qui, a ambdós costats de l'espectre ideològic de la crítica, en una ostentació de miopia i estultícia sols explicables en virtut dels seus propis condicionaments i prejudicis -cerrilisme i estretor de mires- consideren Octavio Paz (i Vargas Llosa i Cabrera Infante) poc menys que agent propagandístic al servei de l'imperialisme nord-americà, o la d'aquells que creuen -patètica i lamentable inconseqüència!- que Julio Cortázar, García Márquez i Carlos Fuentes són, igualment, quelcom semblant a agents de la KGB més o menys encoberts.

Endinsar-se en l'anàlisi de l'obra

d'Octavio Paz és, ja d'entrada, un dels més subtils i lúdics exercicis de la intel·ligència crítica, com ja s'ha encarregat d'il·lustrar admirablement Pere Gimferrer en el seu estudi, editat per Anagram, *Lecturas de Octavio Paz*.

De fet, sobre tota la seva obra -indissociables, la poètica i l'assagística-, hi plana la idea de «l'escriptura com a constel·lació de signes en rotació incessant, la qual, en virtut del seu propi moviment giratori sobre el blanc incandescent de la pàgina - «un cop de daus mai abolirà l'atzar», com deia Mallarmé-, anul·la, en revelar-nos totes les nostres insuficiències com a crítics, qualsevol va intent de fossilització conceptual de la seva producció literària.

En principi, i amb totes les simplificacions que qualsevol esquematització d'aquest tipus comporta, l'obra d'Octavio Paz desenvolupa un conjunt de virtualitats temàtiques i estilístiques darrera les quals és possible detectar una cosmogonia i una metafísica, una eròtica i una política, una antropologia i una estètica; en definitiva, una concepció de l'home i de la societat, de la naturalesa i del llenguatge, de l'amor i de la llibertat -«llibertat sota paraula» en dirà el mateix O. Paz- que no exclou res: ni Heràclit ni Marx, ni Epicur ni Levi-Straus, ni Fourier ni Saussure, ni Freud ni Darwin, ni el surrealisme ni el budisme o el tantrisme. Vegem-ne alguns, d'aquests aspectes:

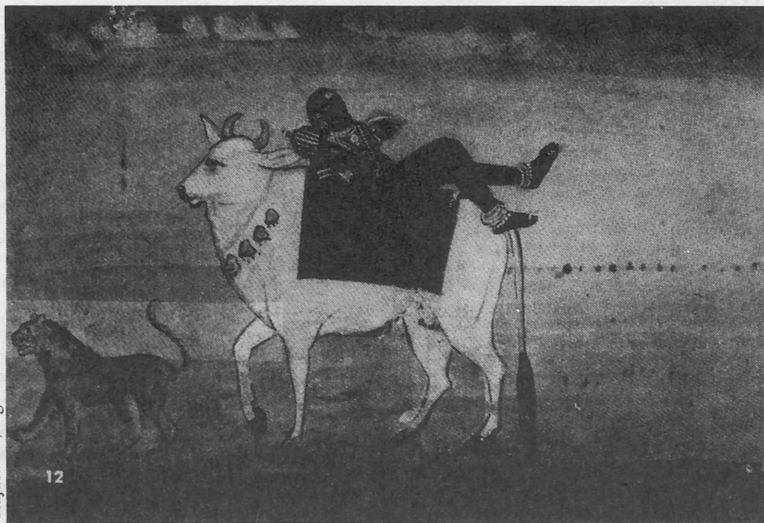
A) L'experiència de la soledat viscuda com a element fundacional de la pròpia condició humana -*El laberinto de la soledad* ha titulat el seu extraordinari assaig sobre la raó última d'ésser del poble mexicà en la seva doble vessant ontològica i històrica-: consciència de trobar-se, l'home, escindit de la natura, de la seva condició d'«ésser a part», arrencat de

l'homogeneïtat del cosmos. La condició humana com «una fretura dins la immensitat del no-ésser» -són paraules de Paul Valéry-; o com a «sombra del paraíso», d'acord amb la imatge poètica encunyada per Vicente Aleixandre, poeta amb qui Octavio Paz manté més d'un punt de contacte.

B) La recerca de comunió/comunicació a través d'aquest element mediador que és el llenguatge, i gràcies al qual podem accedir a un coneixement analògic de la realitat. Mediació que ens permeti, a més, a través d'experiències o situacions-límit com l'amor, l'amistat, el compromís, assumir la nostra condició existencial de «solitaris solidaris», en línia amb l'estimulant proposta ètica d'Albert Camus. Recerca d'un començament, nostàlgia per un altre àmbit original sense consciència (aquest principi anterior al temps) que, tal com ens ha ensenyat el mateix Octavio Paz a un altre llibre magistral, *Los hijos del limo*, ha estat l'aventura interminable de tota la poesia contemporània des de l'època del pre-romanticisme; aquest «començament del començament» de Rousseau, aquest «Adam» de William Blake, aquest «desig» de Fourier, aquesta «analogia» de Novalis, aquesta «infància» de Wordsworth, aquesta «imaginació» de Coleridge.

C) La indissoluble unitat temàtica i estilística de tota la seva obra -la literatura com a lliure creació de la intuïció imaginativa i com a reflexió sobre els complexos mecanismes del procés de creació i dels seus condicionaments psíquics i històrics i socials-, l'únic parangó de la qual en el context de la literatura en castellà sols és possible establir-lo si el relacionem amb l'obra, no menys fecunda i renovadora de Juan Goytisolo. Si en aquest cas l'escriptura de *Reivindicación del conde Don Julián* -la seva intertextualitat- remet a la de *Disidencias*, i la dels assaigs de *El furgón de cola* és inseparable del discurs narratiu de *Juan sin tierra*; tampoc en el cas d'Octavio Paz és possible dissociar el poeta de *Piedra de sol i Blanco* de l'assagista de *Los signos en rotación* o *El arco i la lira*; ni l'escriptura de *El mono gramático* de la poètica de *Vuelta o Pasado en claro*.

Es clar que existeixen alternatives concretes a les propostes poètiques -ontològiques, antropològiques, eròtiques- d'Octavio Paz. Per no dir més, i per no allunyar-nos del món de la cultura hispanoamericana, la de Pablo Neruda, per qui «tota creació que no estigui al servei de la llibertat en aquests dies d'amenaça total, és una traïció. Però opin que Octavio Paz no és deslleial a aquesta bella declaració de principis quan ens recorda que la finalitat de la poesia no és dominar les



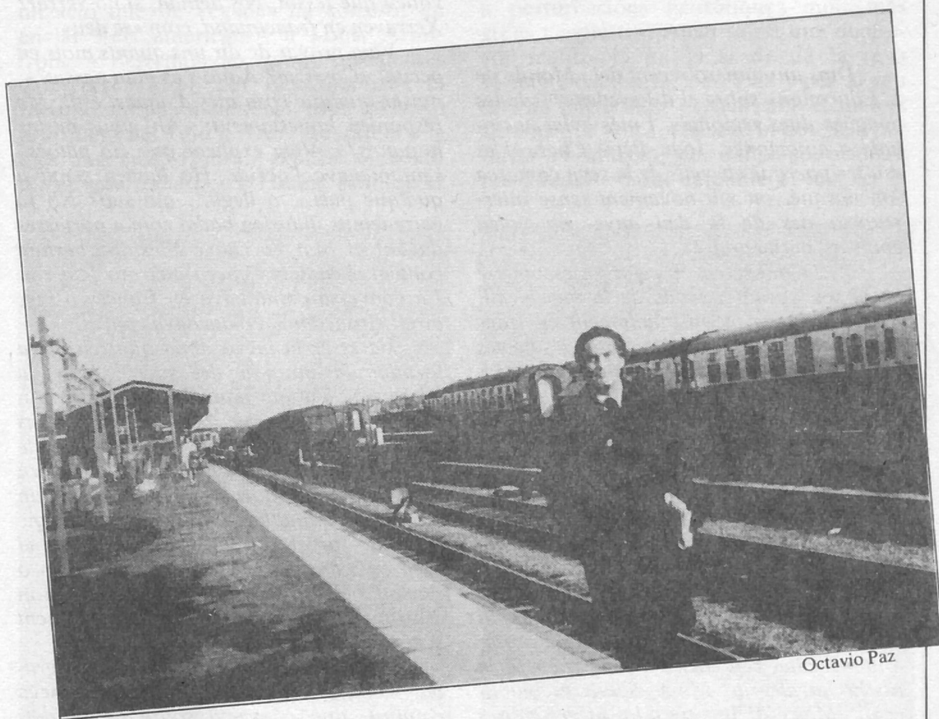
Rajasthan, segle XVIII

paraules sinó restituir-hi la seva màgia primitiva, aquesta innocència original de l'home -tots els paradisos són paradisos perduts- que sols el poeta o l'amor («la dona com a anvers de l'ésser», com afirmava Machado) pot recuperar el mateix Octavio Paz en un vers memorable: «el present és perpetu». Moment aquest de reconciliació entre realitat interior i realitat exterior, tal com volíem els surrealistes, i Bretó, el primer entre ells.

Tota l'obra del poeta mexicà representa un moment culminant dins aquest fenomen de capficament de l'art que caracteritza la cultura de la nostra època, i que converteix el llenguatge literari, plàstic, musical, cinematogràfic (des de Proust fins al «nouveau-roman», des de l'impressionisme fins a Picasso, des de la música dodecafònica fins al jazz, des de Godard a Resnais) en el centre i catalitzador de tota reflexió artística. Per a Octavio Paz, el món -aquest teatre de signes és incomprensible: caòtic i canviant. El món, no el sosté Déu, ni la Substància, ni la Idea, ni la Matèria: el món juga al món, i el seu joc s'anomena correspondència analògica. I l'home és un signe més entre molts altres: un moment de canvi, moment transitori i circumstancial: un aquí i un ara. Però disposam del llenguatge («entre el silenci i el bullici invent la paraula, llibertat que s'inventa i m'inventa cada dia»), gràcies al qual ens acostam a les coses anomenant-les evidències, prodigis, enigmes: les paraules són objectes màgics als quals se'ls ha de restituir el seu primitiu valor, perdut per l'ús. Aquesta ha estat en definitiva la història de la poesia moderna des de Góngora i les *Soledades*. I a això mateix al·ludia Walter Benjamin quan, en parlar de poesia, la qualificava d'«il·luminació profana». El llenguatge es converteix en un dic contra el caos innominat. L'home anomena el nom -posa nom a les coses-, i en anomenar-lo li atorga un sentit. El valor de l'analogia -coneixement poètic de la realitat i, per tant, equidistant del coneixement religiós, científic, ideològic o polític del món -, ni superior ni inferior a aquest, sinó senzillament diferent-, radica, com ja va descobrir Baudelaire en el seu sonet *Correspondències*, en considerar que tot l'univers és un complex sistema de símbols -aquestes constel·lacions estel·lades que escarneixen els encontres i desencontres humans, tal com ho intuïa Persio, l'inoblidable «alter ego» de Cortázar, a *Los Premios* des de la proa del Malcolm -, i que el llenguatge és un doble de l'univers. Aquest món de relacions que és l'univers és un món verbal; ens movem entre coses que són noms i noms som nosaltres mateixos. Paisatges de noms que el temps destrueix incessantment: el món com a llenguatge i el llenguatge com un món al qual l'home pertany com un fragment, i no l'essencial. Per això l'home és la llegenda de la realitat i la llegenda del mateix. I per igual raó, enfront del «temps cíclic» de les repeticions -l'etern retorn de tot allò existent- i del «temps lineal» de la història i les seves revolucions, la poesia envia per una concepció «puntual» del temps («el minut és una eternitat enjòlada», dirà Jorge Guillén), d'un present perpetu fet de tots els moments -cèl·lules, àtoms, imatges- fluïnt en el llenguatge i cristallitzant-hi. Exiliat d'un paradís del qual l'ésser humà és tan sols una ombra, el poeta és ombra doblement: la que llancen les seves paraules.



Kalighat, 1880 (Victoria and Albert Museum, Londres)



Octavio Paz

El silenci de la vergonya

ROGIÈR BARTA

Rogièr Barta ha estat un dels més importants escriptors occitans contemporanis. Va néixer a Magalàs (departament de L'Erau) el 20 de març de 1911, fill d'un felibre autor de teatre que tengué un gran èxit popular. Als setze anys ja publicà els primers versos en occità, començant així una carrera literària que va continuar fins a la mort. Occitanista convençut, seguidor feel de les directrius ortogràfiques i gramaticals de Loïs Alibèrt, el «Fabra» d'Occitània, va continuar la labor d'aquest en el camp lexicogràfic publicant uns lèxics «francès-occità» que han estat presos com a guia pels literats en oc contemporanis. Aquesta acceptació de les normes D'Alibèrt, però, no li impediren que l'any 1965 fos nomenat majoral del Felibritge, moviment que agrupa els seguidors de l'ortografia dita «mistraliana». Això demostra fins a quin punt la seva tasca ha estat apreciada per totes aquelles persones que, encara que des de postures ortogràfiques diverses, han mantengut el creu de la llengua occitana. Rogièr Barta va morir el 18 de gener de 1981.

L'article «Lo silenci de la vergonha» va aparèixer primerament dins la revista «Gai Saber», n° 386, abril de 1977, i va esser posteriorment publicat de nou dins el volum *Pròsas de tota mena* (París, 1979) recull d'escriures de Rogièr Barta. Aquest article reflecteix cruament la tràgica realitat social de la llengua occitana a l'actualitat: parlar-la fa vergonya... Com a homenatge a l'autor ja desaparegut, des d'aquesta part de les terres catalanes, germanes de les occitanes per la llengua i per l'opressió soferta, i perque els lectors de «Latitud 39» puguem conèixer una mica més la situació en què es troba avui en dia la que fou esplendorosa llengua dels trobadors, he traduït de l'occità al català l'article esmentat: «El silenci de la vergonya»...

Jaume Corbera i Pou

Dins un número recent del «Monde de L'Education» sobre el ddesvetllament de les llengües dites regionals, i més aviat nacionals o autòctones, Joan Pèire Chabròl es diu ferit perquè els vells de la seva comarca on nasqué, on viu novament sense interrupció des de fa deu anys- no volen emprar l'occità amb ell:

«...Jo m'exercit, m'esforç a escometre en el seu occità els vells de la meua vall. Ells me responen obstinadament en francès. Amb un sonriure trist, miren les meves temptatives com una «originalitat» més - una espècie de snobisme-; alguns, que me coneixen poc, hi senten no sé quina al·lusió una mica grollera a llur misèria cultural. Pitjor: si jo irromp en plena discussió occitana, tot s'atura. I és el meu poble! Hi he nascut, com mon pare, el meu padrí i tots els meus ascendents, tan lluny com em pugui remuntar.

«...Quan vos acostau a un dels nostres masos, si sentiú grans rialles, és que hi parlen occità, entre si. Empenyeu la porta, tothom calla, reprenen en francès, pero ja no hi ha alegria. Mme. Servièrs balbujeja: «M'excús! Jo xerr a les meves cabres en patuès, i als cans i a les gallines...» Si jo li demanava que continués per a mi, per al meu pler, creuria que me'n fot d'ella. Ens han inculcat tan bé el menyspreu del que

dèiem, del que fèiem, del que érem...» (*)

Hi ha quelcom de dramàtic dins aquest diàleg refusat per homes orgullosos, lliures, responsables quant a les relaciones socials immediates (família, amistats, feina) i vergonyosos, esclaus, irresponsables davant el fet lingüístic diferencial. Una llengua menyspreada? Tanmateix hi estan lligats, entre amics de sempre, dins l'ardor de l'escarada, el joc de les cartes o de les bolles, les converses damunt el banc a l'ombra dels plàtans. La càrrega històrica del menyspreu no inicia un microcosmos social que s'assembla prou a una franc-maçonneria feliç de viure talment, i de vocació estèril tanmateix. Primerament, cal salvar els infants d'aquella ronya, allunyar-los del llenguatge pairal. I després, hom respondrà en francès a qualsevol que sense pertànyer al microcosmos amolli en occità una frase, un mot: S'hi veu tot d'una un insult. (1)

I això no obstant, no fa falta gaire per foradar la murada del silenci. El silenci de la vergonya. Acap de viure'n l'experiència a la fi de l'any passat, quan la necessitat d'una operació als ulls me va immobilitzar durant una quinzena dins una clínica d'Albi. Un caramull de cecs, de bornis, de miops, etc., s'hi amuntegaven, atrets pel renom d'un metge admirable. Venien sobretot de Tarn i d'Avairò, de quatre o cinc departaments veïnats, i també de molt més lluny. L'operació tenia lloc el segon dia, després cada malalt, amb el seu emplastre damunt l'ull o els ulls, romanien deu o dotze dies a la clínica, assegut a una cadira dins el corredor o passejant-s'hi a palpes. I què volíeu que fessin, vos deman, si no xerrar? Xerraven en francimand, com «se deu».

Vaig provar de dir uns quants mots en occità: «Cossí va? Aquò s'es plan passat?», potser qualche cosa més d'aquest estil. Me responien honestament: «Ah! vous parlez le patois?». Vaig explicar que «lo patoès» s'anomenava l'occità. Ho havien sentit a qualche part... o llegit... què sap? No fa gaire temps, haurien badat com a portasses davant el mot «occità». N'estava bastant content, ben segur, però això no feia res. La conversa continuava en francès o més bé en «francitan»; en quedava confús.

Va esser la meua dona que reisqué a foradar la murada del silenci i de la vergonya. I d'una manera tan simple con eficaç. S'adonà que dos joves roergats parlaven occità mentre es creien segurs de no esser sentits: el primer era el pare d'un ninet a punt de tornar tort; el segon, un accident de feina li havia fet malbé el blanc de l'ull. Jorgeta els anà a trobar dins el racó on s'amagaven i els digué poc més o manco: «Sent que parlau occità. Mon marit parla occità, també. El faríeu content si parlàveu amb ell.» (*)

Aquella presentació diplomàtica agradà. Començarem tot d'una, dins la meua cambra, una conversa sobre l'estat dels nostres ulls respectius, temarei, dins aquelles circumstàncies, i a més a més, per dir-ho tot, inesgotable. Me calgué aleshores desplaçar el lloc de la xerrada al bell mig

dels nostres bons companys de la vista flaca, asseguts al corredor. En quedaren esglaiats al començament. Qualcuns, després, s'hi amollaren -quan veren que continuàvem, que ultrapassàvem el «cossí va?» de curt alè- i la conversa, aviat, se va fer general en la nostra llengua. La muralla del silenci i de la vergonya no s'era esbucada, ben segur; vèiem que es desfeia un poc.

Els dies que seguiren enfortiren l'empena del primer. Malalts i infermeres s'hi feien tant como podien, gojosament; i fins i tot el capellà, que admiràvem cada vespre per la seva bondat i la seva finesa, cantà i contà com a Montanhac, on era nat. Els qui sabien parlar-hi m'interpel·laven en occità, descomplexats, destapats; els qui no sabien, o no gaire, me demanaven en francès on i com en podrien aprendre; vés a cercar si en sortí qualche cosa: tal vota no res.

Me vaig fer sobretot amb un malalt octogenari, dret com un pollancre, i amb el seu bon fill de cinquanta anys cofat amb una boina com un belitre. El vell pelut del 14 prest havia comprès que no trobaria un escoltador dòcil de les seves valenties de Verdun si me les demanava en francès, en fi que en lloc d'un repapieig un poc beneït em vaig divertir sovint amb una narració granada, sempre nova.

El més bell, vos ho diré. Una vintena de dies després de la sortida de la clínica, els malalts havien de tornar a veure el metge al centre de la consulta, a prop de la catedral. Hi érem una cinquantena: els novells que venien a demanar si era menester operar-los i els antics que havien estat operats. Quan entràrem dins la sala d'espera un crit de joia giscà: el bon fill de la boina alegre assenyalava la nostra presència a son pare, que no hi veia. Es en occità que tots tres parlàrem tot d'una continuadament davant un auditori nou, esglaiat com sempre de primer. Aixéw rai! Hi trobàrem aviat interlocutors d'élite... A l'hora de l'adeusiau, el guerrer de Verdun s'aixecà per una declaració solemne: «Vos caldrà venir a P.» (nom d'un poblet roergat on va néixer un príncep de l'Església). Afegí llavors en confidència: «Nos emmoninarem». Ho heu llegit i entès bé: «agafarem junts una moneia» o, si voleu, «ens engatarem». No sé si m'engan: he vist dins aquella promesa meravellosa una prova d'amistat.

Amb això que acap d'escriure, rigorosament autèntic, distingiria, si en tengués necessitat, una raó de més per enfortir la meua posició optimista. L'occità viurà, n'estic segur, si ens adonam que el seu renaixement total -el d'una llengua vehicular, l'única que va en realitat- suposa una presa de consciència prou escampada de la nostra identitat occitana. Prou escampada i no general: el paper de les minories conscients resta decisiu dins les qüestions democràtiques. Però cal desconfiar de la temptació dels somnis.

(*) Fragment en francès, a l'original.

(1) Cal llegir: Henri GÖBARD, L'aliénation linguistique. París, Flammarion, 1976.

L'art, l'artista i la burgesia (II i III)

JAUME POMAR

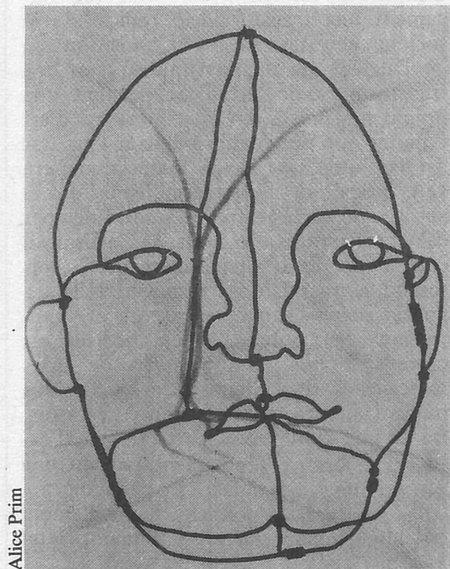
II

Si procedim amb un mínim de fe en la ideologia, per dmaunt i per davall de qualsevol consigna, suposarem sense esforç que els problemes de l'artista en un país socialista són radicalment diferents dels que l'artista es planteja en una societat capitalista. Ho suposarem sense esforç i desitjosos que sigui d'aquesta manera, quasi exigint no equivocar-nos, perquè en el seu moment vàrem creure que l'home de les societats socialistes es defineix, des de la seva naixença, per la totalitat de probabilitats que tots ofereixen a cadascú i, a sa mort, per les noves probabilitats --encara que siguin petites-- que cada un ha ofert a tots. Així tots seran el camí de cadscú cap a ell mateix i cada un el camí de tots cap a tots. I no analitzarem si en la pràctica és o no és d'aquesta manera, perquè no és pel camí de l'art per on podem esbrinar-ho i, sobretot, perquè ara importa confrontar aquesta visió amb el panorama del món capitalista, on l'existència d'unes lleis de mercat regulen l'obra d'art com a mercaderia al servei del millor postor. En el si de la societat capitalista l'artista és, ni més ni menys, que un productor de mercaderies. Mal disposada per l'art, la societat capitalista tendeix a manipular-lo, controlar-lo i dirigir-lo cap als seus fins. El burgès que consumeix Tàpies o Miró, realitza unes determinades inversions que tenen un triple abast: especulació, renda i domini. L'especulació és evident si tenim

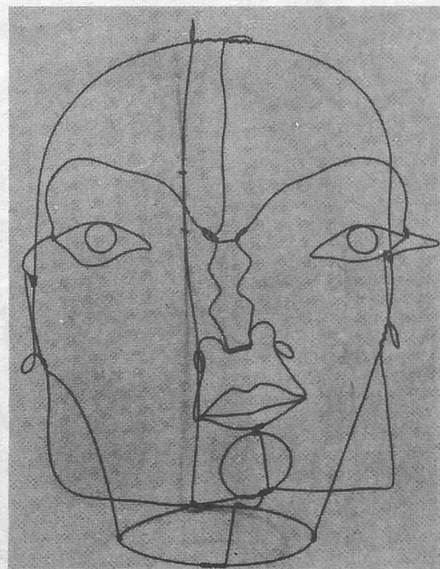
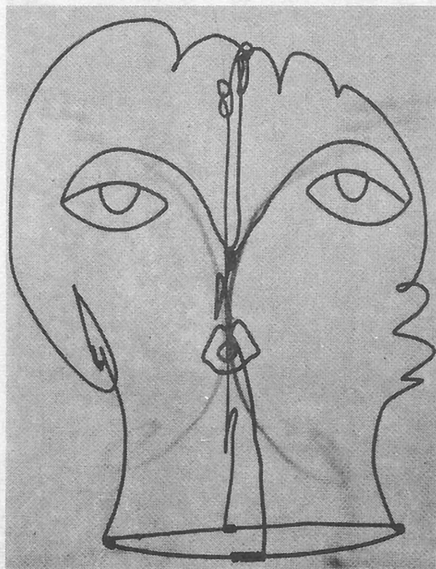
en compte que la borsa de l'art sofreix oscil·lacions fins a un cert punt comparables a les dels béns mobiliaris, a les de les finques rústiques i urbanes i a les dels solars. Es tracta d'una operació mercantil com una altra qualsevol. La renda que pot produir la inversió d'X milers de pessetes en un Miró, per exemple, no serà, probablement, de caràcter material o mercantil; nogensmenys, rendirà una utilitat indirecta no menys apreciable. La burgesia, rectora dels interessos d'una societat, no pot restar al marge dels avanços culturals d'aquesta societat. Qualsevol retrocés en el camp de l'art o de la cultura en general, pot significar, a la llarga, un retrocés en el terreny del prestigi, és a dir, del poder. Per això, al burgès li interessa posseir un nivell cultural adequat i, sobretot, li interessa que els altres sàpiguin que el posseeix. Un Miró penjat en la sala de visites és un salconduit cultural que el situa per damunt de qualsevol sospita. Com a conseqüència d'aquestes operacions especulatives que acabam d'explicar, sorgeix la relació de domini, la colonització sobre l'obra artística i sobre el creador. Podríem acudir a diverses teories per explicar aquesta colonització que de vegades ha consistit en enviar --els americans-- a Louis Armstrong a determinades zones turbulentes del Tercer Món, per demostrar que el racisme era una malintencionada invenció procedent del Teló d'Acer. Acudirem a la més ingènua. Hauser explica el sentit màgic que tenia per a l'home primitiu el

fet de pintar un cervol a sa vivenda. Sembla que, tenint la imatge del cervol en el lloc que habitava, s'assegurava, dins de les seves creences màgiques o religioses, la caça de l'animal, que poseriorment seria aliment i vestit per a ell i per a la seva família. *Mutatis mutandis*, la meua hipòtesi, que no ha estat demostrada, és que actualment succeeix quelcom semblant.

Alhora veim com davant l'artista s'obre un camp de mines no menys perillós. Subjecte a les manipulacions de mercat el sotmet l'intermediari o *marchand* (que a Espanya es queda amb un 1/3 del preu de venda del quadre: a França amb un 50% i als EE.UU. amb un 70% o fins i tot amb un 75%) es veu obligat, per una pura raó de subsistència --l'artista per ser bo ha de professionalitzar-se i per professionalitzar-se necessita viure del seu treball artístic--, a proporcionar aliment esperitua a unes determinades capes socials. Si l'artista participa, en el seu fur intern, d'un tipus d'idees o d'estètiques contràries a les del seu públic consumidor, engendrarà en el si del seu pensament un desacord entre la realitat i el desig que, com a mínim, alienarà la seva obra artística, però que també podrà portar-lo a perturbacions neuròtiques molt més greus i molestes. Aviat sabrà que qualsevol realització en el si de la seva societat, comporta, per a ell i per al seu art, un pacte molt explícit amb el mateix sistema que ataca, i la seva impotència per salvar la situació, per *salvar-se*, acabarà per alienar --basta entendre el mot en el



Alice Prim



sentit hegelian --la seva obra d'art, alhora que la frustració personal alienarà la seva vida.

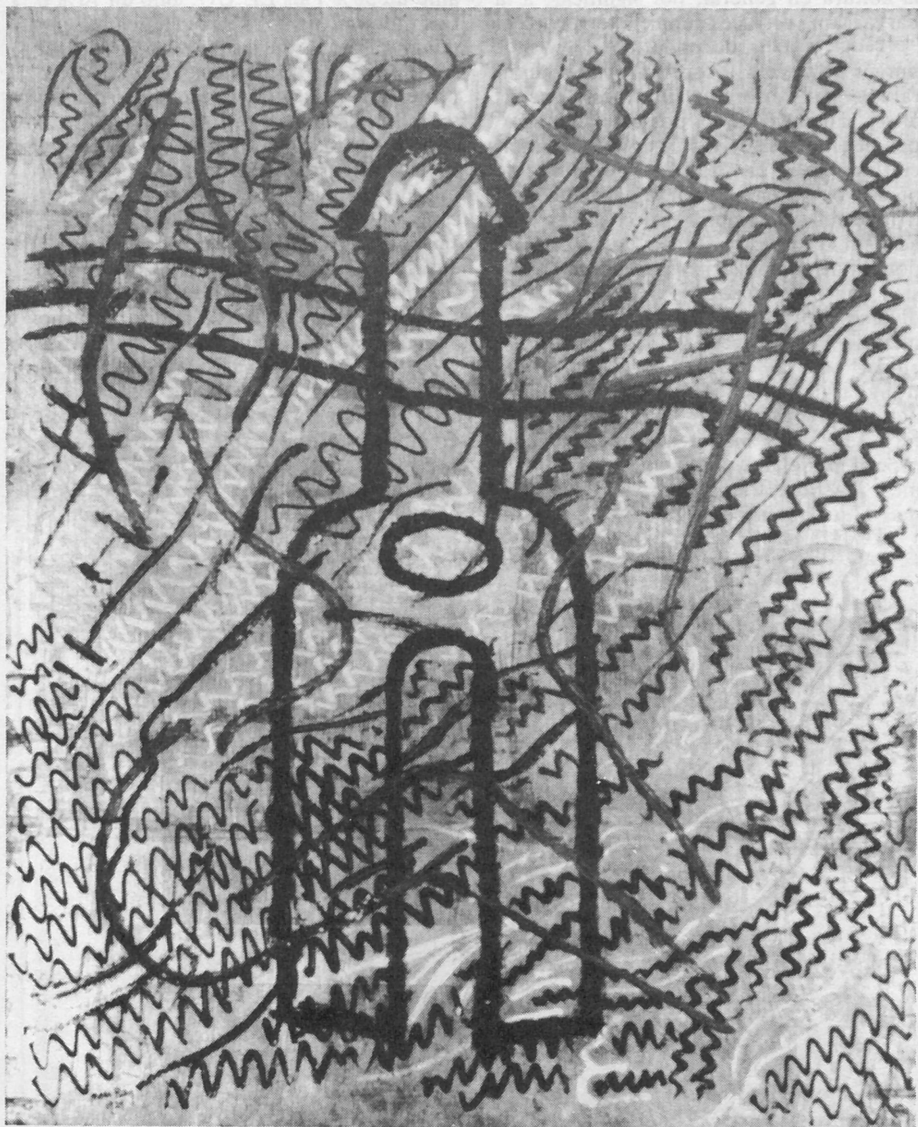
Si aconsegueix superar, per un camí vàlid i no per la integració o el cinisme, la dualitat mala-fe / mala-consciència, haurà de plantejar-se, amb un rigor extrem una opció per a aquesta situació desfavorable. Llavors creurà l'art del seu temps, l'avantguarda estètica, lluitarà per convertir l'art en una revolta permanent contra els altres i contra l'art mateix. I en aquesta nova praxis, projectarà el seu treball creador sobre dos camps alhora. Per una part, intentarà eixamplar, en la mesura del possible, el camp de consumidors, és a dir, assajarà de portar el seu art a altres capes de la població, la qual cosa originarà l'art popular; per altra part, iniciarà la transformació, i àdhuc de vegades la destrucció de l'art en ell mateix, tot distorsionant l'estètica que durant tant de temps ha alimentat l'esperit dels opressors de l'home, alhora que cercarà nous llenguatges, noves tècniques. Si aquesta tasca té lloc dins d'una organització, sorgirà l'intel·lectual orgànic gramscian, encara que l'actual situació de les organitzacions, en el món occidental, no afavoreix aquest pas, sinó que més tost crea a l'artista nous enfrontaments que sols redunden en una minva de la seva obra artística. La situació, no gensmenys, varia quan sorgeix un front comú enfront del qual es puguin arregar opinions diverses. En cas contrari, l'activitat orgànica pot quedar

reduïda a una tasca d'ateneïsta.

i III

Pel primer camí, el de l'art popular, l'artista intentarà reivindicar l'home, on existesqui la seguretat que és mort i enterrat. El segon camí el durà a elegir i estudiar, amb el màxim de científicisme i precisió, les seves armes, és a dir, els materials amb què elaborarà la seva mercaderia, convertida ja en arma explosiva en mans dels opressors de l'home; però, també, en aportació de solidaritat en mans dels oprimits. Els elements que integrin aquesta arma seran elegits amb extremat esment, sabent que, fins i tot d'aquesta manera, poden, en qualsevol moment, girar-se contra el creador, igual que el monstre de Frankenstein va destruir el científic, evitant en tot moment el perill de poder ésser assimilada o mal interpretada pels cada cop més intel·ligents defensors de l'ordre establert. Quan un revulsiu és assimilat per l'organisme que es vol convulsionar, els seus efectes són destruïts o alienats, i la societat de consum avança quant a tècniques d'assimilació. Voldria combatre des d'aquí la visió purament superficial d'aquesta dualitat que ha ocasionat a vegades precipitades deduccions, com per exemple que l'art popular es positiu o progressista, i que la recerca i experimentació avantguardistes són negatives o reaccionàries, atenent de forma esquemàtica, i amb miopia populat-

xera, a la incidència que aquest art arriba a tenir sobre les masses. És una discussió que sol provocar visions subnormals, estretes i dogmàtiques. El meu punt de partida és que, avui, la cultura en el món occidental és patrimoni de la burgesia. Qualsevol intent de demarcació entre el saber i el no-saber, o entre l'art i el no-art, haurà de tenir molt en compte aquesta premissa. Sabem, també, que un dels moments més importants en la història de la pintura és el Renaixement italià, durant el qual l'artista creava al servei dels poders aristocràtics o eclesiàstics. I, a pesar d'això, ¿no podem concebre, avui, un artista més conscient que, per la reflexió sobre el seu art, tracti d'encarar-hi la seva condició d'home? D'acord amb Sartre, el problema ha de plantejar-se des d'una òptica aliena a la mediació i al compromís, a la contradicció de la llibertat i l'aïllament. Sabem que l'art modern exigeix una *élite* i que les masses treballadores exigeixen el seu art. Com es pot resoldre el conflicte? Si feim descendir el nivell de l'art i pujam un poc el nivell de comprensió de les classes treballadores, ¿no s'encontraran, ambdós, en un punt mitjà de mediocritat inoperant? En canvi, si oblidam que l'art no pot evolucionar al marge de la societat que l'emmarca, ¿no engendrarà en ell mateix la seva pròpia destrucció? En referir-se al terreny de la literatura, Claude Mauriac ha estudiat amb el nom d'«aliteratura» diversos processos de destrucció de l'art en si mateix, que es donen paral·lelament als processos de formació i d'estructuració de les obres. Són els processos que portaren Mallarmé a la pàgina en blanc, Rimbaud al silenci i Bataille al crit desarticulat, per citar-ne només alguns casos. Fins i tot, tenint en compte les distàncies existents entre l'art plàstic i la literatura, ¿no podria intentar-se una explicació similar en les obres de Goya, Van Gogh o Modigliani? ¿No és, el progressiu dramatisme del primer, una expressió del seu procés d'autodestrucció interior? I la distorsió de Van Gogh, ¿no és l'avenç de l'esquizofrènia sobre el difícil equilibri que li concedeix la facultat de crear, i que, en reunir-les, crea una nova síntesi estètica, inimitable pel seu subjectivisme, però també genial? I el drama de Modigliani, ¿no s'escapoleix d'una simple dicotomia obra-artista que no aconsegueix la seva alliberació total ni en l'art ni en la vida? Altres casos, com el de Gauguin, s'encabirien en aquesta línia d'explicació tendent a demostrar que únicament una transformació radical de la societat potestà de fet la transformació de l'artista, la qual cristal·litzarà en una transformació de l'art. Tenc, per tant, una opinió pessimista davant els intents d'art popular que pretenguin rebaixar l'art fins a l'hamburguesa. De la mateixa manera veig inoperant el va simolisme de la substitució de les estrelles americanes per calaveres pirates. La lluita de l'artista en contra de l'art-objecte-mercaderia sols tindrà sentit quan, de forma paral·lela a l'acció populista que representa el «happening», l'art pobre, l'art en el carrer, els cartells mòbils, la utilització de nous materials (vidres, llautó, acer) i de nous marcs (tanques, parets, estadis), és a dir, tot el que confereix a l'art qualitat d'espectacle, botiga, tendeixi mitjançant una altra activitat més didàctica o pedagògica --dins o fora de la política-, l'anivellament del coneixement en el si d'una societat clasista.



Man Ray, 1929

R. W. Fassbinder, provocador i diable

DAMIÀ HUGUET

No pretendré, perquè ni m'ho he proposat, fer un estudi rogorós i exhaustiu de l'obra -immensa i rica de suggerències- de Rainer Werner Fassbinder, obra que he pogut visionar gairebé en la seva totalitat i de la qual no he de dir que m'hagi fascinat, malgrat que el seu contingut em corprengué, però sí que almanco m'ha impregnat aquest toc (gust amarg de rebel·lia) que el seu autor va voler que perduràs més enllà del desig, del plaer i la nostàlgia. I no intentaré aquesta reflexió perquè analitzar la densa, extensíssima filmografia de Fassbinder requerriria un espai que una revista d'aquestes característiques no permet. I, també, perquè ara més que mai -quan en ell tot ja és definitiu- es fa necessària una revisió meticulosa de les seves obres més significatives, o almanco una lectura pacient de les notes preses en el visionament dels seus films al llarg d'aquests tretze anys on la seva presència en les cartelleres cinematogràfiques fou una constant tan grata com saludable. Una tasca, en fi, que requereix un temps del que ara no disposo, però que hauré de trobar.

De R. W. Fassbinder, se'n parlarà amb fervor i filant prim, quan la seva obra esdevengui la labor d'un «clàssic», que ja és, del cinema mundial; és a dir, quan tot l'ampli ventall de crítics/lectors arribin a comprendre la seva eficàcia i les perspectives de ruptura i de futur que comportava. Perquè si Roberto Rossellini va dir, ja fa més de vint anys, que «el cinema és mort», Fassbinder no ha intentat altra cosa que demostrar «la mort del cinema». I la millor prova del que dic queda gravada, com un cop d'acer en la roca, en el seu «testament» cinematogràfic que es *Querelle*, la seva darrera obra que té, de tan madura com gens improvisada, el greu «defecte» de no haver pogut gaudir el consentiment, o l'acceptació en suma, del muntatge definitiu de tot el material filmat, fet, aquest, que hauria pogut «millorar» alguns aspectes resolutius, encara que d'aquestes conclusions se'n podria parlar molt llargament. Ho impedí un suïcidi és de suposar que premeditat (un abús consentit de droga i alcohol); i serà a partir d'aquest film, com a testimoni absolut d'una brega constant amb el present, on trobarem la clau de tota la seva filmografia; encara no analitzada com pertoca i, en certa manera, «mal entesa».

Ara ja no és necessari -quan la reflexió ho dificulta tot- acudir a les influències «indirectes» del realitzador; a la seva profunda admiració pels melodrames de Douglas Sirk; als seus lligams amb l'estètica decadent de Georges Cukor; al seu decantament d'altres realitzadors alemanys contemporanis: Schamoni, Reitz, Kluge, Straub, Herzog, etc, i la seva no acceptació del famós Manifest d'Oberhausen de 1962 que ell no va signar. Tampoc no fa gens de falta acudir al tòpic generalitzat -encara que ben significatiu perquè no té res de gratuït- d'insistir que

Fassbinder fou, en certa mesura, un successor i/o continuador de l'obra de Jean-Luc Godard, com a únic propulsor d'uns nous esquemes filmics revolucionaris; establint el clàssic paral·lelisme entre *A bout de souffle* del primer i *Händler der vier Jahreszeiten*; ni en el fet que Fassbinder declarés que havia visionat vint i set vegades *Vivre sa vie*, però que Godard a partir de *Bande à part* l'interessava cada vegada menys. Tot pura anècdota tramesa per qui cerca relacions inexistents. És possible que algun film de Fassbinder estàs «a prop» de certs esquemes godardians, però tota comparació és en aquest sentit ambigua com ho seria cercar paral·lelismes entre *Querelle* y *Saló* de Pier Paolo Pasolini.



Res de tot això, però, no ve al cas analitzar-ho minuciosament, perquè l'únic que ens pot moure a dignificar la seva capacitat creadora i el personalisme que cada seqüència emet és la seva tenacitat, la tossuderia, i la seva desbordada imaginació, la ruptura «totalista» que perseguí des de 1965, en que realitzà el seu primer film (el curtmetratge *Der Standtstreicher*), a 1982 en que dirigí *Querelle*, suïcidant-se per sobredosi d'heorina en un apartament de Munic, aferrat a un magnetoscopi en funcionament i assegut en un munt de cintes de video enregistrats per ell en la més estricta intimitat.

Entre un i altre film hi perduren més de quaranta obres: curtmetratges, llargmetratges, programes de televisió, i un llarg etcètera de projectes semi-elaborats que possiblement tenen la seva culminació en el seu «inacabat» *Berlin Alexanderplatz* que realitzà per a la televisió amb una durada de més de quinze hores.

Prolífic, enfant-terrible, homosexual, drogadicte, provocador, són adjectius que li han enflocat sovint, com si això tingués res a veure amb el gruix de la seva obra. La seva imatge -sempre barroera i agressiva- en els certàmens cinematogràfics, vestint una jaqueta de cuir negre i calçons arrugats, fumant sense parar i bevent continuament cervesa, amagant la seva cara cada vegada més inflada darrera unes ulleres de vidres fumats, evidenciava la seva personalitat d'infant prodigi aparentment condemnat a no sobrepassar els quaranta anys. Un home que feia impossible d'entendre que amb poc més de trenta anys hagués realitzat una tal quantitat de films, que se'l veia incapaç de dur a bon port uns projectes tan fastuosos. Però ell tirava endavant, no fent gaire cas als transeünts que el miraven de cua d'ull, amb un toc de superioritat i un menyspreu volgutament exagerat enfront dels crítics «oficials» i els «voyeurs» grandolassos que el varen començar a comprendre a partir d'*El matrimoni de Maria Braun*, o que el mal-intrepetaren quan les seves provocacions a la Cinemateca de París després d'exhibir-s'hi *Effi Briest*.

EL RECURS DE LA NOSTÀLGIA

El meu primer contacte amb l'obra de Fassbinder va ésser en les sessions de la «Secció Informativa» del Festival de Cinema de Sant Sebastià de l'any 1973, en la qual es va projectar *Tots ens anomenam Alí*, film que possiblement, per no figurar inscrit en el certamen oficial, passà certament desapercebut, encara que alguns crítics presents (Miguel Marías i Diego Galán entre d'altres), en feren uns comentaris -apressats- del tot interessants i reveladors.

No cal dir que a l'Estat Espanyol -marcat encara per l'ambigua censura dels darrers anys del franquisme- l'obra d'autors «aggressius» com Fassbinder era vetada gairebé de manera radical; i que les realitzacions anteriors a aquest film (*El mercader de les quatre estacions*, les *amargues llàgrimes de Petra Von Kant*, etc), que es projectaren als «intensius» encontres cinematogràfics de Ceret i Perpinyà a principis de la dècada dels 70, no els vaig poder visionar, degut potser a aquelles coses que s'esdevenen a totes les aglomeracions típiques i ja tòpiques dels certàmens cinematogràfics, on el temps disponible i les premures constants fan seleccionar sempre allò previsiblement més urgent.

De llavors ençà, però, he anat seguint, punt per punt, tota l'obra del

cinema alemany, i que em començà a fascinar a partir de *La llei del més dur*, film del qual ell s'autoelegí protagonista en el «rol» d'un homosexual proletari ascendit a les més altes capes socials després d'haver guanyat un premi a la loteria i que posteriorment fou defenestrat del seu nou «estatus» per un amant poc escrupulós que el traï. Aquí, Fassbinder va demostrar perfectament que ningú com ell no podia fer millor aquest paper i, de passada, hi afegí una subtil variació de la «explotació de l'home per l'home» del tot delirant.

Com ho féu també, més endavant, en l'episodi *Alemanya a la tardor*, no dubtant -i ja que d'aquest tema parlam- en mostrar-se a si mateix vivint en companyia masculina que ell rebutjava i a qui, paradoxalment, tributaria un preciós homenatge «afectiu» en un dels seus films més rancis i més «estèticament» agressius: *Un any amb 13 llunes*.

D'altres ocasions he tingut de poder dialogar amb ell -i escoltar les seves divagacions- en «escandaloses» representacions seguides de mogudes rodes de premsa al Festival de Berlín, i de Cannes sobretot (precisament l'any que fou president del jurat Roberto Rossellini, i on es produí una deliberació tan surrealista que encara ara duraria si els déus no hi haguessin posat remei), lloc, aquest, on vaig tenir ocasió de conèixer en viu aquesta bèstia del cinema que era Fassbinder. És, ja ho sé, un homenatge que potser no ve al cas, però que m'interessa subretjar precisament ara: No oblidaré mai els seus gestos, la seva dialèctica, el seu deambular entre el centenar llarg d'assistents a la sala de premsa cada dia més fardada de gent, fumosa, plena de càmares, focus, flashos, cohibas, porros, botelletes de whisky...

He dit però, ja d'entrada, que no pretenia analitzar profundament l'obra de Fassbinder, sinó únicament -i com a homenatge apressat- donar notícia d'un home que volia «ajudar el cinema a suïcidarse». Un autèntic, bategant, impulsu fastuós anarquista que, des del primer moment que palpà el cinema amb les mans del desig més intensiu, intentà rompre totes les estructures establertes, i lluità amb tenacitat i sense vacil·lacions per aconseguir «millorar» els seus immensos i desorbitants projectes.

¿Fassbinder antítesi dels buròcrates assentats còmodament als espaiosos estudis d'Hollywood: Spielberg, Ford, Coppola, etc? Ho dubtaria, perquè n'estic convençut que ell no s'ho proposà mai, des del moment que ni en feia cas de les seves temptatives. ¿Parèntesi entre els avantguardistes anglesos, novayorquesos, i els seus contemporanis alemanys: Wim Wenders, Rosa Von Praunheim i Adolf Winkelmann sobretot? Tampoc no es tracta d'això. Fassbinder volgué, i fou, un solitari que tastà la decadència d'una societat que rebutjava i s'aferrà, com un narcisista, a la nostàlgia; un solitari que treballà al marge de tot i de tothom, fent feina com ningú, en llibertat total. No aconseguí el seu objectiu crec que primordial: unir el teatre -que tant estimava- amb les noves tècniques filmiques i videoístiques. La seva «autodestrucció» ho impedí, volgudament, és clar, com una rebel·lia més en el transcórrer diari. Així i tot, però, deixà embastats els camins que poden menar a aquesta esperança per a ell tan difícil (*Despair* n'és un dels exemples més clars). I, a través de l'anàlisi -o mitjançant ella- de la seva obra global, i des d'una

perspectiva anàrquica i combativa, es pot aconseguir aquest amillorament que preveï, sense donar excuses.

TRES OBRES CLAUS DE LA SEVA FILMOGRAFIA

Tres obres -dins la seva densa i tan personal filmografia- restaran de Fassbinder que, per elles, dignificaran per sempre la seva intencionalitat provocadora dins la Història dels anys 70: *Lili Marleen*, *L'Ansietat de Verònica Voos* i, en menor grau, *Querelle*. Films, aquests, que fugint de concessions aparentment gratuïtes -i deixant de banda intencions no degudament concloses, però sí evidents- converteixen el seu autor en un dels autors «documentalistes» (a l'estil de Pabst, Jean Vigo, Rossellini, Godard o Einsenstein) més importants de la cinematografia mundial. Perquè, en el fons, Fassbinder passarà a la Història del cinema com un documentalista. Això tot i tenint en compte que, a través d'ell, hem pogut entendre més bé, i millor, la realitat de l'Alemanya contemporània que ell intentà analitzar ben a fons i que convertí en el «decorat» quasi exclusiu i categòric. Ni els viatges amazònics d'Herzog, ni les debilitats americanes de Wenders, ni les preocupacions cíviques d'Hauff -contemporanis seus- no tenen res a veure amb aquests interiors «alemanys» de bars freqüentats per immigrants (*Tots l'anomanaven Ali*), o per homosexuals (*La llei del més dur*. *Querelle*). Ningú no haurà donat a veure amb més credibilitat el «rol» evocador de la «mass-media» de Munic (*Viatge a la felicitat de Mamà Küsters*. *El mercader de les quatre estacions*), cec testimoni de les petites mesquineses quotidianes. I, sobretot, ningú no haurà retratat amb més «seny» com aquest home que féu del cinema una arma.

«QUERELLE» O LA PASSIÓ DE MORIR

Per raons diguem-ne d'actualitat -encara que aquest no sigui el cas- m'he de referir a *Querelle*, el darrer film que Fassbinder dirigí, (inspirant-se en l'obra homònima de Jean Genet *Querelle de Brest*), i que alguns han considerat el «testament» cinematogràfic de l'autor; cosa, aquesta, amb la qual no puc estar massa d'acord. Primerament perquè tota l'acció argumental del film -translladada a un país que no és el seu originari -està basada en l'obra teatral d'un autor que té poc a veure amb la innovació fílmica que sempre ha promogut Fassbinder; i, també, perquè les commocions homosexuals

que s'hi manifesten (tot i tenint en compte les obsessions de Genet), no s'avenen amb allò que representaria el final físic de l'autor, encara que s'hi sentís identificat plenament. *Querelle* de cap manera no simbolitza el «sentit tràgic de la vida», que pot induir al suïcidi després de la frustració, sinó que, en el fons, evidencia un alè d'esperança, d'esperança tràgica en un decorat volgudament «teatral», és a dir fictici, o suposadament irreal. I aquesta, per afegit, és, al meu parer, una de les buïdors que no sabé vèncer Fassbinder.

En el caire tècnic del film, Fassbinder -vulgudament decadent- abusà del decorat excessivament teatral, i també en les concepcions dels plans i les seqüències. Les parets de cartró, el trespol cobert de pols, el vaixell amarrat al port, les colors rosades (difuminades), ambientals, i, en especial, els enquadraments desnivellats, no atorguen allò que precisaria una acció més meditada dels personatges que se saben immersos en la tragèdia muntada en base d'un via crucis mal ordenat. El decorat, insistesc -bastit gairebé en cinc o sis estructures paral·leles- fa massa desconcertant allò que vol ésser un món concret. I aquest és un dels pitjors errors en què podia caure un realitzador que vol «ajudar el cinema a morir». Si com a contrapunt cercam els rètols intercalats entre els plans i/o seqüències i les veus en off (gairebé sempre gratuïtes) que puguin ajudar a donar una estructura cinematogràfica a l'Acció muntada en uns esquemes merament teatrals, ens trobam sempre amb la buïdor intercalada entre les accions previstes. ¿Teatre o cinema?. El dilema, tan mal paït encara, no queda prou definit sinó que accentua la confusió sense deixar res en clar. I això és certament lamentable en un autor com Fassbinder que té una concepció ben clara d'allò que és el cinema i allò que no ho és.

¿Potser el text de Jean Genet motivà aquest estancament imprevist? No ho vull dubtar. Però sí posar en evidència uns errors que espenyen un projecte ambiciós que hauria pogut resultar més efectiu.

Quant a la intencionalitat argumental, no cal dir que la fidelitat de Fassbinder al text original de Jean Genet és total, i que, a més, el recrea admirablement, encara que fora d'una deguda planificació cinematogràfica.

He subretjat -i no vull insistir en aspectes concrets perquè no és la meua intenció- que *Querelle* no significa, per a mi, el «testament» cinematogràfic de Fassbinder, però sí la culminació d'una obsessió truncada amb el suïcidi. Sens dubte en la planificació de les seqüències que basteixen el film l'autor s'hi sentí «representat», i aquesta atmosfera de «final definitiu» hi és palesa des de la primera imatge. ¿Per què, però, aquest to irreal? ¿Per què «actors» i no «personatges»? Aqueix és el gran dubte. Un dubte difícil d'esbrinar perquè l'obra posterior no serà mai; i mai més no es podrà posar en net el compromís que aquest film comporta.

Fassbinder, com Jean Vigo, -i al marge que entre un i l'altre hi hagi una diferència prou considerable quant a densitat i estil (i cal establir aquí un paral·lelisme necessari entre *L'Atalante* i *Querelle*- ens demostren amb més de cinquanta anys de distància, que el cinema serà sempre provocació, una acció meditada duita a les més extremes conseqüències, perquè prevalessi la fascinació de les imatges sobre la buïdor dels escrits recitats.

Querelle, 1982



Les alternatives del postmodern

PERE FONT

Es recent encara la polèmica que encetà, a «El Viejo Topo», Habermas quan exposava la seva visió de la cultura d'avui i les alternatives envers l'esdevenidor. Adonant-se de la progressiva separació entre el que ell en diu esferes de l'ètica, la ciència i la cultura, com també de l'allunyament cada vegada més notori de la realitat cultural respecte de la realitat vida, creia que la solució podia estar en noves concepcions, i que fossin globalitzadores, del món, lligant així ciència, moral i art.

Posant com a punt d'exemple la Il·lustració, apostava per un «interjoc sense coaccions» entre les 3 esferes, i per «l'apropiació de la cultura dels experts des de la perspectiva del món de vida».

En primer terme pensam que el que ens caldria dilucidar d'una manera prou explícita seria què entén Habermas per concepció globalitzadora de la cultura.

*¿Es refereix a una visió cognoscitivament i contemplativament panoràmica del món, resultat d'un interlligar les zones de cultura, ciència, ètica i vida? Indiscutiblement, ha d'ésser positiva, per motius obvis, aital percepció panoràmica de cara a produccions creatives personals. De la interrelació, oposició, mescla i creuament d'espais, n'hem d'esperar novetats. Qui dubta, però, que, en art, els avanços a partir dels contrastos i les analogies és quelcom propi de sempre i tota època?

*També cal pensar si Habermas es refereix a una mena d'harmonització, com en dirien certs tècnics polítics del moment actuals. Harmonització entre zones ara separades a fi d'unir-les en una empresa comuna. Ens preguntam, però, si aquesta aproximació entre esferes suposaria un neo-classicisme unitari i, per això mateix, perillós pel que pogués tenir d'uniformitzador en un moment històric, maldament llavors, i diacrònicament, contrastàs amb d'altres situacions culturals distintes.

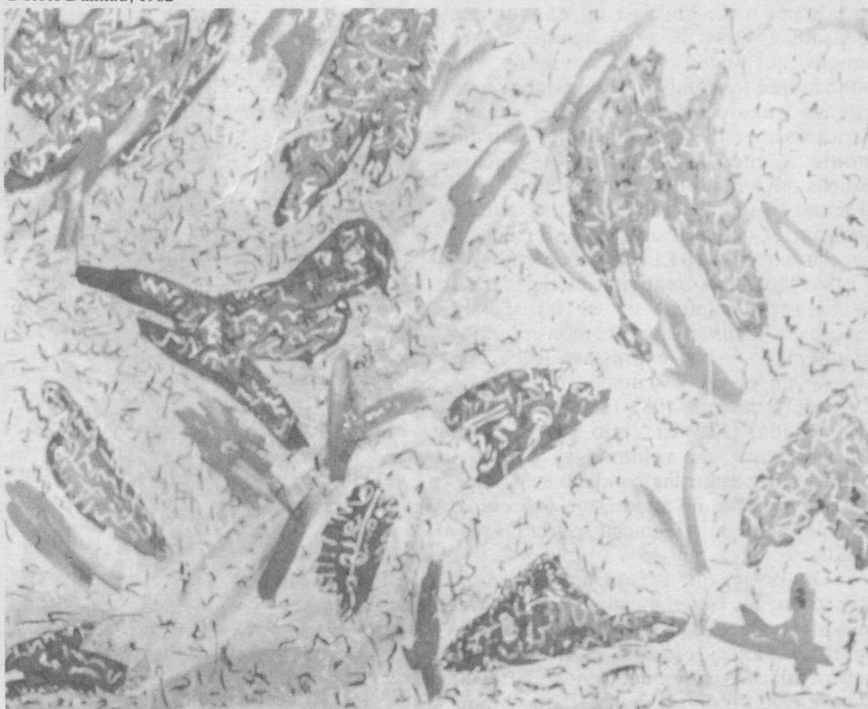
És clar que és fàcil de constatar que «harmonitzacions» distintes en pro d'una única aventura artística es van repetint cíclicament. No és escabellat de pensar que les pròpies lleis de l'alternança en la història de l'art i la literatura ens vaticinin un nou període d'equilibri normatiu. Personalment opin, però, i com més endavant detallaré, que hi ha prou factors reals d'actualitat social que entrebanquen aquesta via de sortida.

*Algú creurà, en un altre sentit, que Habermas, quan al·ludeix al interjoc entre les 3 esferes, implícita l'existència d'una jerarquització entre elles. Si fos així, s'obriria una trampa mortal per l'esfera artística. En els casos de jerarquització d'esferes, sempre l'art sol ser vist a manera de «mitjà per a», adquirint així un paper de subaltern. Subaltern respecte a pressupostos ètics, morals o ideològics, en el major nombre de casos. No ens fan gaire gràcia les «utilitzacions» de l'art: desapareix l'«interjoc». I el problema s'agreuja quan contemplam la jerarquització

no a un nivell individual sinó a nivell col·lectiu. La cultura, llavors, entra en la tasca de servir com a endolcidor de continguts ètics de classes dominats o de blocs en conflagració. Només cal fer un cop d'ull a l'art oficial dels passats feixismes, el de l'àrea socialista o el que s'ofereix com a eina del poder burgès. O com a instrument religiós. Encara que el

Segur que Habermas, en preconitzar un art en connexió amb la vida, ho deu fer pensant en una aproximació cultural cap al carrer, cap als amplis sectors populars no especialitats. Però creim que això és difícil. Sempre hi haurà uns determinants aspectes de l'art que no podran davallar al carrer. Sempre ha estat així. El qui practica l'art, observant-lo amb assiduïtat

Dolors Dalmau, 1982



procés emancipador de l'art, com explica Estela Ocampo, comenci a Grècia, quan l'art en funció de la seva bellesa és tret del temple, de tota manera l'art constantment retorna al temple. Vegem, si no, quants de segles en la cultura hispànica, d'intim matrimoni entre l'art i l'església.

Respecte a l'altra qüestió, què n'hem de dir, del projecte d'Habermas d'aproximar la cultura a la vida? Si entenem per cultura un sistema semiòtic que evidència el contacte d'una col·lectivitat amb el seu medi, és clar que no cal atracar la cultura i la vida, perquè la primera n'és precisament una manifestació, d'aquest atracament, d'aquest contacte. Suposam, però, que Habermas exclou de la seva anàlisi la cultura viva i popular, i es refereix a les cultures intel·lectuals minoritàries. Així parla de «l'art dels experts». Però, ¿és que aquesta mena d'art no és també fruit d'un enllaç entre l'intel·lectual i una vida i experiència determinada, encara que no compartida per una generalitat àmpliament numèrica del poble pla? Vida és un concepte molt ampli. Qualsevol art, i el propi art minoritari, està en connexió amb aspectes vitals per molt poc compartits que siguin.

o elaborant-lo, aprèn, de fet, un llenguatge, o més ben dit, un conjunt de llenguatges. Llenguatges, a més, vius i que, davant cada nova aportació, no deixen de complicar-se i enriquir-se. Arribam així a uns «idiomes» artístics que, per a conèixer-los, caldrà descobrir-ne els codis, amb els seus signes, materials i regles combinatories. Es a dir, que un mínim aprenentatge artístic és convenient o indispensable. Peter Bürger afirma que els avantguardismes assaltaren l'estètica de l'autonomia de l'art, intentant així reintegrar l'art a la vida diària. Però també els avantguardistes, amb els seus «ismes», feren noves aportacions, enriquiren l'art i, per això mateix, el dificultaren als ulls del profà. Mai tot l'art, i en tots els seus aspectes, podrà desembocar, així com així, al carrer.

Però també, tal volta, quan Habermas parla d'aproximar l'art i la vida, entén «vida» en el seu sentit pràctic. I així pregona d'establir un pont entre la realització artística i la vida pràctica, entre bellesa i utilitat. Però, és que no hem trobat sempre, i també ara, l'artista artesà? Recordem la Bauhaus, l'avantguardisme productivista rus. I veim ara

l'art arquitectònic, l'art decoratiu, l'art de la publicitat, etc., etc.

Quin serà, doncs, el camí del futur? Hem dit que no creïem en neo-classicismes. Com tampoc en un art exclusivament a l'abast del carrer.

Ja de bell antuvi pensam que és un error parlar de camí. El que s'esdevindrà seran camins, en plural. L'únic de nou serà precisament això: la simultaneïtat de tendències davant la successivitat o successió de l'ahir. Així, per tant, l'única globalització possible serà la globalització entesa en el sentit que exposàvem al principi de l'article: individualitats podran tenir visions geneals i panoràmiques del món que tal volta revertiran en creacions personals diferenciades. Ara com ara manquen les bases socials per a globalitzacions clàssiques amb caràcter àmpliament col·lectiu. Forçar la globalització en d'altres sentits menaria a situacions deplorables. «És un fet històric-assenyalat Rubert de Ventós: que tot intent de reconstruir aquella unitat (la de la cultura global i total on les disciplines estaven lligades), quan no hi ha les bases socials per a fer-ho, és i no és més que feixisme. Massa a prop tenim encara aquells qui varen voler vendre'ns una política que fos també, i íntegrament, una estètica i una ètica (l'estètica del «vivere pericolosamente», l'estètica del «medio monje y medio soldado»); o encara aquells qui ens proposen una política que, al mateix preu, és també una ciència de la història (el materialisme històric i dialèctic, per exemple)». El que cal entendre és que «la llibertat i creativitat moderna (...) es basa precisament en el fet d'esser capaços d'assumir aquest món plural i fragmentari». Així s'expressava Rubert de Ventós en el seu discurs llegit en l'acte d'obertura del curs 1981-1982 del Col·legi de Filosofia. O a «El Viejo Topo», quan afirmava que «la voluntad de síntesis, cuando no existen las condiciones objetivas de la misma, no puede sino expresarse por un acto de violencia sobre la realidad».

Doncs bé, quines són les condicions objectives, les bases socials de l'actualitat que afavoreixen tot allò contrari precisament a la síntesi, és a dir, la diversitat, la desarticulació? Crec que no podem deixar d'atendre, al món occidental, a la importància creixent de la desmissificació dels emissors comunicatius. Són ells, per tant, uns elements decisius en la determinació del sentit dels nostre comportaments. També dels artístics i culturals. L'anàlisi realitzada per Alvin Toffler a «La tercera onada» és prou clarivident. Mai com avui el nostre cervell no havia emmagatzemat tantes imatges. Si abans, fins en un passat proper, un nin obtenia la seva imatge de la realitat, ens explica Toffler, pel canal del mestre del poble, el capellà, el caci i la família (i a través de missatges en conformitat), ara el nombre de canals s'ha multiplicat. És per això que noves informacions ens arriben i ens veim obligats a revisar contínuament i a un ritme cada cop més ràpid el nostre arxiu d'imatges. Els diaris, revistes, programes i emissores de ràdio i televisió, pel·lícules (i no ja només de Hollywood), la generalització del cable, la cassette, la computadora, etc. van rompent la «consciència monolítica» de l'ahir i la substitueixen per tota una gamma d'estils de personalitat. És a dir que, per ventura, anam en sentit contrari al vaticinat per Huxley i Orwell, i que tant ens espantava. Anam cap a una profusió d'estils de vida i cap a personalitats més i més individualitzades.

Ara mateix, i encara més en l'esdeve-

nidor, enlloc de masses de persones rebent els mateixos missatges, grups desmissificats més petits rebran i s'enviaran entre si, i gràcies als avanços de comunicació, gran quantitat de les seves pròpies imatges.

D'aquesta manera, creu Toffler, el consens s'esmicolarà. Efectivament, jo crec també que és veritat que «a un nivell individual, estam assetjats bombardejats per fragments d'imatges, contradictòries o inconnexes, que commouen les nostres velles idees i ens assalten en forma de raigs romputs i dispersos».

La diversitat sembla que s'imposarà, els agradi o no als uniformistes, que tenen el temps en cntra. Diversitat d'idees, conviccions polítiques (tard o d'hora la majoria haurà de cedir a nombroses petites minories polítiques), proclivitats sexuals, mètodes educatius, concepcions religioses, modes, formes de portar la família. I diversitat de formes artístiques. Sobretot diversitat en formes artístiques, atesa llur naturalesa.



Francesc Vidal, 1982

El propi Alvin Toffler ens il·lustra el fet de la desmissificació amb exemples suficientment convincents. Vegem, només, el cas de la premsa a EEUU. Entre 1970 i 1977, malgrat que hagués augmentat en 14 milions la població, la circulació total de 25 revistes importants va descendir en 4 milions de persones. Això sense comptar amb «Life», «Look», el «Saturday Evening Post», que desaparegueren per a retornar després en petita circulació. En canvi, s'experimentà una explosió de minirevistes, setmanaris, bisetmanaris, publicacions comarcals, etc. És a dir, fou un fet la desmassificació de la premsa: en lloc de pocs diaris de gran tirada, molts de poca circulació. Coses semblants sabem que també passen a l'Estat Espanyol.

Pareix que ara estarem, per tant, en condicions de trobar-nos més que mai amb una gran pluralitat nombrosa de formes, d'individualitats que podran asse-

nyalar-nos vies. Podrem, alhora, interrelacionar-les en vistes a obrir noves possibilitats.

El propi passat artístic podrà ser -i de fet ja ho és- més conegut que mai: serà un punt de partença. La retrospectió, ens diu Guillermo de Torre, «cuando apareja confrontaciones imprevistas, resurrecciones fértiles, se equipará con la más audaz prospección.» Què feren Shakespeare i López de Vega, sinó absorbir el passat per reelaborar-lo en elements inèdits? D'entre els camins oberts en el passat-remot o proper -tenim quantitats enormes d'informacions sense pa ir, i ara més que mai a la nostra disposició i per a madurar. Fins el propi realisme del passat podrà ser vàlid per a arrencar novetats. Nelly Schnaith comenta la viabilitat del realisme: «Com a posició filosòfica o estètica, el realisme és l'elaboració, crítica en la major part dels casos, d'aquesta fe ingènua en la concordança de la ment amb el món. Per això el realisme tendeix a persistir (...)». Fe «ingènua», però, car la imitació escamoteja la realitat elaborant-ne una altre de nova, que és el que, en art, importa. Per tant, si l'art d'ara o de demà, mira el «realisme» de l'ahir, «no serà -com explica Schnaith- per perseguir alguna naturalitat o conformitat espontània entre el procés de creació i la realitat. Més aviat cal esperar que el lliure sondeig de la tradició suggereixi (el subratllat és meu), sediciosament, formes autònomes on l'obra, presentant-se a si mateixa, legítimi una aparença pròpia de la seva època».

Hi ha la possibilitat en la recuperació de la figuració. I també, com creu Guillo Dorfles, de «la pintura a mà», l'element fantàstic (o «fantasmàtic»), «després de tant de rigor i tant d'avorriments», diu referint-se als cinètics, als serialistes o als presumptuosos i buits conceptuals.

Ara bé, nosaltres creim que no quedaran exclosos tampoc aquests darrers corrents, en certa manera menyspreats per Dorfles. Tot hi cabrà, en el futur. Com també els picaments de peus històrics de minories dogmàtiques com a comparsa estrafolària.

Té rao J. Ernesto Ayala-Dip quan exposa que «vivim tots els símptomes artístics i socials d'un nou alexandrinisme històric. El patetisme i l'intimisme; el que és solemne i el que és comú; la tendresa i la gràcia; conviuen sense predomini directe de l'un sobre l'altre».

El postmodern no serà antimodern, com pensa el neoconservadurisme. Serà moltes de coses i precisament «també» serà el propi modern. Però sempre en l'art hi haurà allò que tant lamenta Daniel Bell i restants conservadors: una espina contra la disciplina de l'ètica del treball. L'art-creació, amb tot el seu irracionisme inevitable i inherent, portarà, en grau mínim o màxim, un endinsament en el terreny d'allò desconegut. I no oblidem que allò desconegut no està en la cruïlla de cap coordenada: és caòtic, per tant, i per això no és un clixé racionalitzat en un principi. Així que l'art autèntic -postmodern o el que sigui- obehirà a raons de propi creador i mai als criteris de la racionalitat econòmica o administrativa.

Adonem-nos que aquest postmodern de simultaneïtats de tendències, i amb l'empenta de la creativitat, no està en la ficció d'un esdevenidor llunyà. És quelcom ja iniciat, ja viu i que comença a definir-nos les situacions actuals en tots els ordres. També, i sobretot, en els dominis culturals i artístics. Així ho creim.

Tardor 1982

**“la Caixa”
Cada dia
més
a prop.**

**Més de 700
oficines unides
per teleprocés
al vostre servei.**



**CAIXA DE PENSIONS
“la Caixa”**



HISTÒRIA DE MALLORCA, 2 vols. Col. Els Treballs i els Dies, n.º 20, 21.

Josep M.ª Llompart. RETÒRICA I POÈTICA, 2 vols. Col. Raixa, n.º 126, 127.

Joan Veny. ELS PARLARS CATALANS (Síntesi de dialectologia catalana). Biblioteca Raixa, n.º 128.

Alexandre Cuéllar. HISTÒRIES DE BINIALFAR. Les Illes d'Or, n.º 132.

Sebastià Trias. VALLDEMOSSA. L'AMOR I LA CUINA. Les Illes d'Or, n.º 133.

Enric Moreu-Rey. ELS NOSTRES NOMS DE LLOC. Col. Els Treballs i els Dies, n.º 22.

affar 2

REVISTA DELS DEPARTAMENTS DE CATALÀ
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
MALLORCA, 1982
Index

El «Llibre de l'Affatus» de Ramon Llull, per Josep Vidal. L'estadandarització de la llengua catalana: perspectives actuals, per Isidor Mari. Immigració, llengua i ensenyament, per G. Janer Manila. Mn. Antoni M.ª Alcover, folklorista, per Rafel Ginard Bauçà. Salvador Galmés i el Lul·lisme, per Pere Rosselló. Aspectes sociològics de «Bearn», per Maria Antònia Manresa. Llorenç Villalonga i l'avantguardisme, per Magdalena Bou. Miquel Angel Colomar, un poeta ultraista, per Damià Pons i Pons. Llorenç Moya i el seu «Teatre de la Llibertat», per Maria del Carme Bosch. Lectura d'un poema de B. Rosselló-Pòrcel, per Monique de Lope. Aportacions a l'estudi del teatre mallorquí contemporani, per Antoni Nadal.