

L 39

REVISTA DE LITERATURA, LLENGUA I ARTS.

Latitud 39

Mallorca, maig-agost del 1983. 15-16. Preu: 250 ptes



UN CURTMETRATGE PATRIÒTIC

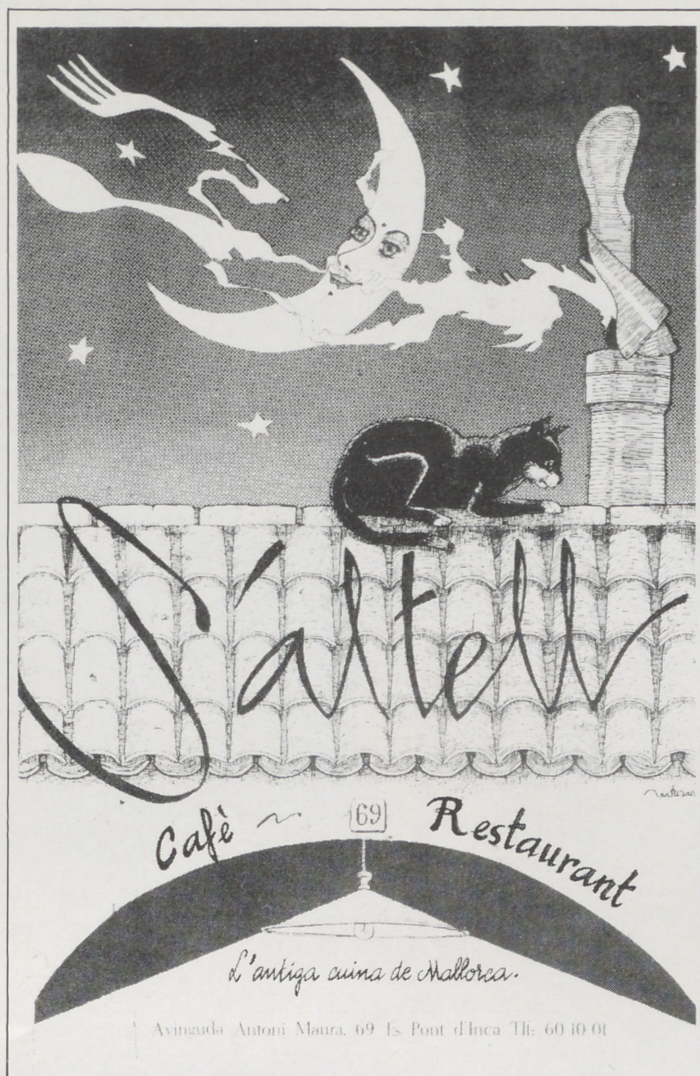
Per Scott Fitzgerald

«BEARN», UNA ALTRA OPORTUNITAT TUDADA

Per Damià Huguet

ENTORN DE L'AVANTGUARDA

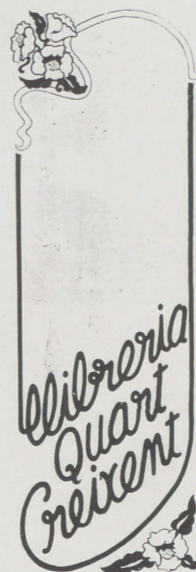
Per Pere Rosselló Bover



LLIBRES EN:

CATALÀ, GALLEC, BASC,
OCCITÀ, CASTELLÀ ITALIÀ.

JUGUETES DIDÀCTIQUES,
REVISTES, DISCOGRAFIA.



Es Jovellanos

LLIBRES

PAPERS

EXPOSICIONS

BISBE LLOMPART, 127

TEL. 50 25 35 — INCA

HEU LLEGIT AIXÒ?



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

Latitud 39

REVISTA DE LITERATURA, LLENGUA I ARTS.

Mallorca, maig-agost del 1983. Núms. 15-16.



David Hockney

ÍNDIX: Tres llibres recents de poesia catalana a Mallorca, per Damià Pons i Pons, ps. 4-6. Jaume Vidal Alcover en escena, per Antoni Nadal, p. 7. A l'encalç de Biathànatos o l'elogi del suïcidi, per J. M. Sala-Valldaura, ps. 8-9. ¿Novel·la històrica a les Illes? (A propòsit del llibre de Miquel Ferrà), per Joan Buades, p. 10. Entorn de l'Avantguarda, per Pere Rosselló Bover, ps. 11-12. Apropar Catul, per Pere J. Quetglas, ps. 13-14. Conversa amb LaSal, per Dolors Aguiló, ps. 15-16. Mostrador, p. 17. Palinur, per Llorenç Moyà, p. 18. Cinc poemes, per Biel Mercadal, ps. 18-19. Panorama amb dona (fragment), per Miquel Àngel Riera, ps. 20-23. Sis cançons d'amic i una balada (Poesia galaico-portuguesa), traducció de Josep Maria Llompart, ps. 23-24. Scott Fitzgerald, la passió de seduir, per Eduard Jordà, p. 25. Un curtmetratge patriòtic, per Francis Scott Fitzgerald, traducció d'Eduard Jordà, ps. 26-27. Mefisto: per una cultura de compromís, per Julià Guillamon, ps. 27-28. L'etern adolescent, el pare etern i les persones (La llengua de l'Estat i l'estat de les llengües en la transició), per Toni Artigues, ps. 29-30. Manifest d'Iruñea, p. 30. Llei de Normalització lingüística: Debat, per Antonina Tugores, p. 31. El llenguatge del cinema, per Josep A. Grimalt, ps. 32-33. «Bearn», una altra oportunitat tudada, per Damià Huguet, ps. 34-36. La Transavantguarda italiana, per Antònia M. Perelló Ferrer, ps. 37-38.

«Latitud 39», Impremta1, principal 2ª. PALMA (MALLORCA)

Equip coordinador: Damià Pons, Pere Rosselló, Joan Melià, Pere Font, Joan Mas, Ramón Díaz, Joan Buades, Rafel Crespi, Julià Guillamon.

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

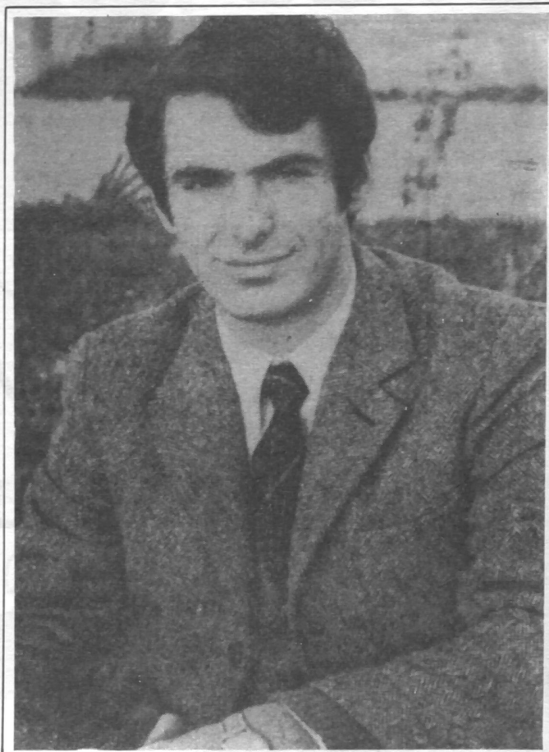
Els escrits apareguts a «Latitud 39» expressen únicament l'opinió dels seus autors.

Preu d'aquest exemplar: 250 ptes.

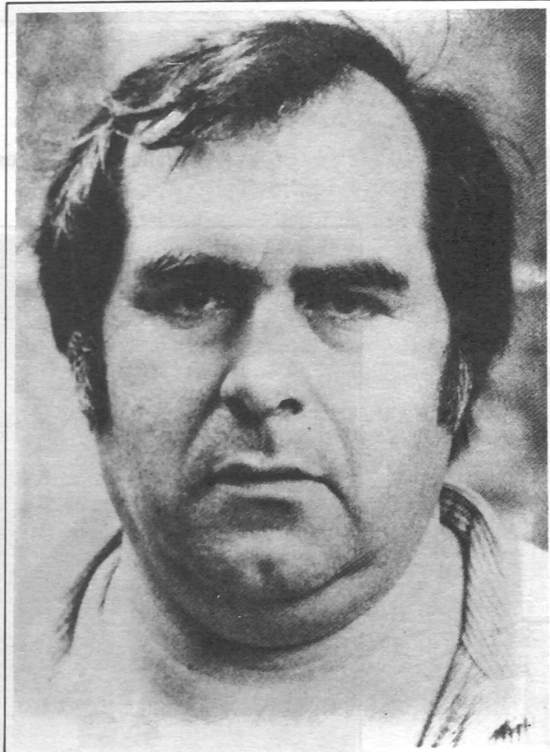
Portada: Dibuix d'Horaci Sapere.

Tres llibres recents de poesia catalana a Mallorca.

DAMIÀ PONS I PONS



Bernat Nadal



Jaume Santandreu

Als voltants de la Diada del Llibre, com ja és costum, varen aparèixer un bon nombre de reculls poètics d'autors mallorquins. Amb la seva lectura se'ns confirma que la diversitat continua essent la característica més definitiva de la poesia catalana de Mallorca. Una possible causa d'aquesta diversitat seria la multiplicitat de nivells socio-culturals que conviuen i s'interfereixen dins aquesta Mallorca en la qual encara hi sobreviuen mostres de la cultura tradicional rural --tot un món de referències i tot un repertori lèxic-- al costat d'una altra formada per un al·luvi de materials i d'actituds que procedeixen d'un món urbà cosmopolita i de les seves manifestacions culturals. Aquestes globalment poden ésser caracteritzades per la seva asèpsia sentimental, per un cert grau d'experimentació formal i per uns continguts que acostumen connotar agressivitat i violència. Mentre l'obra darrera de Damià Huget és el resultat d'una síntesi encertada entre ambdues, els poemaris de Josep Albertí i Joan Palou es decanten radicalment cap a la segona. Per sort, però, també es produeixen a Mallorca manifestacions poètiques que s'originen en la pròpia experiència íntima i d'altres que exhibeixen actituds i expressions de signe neoromàntic. En definitiva, tot un ventall d'opcions que, en aquest temps sortós en el qual està desacreditada qualsevol mena de dictadura d'escola, només han de cercar la seva legitimitat en la qualitat estilística i conceptual que aconsegueixin.

DOS POETES MANACORINS

Bernat Nadal i Jaume Santandreu han aconseguit amb els seus darrers reculls assolir el nivell més alt de la seva extensa obra poètica que consta ja d'uns sis títols. Ambdós han publicat a col·leccions manacorines impulsades per M.A. Riera i patrocinades econòmicament per una entitat bancària. Una tasca excel·lent de promoció del llibre, encara que si filàssim prim hi podríem trobar algunes servituds.

Bernat Nadal és un poeta que des dels inicis (*La desintegració del desig*, 1971) ha mantingut unes constants temàtiques i de to que li han donat una personalitat ben definida. No vull dir amb això que es tracti d'un poeta del tot singular: és innegable la seva proximitat a l'obra de M.A. Riera i, més ocasionalment, a la de Blai Bonet. Crec que un tret compartit per tots ells, almenys a alguns dels seus llibres --i al grup també caldria afegir-hi Jaume Santandreu--, és el seu tarannà idealista que tendeix a sublimar-ho tot (especialment la naturalesa humana i les seves relacions amb els altres). Una altra característica comuna és la predisposició a l'adoctrinament dels lectors, recomanant-los l'assumpció de tot un conjunt de valors i comportaments identificables amb els del cristianisme evangèlic --de cap manera amb els de l'institucional--, i que foren reivindicats i potenciats pels sectors ideològicament més oberts de l'Església a finals de la dècada dels 60, l'època en què Riera, Nadal i Santandreu es

consolidaren o s'iniciaren com a poetes.

Sense tenir pretensions de conèixer massa profundament l'obra d'aquests autors, pens que els seus poemes foren mediàlitats, i en el cas de Santandreu en són el bessó, per aquest esperit de retorn a les vivències cristianes dels orígens. En cap cas voldria que es tracta de mostres de poesia religiosa convencional. Sobre tot si aquesta és identificada, com ha estat habitual la poesia de Mallorca, amb cants de devoció apologetica. Més aviat es tractaria de poemes destinats a retre un culte gairebé religiós a tota una sèrie d'absoluts: l'Home, l'Amor, l'Art, la Bellesa, la solidaritat, la fraternitat... Cadascun d'ells escrit en majúscula pel mateix poeta per a remarcar així la seva grandesa.

Amb *Teorema del somni* B. Nadal ha introduït uns canvis substancials a la seva obra poètica i, al meu parer, aquests signifiquen un bon guany. Altra volta ens presenta la seva experiència existencial, però en aquesta ocasió les emocions i els sentiments descrits pertanyen a la mateixa vida quotidiana del poeta. Defuig el tractament de temes existencials abstractes i ampul·losament transcendents. L'autor ha abandonat tota intencionalitat adoctrinadora i se'ns presenta com un ésser ple d'incerteses i d'insatisfaccions. Un ésser que no sols renega de la realitat sinó que fins i tot arriba a negar-la: «la realitat és pura teoria» (p.19).

Interpretant textualment el seu títol, el llibre pretén esser un tractat que ofereix un conjunt de proposicions suposadament demostrables sobre el somni. El primer vers ja explicita ben clarament una creença que amara bona part dels poemes del recull: «L'única realitat és el somni» (p. 15). I més endavant encara insisteix: «Per què no admetre que tot és un somni?» (p. 91). Evidentment, el marge d'ambigüitat semàntica d'aquestes afirmacions és ben ampli. A mi em sembla que pot esser vàlida una interpretació en el sentit següent: el somni representa la capacitat humana de recordar, de reconstruir mitjançant la memòria la plenitud vital que sempre es localitza en el temps passat. El poeta ens diu que la vida és salvada del «reialme de la mort» perquè és conservada «intacta dins el somni» (p. 92). Els humans són concebuts com éssers que s'alimenten de nostàlgies i que sempre creuen poder trobar en el passat els seus moments millors. Els versos següents expressen amb claredat aquestes idees:

Però així com el vell palau és / admirat
en que just pugui mostrar
les seves runes,
// ésser humà,
tot i trobant-se espoltrit, definitiva/
ment
mancat de bellesa,
s'ha enriquit amb recordances d'un
temps
més gloriós (p. 64).

El llibre ens presenta dos grups diferents de materials: d'una banda, tot un conjunt de poemes de significat autònom que apareixen titulats; de l'altra, un poema extens sense titular, que ens és ofert a fragments, que es va inercalant entre les poemes del primer grup. És a la primera sèrie de poemes on hi trobam la presentació de l'experiència que gira entorn del somni, un somni que serveix per a reviuir tot allò que s'esbuca ---un palau, un poema, les persones---. El poema extens és una reconstrucció del cicle vital del poeta, des que fou concebut fins a quan aconsegueix la seva perpetuació biològica amb el naixement d'una filla. La mort del pare i la vivència de l'amor són dues altres fites importants d'aquest itinerari biogràfic.

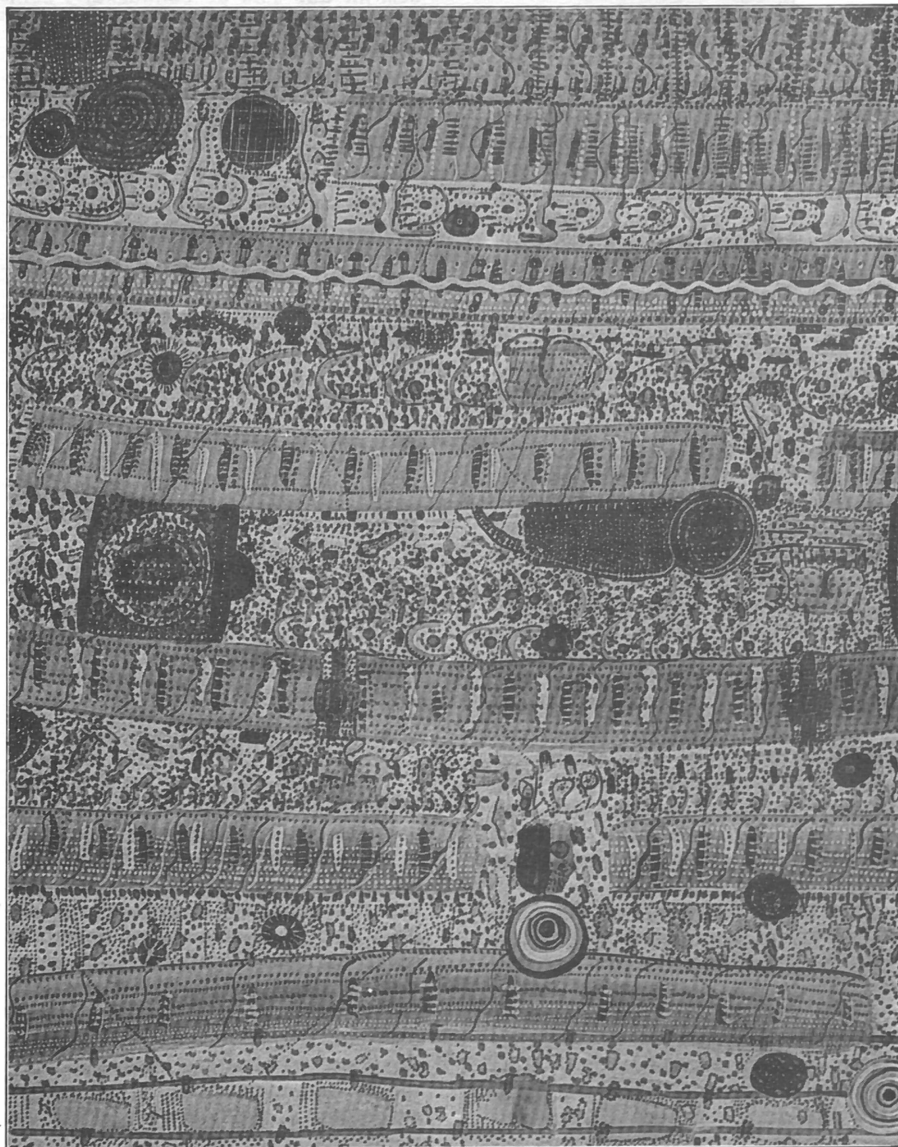
En nom del Pare de Jaume Santandreu comença amb un vers ---«Necessit conversar amb vós, mon pare» (p. 15)--- que ja indica al lector l'objectiu que pretén el poeta amb el llibre: evocar la personalitat del seu pare quan tot just ha acabat de morir. A més a més, el poeta també ens transmet el conjunt de sensacions ---ràbia, desesperança, afany suïcida--- que aquesta mort li ha provocat. L'autor ha escrit el seu llibre ---autoqualificat de «carta d'enyorances»--- com a teràpia per a guarir el seu dolor. Tots els poemes del recull, en realitat es tracta d'un únic poema unitari dividit en parts, pretenen reconstruir amb la paraula el caràcter i alguns episodis biogràfics del pare físicament desaparegut.

Així, al primer poema del llibre, se'ns ofereix una relació dels trets caracteriològics del pare evocat: «arte-sà de la ironia», enginyós, comunicatiu, sincer, dotat de delicadesa, expres-

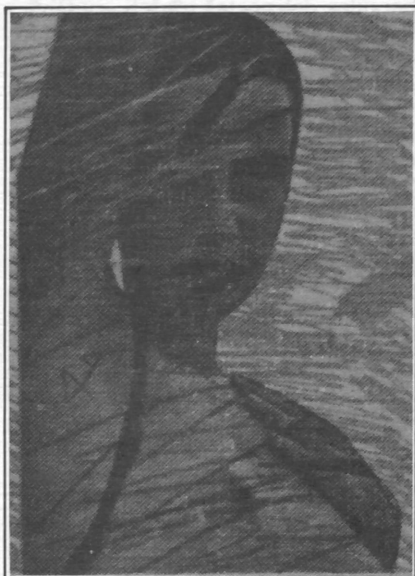
siu amb els gestos... Ens trobam davant un poema que molt bé podríem qualificar de psicològic. Cal dir que el pare al llarg de tot el llibre ens és presentat com un «model de ser home» (p. 66) i com a «tesi d'home, mirall per a tot un poble./ exemplar exhaurit de benaurances» (p. 22). Al poema *Matera* contraposa la seva manera d'esser no-violenta i gens rancuniosa a la d'«Aquells, sedegosos de sang./ folls de materia» (p. 58), o sigui, als assassins nocturns de la guerra civil. La denúncia d'aquests personatges tan sinistres ja era present a *Dos pams d'home* (1971), el primre llibre de l'autor. A *Olor de llibertat*, Santandreu ens narra un episodi biogràfic de la seva infantesa viscut juntament amb el seu pare: als primers anys de la postguerra, contradint les ordres del poder franquista, ambdós dugueren, aprofitant la nit, el blat familiar a moldre. Amb aquest fet, se'ns remarca un doble aspecte de la personalitat paterna: la seva condició de víctima ---no per tenir unes idees determinades, sinó pel fet de pertànyer al poble anònim que sempre pateix la història--- dins la situació política d'aleshores i, també, el seu amor il·limitat pels fills.

Al llarg del procés d'evocació, el pare del poeta es va convertint en el paradigma de l'home pagès i de les seves virtuts, fins al punt d'arribar a transformar-se en el símbol d'una Terra, d'un Poble i de cadascuna de les seves nissagues. En definitiva, de tots

els homes i dones anònims que, en paraules del poeta, són els «autèntics Pares/ d'aquesta Terra» (p. 67). Però, quan el procés de mitificació del pare perdut arriba al seu cim és al poema titulat *Pare nostre, qui estàs en el cel* (ps. 61-64): el poeta afirma que Déu és com el seu pare. En aquest poema, Santandreu ironitza sobre els buròcrates de la religió i protesta per la indiferència mostrada pel seu Déu ---tractat de tu a tu, sense temor, amb duresa--- davant les injustícies comeses contra els innocents i els miserables. El poeta renega de la passivitat del seu Déu i es mostra partidari d'un cristianisme compromès i subversiu, tal com ho era als orígens. Es tracta d'un poema d'una religiositat dissident que a els mentalitats cristianes puritanes els deu semblar d'una irreverència del tot condemnable. Per a mi és el crit d'una religiositat autèntica, vivencial, que assoleix una expressió del tot original i una intensitat emotiva colpidora. És, en definitiva, el mateix Santandreu sincer i coratjat que per tot arreu escampa el seu clam de solidaritat a la nostra terra i als seus homes i dones més desvalguts. Es demostra, una vegada més, que és impossible dissociar la poesia de Santandreu de les seves idees i accions social. I això és així fins i tot a un llibre que és essencialment biogràfic i intimista. Però, aquest poeta manacorí és incapaç de viure sense connectar la seva vida amb les altres vides.



Lúcia Reus



Juan Gomila

En nom del Pare és una recerca de la personalitat del pare amb l'ajuda de la memòria. Idò bé, aquesta recerca, a més a més, permet al poeta retornar als seus orígens: la infantesa i la vida pagesa. El poeta viu inadaptat a la ciutat, fins al punt d'imaginar-se que és un moix que un dia morirà esclafat per un cotxe, i sent enyorança per «les garrigues de ca nostra». La vida al camp i la infància van lligades a l'època de la vida en què el poeta estigué més en contacte amb el pare. Lògicament, per tant, la memòria entrelleça les tres nostàlgies.

Un aspecte que em sembla important d'aquest llibre és la seva notable riquesa de llenguatge. És especialment remarcable la diversitat del lèxic que correspon a un sistema de coneixement localitzable a la vida rural. El poeta és fill de la Mallorca pagesa i d'aquesta n'extreu fonamentalment les paraules i els termes que empra per a construir les seves imatges. El lèxic que pertany al camp de la religiositat cristiana i algunes expressions fossilitzades de la seva litúrgia també hi apareixen amb una certa freqüència. Els poemes, escrits sempre en primera persona, acostumen ésser un doll de paraules que flueixen sense esforç, àgilment, torrencialment. La creativitat verbal del poeta fins i tot arriba a la creació de derivats (horitzonava). L'ús del vers lliure i d'un discurs de períodes sintàctics amplis s'adequa ben justament a les necessitats de fluència verbal que el poeta manifesta.

Un primer llibre ben singular

L'onze titol de la col·lecció Guaret ens presenta el primer llibre d'un autor nou: *Maria, Marieta, Mariona* de Jaume E. Amengual, un poeta nascut a Selva el 1955.

Es tracta d'un llibre de temàtica exclusivament amorosa. Així ja ens ho indica la majoria de les citacions que precedeixen els poemes: hi trobam versos o versicles de Ramon Llull --- del *Llibre d'Amic e Amat*---, d'Ausiàs March, de Jordi de Sant Jordi, de Roís de Corella, de Joanot Martorell, de J. V. Foix, de Catul, del *Càntic dels Càntics* i de l'*Eclesiàstic*. Aquests au-

tors determinen bàsicament dos àmbits culturals i literaris ---el bíblic i la poesia catalana medieval--- dels que, al meu parer, els poemes originals de l'autor no en són massa dependents.

El llibre no s'ajusta a cap patró formal. Hi ha un predomini de poemes escrits en prosa, d'altres en versicles i alguns que, malgrat l'aparença d'ésser en vers pel fet de deixar espais de la línia gràfica en blanc, són prosa retallada. Molts de poemes consisteixen en un acaramullament successiu d'imatges, moltes d'elles visionàries i d'afiliació surrealista. La capacitat de disbau-xa imaginativa i verbal del poeta el du a l'ús, amb matisos, de l'enumeració caòtica i, fins i tot, d'una certa escriptura automàtica.

He dit que es tracta d'un recull de poemes d'amor. Ara bé, però, no hi trobam, i és una gran sort, el lèxic, les imatges i les actituds que acostumen trobar-se als llibres neoromàntics convencionals. El tema de l'amor és vist i tractat amb originalitat i aquest fet és certament meritori quan es tracta d'un tema tan vell com la vida humana. La primera raó d'aquesta originalitat és perquè J. E. Amengual escriu els seus poemes amb una considerable imaginació i, sobretot, amb una gran capacitat d'invenió verbal. Els tòpics amorosos no hi tenen cabuda.

El llibre pot ésser interpretat com la història d'un mal d'amor. Com tantes altres vegades dins la història de la literatura, l'amor és vist com un bé desitjat que s'ha de conquistar i com una malaltia que produeix, tot a un temps, malestar i plaer. Al llarg del llibre, la dona estimada és contemplada des de múltiples òptiques, des de l'enyorança idealitzadora fins amb afanys de venjança.

Ens uns casos, l'estimada és concebuda com una naturalesa fecunda en plantes, fruits i minerals preciosos. El seu atractiu és tan fort que el poeta confessa estar disposat a «perdre cinquanta paradisos» per a posseir-la. La comparació de la dona desitjada amb la natura origina bona part de les millors imatges del llibre:

¿Quan sortirem un cap de setmana a fer una berenada al teu bosquet d'alzines, ginesta i coscoll, bon agre d'espàrecs i esclata-santgs, i al bell mig un pou de vena forta i una sitja encesa fent carbó?

No sempre, però, l'estimada és vista des de l'òptica sublimadora de quan la compara líricament a la natura. En altres casos, quan la compara a aliments diversos o, fins i tot, a animals estèticament poc prestigiosos com els de la família porcina, és vista amb ulls d'ironia desmitificadora.

Amb tot, en la majoria dels casos la dona ens és presentada com un ésser ambivalent: és, a la vegada, fascinant, totalitzadora i pos irresistible d'atracció vital, però, també posseeix una capacitat immensa de contagiar infelicitat amb la seva negativa o amb la seva absència. El poema *Què hi ha dins la dona* (ps. 31-35) exemplifica perfectament el que he dit: el poeta proclama que la dona conté la totalitat de llocs, personatges, paisatges, aliments, manifestacions artístiques...; en definitiva, que la dona és el Tot, en majúscula. Però, al mateix temps, el

poeta tem el seu poder destructor i, per això, propugna defensar-se de l'amor organitzant un sofisticat, complicadíssim i molt occidental sistema de protecció:

guardau-vos dins plaça forta ben minada i filferrada, teniu radars a les més altes torres, estau preparats, renovellau sistemes d'alarma i cèl·lules fotoelèctriques, feis la ronda amb Dobermans i cans de bou (p. 34).

Un altre aspecte que em sembla ben interessant d'aquest llibre és la tècnica de mesclar dins un mateix poema elements que procedeixen de realitats diferents, fins i tot antagòniques. És una manera d'indicar que la diversitat, els contrastos, les divergències són consubstancials amb la vida i la realitat.

Al poema *Recomanacions a una pepeta de cera* (ps. 11-13) mescla referències a la rondallística infantil (fades, rondalles de follets i gegants...) i d'altres que ens remetent al món tradicional mallorquí rural (sopes de col o sopetes de llet, madò Tonina, «fonoll i brosat de les ovelles de l'amo en Miquel»...) amb unes altres que ens connecten amb el món urbà cosmopolita i els seus mass-media («prê-à-porter de Vogue i Balenciaga», «ni fumis Chester o porros», la menció del nom d'una sal de festes: *Goedfinger*...). Aquest poema també es pot interpretar com una paròdia dels discursos moralitzadors que tan freqüentment els pares i les mares dediquen a les seves filles. També al poema *Què hi ha dins la dona* hi trobam la mescla d'uns elements molt pròxims i molt tradicionals amb uns altres de llunyans i propis dels mass-media:

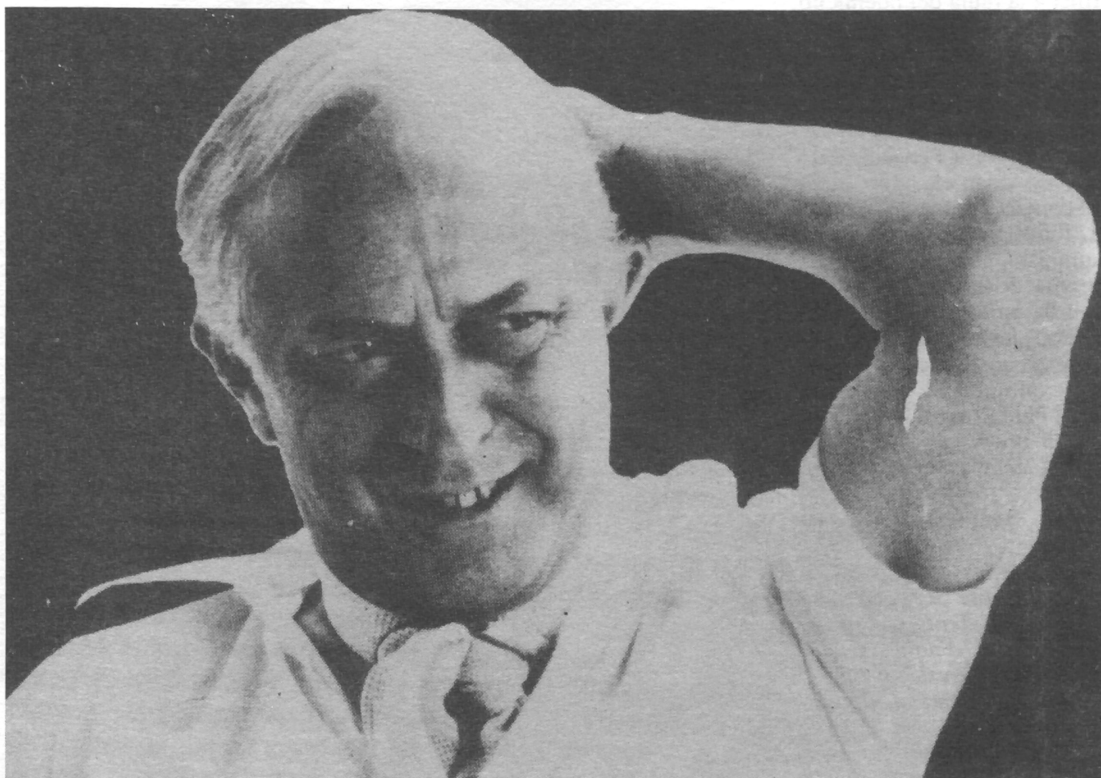
Castell d'iràs i no tornaràs amb cambres secretes de gogó-girls encisades;

un estol de set fadrines casadores, totes filles fines de na Julie Christie i en Robert Redford.

La interrelació d'elements divergents és un recurs que literàriament pot donar molt bons resultats i en el cas de J. E. Amengual crec que els dóna. A més, crec que l'heterogeneïtat, la convivència de fets antagònics, és ben representativa de la realitat mallorquina actual, caracteritzada per la pèrdua de la seva cultura rural tradicional que és substituïda per la cultura despersonalitzadora de la cocacolitització. Entremig, els afanys d'uns pobres poetes que encara no han renunciat a crear una cultura que sigui a la vegada nacional, moderna i cosmopolita.

Jaume Vidal i Alcover en escena.

ANTONI NADAL



Jaume Vidal Alcover

La situació de l'obra de Jaume Vidal i Alcover en la literatura contemporània és una empresa entrebancosa. De primer, perquè encara escriu i, per tant, no es pot parlar en aquest cas d'un cicle tancat. En segon lloc, perquè si la inclusió de la producció poètica de Jaume Vidal dins l'anomenada «generació dels anys 50» no presenta inconvenients, la resta de la seva producció, en concret la dramàtica, sí que ofereix unes característiques peculiars que cal considerar abans d'agregar-lo a la generació esmentada. Jaume Vidal començà a escriure teatre a mitjan dècada dels anys 50 i fins i tot va presentar una peça a la totpotent companyia Artis, que fou rebutjada per divergències que són fàcils d'imaginar. El seu camí, doncs, seguia el de Llorenç Villalonga, que també va lliurar a l'Artis el *Faust*, versió dramàtica de la primera part de *Bearn*, amb una ingenuïtat corpredora, o el de Llorenç Moyà, qui a finals dels anys cinquanta va començar, també, a escriure teatre, inspirat en els clàssics grecs. Aquestes circumstàncies acosten Jaume Vidal al grup d'autors que, al marge del teatre menor que es representava a Mallorca, escriuen un teatre «transcendent», generalment de caire tràgic, encara que amb posterioritat tots tres escriuren un teatre còmic que podria, més o menys, en els clàssics, també. El teatre literari no fou mai

estrenat o, en el millor dels casos, ho fou amb molt de retard, en unes condicions més tot precàries, i en uns circuits marginals. Això, lògicament, ens pot dur a concloure que no eren «professionals del teatre», sinó que n'escriuen perquè era el seu ofici, amb un coneixement força preceptiu de la dramàtica. Val a dir, tanmateix, que aquesta situació s'endrecà notablement quan tingueren l'oportunitat de veure representada la seva obra, almenys en els casos de Vidal i Moyà. A més a més, Jaume Vidal se n'anà a Barcelona l'any 1968 i entrà en contacte amb un món de veritable creativitat dramàtica. D'aquesta relació sorgí un teatre, pràcticament tot el de Jaume Vidal, que estava més d'acord amb el seu temps. Amb tot i això, mai no es va fusionar amb el teatre del moment, i que d'altres autors mallorquins, la majoria d'ells residents a Barcelona, practicaven, perquè si bé és cert que criticà la dictadura i reclamà la llibertat, també ho és que ho féu des d'una posició més atenta a valors morals que no a valors polítics. D'altra banda, la formació literària de Jaume Vidal, per a qui la paraula és l'eix de l'acció, havia d'ensopegar d'una manera inevitable amb el desplaçament del text per l'espectacle total. La preferència pel teatre clàssic no fou obstacle, però, perquè escrivís un teatre de vodevil, sovint en col·laboració amb Maria

Aurèlia Capmany, molt més lleuger i en el qual caldria que posassin esment els empresaris de la vida nocturna mallorquina.

Ja hem vist que Jaume Vidal es torba bé escrivint obres inspirades en la Bíblia o, com fa poc, fent una versió d'*Edip rei*, perquè aquest és el zenit del teatre moral. Quan les fórmules del teatre polític-social, a les quals -ja ho hem dit- no s'incorporà plenament, entren en crisi, Jaume Vidal no fa més que mantenir-se fidel als seus orígens. Aquesta fidelitat a la tradició es veu compensada amb l'empelt de Guillem Cabrer i l'equip d'actors que han posat en escena la versió. No interessa tant, ara, d'analitzar si la tragèdia ha estat millor o pitjor representada com de fer veure que precisament la manca de precedents fa gairebé excepcional la seva crítica. El que importa és el fet que amb aquesta obra va sortir a l'escena mallorquina un autor d'una generació maleïda per la societat mallorquina, i que pot fer un bon favor per a la instrucció del públic, tal com pretén Jaume Vidal amb el seu evident didacticisme. Un teatre que ha de coexistir amb d'altres per al consum de públics diversos, i aconseguir d'aquesta manera que la línia divisòria entre el teatre forçat a esdevenir literari i el teatre d'empresa s'esborri.

A L'Encalç de Biathànatos o l'elogi del suïcidi.

JOSEP M. SALA-VALLDAURA

El sacrifici a la taula del poema no vol sacerdots asseguts. El sagrat no vol ser indústria, ni el poeta accepta cap altra cuirassa que els mots ben esmolats (tallats/oscats) en el combat a tota ultrança.

Per al viatge -vol a l'encalç de la mort violenta- no valen els pilots de la nostra companyia: potser això sap greu a Foix, l'investigador, i a Palau i Fabre, l'alquimista, aquests dos vells cavallers errants de la nostra poesia. Però el cavall ha enfollit, i cerca dellà Ibèria els amics que el posin a volar. Convido com a hostesses, doncs, i perquè ens expliquin el viatge, a André Breton i Paul Eluard:

Cal que un poema sigui un cataclisme de l'intel.lecte. No pot ser cap altra cosa

I a Walter Benjamin tot paint Baudelaire:

L'important és que les correspondances fixen un concepte d'experiència que reté dedins elements culturals. Només apropiant-se d'aquests elements Baudelaire podia valorar plenament el significat de la catàstrofe que, com a modern, testimonia.

Ja no és possible per tant la referencialitat directa ni en l'objecte poètic ni, fins i tot, en el subjecte real. L'experiència du l'espasme i la cultura, i cal envolar-se amb l'ajut dels altres que coneixen la pista del circ i l'aeroport i el vol de tota mena de vehicles: tal vegada el mateix títol, «Biathànatos», prové de John Donne o de Jorge Luis Borges, i en «L'Elogi del Suïcidi» -segons Vicenç Altaió escriu -*he emmetxat fragments* d'Artaud, Nerval, Celan, Maiakovski, y Dylan Thomas, Benn... (Tot el llibre és acompanyat de fotos, actes puntuals del suïcidi que convoca i exortitza. També, doncs, hom busca en la fotografia dels altres la radiografia del jo.)

Què ajunta, però, aquestes veus i aquestes imatges- a la veu del poeta autor? Artaud, Neval, Celan...apostaren per la radicalitat del viure -el suïcidi en fóra el fracàs i la victòria-, i Altaió els escolta, els sent com a germans: només cal parar esment en els títols dels llibres anteriors: *La poesia, és a dir la follia*, amb Jaume Creus (1975), *Sempre som afany* (1979) i *Correspondències com conspiracions* (1980). La radicalitat del viure (follia, afany, conspiració, fins elogi del suïcidi) exigeix emprendre el vol cap a la fi, xopes o armades de terra les ales del vers i amb els mapes dels exploradors més agosarats com a nord. El pintor, o el poeta, diu en l'estona de la creació i en favor d'un sempre artístic, episodi vital (itzat), aventura estètica:

No sóc espectador al món ni a la pintura

(P. 32)

Davant l'avior, l'avio vers l'aventura. Davant el sacerdot assegut que substitueix el bordell, la virginitat del



poeta profeta d'allò inconegut. (*La poésie à l'occasion est vierge. Serge Sautreau.*)

Per això.

El metall és l'excedència de l'ànima, i per la moneda els sacerdots abrasen la fageda i llueixen corona dèlfica sobre el cap.

(p.41).

En el combat, com el poeta esmol·larà, tallarà, oscarà els mots? L'extasiat, el mut, el cec i el manc són prou lúcids, xerraires, vidents i manipuladors, i així, per mitjà de l'automutilació («Immolacions» es titulada la sèrie), Vicenç Altaió esmolà, tot tallant-les i oscant-les, les eines del seu ofici de pilot de cels ben oberts i de minaire de galeries molt fosques. En destruir construïm, bastim quan enderroquem: *S'ha tallat les mans per guanyar l'escriptura i la pintura.*

(p. 25)

Del jo als altres: Manel Morral, Pep Vernis, Pere Jaume, Pep Uclés. (*No necessito gaire gent, i hi ha molta gent que no necessito per a res. Lacan.*) Aquest ha estat el trajecte. Però, així mateix, és possible un segon tràfic i un segon trajecte: *Heteroplàs-*

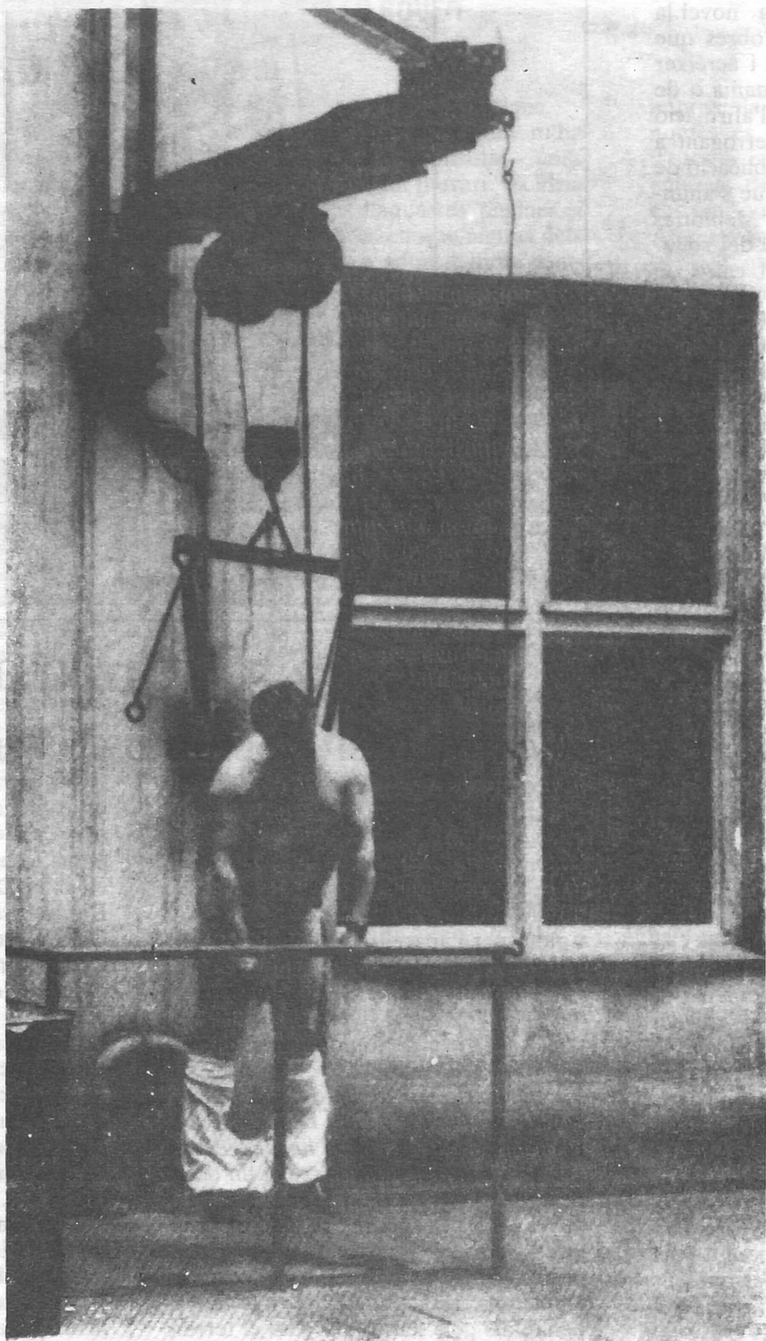
ties se'n diu, i permet que l'escriptura d'altre esdevingui fecunda per a l'escriptura del jo. I encara hi ha un tercer passeig -*Els forats negres dels gegants blaus*- al voltant de la història del mester poètic (Hölderlin, Li Po, Nerval, Celan, Rouault, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin i Brian Jones), val a dir, Vicenç Altaió es travestitza i pren la veu de l'altre o l'expressió de varis estils. (Recordem que és l'autor de *La dona és Mallarmé, la dona és Uclés*, 1982.) Immolacions... heteroplàsties... confusió, comunió per mor del viure com a poema.

El final, no pas aterrament, assenyala els límits del gran forat: arribem -aeroport, avió...- a l'avern de «Biografia»:

El poema per a mi també féu l'avern.

(P.21)

L'afirmació de Benjamin hi és, un altre pic, del tot oportuna. El viatge, a més, pren, encara que atrafegadament, un sentit darrer que acomboia *Biathànatos* o l'Elogi del Suïcidi darrera i el costat dels llibres anteriors: *ultra el tema constant de la poesia com a subjecte dels poemes, hi trobem la lúcida i negra protesta per les conven-*



cions -presons, sanatoris, esglésies i jutges de tota mena- que no ens deixen viure, és a dir, la conspiració i la denúncia contra el suïcidi més veritable i autèntic, el quotidià.

Entre tants de trasbalsos vitals i transvasaments poètics, si la brega és a mort i la llança del poema talla amb prou passió, el llenguatge ha de ser fatalment adequat al risc que una tal comesa suposa: la políptoton, la derivació i la paranomàsia hi seran la «distorsió» fònica paral·lela a les antítesis conceptuais i a la dislocació o la pèrdua de la lògica sintàctica: nua damunt del llit nu

el seu somni privatiu
nu nua l'escriptura insolidària
(cripta) **que em lliga al cos perdut**
la meua boca la meua llengua

des-nuo
el somni que diu el son
"el so que diu el somni" (p.33)
La similitud fònica precipita l'enumeració, o, més simplement, és l'associació per proximitat la que perboca dels conceptes en el trip de «Jimi Hendrix, el drogaddicte»:

Amb el peu aixafa la caixa i xafa les cordes vocals, falca la boca amb els glevans i coàguls del mànec trinxat, peu mà monyó. Fa l'haraquiri, l'haplogia. S'introdueix per la boca de la guitarra i torna el crit ungla os nervi tapant narius budell cul plens de vòmit de ningú per a ningú dins el pou vocàlic inhalant la pròpia lisèrgica necrologia sonora: **D'una cosa sóc cert: avui no visc.**

(P.49)
La passió expressiva és tensió semàntica, encavalcament/encavallament i oposició conceptuals:

La terra és ferma però l'univers gira i el balanceja.

La corda li obre un solc i creix el gra.

(p.47)
Consegüentment, i posat que vulguem llegir aquest Biathanatos o l'Elogi del Suïcidi, no netegem la taula dels sacrificis: acceptem-hi la sang i la difícil condició del profeta oficiant.

*Vicenç Altaió: Biathanatos o l'Elogi del Suïcidi. Llibres del Mall, 69. B., Ed. del Mall, 1982.

Deia Àlex Broch el passat gener⁽²⁾ que una consideració a fer en parlar de narrativa històrica és el despenjament de les Illes del procés. Efectivament, si hom convé a entendre la novel·la històrica com el conjunt d'obres que l'última època ha vist florir i créixer (parlam d'un *Crim de Germania* o de *Cap de brot* per exemple) l'afirmació apuntada restava com a interrogant a les envistes de la propera publicació de títols d'autors mallorquins que s'anunciaven. L'edició ara de les *Memòries secretes de Cristòfor Colom* del sol·letric Miquel Ferrà resitua el caire de l'argument.

¿Són les *Memòries* una novel·la històrica? ¿Quines semblances i diferències poden establir-se respecte d'altres tals novel·les?

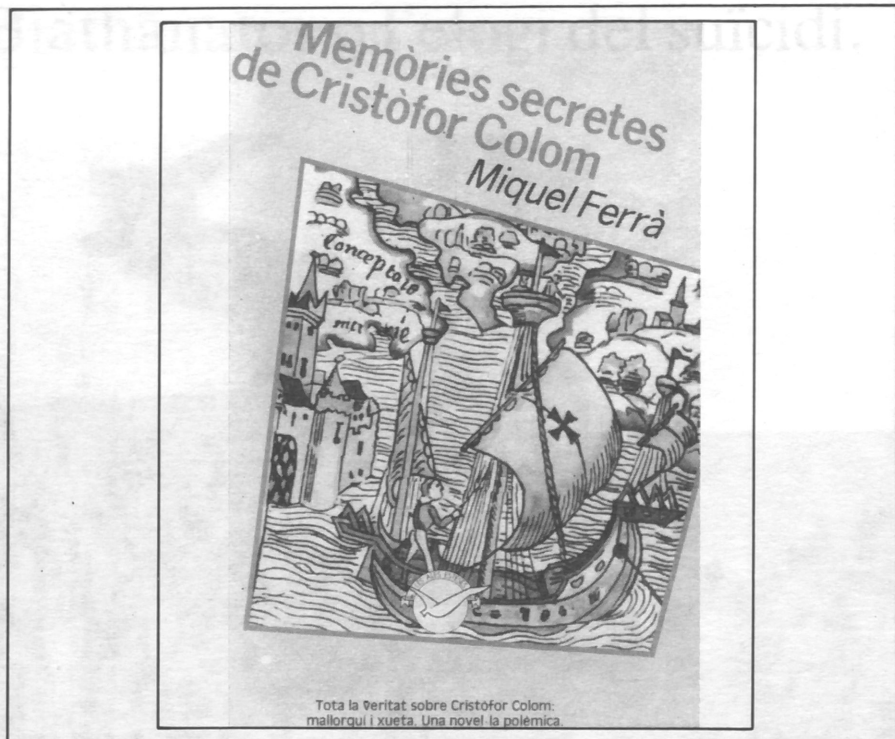
¿Què aporta al panorama literari illenc? Assajarem ací de respondre-ho.

D'entrada cal dir que sí; sens dubte les *Memòries* encenten a les Illes el «doll» de la narrativa històrica. Segueix una proposta que anima aquest vessant de l'actual narrativa: la recuperació de la història que és, abans que res, un descobriment i reescriptura de la mateixa. En el cas que ens ocupa es tracta de refer versemblantment el comú i menut de la biografia colombina, inaugurador paradigmàtic de la modernitat en eixamplar els confins del conegut.

Ve de lluny l'ambigüitat misteriosa de l'origen del Descobridor i, volgudament, la tasca de Ferrà se situarà en una perspectiva de recuperació nacional de la seva figura aportant a la tal fi nombrosos testimoniatges (verídics o no). La història començarà amb la troballa del document «Borromei» per part d'un bibliòfil italià. En ell, un súbdit de la cort castellana deixà «escrit per a la història» el secret de Colom: aquest és mallorquí i no pas lligur i el seu vertader nom és Joan Colom, nom que abandonà per motius polítics i religiosos. Això, se'ns adverteix, està documentat. Aquest esdeveniment fa costat a la Hipòtesi d'un Colom nat a Montuiri, parent del Colom instador de Germanies que ens ha arribat per tradició oral i que obre el llibre.

La novel·la s'inscriu en un temps històric singular: la narració és condicionada per la qüestió jueva i l'eco dels fets de 1391 al Call. Neix de fragments exorcitzats d'història, és mostrari d'errors i simulacre de reconciliació propera. Fóra abominable l'origen jueu de Colom però més ho serà el segrest pel feixisme italià del personatge com a mite nacional (vegeu el segon capítol) mercè a la inconfessable baconeria de la societat verament pàtria, la mallorquina. No cal perdre de vista la coincidència -no tan casual- pel que fa al marc històric, la «solució final» del problema jueu als PP.CC, que s'observa entre les *Memòries* i l'*Evangelí gris* de Villatoro o, lateralment, amb *Crim de Germania* del Valencià Lozano. No endebades l'expulsió dels moriscos és una de les fites decisives de la nostra història.

La figura de Colom, recordem que llegim unes memòries llargament secretes, constitueix l'eix únic del text. Des del futur on hom perd el nom, la identitat, Colom resta com «una veu a



¿Novel·la històrica a les illes? (A propòsit del llibre de Miquel Ferrà).

JOAN BUADES

qualsevol lloc» i l'amanuense transcriu només el seu xiuxieig, l'altra història, la vera. Davant la imatge del segrest de Colom per l'aparell propagandístic feixista a Milà que al·ludíem, el verb colombí que s'expressa en 1992 (cinquè centenari del Descobrimient) és també una proposta moral de retrobament:

Us parlo per la via del sisè sentit. Potser, amb veu gèlida i buida. Però no tingueu por. Molt he hagut d'esperar per arribar a vosaltres: Tot un oceà de llum.

La seva és una memòria d'orígens que fineix en el dia que embarca per primera vegada. Sabrem del seu origen jueu, ens assabentarà de la vida i penyalitats dels seus pares sota el terror Inquisitorial, de la seva primera feina de peraire, de la seva estada al Convent de Sant Salvador i del coneixement de la filosofia de Llull, de les dones que estimà i del fill que tingué...

Un dia de febrer de 1462, amb vint-i-sis anys nous de trinca, abandona la seva activitat de contrabadista a la Serra de Mallorca i es fa a la mar. Només resta aclarir el «predescobrimient», la primera navegació que feu cap a l'oest seguint els camins d'Erik el Roig, que coneixerem a través de la transcripció d'una imaginària entrevista entre el nostre protagonista i el cronista Pere Màrtir d'Anghiera realitzada l'any 1506 poc abans de morir aquell. La resta és «memòria pública».

L'estructura narrativa en confirma el caire historicista. El llarg i bigarrat flashback de l'Almirall recorre les petges de la Història que lligaren la petita història: la hipòtesi lul·liana del continent desconegut, els manuscrits templanis, la tara racial...

No hi ha una linealitat temporal però sí un fil argumental clar entorn als

punts foscs de la vida de qui arribarà a esser el Descobridor per excel·lència. En darrera instància, el llibre és fabulació sobre una vasta base documental i tot hi resta supeditat. La novel·la esdevé aleshores esquemàtica i propensa a la tesi. L'acumulació de «notes històriques i documentals» i, sobretot, el to excessivament «científista», es tracta d'acaparar el lector amb dades i proves que permetin sostenir la idea d'un Colom mallorquí, n'hipotequen la literaturalitat i engavanyen el gaudi de la lectura. Les planes del llibre constitueixen un hàbil discurs que malda per sostenir la tesi (llegiu, per posar només un exemple, les reincidents referències a la filiació ciutadana i mallorquina de la majoria de noms amb què Colom bateja els indrets descoberts). Si la narrativa de caire històric sotja les nafres d'aquesta i acut als testimonis dels fets, adaptant-los o simplement adoptant-los sense variacions, això no significa que, en literatura, basti per reeixir. L'esforç serà lloable però, al meu parer, infructuós. Som lluny del retaule medieval exquisit de *Cercamón* o de la solidesa ullprenidora del Maymó Cresques/Pere Sagarriga que ens lliurà Villatoro a l'*Evangelí gris*.

Nogensmenys, tal volta aquestes *Memòries* serveixin per obrir una esclatxa, una certa via renovadora en la nov·lística mallorquina, tan estantissa en els temes i mandrosa en la imaginació estètica. Esperem-ho.

(1) *Memòries secretes de Cristòfor Colom* de Miquel Ferrà. Edicions de la Magrana. Barcelona, 1983. En endavant, *Memòries*.

(2) Vegeu «Debat sobre Narrativa Històrica» a *Latitud 39* número 13-14, gener-abril 1983.

L'aparició de *La Literatura Catalana d'Avantguarda. 1916-1938. Selecció, edició i estudi* de Joaquim Molas, suposa una aportació lloable a l'anàlisi i divulgació d'un període de la nostra literatura contemporània que, per la seva proximitat, resulta per a molts de difícil valoració objectiva. No oblidem que l'avantguarda, des del seu naixement, ha tingut els seus defensors a ultrança i els més acèrrims detractors, actius ambdues que encara avui segueixen ben vives. Com diu l'autor: *Una literatura que, malgrat la seva contundència, ha estat fins ara més discutida que coneguda. O, almenys, coneguda amb un mínim de solidesa.* (p. 11).

El treball de Joaquim Molas és el resultat d'una investigació continuada des de fa bastants d'anys, fruit de la preparació de moltes conferències i de cursos universitaris (p.11). En altres ocasions ens havia ofert visions de conjunt o particulars sobre aquest moviment: «La literatura catalana y los movimientos de vanguardia»², *El Surrealisme a Catalunya: notes per a la seva història (1924-34)*³, el pròleg als poemes de Joan Salvat-Papasseit⁴, les referències contingudes en *Poesia catalana del segle XX*⁵ i altres escrits són treballs que, quant a aquest tema, cal citar en qualsevol bibliografia bàsica. El present parteix d'unes línies generals molt semblants a les d'algunes de les obres esmentades; això és, una especial atenció als textos com a primera font d'informació i la consideració del fet literari com a fet eminentment social en relació al seu context socio-cultural. Aquesta metodologia a què ja ens té acostumats el professor Molas per a molts de crítics i historiadors de la Literatura ha esdevengut «clàssica» --i, per tant, imitable--, però això no implica que no siguin necessàries anàlisis des d'altres perspectives (estructuralistes, lingüístiques, etc) que segurament corroborarien moltes de les afirmacions fetes aquí.

Imitació i originalitat en l'avantguarda catalana, com es titula l'estudi preliminar del volum que comentam, va seguit d'una cronologia que resultarà força útil per a molts. No hi hauria estat de més, crec jo, afegir-hi també una bibliografia d'altres treballs sobre el tema. Sens dubte, el que cal valorar més positivament és l'antologia que ocupa la major part del llibre, ja que molts són textos difícils de trobar. En canvi, hi apareixen escrits de Salvat-Papasseit i de J.V. Foix que es troben a l'abast, en edicions assequibles i ja recollits en moltes de les antologies generals de la nostra literatura. En la selecció es barregen els poemes o textos de creació amb els teòrics --articles, pamflets, conferències, etc.--, tal volta més interessants que els primers. L'antologia es divideix en tres apartats: el primer dedicat al Futurisme (amb obres de Salvat, Junoy, Folguera i Solé de Sojo); el segon titulat «entre el Futurisme i el Surrealisme» (on trobam Foix, Sindreu, Carles Salvador i Sánchez-Juan); i, finalment, el tercer dedicat al Surrealisme (amb textos de Dalí, Gash, Montanyà, etc.). Aquests tres apartats es corresponen als de l'estudi inicial titulats igual, on endemés ens parla dels

Entorn de l'Avantguarda.

PERE ROSSELLÓ BOVER

precedents de l'avantguarda catalana.

La lectura d'aquest volum m'ha ocasionat --més tost, confirmat-- unes reflexions envers el fet literari. Voldria dedicar la resta d'aquestes pàgines a comentar tres idees en què alguns dels artistes aplegats en aquests llibre semblen adoptar una actitud crítica respecte de les positures d'altres avantguardistes. Es tracta d'un cert «revisionisme», donat sobretot pels surrealistes. Els tres punts de reflexió són: els conceptes d'«avantguarda» i de «classicisme» i l'actitud enfront del nacionalisme.

¿QUÈ ÉS «AVANTGUARDA»?

L'Avantguarda, moviment de ruptura, de subversió, és propi d'una època molt concreta d'alteracions socials i progressos tècnics. Aquests artistes bastiren un insistent aparell teòric per tal de divulgar la seva nova estètica i també d'autojustificar-se. La quantitat de documents teòrics recollits en el volum és tan considerable que hom es pregunta, quan els compara amb la pobresa estètica de la majoria dels poemes, si aquesta tendència literària no arribà a quallar mai i no deixà d'esser --llevat de casos excepcionals-- quelcom eminentment teoritzant, dogmàtic i preceptiu. És a dir, tot el contrari dels seus enunciats: quelcom essencialment contradictori. La lectura de molts d'aquests autors --pensem que els apareguts en el llibre són seleccionats-- resulta pràcticament

impossible avui en dia. La seva buidor només és comparable a la de molts d'escrits romàntics, plens de tòpics i amaratats de retòrica, que molt sovint ens fan somriure per la seva ingenuïtat. Aquesta opinió meua sembla ser també la d'un dels autors del moment, J.V. Foix, un d'aquests casos excepcionals, que s'adonà de la superficialitat de les produccions de l'època. En «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda» diu el següent:

Així com nombre de poetes nostres són incapaços de redactar correctament una lletra, nombre d'avantguardistes es troben idènticament en el mateix cas. Qui fa un sonet i no sap escriure una carta-postal és que, si ens hi fixem bé, el sonet és més dolent encara que les quatre ratlles mal redactades. Qui escriu versos sense puntuació, o mots en llibertat, o gaudeix component un «puz» literari ha de saber escriure correctíssimament un sonet. Els atreviments, les innovacions només poden permetre's a temperaments excepcionals. Alguns pastitxos de literatura d'avantguarda apareguts en català us fan acotar el cap avergonyits (p.198).

Pens que aquests mots que J.V. escriví en 1925 es podrien seguir aplicant perfectament a alguns dels nostres escriptors d'avui, que justifiquen la seva manca real d'originalitat amb l'etiqueta d'«avantguardistes», d'«art experimental» o amb altres qualificatius semblants. Nogensmenys, hi va

EL COR S'ESVERA I PIAFA
ENDOCARDITIS

MORFINA

VENT

ROSE

VENT

VENT

QUÈ ÉS ALLÒ, SCHUMANN O LA PLUJA?

haver autors que varen comprendre el vertader sentit d'aquest nou art i no el varen confondre amb la gratuïtat o la banalitat d'altres.

¿QUÈ ÉS EL CLASSICISME?

Una altra qüestió paral·lela que cal comentar és la de les referències al classicisme. La pretesa ruptura inicial dels futuristes contrasta amb l'opinió dels surrealistes. En «L'Avantguardisme» (1921) Foix parla d'un nexa entre avantguardistes i noucentistes, que no és altra cosa que l'element heretat de la Renaixença i del Modernisme:

Nogensmenys, aquest comú denominador d'afany de renaixença en avantguardiste i classicitzants és observat continuament en els revistes líders d'aqueixes literatures. En uns i altres la visió d'una nova edat clàssica els fa usar ben sovint un lèxic comú. I per bé que entre uns i altres un abís pregon en separa la finalitat ètica i estètica, encara un mateix resultat és ofert a la nostra atenció imparcial: el pastitx. Pastitx noe-clàssic en els primers, exsangües; pastitx evocador, en els segons, d'una civilització futura que no és sinó la de la Ciutat del Record on vaguen les ombres de les civilitzacions esvanides.

Es explicable que en una nació i en una literatura ressorgents com les nostres, la falsa renaixença de les literatures dominants pugui aparèixer com una bella aurora i que l'incaut procuri d'imitar-ne les manifestacions extravagants (p.190).

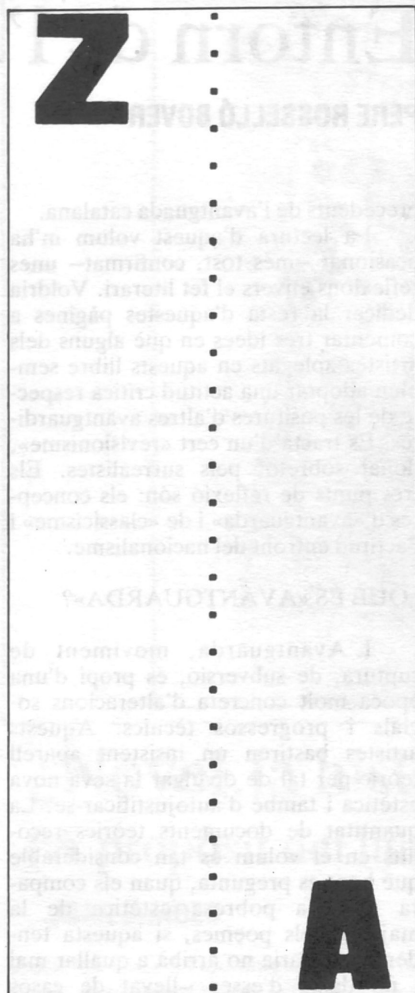
Veim, per tant, com Foix s'assigna, no sols una funció propagandística o divulgativa, sinó també la d'una «terapèutica» de l'avantguardisme, paraula sota la qual s'amaguen molts de fraus: ...cal considerar el mot avantguarda i els seus derivats com a expressions que no signifiquen res en literatura (p.194). Per a ell Salvat-Papasseit i Apollinaire no poden ésser qualificats d'avantguardistes, mentre que Maragall sí. Aquesta actitud recelosa envers la pretesa modernitat serà també reconsiderada per altres surrealistes. Així, Sebastià Gasch ens diu respecte de l'art clàssic:

Molts consideren l'art moderna com un fet revolucionari que preté trencar amb el passat. Res més lluny de la realitat. La paraula avantguarda no té cap sentit per nosaltres. No hi ha cap artista modern que abomini l'art antiga pel sol fet d'ésser antiga (p.303).

I el mateix Salvador Dalí precisa:

L'art antic de totes les èpoques, sigui, esteu-ne ben segurs, nou en el seu temps i fou, igual que l'art d'avui, confeccionat d'acord amb les mides i, per tant, d'acord amb l'harmonia de la gent que l'havia d'usar (p.305).

Opinions com aquestes reorienten el sentit de l'Avantguarda i ens fan pensar que tot artista que vulgui crear quelcom nou de veres no necessita fer-ho a partir de les fórmules estereotipades dels qui s'autonomenen innovadors. Tot el contrari: precisament és això el que els artistes autèntics volen combatre. No és estrany que el Surrealisme sigui, segons Molas, *el moment més brillant de l'Avantguarda catalana* (p.69). Com a revolucionaris conve-



Calligrama de Josep M. Junoy

nçuts, amb voluntat real de transformar la vida, els surrealistes pretenien una nova moral, un canvi radical de la societat i de l'individu. És lògic que fossim ells els únics capaços d'entendre i portar la innovació al camp artístic i literari. Els textos de creació surrealistes --tot i que siguin pocs els aplegats aquí-- resulten molt superiors qualitativament als futuristes. Basta llegir Foix, Planells o Dalí per adonar-nos-en.

L'Avantguarda i el fet nacional.

Finalment, voldria parlar de l'actitud dels avantguardistes envers el nacionalisme. El domini polític que la dreta exerceix aquests anys sembla fer de la recuperació nacional quelcom propi de la burgesia. La Renaixença havia estat fonamentalment un moviment burgès. El Noucentisme implicava el triomf del nacionalisme conservador en la cultura catalana. Per tant, un moviment subversiu com l'avantguarda, amb pretensions europeïtzants i cosmopolites, o bé creent d'un socialisme internacional, havia d'entrar en contradicció, almenys aparentment, amb el nacionalisme català. Àdhuc avui, molts de defensors de preteses positures artístiques «avançades» semblen considerar-lo un enemic potencial. També és simptomàtic que els avantguardistes mallorquins de l'època realitzassin la seva producció quasi íntegrament en castellà. No cal dir que això prové sobretot d'una consideració excessivament esquemàtica del nostre fet nacional i d'un concepte escleròtic d'«art progressiu».

Si retornem a J.V. Foix, ens adonarem que la qüestió era ben clara per aquest: simplement el nacionalisme arcaïtzant és substituït per un altre de progressiu, basat no en els lligams amb el passat sinó en la pròpia voluntat d'autodeterminació, és a dir, en la llibertat. Foix sembla haver entès perfectament el missatge de Gabriel Alomar en l'assaig titulat *El Futurisme*, un dels precursors segons Molas. Aleshores, el concepte de nació catalana inspirat en els models socialistes s'oposa a l'imperialisme propi del món antic en crisi:

Mireu: són dos, tres, quatre milions d'hòmens, en el present cas catalans, que en un cor unànim de voluntats proclamen llur desig de constituir-se en nació. Res no volen saber tampoc dels règims a què fins en aquest moment han estat sotmesos: nets d'atavismes, nats, per dir-ho així, amb llur pàtria, es concorden mútuament per a considerar-se iguals davant l'ídola sagrada i per a constituir un exèrcit compacte de cara al futur. Àdhuc en una hora de diví embriagament aboleixen tota jerarquia i accepten per la seva constitució inicial els estatuts extrems de les més avançades teories socials i estètiques en boga a tot lo món. Nació nova, la van a construir perfecta: la bandera vermella i la bandera de la Pàtria són, a la fi, una mateixa cosa. Camí de l'esdevenidor, l'avenç de Catalunya serà d'una irresistible beltat. L'exemple i el nom de la nostra Pàtria davant el món caduc i dels imperis en decomposició esdevindrà immortal (p.189-190).

Notam també en Foix una especial atenció al problema de la rehabilitació de la llengua i al deslliurament de la nostra literatura respecte de les altres europees. Per a ell aquest problema és d'arrel política i, per tant, creu que la solució ha d'ésser-lo també. Carles Salvador, autor d'una important tasca lingüística, concep la poesia com el mitjà pel qual el poeta *recobra l'ànima de la terra* (p.249). Després de criticar el «jocoforalisme», afirma que el fet d'escriure en «valencià» és per una motivació política i denuncia *els escriptors dialectalistes i subdialectalistes per llur incapacitat mental i cordial* (p.252). Un exemple més és el de Salvador Dalí, que veu en la pintura de Joan Miró la representació d'un art racial català, absolutament oposat al realisme i al pairalisme de tant i tants paisatgistes. La qüestió nacional no és, en definitiva, quelcom aliè a aquests artistes, moltes opinions dels quals semblen ser acceptades comunament per tots, excepte d'aquells obsessióats per l'adoració d'un art d'«avantguarda» fals i superficial.

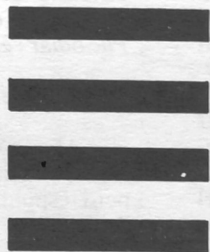
Mallorca, juny de 1983.

Notes

1. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1983. 466 pàgines.
2. «Cuadernos de Arquitectura», núm. 79. Barna., 1970, pp. 36-42.
3. *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford, 1976, pp. 282-299.
4. *Poesies*, a cura de Joaquim Molas (pròleg, cronologia, bibliografia i edició). Ariel, Barna., 1962, pp. VII-XCIII. (El pròleg i la cronologia foren reproduïts a l'edició d'*El poema de la rosa als llavis*, Ariel, Barna., 1981, pp. VIII-LXXVII).
5. Joaquim Molas-Josep M. Castellet, *Poesia catalana del segle XX*, Edicions 62. Barna., 1963.

SEGON MANIFEST CATALÀ FUTURISTA

Contra l'Estensió del Tifisme en Literatura



no a guisa de mostatge sinó com un gest normalíssim en nostre temps.

En ple nourenas català i en plena ufana de inventistes la crítica literària i els poemes de café arribassen amb tant de suavitat que ni saben de se les heuen. Això i molt més podrien dir dels que fan la crítica d'un llibre de poemes i reflecteixen un estatge d'escrupolositat pel vers junyol, per conculcar el fermal d'un neoclasicisme encaratat i adiuat a blasmar una obra poètica perquè els versos s'obren o auen. Passat el trajecte ve un altre obligat i aquest és que els neoclàssics del 1922 són uns jaques malgrat la paradoxa sigui una mica frapant.

El *Manifest* de que ens parlem, Salvador-Papaseit ha pès la sudria forma neoclàssica en el l'arinar d'ons rimadors passacosters, bons barcelonins — emprant l'ides de l'Adrià Gual — i que fan de cirabotes.

Nosaltres, qui haviem caflat fins ara, obrim nostra boca, en primer lloc, per a ghuar en garagall a aquest *Manifest* tan pudent de poetes amb minuscules i per a cridar una mica subversius — loc de trompeta de l'Avantguarda — afirmació la més solemna de nostre concepte.

La Poesia és el batec infant. — El Poeta n'és el plasmador.

A la Poesia no li cal el Vers. Millor dit, li fa nosa. Hi és un cinyell.

La Poesia i el Vers maridarien per força un temps que una mena de seny que sen Jordi dir ordenar els hi Riguer les mans en l'escalada.

— I retaci que aquesta mena de seny del primer temps s'ha sorollat una mica en el traspass promouir de l'època actual i el llibriol i l'orge han tornat a xiular i a blasmar amb idèntica mesura.

La Poesia, d'altra banda, pot festejar amb el Vers i l'aduc encalçar i maridar-s'hi per udes esones a guisa d'us retors de Venus amb sabates Lluis XV, abillament estret i coll postic.

Però ella — la Poesia, Venus en nostre exemple — serà la Subirana de la Creació — viva i lliura, vera l'eterna reencarnada.

El Poeta en serà l'esculpidor — jove, digne — i, w vol, abillará la Venus de la llegendà camponarriana amb amb la tènica musical d'un vers polit, correcte i el vol — serem gnat a dir — alambicará la Poesia i la posará en coeserva. Però en crearem pas que aquesta mena de poesia sigui mta la substància del nuem del Poeta.

I per això blasmem a viva veu les incoerències d'aquells senyors que ens tilles d'incoerents als Poetes d'Avantguarda per tal que nosaltres escrivim el que pensem i el que sentim.

I amb aquesta certitud inamort de nostra evadècia prenem damunt la vida preconitzem la Poesia sua, jova, blera, que marxa i que vola i que oeda i que fa rebrerques i que ru i que ama acude treves, sense moses, bandejant les migradeses.

DAVID CRÍSTIA

Per l'envio d'aquest Manifest: Massini, 59, Barcelona

Apropar Catul.

PERE J. QUETGLAS

Tot just acaba d'aparèixer una edició bilingüe (llatí-català) íntegra del llibre de Catul, amb traducció poètica i notes a càrrec de Josep Ignasi Ciruelo i Jaume Juan. Aquesta edició i, molt particularment, la traducció catalana ve a omplir un buit existent en el camp de la literatura catalana i precisament en un moment en què l'obra de Catul gaudeix de l'estimació de les noves generacions poètiques.

Encara que pugui semblar mentida resulta que d'una obra més aviat curta, com a llibre, però interessant i intensa, n'han sovintejat poc les traduccions al castellà i menys encara al català. Així a les castellanés, ja molt antigues i també antiquades per massa pudoroses, de Manuel N. Pérez del Camino (Madrid 1878) i de Joaquín D. Casasús (México 1906), hi podem afegir més modernament les també castellanés de J. Petit (Barcelona

1950), M. Dolç (Barcelona 1963) i V. J. Herrero (Madrid 1967). Esment a part i especial mereix l'única traducció catalana completa que existia fins ara, la de J. Petit i J. Vergés (Barcelona, Bernat Metge, 1928), també bilingüe. Pot ser que ens hàgim precipitat en parlar de traducció catalana completa, ja que hom hi troba amb massa freqüència els envermellidors puntets suspensius delators de llocs *non sanctos*. Aquesta traducció no és en absolut dolenta, el prestigi de J. Petit i J. Vergés l'avalua prou, però ja ens queda un poc antiquada de llenguatge; i no és debades, han passat cinquanta anys, i precisament aquests cinquanta són molts d'anys perquè una traducció es pugui mantenir arrecerada de les envestides de les modes poètiques i socials, i bé es pot considerar un mèrit i no petit el que hagi tengut la força suficient per tal de mantenir-se al

marge d'aquestes oscil·lacions. Però, deixant els mèrits de banda, tenim el fet inqüestionable que la col·lecció de la Fundació Bernat Metge és una obra especialitzada, de poca i difícil difusió entre els no classicistes i que té endemés el greu inconvenient, pel que fa al llibre de Catul, de fer molts d'anys que està exhaurida. Tot això, creiem, justifica plenament el que dèiem al començament, que la traducció de J. I. Ciruelo i J. Juan, ambdós professors de la Universitat de Barcelona, venia a omplir un buit.

La portada del llibre, viva i cridanera, ja ens dóna amb la seva informalitat canònica un indicati de la voluntat dels traductors, que poc després trobarem explicada en el pròleg:

En llegir i paladejar els poemes de Catul cal obrir les portes igualment a la imaginació, a la intel·ligència, a la tendresa, als instints més primaris (no

necessàriament grollers) i als refinaments intel·lectuals. I cal, sobretot, procurar situar-se en el seu temps i en la seva activitat davant la vida i la moral, obrir les portes a l'estètica i oblidar la nostra ètica cristiana...

En definitiva, totes les reflexions ens porten a la necessitat de llegir Catul sense prendre partit de bell antuvi; despullant el nostre cervell davant la seva poesia, perquè a la vida i a l'amor cal arribar-hi despullat... En els poemes de Catul cal capbussar-s'hi sense por d'embrutar-se. Ben bé com en l'amor, ben bé com en la vida, que tampoc no és asèptica i que només embruta aquell qui està disposat o desitja d'embrutar-s'hi o d'embrutir-s'hi. D'aquesta guia de lectura se'n pot treure la conclusió que els traductors han estat massa agosarats, però dir això potser fóra falsejar un poc la realitat; seria més just dir que s'han esforçat per ésser fidels. I aquest esforç ja és prou mèrit, perquè aconseguir ser totalment fidels en una traducció és vana quimera. I més quimera és encara

intentar fer-ho mitjançant una traducció poètica, que és el cas que aquí ens ocupa, perquè aleshores el traductor ha de mantenir-se en un difícil equilibri entre les infidelitats al text i les infidelitats a la mètrica; i aquesta és una circumstància que s'ha de tenir molt en compte en el moment de la valoració.

Jutjar una traducció és un problema prou complex: per una banda, no és gaire difícil de trobar llocs subjectivament insatisfactoris; però, per l'altra, sempre seran més nombrosos, si no es tracta d'una traducció molt dolenta, els llocs en què hom pot estar-hi d'acord. No es tracta doncs d'una qüestió estadística, que, en darrer extrem, només reflectiria el grau d'acord entre traductor i comentarista. Cal, per tant, centrar-se en llocs on el punt de vista oposat tenguí raons objectives, sempre tenint en compte el difícil equilibri a què abans ens hem referit. Aquest podria ser el cas del conegudíssim i brevíssim poema LXXXV:

**Ni te plus oculis meis amarem,
iucundissime Calue, munere isto
odissem te odio Vatiniano:
nam quid feci ego, quidue sum locutus,
cur me tot male perderes poetis?
Isti di mala multa dent clienti,
qui tantum tibi misit impiorum.
Quos si ut suspicor hoc nouum ac repertum
munus dat tibi Sulla litterator,
non est mi male, sed bene ac beate,
quod non dispereunt tui labores.
Di magni, horribilem et sacrum libellum!
Quem tu scilicet ad tuum Catullum
misti, continuo ut die periret,
Saturnalibus, optimo dierum!
Non non hoc tibi salse sic abibit.
Nam si luxerit, ad librariorum
curram scrinia, Caesios, Aquinos,
Suffenum, omnia colligam uenena,
ac te his suppliciis remunerabor.
Vos hinc interea ualete abite
illuc unde malum pedem attulistis
saeculi incommoda, pessimi poetae.**

Si no t'estimés més que els propis ulls,
simpatiquíssim Calvus, per aquest
present t'odiaria com Vatiní.
Perquè, jo què t'he fet o què t'he dit?
Per què em vols turmentar amb tants de poetes?
Mal càstig els déus donin al client
que t'ha tramès tal cúmulo d'heretgies.
Perquè si, com sospito, aquest present
nou i triat te'l fa el migmestre Sul·la
no m'està malament, és just i bo,
perquè no s'han perdut els teus esforços.
Grans déus! Quin maleït i horrible llibre!
que has enviat al teu Catul, sens dubte
perquè es morís d'una vegada el dia
millor de tots: el de les Saturnals.
No, no te'n sortiràs així, simpàtic.
Car, tan bon punt l'albada arribi, corro
als rebosts dels llibrers, Cesis, Aquins,
Sufe: recolliré tots els verins,
i et pagaré el que et dec pels teus suplicis.
Vosaltres, mentrestant, adéu. Marxeu
cap a l'indret d'on amb mal peu sortíreu,
flagell del nostre temps, pèssims poetes.

Odi et amo. Quare id faciam,
/ fortasse requiris?
nescio, sed fieri sentio et excrucior.

A despit de la reconeguda tendència del llatí a la concisió em sembla clar que els traductors n'han fet un gra massa cercant l'adequació mètrica o l'increment de l'expressivitat a base de l'ús múltiple de pronoms personal dels que podríem anomenar ètics, i de la distansió de la intensitat verbal concentrada en els dos verbs inicials:
Puc odiar i estimar. Com em passa,
/ potser que em preguntis,
No ho sé; veig que, emperò, passa així
/ i em turmento.

Això té un efecte immediat, una traducció massa atapeïda de mots que perd espontaneïtat i vigor respecte a l'original.

No passa així, en canvi, a altres poemes, dels quals en podria ser un bon exemple el XIV, on, tot i haver-hi alguna infidelitat textual, la intensitat expressiva de conjunt no hi manca.

Aquest poema, malgrat els anys que té, ens serveix encara de lluminària i hauria de servir també de mirall on se sabessin veure reflectits molts dels pseudo-poetes que corren pel món.

Per acabar, només uns mots sobre la disposició formal de l'obra: l'edició-traducció va precedida d'una cronologia, que permet de situar perfectament Catul en el seu món, i seguida d'unes notes breus, però suficientment aclaridores de punts conflictius del text o de la traducció. Conclou el llibre un índex de noms i un altre de començaments de poemes que el fan força manejable.

Com a conclusió podem dir que ens trobam davant una traducció que pot servir molt als desitjosos de conèixer Catul i que, dissortadament, no poden fer-ho en la seva llengua original.

1. CATUL, *Poemes*. Traducció i notes de Josep Ignasi Ciruelo i Jaume Juan. Barcelona, Edhasa, 1982.

Le Sens: detall d'una gerra grega



Conversa amb «LaSal»

DOLORS AGUILÓ



Mari Chordà i Mireia Bofill

**Primer la formiga va dir:
treu-me de sobre aquesta pota enorme.
L'elefant dormia i ella va fer un túnel;
aquí va començar la més increïble cultura subterrània.**

(Mari Chordà)

¿Per què, per tants d'anys, hem pensat que la dona, com a ésser cultural, era condemnada a seguir un model masculí de cultura basat en la repressió pròpia o en el total anihilament? ¿Per què quan la dona ha pres consciència que era portadora d'una força cultural seva i distinta, ben allunyada dels models proposats per integrar-la, models tots aliens, opressors i suavitzants, s'ha vist novament condemnada, ara a una cultura subterrània, amagada, amb la por dels qui estan fora de l'ordre, dels que evidencien -encara que sols sigui amb la presència persistent- que mai, per llargs que siguin els períodes de silenci, no deixaran d'esser?

L'amagatall mena a la desesperació. Per això les dones, les obres de les dones han de sortir a la llum, per fugir dels contrastos blancs negres que han adquirit dins el seu túnel, per ensenyar, clarament, tots els seus -¿molests?- matisos. «LaSal», editorial de les dones, intenta ésser-ne el vehicle. Una editorial de dones, on la poesia, la novel·la, el teatre, els articles de tantes dones fins ara dissimulades en totes les èpoques, trobi la manera de donar-se a conèixer a tothom: pot ésser el recobriment de la literatura femenina. Aprofitant la presentació de «LaSal, edicions de les dones», a la llibreria «Quart Creixent» i la sortida del primer volum de la col·lecció «Clàssiques Catalanes», vàrem entrevistar dues de les dones responsables de l'editorial: Mari Chordà i Mireia Bofill.

¿Què és «LaSal, edicions de les dones»?

És una editorial, organitzada per dones, que publica obres realment escrites per dones, no per homes ni per dones disfressades. Elles faran que ens puguem sentir més identificades entre nosaltres perquè parlem un mateix llenguatge fet també -¿per què no?- de sentiments, sensacions, situacions amoroses, somnis, fantasies, fets, vida quotidiana.

¿Quina ha estat la vostra producció editorial fins ara?

Publiquem cada any l'*Agenda de la dona*; hem editat novel·les com *La bolchevique enamorada* d'Alex Kolontai, *La Celina* de Christiane Rochefort, contes como *Cap pelat* d'Elsa Plaza, reculls de poemes com *A favor meu*, *nostre* de Marta Pessarrodona, assaigs com el *Manual de la Salud de la mujer* -una introducció al Self Help- diversos volums dels «Cuadernos inacabados», que pretenen ésser un instrument de treball i de discussió, i ara ha aparegut el primer volum de la col·lecció «Clàssiques catalanes», encapçalada per l'obra *Del món* de Dolors Montserdà.

Aquesta col·lecció és un recull que es farà, per primera vegada en la història de la nostra cultura, amb la intenció de recuperar autors com Dolors Montserdà de Macià amb la qual comença la novel·la catalana contemporània. Publicarem obres d'autores del País Valencià, de les Illes i del Principat, en un intent de donar a conèixer l'extensa producció de les nostres avantpassades. Pel que fa al temps cronològic, començarem per les primeres autores de qui tenim referències, a l'època medieval, i seguirem el fil fins als nostres dies. En aquesta tasca de reedició és prèvia la d'investigació, donat que hi ha molt pocs estudis sobre les clàssiques catalanes. Les primeres seran trobadores occitanes, com a precedents immediats de la poètica medieval catalana: llavors, Beatriu de Pinós, Estefania de Requesens, Josepa Masanès, Maria Agnès Ribera, Victòria Penya, Coloma Rosselló... fins que arribem a les dones actuals.

¿Per què la vostra producció editorial no és catalana en la seva totalitat?

Vés al magatzem i veuràs la proporció majoritària d'exemplars en català que queden sense sortida.

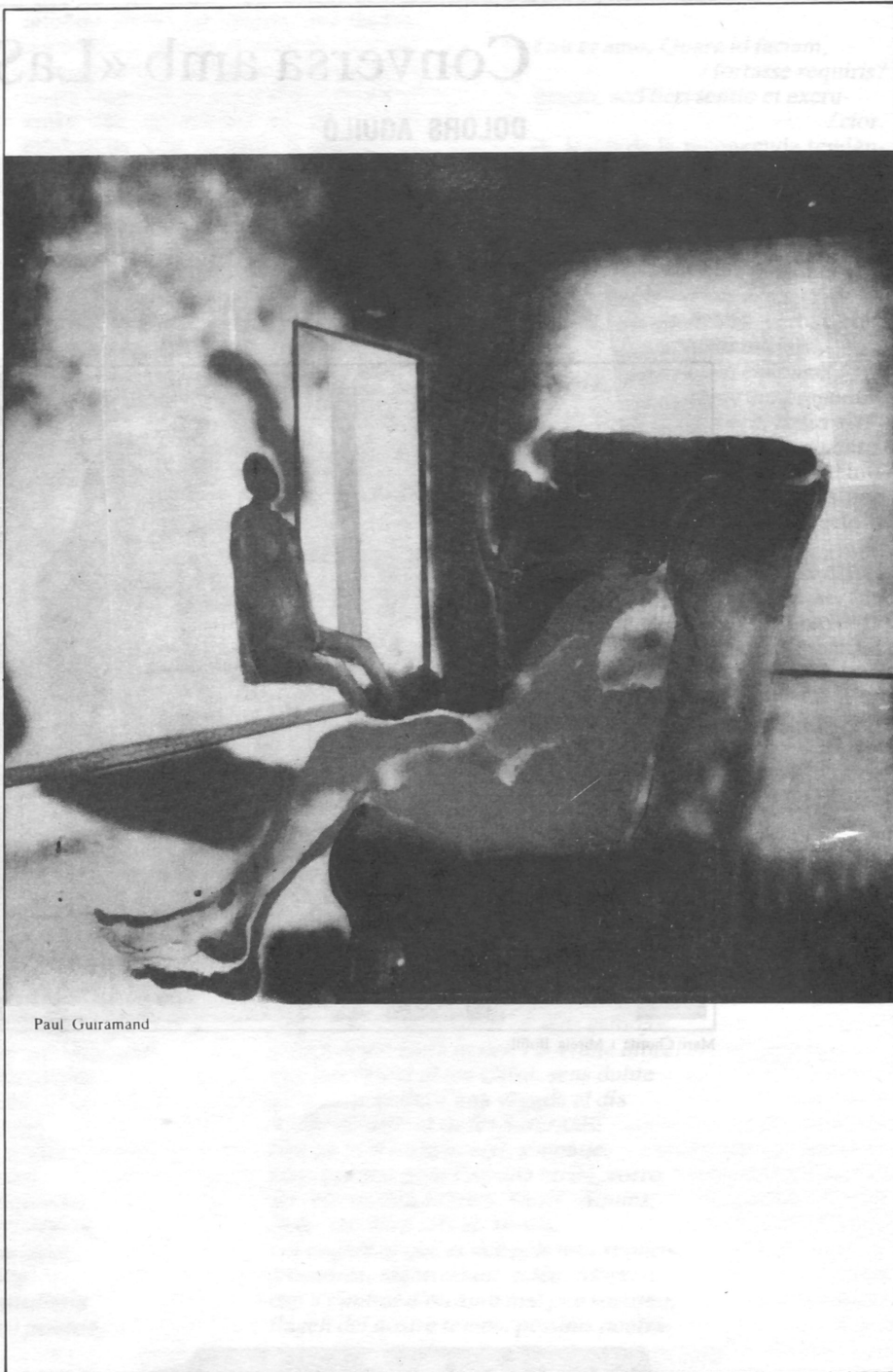
¿Quina explicació donau al fet que es venguin menys?

Una explicació racional que faci referència al fet que hi ha més lectors/lectors en castellà no seria suficient, ja que, en aquest moment, la major proporció de vendes del llibre la fem a Catalunya. L'explicació és, realment, econòmica: més cost del llibre en català. Cent cinquanta pessetes més per plana en el preu de la correcció, no es poden enviar a picar a qualsevol lloc sinó a especialistes que són més cars... Malgrat això, aquí hi ha el nostre projecte immediat de les «Clàssiques».

Passem a un altre tema: ¿Per què les escriptores més conegudes rarament publiquen a «LaSal»?

No és per prejudicis de l'editorial. Els seus originals van a parar a editorials «més grans», de més prestigi.

¿Això voldria dir que les dones no tenim confiança en nosaltres mateixes?



Paul Guiramand

¿O és que tenen por de veure's assimilades a postures feministes «massa» radicals?

Pot ésser que entre les escriptores no existeixi una consciència clara sobre què és o què pugui ésser una literatura de dones, una literatura feminista. Semblarien més interessades d'integrar-se a la literatura en conjunt dins un sistema editorial establert. La raó fonamental podríem trobar-la en el fet que no escriuen en feminista, sinó, fonamentalment, en «escriptora». Aleshores, publicar a «LaSal» les revestiria d'una actitud militant que potser no poden assumir amb totes les seves conseqüències.

Però, insistesc, ¿no serà que «LaSal» com a empresa de dones no mereix a les escriptores la mateixa confiança que una empresa duita per homes?

Al tractar-se d'una empresa de dones, hi ha una identificació més profunda, on es projecta tot el terror

de la dona a fracassar com a ésser social. Pensa que, des de sempre, a la dona se li exigeix que els seus productes -bé a casa, a la feina o a la creació literària- siguin molt més perfectes perquè, si no és així, ja se sap: «és de dones», «ho ha fet una dona»... Des d'aquest punt de vista, el treball de «LaSal» seria el d'editar allò que ningú més no gosaria a publicar per arriscat.

I, en part, ¿no ho ha d'ésser aquest el treball de «LaSal»?

Efectivament, no sols són les escriptores les que pensen així. Subscriptores i lectors, en general, esperen que «LaSal» ompli aquest buit d'editar tot allò més difícil. I això no és suficient: una editorial necessita altres llibres, precisament per poder publicar les obres més minoritàries. Si no ho aconseguíssim, «LaSal» sempre es trobaria en una situació de funcionament atípic, que ens faria viure entre la passió i la desesperació.

Mostrador

Jaume E. Amengual **MARIA, MARIETA, MARIONA**

«Guaret», 11. Campos, 1983.

A veure si ens entenem: jo, segurament, mai no arribaré a saber definir què és la poesia, i molt manco en l'actualitat, ja que qualsevol cosa que surt publicada en una col·lecció de poesia ens volen fer creure que és un llibre de poemes. Però, a força de llegir, se m'ha creat una mena d'instuïció que em permet descobrir el que no és poesia. El que per a mi no és poesia, vull dir. També em poden dir que s'han de tenir molts d'anys per exposar determinades opinions (segons sembla, perquè a un li agradi més Kavafis que determinat poeta nacional català s'ha de tenir una gran maduresa), però en aquesta ocasió m'atreviré a fer-ho per escrit. En els sopars em limitaré a empassar-me el bistec, evidentment.

Ja sé que he començat descentrat del tema, però fa una temporada que vaig una mica dispers. Ja em perdonaireu. Intentaré retornar al motiu d'aquesta nota.

Maria, Marieta, Mariona, primer llibre del selvatgí Jaume E. Amengual, es presenta sota la forma d'un llibre amorós, l'originalitat del qual rau en el fet que l'autor afegeix una sèrie d'ingredients porno-culinaris que acaben per convertir-lo en una mena de «Grande Bouffe». Però una «Grande Bouffe» casolaneta, a base de sobrassada, camaïot i botifarrons. La veritat és que, si jo fos dona, no sé quina actitud agafaria davant d'un llibre que, per començar, es titula com es titula, i que té alguns poemes que diuen coses com aquestes:

Grassa!, grossa!,

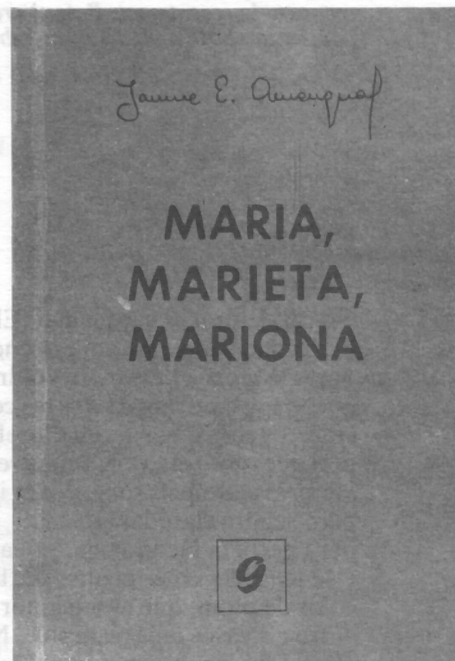
*porcella!, botifarra!,
sobrassada!, camaïot!
En faria matances de la teva esque-
nada,
i en menjaria tot l'any,
fins a tenir-ne un empatx!
(pàg. 23)*

Com a mínim, intentaria posar terra entremig, perquè el canibalisme no és un vici massa recomanable. Especialment per a la víctima.

El llibre s'estructura a partir de l'enfrontament de dues visions de l'estimada: per una banda, un lirisme en certa mesura topificat en els primers encontres dels amants (per exemple, «Estiu», el poema-en-prosa que encanta el volum); per una altra, una certa poètica de la lletjor que condueix a una presentació realista, no mitificada de l'estimada (en la pàgina 42 diu: «I amor, Marió meu, moixeta dolça, remiuladora, mostatxudeta,/ tampoc no has vengut... que ja és dir molt, em sembla»). Aquestes dues perspectives enfrontades que tracten de mantenir la tensió interna del recull, sense aconseguir-ho a parer meu, s'uneixen en el poema central, «Què hi ha dins la dona (pàfs. 31-34), on ja no hi ha la individualització que s'observava en poemes anteriorment, sinó que s'intenta donar una definició totalitzadora de la dona en abstracte. O sigui, es vol definir La Dona, cosa que, com sap tothom, no existeix. I seria una definició original (dir que dins la dona hi ha disposats en ordre de batalla/ gurras, la Brunete i tropes de la NATO, tot i la sorpresa que pot causar, em fa l'efecte que és una mica fort), si no fos perquè d'aquesta manera cau en la mitificació que havia volgut evitar quan parlava de l'estimada de forma individual. Al cap i a la fi, ens ve a dir que la dona ho és tot, cosa que han dit i repetit tots els poetes de totes bandes i de tots els temps.

Finalment, es poden diferenciar tres parts en el llibre:

a) des del primer poema, «Estiu», fins a la pàgina 27, que es caracteritza



per la descripció de l'inici de la passió amorosa;

b) des de la pàgina 28, «Carta de passió», fins a la pàgina 50 (de la qual queda exclòs el poema «Què hi ha dins la dona», ja esmentat, el qual esdevé una espècie de parèntesi o de punt d'inflexió respecte del conjunt), que representa la pèrdua de l'autor per insultar la dona en un poema impagable (pàgs. 45-47; i c), un poema-epíleg que ens deixa més tranquils, ja que els amants es reconcilien i l'autor ens afirma que *Serem una parella com no n'hi ha. Viurem felïços com Josep i Maria* (pàg. 53). Com a Hollywood, vaja: «al.lot-troba-al.lota, al.lot-perd-al.lota, al.lot-recupera-al.lota», però tot amanit amb unes bones sobrassades torrades i vi de Bissaleem a rompre.

Manuel-Claudi Santos

Josep Noguerol **TERRA GROGA**

Palma, 1983

Si bé el tarannà poètic de Josep Noguerol és breu, no puc estar de dir que la seva presència bregadora l'arma, cada cop més, dins l'activitat literària mallorquina.

No em referiré a la seva activitat poètica fins al moment; Antoni Nadal ja tingué cuita de fer-ho al núm. 9 de *Latitud 39*. Allà remet als interessats en qüestions bio-bibliogràfiques.

Amb el títol *Terra groga*, Josep Noguerol ens presenta el seu segon recull de poemes. Escrit entre l'hivern de 1981 a Tunísia i l'estiu del 82 a

Peguera. El llibre està estructurat en quatre parts, -EL SILENCI bèrber, LA PAU d'illa, L'ANTIC I LA MODERNITAT, EL DESERT saharauí-, cada una encapçalada per un dibuix de J. M^a. Forteza més un poema («ANADA») al començament

«noves terres ens esperen enfront» i un a l'acabament («RETORN») per «contemplar el paisatge etern»

Cal considerar *Terra groga* com un llibre de viatge per Tunísia materialitzat en format poètic i bastit en el desig de suggeriment d'un paisatge, d'una cultura, d'una civilització. A la vegada, Josep Noguerol, home de cultura, no pot passar de reflexionar sobre el passat històric tot observant la realitat del present.

Formalment, és palesa la intencio-

nalitat del poeta de no acurar els versos tot en benefici de l'impacte espontani dels sentits davant les descobertes a la «terra groga». El relat es present dona autenticitat al recull poètic i amara al lector d'aires tunissins.

Sobta la presència en alguns poemes de l'acròstic escalat; aquesta complicació formal s'ha d'entendre com un «divertimento» del quefer poètic de Josep Noguerol en hores de solitud nocturna en terres àrabs.

La tècnica fotogràfica que remarcava A. Nadal parlant del primer llibre de l'autor, torna fer-se evident a *Terra groga* i més si hom ha vist el muntatge audio-visual realitzat entorn d'aquest recull.

Just una recomanació final:

«Si desitjau assaborir l'aventura preniu el vaixell del Capità Hanifa»

Palinur.

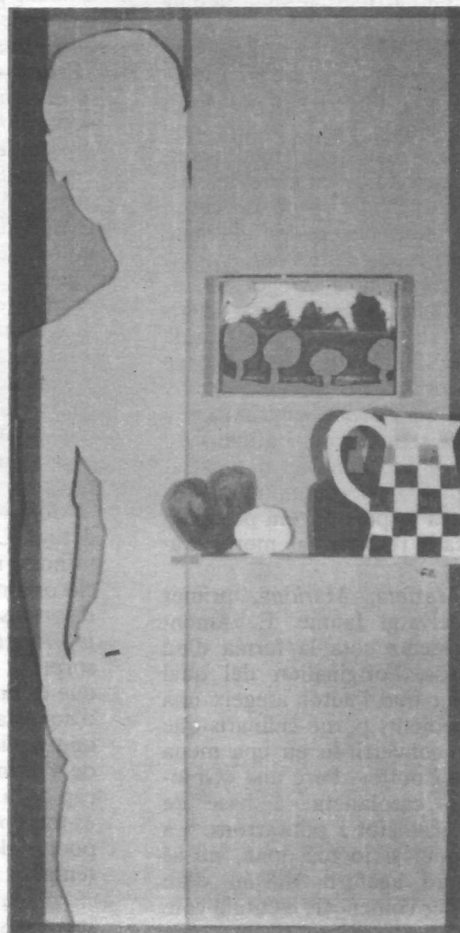
LLORENÇ MOYÀ

PALINUR és un dels treballs poètics que l'enyorat Llorenç Moyà deixà inèdits. Escrit el 1961 iniciava un tombant nou en la seva obra, el de la poesia civil, després continuat amb HISPÀNIA CITERIOR, una altra obra recuperada recentment. Perquè creiem que cal revisar l'obra d'aquest escriptor, i potser també la d'algun altre, publicam aquí aquest «Pròleg».

Pròleg.

No cal deturar el cant jamai: El càntic és exudació que, si hom estronca, porta la mort a l'ésser. Jo voldria que ma veu estremís totes les coses i que les coses, ben a cau d'orella, es diguessin: -«Ja ve la primavera. Ho pressento pels sons, per la intangible però segura claredat interna, per l'herbeta menuda que encatifa els meus plecs més ocults, per la coloma color de plom, que el seu amor parrupa entre els vasos més blancs»...-No sé què dir-te, oh Pol.lió, però el que jo voldria no sé per què ara és lluny, i sols em resten uns dits estèrils per palpar la gràcia, una extensa planúria desolada on hi pasturen mos anyells. Gran Cònsol, vencedor, ahir, a Sicília i Partènope i, entre ruïnes blanques, a Cetines, és, ta sort, a la meva pariona, però ara, de bell nou, sembla que alenis amb l'empenta d'abans, i jo voldria que el meu cant s'engrandís amb ta creixença; que a canvi de ma joia, tant, la teva, s'encimbellàs, que els meus anyells poguessin pasturar qualche estel, el més benigne estel, l'estel humil i amant que es deixa captivar per un hom, que vol desfer-se grell a grell... Pol.lió, sempre, i més ara, Pare, Mare i Cabdill de Nostra Raça!

Binissalem, 28, 29 Juliol 1960.



Gilli (Galeria dels 4 Mouvements)

5 Poemes

Biel Mercadal neix a Maó l'any 1.958. Enfollit per la música s'instal·la a Palma per tal de poder estudiar al Conservatori per engrandir els seus coneixements.

De tornada a ca seva, s'estableix a Es Mercadal on, juntament amb Víctor Martí, llancen al carrer la revista «Soterrani». Participa amb el grup Xibau i escriu a les revistes «Sa Porxada», «C. Cultural Es Mercadal», al «Diari de Menorca» i d'altres.

Té dos «formats poètics» enllestits: Dins el ventre del diapasó i Com una penya al cor.

Con ell diu «prenc la determinació de l'autodidàctic i deixant-me endur per ell, aprenc de la vida i no de l'acadèmia».

ESCALA SENSE CRUMAR

(Dins el ventre del Diapasó)

Dorm l'aire cap al tard d'estiu.
Replegant el pol·len de la pell.
Migjorn abans d'assolir el somni.
Fador dels colors que van morint-se dins els ulls.
Sol·licitant el nebulós cos de la nit.
Lament de grills i granotes
Sigil·lar l'harmonia del camp;
Dolorit i enfollit de cremor!

R.D.V.

Regnen temps buits d'esperes
Calents amors sobre daurat blat
les places rebenten. Et vindran
onades de pudor: l'aire que respires
Prim fil de manyagues verinoses
L'ocell empeny núvols de pols
Solcant blancura. Juga-hi fidel
deixant tristesa; un mar irresistible...

(Com una penya al cor)

Com una penya al cor
tragines capficat, la pena.
Res que l'oblit et dóna
misèria d'humà, quan camines.
Deixa't pel riure enganyar
si pesa el delit d'alliberar-te.
Tens quelcom teu al Nepal?
Els ulls que estimares?
Boires delitoses enrevoltaran
perfums de plaer; la cabana de l'amor.

(Com una penya al cor)

On és el plany de les ones?
L'horitzó trenca espais
que mai puc gaudir-mai
un mascle virulent ha esfullat una rosa;
-Olor d'algues
debiliten carn enravenada!
neixen gladiols
al llarg de l'arenal, com desert...

(Com una penya al cor)

Engegar un glop de clarinets enutjós com una
/ xurriacada
entre les llinyoles d'un pentagrama fins arribar cabalós
a la marinada orquestral. Enfrontar-se amb les
/ llacrimoses flautes
per aconseguir l'enlairat clamor atonal.
Lligam de quintes ascendents,
rompen la seva tosquedat dins un joc vincladís d'acords
/ combinats
-Curull de notes sobreexi l'escrupulós concert.

(Dins el ventre del Diapasó)



Pere Gelabert

Na Gabriela, que ja se sentia farta de fer de criada per dins *Jefatura* sense obtenir la compensació cercada de topar-s'hi, amb don Francesc de Paula, va decidir que, mentre les circumstàncies no aconsellassin una altra cosa, aquella seria la darrera nit d'anar-hi. Ho decidí a desgrat seu, amb ganes que qualsevol fet la induís a canviar de manera de pensar, sentint-se fracassada d'una gosadia com aquella que tan malament podia haver-li sortit. D'ella, era veritat, havia obtingut claredats, quant a l'esquema de jerarquies que allà dedins funcionava, però no cap avenç quant al seu objectiu d'aproximar-se al senyor, o, el que hauria resultat almanco compensatori, al cos d'en Cornetel.lo, que seguia sense fer-li ni mica de cas.

Quan hi arribà, era ja la vetllada i hi havia molt poc moviment. Dins una de les sales, aquella que ella considerava el segon despatx, estava reunida, fent cara d'avorriment, tota la gent que semblava haver-hi a la casa: En Gori, el fill del mestre, i, precisament, en Cornet. A aquell paparró d'en Gori se'l topava pertot, des que se li aferrà pels turmells a mitjan escala del campanar. Quan el veié, hauria volgut tenir prou coratge per a enviar-lo a dormir, com els altres al.lots de la seva edat ja devien fer, cadascú a ca seva, perquè, endemés de desbaratar-li l'ocasió de quedar tota sola amb en Cornet, aquell caganius, sabent ella fins a quin punt no tenia res d'innocent enc que en tengués la cara, li queia molt malament.

Va desar un poc les coses, buidà els cendres i les papereres, tirà una poalada d'aigua amb lleixiu dins l'excusat i, veient que tampoc aquella nit no es toparia amb aquell amb qui es volia topar i que no tenia cap pretext per a seguir fent el ronser per allà, decidí anar-se'n cap a ca na Tereves, a dormir prest. Quan ja ho anava a fer i passava per davant el portal d'aquella sala on, ara amb cara divertida, seguien aquells dos, va sentir que un d'ells, forçant la veu cap a tenir uns aires de complicitat, cosa que li féu impossible identificar a quin dels dos pertanyia, se li dirigia, amb un deix que, mig, era

una manera de convidar-la l'altra meitat, una més enèrgica d'ordenar-li-ho:

--Ei, tu, no te'n vagis, que et necessitam...

Mentre aquestes paraules encara voleiaven i el seu significat era recollit per na Gabriela, en Gori, després de pegar una ràpida mirada cap al rellotge octogonal de la paret i treure'n, de l'hora que era, la conseqüència que allò que anava a fer es podia fer sense por, es dirigí cap a l'entrada amb un gest com de tenir juguera i, després de mirar, des del perfil del portal, primer cap a la dreta, després cap a l'esquerra, va empènyer, amb actitud com d'haver de fer força amb tot el cos, els dos fulls de porta, que tenien una gruixa com de poder parar els llamps. Després, féu girar el forrellant que, a la part d'abaix, feia fort en una ànima de ferro situada al centre d'una moxa feta a la pedra viva, i, tot seguit, fent sonar el mecanisme del pany, que necessitava greix, va donar dues voltes a la clau. Va apagar el llum de l'entrada, va conduir na Gabriela, agafant-la amb la mà pel colze, fins al despatx i, darrere ells, tancà la porta. Allà dedins, en Cornet, encara assegut, els mirava, sobretot a ell, amb expressió com de voler dir «no siguis bèstia», «veiem si seràs capaç», però alhora, també, amb cara de divertir-lo tot allò i no voler, de la seva part, no participar-ne.

Na Gabriela, després d'una primeríssima impressió, aviat descartada, d'anar a ser sotmesa de bell nou a un interrogatori, va entendre de què anava allò. Aquell tancar la porta rodant clau des de dedins, aquell detall d'apagar el llum de l'entrada que donaria, des del carrer, la sensació de no haver-hi ningú dins la casa i el fet de menar-la a ella cap a aquell despatx que era, precisament, una de les dependències més interiors i, per tant, la que més difícilment deixaria transcendir veus o crits, eren detalls massa significatius: aquells dos homes, o, millor dit, aquell home i aquell xitxarel.lo, volien jugar una mica amb ella. Era natural, pensà, que arribàs una situació com aquella. Ben mirat, era d'admirar que no hagués arribat abans, tanta presència havia fet ella, i amb tanta freqüència,

Panorama amb dona

(fragment)

MIQUEL ÀNGEL RIERA

absolutament desvalguda i de nit, en un lloc com aquell al qual confluïen homes que havien demostrat prou no tenir consideracions per res ni per ningú i anar en línia recta a la seva. Era, aquell, un perill que havia previst des del primer moment i que havia acceptat córrer, a canvi de l'importantíssim guany de perspectives que obtenia anant allà. La veritat era que li havia sorprès que ningú, abans, no hagués anat més enllà de dir-li, en passar, alguna expressió de doble sentit o de fer-li córrer una mà per les anques.

Tot i que un d'ells dos era en Corne i que pensar en la possibilitat de ser posseïda per ell era cosa que més d'una vegada li havia fet espessir la respiració, considerar allò que, amb tota seguretat, li anava a ocórrer, li donà una sensació més desagradable que res. No eren aquelles, en presència d'un tercer i sense la creació prèvia d'un clima, les circumstàncies en què volia ser fendida per aquell mascle i, endemés, era cosa de pensar que en Goriet, que semblava dur la iniciativa, no es voldria conformar just veient el que en Cornet fes amb ella, que aniria a també tenir el seu torn i probablement el primer de tots, i a ella, aquell al.lot, entre ser massa jove, pel seu

gust, i tan maligne, tan la flor de la pesta feta bergantell, li produïa una certa repugnància. Però veié clara una cosa: que resistir-se era optar que li ho fessin amb molta més violència, sense mirar si le feien mal i anant amb ella sense cap mena de contemplacions fins a sentir-se ben esbravats. I, com a cosa preferible, en aquell rapidíssim fer-se una composició de lloc, decidí fer-se la complaenta, sense putejar, posar en joc les seves millors arts per desforgar-los aviat, sobretot en Gori, i, quant a en Cornet i ja que no el podia posseir en les condicions que ella hauria volgut, procurar treure'n, d'aquella ocasió, el millor plaer i donar-li, de part seva, una correspondència que li deixàs, a ell, el desig de repetir. Enmig de tot, es consolà, podia ser aquell un punt de partida, una avinentesa per a fer fondre definitivament aquella espècie de gel o de desinterès que hi havia des d'ell cap a ella. I com que ja tots dos se li apropiaven en actitud d'anar a desvestir-la, es lliurà a deixar-los fer.

La deixaren en pèl, i ella, que mai no s'hi havia mostrat més que davant un home sol, se sentí, davant dos, immensament nua, com si l'haguessin capturada dins una nuesa especial mai no experimentada, i, amb una mà al pubis i l'altra de l'altària dels pits,

provà de mig tapar-se. Després en Gori l'agafà per una mà i es féu seguir, amb en Cornet darrere ells dos, cap a la porta, tancada amb clau, que deia donar a una cambra més interior a la qual na Gabriela no havia tengut mai accés. En Gori es va treure la clau de dins la butxaca, va obrir aquella porta i, després d'entrar tots tres i fer encendre el llum manipulant un interruptor de paret, passà la clau a la part de dedins i la rodà. En el moment d'il.luminar-se l'estança, es féu avinent el volum d'un llit, la part dels peus su ran d'on ells es trobaven, la capçalera a la part més fonda.

Va ser llavors, en veure, dins el llit, la fona d'una persona ajaguda, quan na Gabriela intuï que aquell era el lloc on mantenien tancat don Martinet. El senyoret, que dormia, en sentir veus i rebre a la cara l'impacte de la claror, es va despertar i, refregant-se els ulls, va aixecar un poc el cap amb una expressió a la cara una mica somrient, la de qui està acostumat a ser, amb la gent, agradable d'una forma invariable, un xic femenina, i es deixa dur més per un automatisme que no pel que el pugui complaure una determinada situació. En Goriet, d'una estirada, li retirà de damunt el cobertor i quedà a la vista, arrugadet, aquell cos ventrellut que mostrava, mes enllà del que cobria el pijama, unes mans rodonesques i massa fines i uns peus blanquíssims. Després, mentre aquell bon home anava canviant la primera expressió amatenta per una altra de sorpresa i preocupació, el feren posar d'esquena i, agafant-los -hi per l'elàstic de la cintura, li abaixaren els calçons del pijama fins als peus. Tot seguit, amb una segona estirada, els hi varen desprendre. Don Martinet, amb les mans, es cobria ràpidament el sexe, mentre deia:

--I ara? A què ve això, què estau bojos?

Les darreres paraules li sortiren ofegades quan, rebent un cop dolorós, el cos de na Gabriela, empès amb violència per aquells dos, li caigué damunt. En Gori i en Cornet, que havien fet una generosa previsió de rialles, sentiren que els excitava la

brutalitat amb què feien començar aquell joc. En Gori digué:

--Au, mariconarro, que avui t'hem de desvirgar.

Don Martinet, que l'estimava amb deliri i, enc que els dareres temps sols ni l'hagués tractat, no perdia ocasió de seguir-lo amb la més melosa de les mirades, cregué que, tot i que aquella era clavada la veu d'en Gori, qui havia amollat aquella grolleria impensable era en Cornet.

Però era en Goriet qui més duia la iniciativa i qui, situat el cos de Na Gabriela damunt el de don Martinet, donant-se un a l'altre la cara, petjant, a intervals, l'esquena i les anques de la dona, imprimia a aquella forçada munició de cossos un sacseig enèrgic que el somier ajudava a fer rítmic. També fou la seva veu la que es deixà sentir, altra vegada:

-Venga, cotorrot, que t'ho volem veure fer!

En Goriet dient i fent aquelles coses, en Goriet, endemés, tutejant-lo? No podia ser mai!

Don Martinet, exclouent-lo per una qüestió de principis que aportava, sense ell fer cap esforç, l'amor que li tenia, amb la veu mig ofegada per aquell pes que tenia damunt, uns segons just gravitant, uns altres pressionat amb energia, va dir, singularitzant, com si tot allò fos atribuïble just a en Cornet:

-Bèstia, grosser, lleva'm totd'una aquesta dona de damunt o ho diré a don Francesc.

Divertits per aquella paraula, «grosser», que son Martinet acabava de pronunciar amb un filet de veu que, malgrat l'energia que hi volia haver danere, sortí massa tendre, massa suau, en Gori i en Cornet començaren a dir-se, un a l'altre, enmig de grans rialles i apimant la veu, «ets un grosser», «no tens consol», «ets molt grosserot i ho diré a sa monja», mentre seguien imprimint als dos cossos acarats contra voluntat aquell ritme de còpula que tant els divertia.

Després, amb un moviment enèrgic i com per comprovar, mirant-li el sexe, com reaccionava don Martinet, retiraren cap a un costat na Gabriela,



deixant-la d'esquena. Quedaren al descobert, el ventre blanquíssim, prominent enc que aplanat per la positura, d'aquell homeni ja acovardit, i el sexe, flàccid, amagat entre unes cuixes primes a les quals es marcaven, molt blaves i a rodols vermeles, unes venes que no aconseguia ocultar una pell quasi transparent.

Na Gabriela, tot i que era conscient que tot allò anava més per ell que contra ella i que ella no passava de ser un instrument i, en certa manera, una espectadora, enfurida per la forma com malmenaven aquell senyoret, els etzibà, oblidant-se de l'atracció que, fins llavors, havia sentit per en Cornet:

--No sou més que una colla de malnats, uns fills de puta!

Aquells dos, l'objectiu dels quals era don Martinet, sentiren aquelles paraules com qui sent ploure i, agafant aquell cos blau un pels peus i l'altre per les aixelles sota les què s'havia anat arragussant la brusa del pijama, li feren donar la volta mentre el desplaçaven cap a damunt na Gabriela, que romania d'esquena. Mantinguts els dos cossos en posició de copular, ara invertida, fou reempressa la tasca d'integrar-los dins aquell ritme forçat qual la parella, més que grotesca, no aconseguia alliberar-se.

En Gori i en Cornet, enàrdits per l'esforç, es divertien per dedins, però començaven a mostrar-se impacients, seriosos d'expressió. Seguiren una estona fent força, a batzegades, damunt les anques enormes i lletoses de don Martinet fins que En Gori, que tenia el geni una mica curt, li cridà, apropant-se-li i tot a l'orella:

--O li entres a les bones o li entraràs a les males...!

Malgrat que era per ja no dubtar-ho ni mica, don Martinet es negava a admetre que en Gori fes i digués aquelles coses, que en Gori fos allà, i seguia singularitzant quan protestava:

--Amolla'm totd'una, te dic que m'amollis totd'una o ho sabrà don Francisc...

Seguiren imprimint aquell sacseig infructuós a aquella garbera de cossos fins que en Gori, perdent la paciència i prosseguint ell tot sol, digué a l'altre, mig ordenant-li-ho:

--Saps què? Ves a cercar un cordell...

En Cornet, després de pegar una ullada per dins la cambra i no trobar res que s'hi assemblàs, es dirigí cap a la porta i ja anava a rodar clau per sortir quan en Gori li cridà:

--No surtis, treu-te un cordó de la sabata i dóna-me'l.

En Cornet s'ajupí un instant i quan s'aixecà de bell nou duent-lo a la mà, penjant com una burbulla, en Gori l'hi agafà amb una grapada de gat mesquer, mentre li deia:

--Ajuda'm. El posarem d'esquena.

Retiraren don Martinet de damunt na Gabriela i el posaren d'esquena, caic no caic, damunt la cuixera del llit.

--Passa aquí, agafa'l pels braços.

En Cornet engrapà pels braços don Martinet amb tota la seva força i aquell homenet començà a revinglar,

de mig cos en avall, alliberat de cames.

En Gori, dret, com un metge que prepara una xeringa d'injeccions, amb el cordó de la sabata anà fent un nus corredor i, tot seguit, vinciant mig cos, es lliurà a col·locar-lo a la base del penis de don Martinet. Don Martinet, en sentir-se tocat d'aquella forma humilant, oblidà a l'instant les reserves que, quant a la identitat d'en Gori, s'esforçava a mantenir, però no l'amor que li tenia. I es posà a protestar:

--Tu no, Gori! Per favor, tu no!

En Gori no estava per cap mena de súpriques que li poguessin fer interrompre aquell divertiment, i seguia provant de situar aquell nus corredor exactament a la part que convenia. Quan ho aconseguí i l'afermà, aviat es veié que la sang, admesa a entrar però impedita de sortir, produïa a don Martinet una erecció forçada que, després d'un instant, aconseguia del tot, féu que el membre s'anàs posant morat fins a un límit en què semblava que acabaria esclatant.

--Ara està a punt, ara està a punt!, digueren divertits.

I anaren a agafar de bell nou, en pes, don Martinet, cap a situar-lo altra volta damunt na Gabriela, mentre ell, en un to que era ja suplicant, no deixava de dir, més de mig plorós:

--Tu, no, Gori! Per favor, tu no!

Però en Gori no tenia el dia de fer favors i, amb l'ajut d'en Cornet, prosseguia l'intent de situar bé aquell cos afeblit pels anys i una vida molla.

De sobte, semblà com si un dofi, un tigre, una mola de taurons s'haguessin instal·lat dins el cos d'aquell home i, com fent ús d'unes forces súbites que li haguessin comparegut desde l'avior, començà a revinglar, escapant-los una i altra vegada de dins les mans i, tot seguit, a atacar com una fera. Sense agredir mai en Gori però provant per tots els mitjans d'alliberar-se de la immobilitat a què encara el volia sotmetre de cintura en avall, es posà a emprar ungles i dents i ben aviat en Gori en pagà les conseqüències quedant amb la cara tota solcada de rapinyades que tocaven carn i amb els braços plens de dentegades, regalimant sang en abundància. Enfurit, cridà:

--Mala pècora, rapinyes i mossegues com una dona!

I començà a etzibar-li cops per la cara, amb el puny clos endurit com un mac de torrent, i don Martinet, com més atacat se sentia, més multiplicava la seva agressivitat, desplaçant lluny en Gori amb revinglades de cama i ferint en Cornet amb una contundència i una força que, semblant no provinents d'ell, resultaven més esperonadores per a aquells dos. Na Gabriela, aprofitant que tant en Gori com en Cornet s'havien de multiplicar per intentar reduir aquella fera, botà del llit i, com si fos un renou que travessa una porta sense necessitat d'obrir-la, sortí apresada de dins la cambra.

Dalt el llit, ben perdudes les rialles per part de tots tres, s'havia organitzat una batalla que, a cada instant que passava, s'anava fent més i més sangonenta. D'ella, l'únic que en sortia mitjanament ben parat era en Gori, a qui just arribava alguna urpada perduda de don Martinet. Però tant

per les que rebia per accident com per la irritant insubordinació d'aquell marieta i veure's, com més temps passava, més i més empastifat d'una sang que no sabia si era pròpia o no, se sentia progressivament excitat i enfurit i, quant a agredir don Martinet --el qual repetia, entre cop i cop, allò de «tu, no, Gori, per favor, tu no...», cada vegada amb veu més feble-- no quedava endarrerit respecte a en Cornet, qui es sentia agullonat, i a la seva manera de pensar justificat, per aquelles mossegades que rebia als punts més imprevisibles i per aquelles ungles que, per tot arreu, li feien sentir la pell com si l'haguessin marcat amb un ferro calent. Entre tots tres, es formà una garbera de carn que es rebolcava. Quan, per un instant, semblava anar a quedar immobilitzada, tot seguit revinglava de bell nou fent que tots canviassin de posició. A cada moment, nous punts d'afluència de sang s'incorporaven a aquell de vessall bullent, fets tots tres un pilot vermell de membres agitats per una histèria que creixia i creixia i que ningú no semblava tenir cap intenció de voler dominar.

Alguna artèria, de cop en sec encetada, ejaculà un raig de sang que es movia en totes direccions, engegant la vista de qui la rebia als ulls, amarant la roba destrossada dels dos que anaven vestits i remullant la paret fins a la mateixa altària a què, durant l'alta nit, arribà, dins la garita de guàrdia, l'esperma dels soldats. Don Martinet, exhaust per l'esforç, anà afluixant l'ímpetu de la seva defensa i tant en Cornet com en Gori, veient-se un a l'altre fets una taula d'operacions, començaren a pensar que no s'hi havien posat per tant.

Finalment don Martinet, inflant-se i desinflant-se, en alenar, des de la part del coll fins al baix ventre, remull tot ell d'un llim que era una mescla de llàgrimes, de sang, de baves i de suor, va estendre els braços en un gest de no poder més. En Gori i en Cornet, rebent aquella rendició com un alleujament que era ben d'agrair, aprofitaren, la manca de protecció de don Martinet i, un rera l'altre, posant en joc tot el residu de forces que pogueren arrebregar amb esforç, li martellaren la cara amb el puny fins que veiren que perdia el sentit.

Després, amb un pantaix que no podien contenir, es miraren l'un a l'altre i, identificant-se alladeçà la sang, en recordar el sentit amb què havia començat tot allò, provaren de fer una rialla que no els sortí ni forçada, i, abandonat aquell cos desmaià que tanta lluita els havia donat, oblidats ja de na Gabriela --que aleshores ja devia estar arribant a cà na Tereves--, sortiren de la cambra i anaren a procurar-se dos rebells plens d'aigua. A força de rabejar-s'hi i de canviar d'aigua a cada moment, aconseguiren mig recobrar l'aspecte de persones i perdre un poc aquell altre, de capoladissa de carn, que l'un a l'altre s'havien atribuït amb exactesa quan, victoriosos, pogueren mirar-se a la cara.

Una estona després, recuperada una mica la fesomia però servant intacta l'agressivitat, entraren de bell nou dins la cambra de don Martinet. El

veieren immòbil, tal com l'havien deixat, amb tot el cos mostrant, als pocs llocs on la pell seguia neta, una blancor quasi fosforescent que contrastava amb la clapa morada del sexe, que romania erecte com esperant l'aquies-

cència d'en Gori per fer-li avinent tot l'amor contengut dins aquell cos.

La sang de don Martinet, qui, durant la lluita, a l'indret dels canells, s'havia obert les venes d'una dentegada, havia amarat tota la part central

del matalàs, i la llana, saturada de sang, començava a fer un múltiple degotís sobre el trespol que, dins aquell silenci esdevengut, se sentia amb la mateixa nitidesa que la cadència d'un rellotge de pesos.

Sis cançons d'amic i una balada.

(Poesia galaico-portuguesa)

Traducció de Josep M. Llompart

Ai, Santiago, patró gloriós,
si el meu amic em tornàveu joíós!
Per la mar ve qui roses d'amor té.
Miraré, mare, les torres de Xaén!

Ai, Santiago, patró ben provat,
si em retornàveu el meu estimat!
Per la mar ve qui roses d'amor té.
Miraré, mare, les torres de Xaén!

Paio Gómez Chariño
(1225-1295)

Ai Déu, si el meu amic ara sabia
com a Vigo he romàs tota soliu!
Som enamorada.

Ai Déu, si ara sabés el meu amat
com a Vigo ben sola jo he restat!
Som enamorada.

Com a Vigo he romàs tota soliu
i cap companya no m'assistiria;
Som enamorada.

Com a Vigo ben sola jo he restat
i cap companya no m'assistirà;
Som enamorada.

I cap companya no m'assistiria,
llevat dels meus ulls plorant nit i dia;
Som enamorada.

I cap companya no m'assistirà,
llevat dels meus ulls tothora plorant;
Som enamorada.

Martin Codax
(s. XIII)



Patxi Echevarria, 1982

Ai flors que floriu la pineda verda,
no sabríeu noves de qui el cor deleja?
Ai Déu, i on és ell?

Ai flors que floriu la verda brancada,
no sabríeu noves de qui el meu cor ama?
Ai Déu, i on és ell?
¿No sabríeu noves de qui el cor deleja,
l'amic que mentia les seves promeses?
Ai Déu, i on és ell?

¿No sabrien noves de qui el meu cor ama,
l'amic que mentia d'allò que em jurava?
Ai Déu, in on és ell?

--Noves demanau d'aquell vostre amic?
Doncs jo bé us diria que està sà i és viu.
--Ai Déu, i on és ell?

--Noves demanau d'aquell vostre amat?
Doncs jo bé us diria que és viu i està sà.
--Ai Déu, i on és ell?

--Doncs jo bé us diria que està sà i és viu:
tornarà que el terme no serà finit.
--Ai Déu, i on és ell?

--Doncs jo bé us diria que és viu i està sà:
tornarà que el terme no serà acabat.
--Ai Déu, i on és ell?

Don Denis de Portugal.
(1261-1325)

--Talment va el meu amic,
amb l'amor que me té,
com un cérvol ferit
pels caçadors del rei.

Talment va el meu amic,
mare, amb el meu amor,
com un cérvol ferit
pel mestre caçador.

Com el cérvol ferit
que va a morir en el mar,
farà així el meu amic
si no me n'apiad.

--Guardau-vos, però, filla,
que amic tal vaig tenir
que afligit es fingia
per favor haver de mi.

Guardau-vos, però, filla,
que amic vaig tenir aital
que afligit es fingia
pels meus favors guanyar.

Pero Meogo
(ss. XIII-XIV)

Una al.lota enamorada
cantava cançó d'amor
i deia: --Déu meu Senyor,
si fos tan afortunada
que sentís el meu amic
la cançó que jo li dic.

De garidesa floria
i llavors amb veu molt fina
cantava i deia la nina:
--Plagués a Santa Maria
que sentís el meu amic
la cançó que jo li dic..

Ma mare, he vist passar
les barques per la mar,
i jo em muir d'amor.

Mirava per conhort
les barques en el port,
i jo em muir d'amor.

Les barques per la mar
i aní-les a esperar,
i jo em muir d'amor.

Mirava amb greu dissort
les barques en el port,
i jo em muir d'amor.

Les vaig anar a esperar,
no el vaig poder trobar,
i jo em muir d'amor.

Mirava amb greu dissort
miratges de la mort,
i jo em muir d'amor.

I allà no vaig trobar
aquell que em va nafrar,
i jo em muir d'amor.

Nuno Fernandes Torneol
(s. XIII)

Ballem les tres plegades, ai amigues,
en aquesta avellanada florida,
i qui fos tan garrida com nosaltres, garrides,
si amic ha d'estimar
en aquesta avellanada florida
vindrà a ballar

Ballem les tres plegades, ai germanes,
sota la branca de les avellanes,
i qui fos tan galana com nosaltres, galanes,
si amic ha d'estimar,
sota la branca de les avellanes
vindrà a ballar.

Amigues, si us plau, no tresquem debades,
sota el ram florit facem les ballades,
i qui fos ben plantada com ho som, ben plantades,
si amic ha d'estimar,
sota el mateix ram on fem les ballades
vindrà a ballar.

Airas Nunes
(ss. XII-XIII)

Cantava amb devoció,
molt bella i gentil estava
i deia mentre cantava:
--Deman al bon Déu un do:
que sentís el meu amic
la cançó que jo li dic.

Lourenzo
(S.XIII)

Scott Fitzgerald, la passió de seduir.

EDUARD JORDÀ



Scott Fitzgerald amb la seva filla al 1924

¿Per a què serveix la literatura? A la tardor de 1919 Scott Fitzgerald trobà una resposta a aquesta incògnita que tantes closques professorals ha trencat des que el món és món i les universitats són universitats: una novel·la és una forma de seducció. En aquell moment *This Side of Paradise* li serví d'intermediari d'una passió on s'entremesclaven l'anhel de possessió d'un cos bell com pocs i l'anhel de riquesa rutilant i pròdiga -d'allò que sovint hom qualifica d'«èxit social». I així, gràcies al filtre celestí de la creació literària, Zelda fou el petit paradís portàtil a l'abast d'un mortal d'aquesta banda de les esferes celestials. Però si una novel·la pot esser l'intermediari d'un pla premeditat de seducció, el seu èxit pot permetre també la iniciació d'una cursa fol·la a través dels escenaris daurats d'un decorat cinematogràfic: durant una dècada Scott i Zelda begueren gin-fizz a les terrasses de la Riviera amb flaires de glicines i buganvilles, tiraren grapats de dòlars des de la balconada del Ritz de Nova York, es rodejaren de «flappers» -jovenetes a la moda- làngüides i de filòsofs condemnats, fin que els dies se'ls convertiren en un meticulós i monòton inventari de balaustrades, cançons de jazz, botelles de xampany buides, rostres bells i converses estúpides.

No cal repetir-ho: tota festa té un final; els ulls s'acluquen, el cos s'esboca entre arrugues i boires vaporoses, en ple deliri alcohòlic es menja fems o es bufeteja una dona, ballam a quatre potes entre la complicitat malsana dels convidats. I ve l'esfondrament, el «crack-up», que sortosament per als sociòlegs de la literatura- en aquest cas coincideix amb un altre crac molt més conegut i que immortalitzà el canvi d'una època: el 1930 Zelda hagué d'esser internada en un manicomí i a poc a poc l'esplendorós romanticisme d'Scott deixà d'interessar les editorials i les revistes.

Si abans d'aquesta fita Scott havia intentat convertir la vida en pel·lícula, fins al punt que l'art (Hollywood) volgués imitar-la -existí un projecte que, com tants d'altres en la vida cinematogràfica de Scott no arribà mai a realitzar-se, de reproduir-la en cartó-pedra encarnada pels seus autèntics protagonistes-, més tard es barataren els papers i les pel·lícules es convertiren en possibilitat de finançació de la vida: calia pagar els deutes que anys i anys d'irresponsable frivolitat havien deixat al darrera. Com sempre, es tractava de la mateixa utilització de la literatura; de l'aventura de la fascinació per un món que ell mateix creava i representava

passà a la més trista aventura de la representació fabricada des de les cameres i els guions, rodejat de «coca-colas» buides que conjurassin els fantasmes de l'alcohol. Però la mossegada de la fatalitat l'acompanyà fidelment i l'estrella es va anà apagant com a les bambolines de teatre pobre que havien presenciat els seus inicis. Tot a Hollywood va esser un intent inútil de reproduir una esplendor irrecuperable: els diumenges folls a la casa de magnats de la producció com Irving Thalberg acabaren en grotesques carnavalades, i una altra dècada s'escolà entre guions rebutjats i salaris minvants. Així va anar desenvolupant una segona personalitat: Pat Hobby, l'escriptor de guions a sou, vella glòria alcoholitzada que ronda eternament pels estudis a la caça d'un guió que mai no serà seu perquè el seu talent està tan passat com les pel·lícules de Lillian Gish o Mary Pickford en plena època del sonor, i l'antic xofer filipí o una piscina abandonada a Beverly Hills només formen part d'una gloriosa galeria d'antigalles.

Es des d'aquesta perspectiva que al final de la vida de Scott l'heroi està darrera la pantalla, però no es tracta de l'actor, sinó del fautor: Irving Thalberg, el famós i omnipotent cap de producció de la Metro (Jack Berners, a les històries de Pat Hobby) és el nou protagonista, «el darrer magnat», creador de somnis que no pot arribar a viure a l'escenari quasi-cinematogràfic de la seva pròpia vida.

Un escriptor acabat llegeix emocionat l'anunci de l'escenificació a un teatre de Hollywood d'un dels seus contes més famosos d'altre temps.

Sense pensar-s'ho dues vegades recull els pocs dòlars que li queden, lloga un abric de pells per a la seva acompanyant -la seva dona és a un sanatori-, s'enfunda en el seu vell smoking testimoni de passades glòries, comana una limousine amb xofer uniformat i reserva els millors llocs de la platea. Quan arriba al teatre descobreix perplex que es tracta d'una simple representació d'aficionats que creuen que l'autor és mort des de fa molt de temps.

De retorn a casa seva, l'escriptor tira malenconiosament les entrades enmig d'una fina pluja de tardor.

Aquest és un dels possibles guions que Scott mai no va escriure per productors com Irving Thalberg o Mankiewicz. Poc importa que al final no es sobreimprimís cap rètol amb el seu nom com a crèdit. N'havia estat el protagonista principal, i amb això bastava.

Un curtmetratge patriòtic

FRANCIS SCOTT FITZGERALD

Traducció d'Eduard Jordà

Aquest conte pertany a la sèrie de relats curts *Les històries de Pat Hobby*, que Fitzgerald escriví els dos darrers anys de la seva vida. Menyspreades per molts de crítics -per considerar- les una simple font d'ingressos- i mal conegudes a Espanya, n'hem reproduïda una en la versió definitiva corregida per Fitzgerald a l'octubre de 1940, dos mesos abans de morir, tal com apareix a *The Pat Hobby Stories* de Penguin Books.

Pat Hobby, l'escriptor i l'home, assolí els seus millors èxits de Hollywood a una era on, tal com explica Irving Cobb, «calia posseir una relíquia de la canella de Sant Sebastià com a canvi de marxés». També calia posseir una piscina, i Pat en tenia una -o almenys en tenia una just en omplir-la setmanalment, abans que l'aigua decidís obcecadament filtrar-se per les escletxes del ciment.

«Però era una piscina», es convenia un horabaixa més de deu anys més tard. Aleshores no li quedava més remei que donar les gràcies per un treball de dos i mig a la setmana, però tots els anys de fracàs no bastaven per espantar els bells records.

Feia feina a un humil «curt». Es basava més que precàriament en la carrera del general Fitzhugh Lee, que va lluitar a la Guerra Civil per la Confederació i més tard pels Estats Units contra Espanya -d'aquesta manera ni el Nord ni el Sud en podrien resultar ofesos. A una reunió Pat havia intentat cooperar:

- Pensava.- va suggerir a Jack Berners.- que avui en dia podria funcionar bé donar-li una certa pinzellada jueva.

-¿Què vols dir? -va demanar ràpidament Jack Berners.

- Bé, pensava que, tal com estam les coses, no estaria malament mostrar que també hi havia jueus mesclats amb tot això.

-¿Amb què?

- Amb la Guerra Civil.-Veloçment Pat va donar un repàs als seus magres coneixements d'història.

-¿N'hi havia, no?

- Supòs que sí. -va dir Berners, un poc impacient.- Supòs que tothom hi estava relacionat, llevat dels quàquers.

- Bé, idò la meua idea era que podríem fer que aquest Fitzhugh Lee s'enamoràs d'una al.lota jueva. L'han d'afusellar amb el toc de queda i ella agafa les campanes de l'església...

Jack Berners va fer un moviment cap endavant, tot seriós:

-Digues, Pat, ¿vols aquesta feina, no?

-És clar que sí.

-Idò ja t'he contat la història que volem. Els jueus se les arreglaran tots solets i si t'has inventat aquesta merda perquè m'agradi, te'n vas del boll.

¿Era això forma de tractar una persona que abans havia tengut una piscina? La raó per la qual Pat pensava contínuament en la piscina que havia perdut feia tant de temps era el President dels Estats Units. Pat recordava amb tot tipus de detalls un dia en concret, una dècada enrera: aquell dia es rumorejava que el President anava a visitar els estudis, i això semblava marcar una nova època per al cinema, ja que anteriorment el President dels Estats Units mai no havia posat els peus en un escenari. Els executius de la companyia anaven tots endiumenjats amb corbates i hi havia banderetes que enrevoltaven la porta de l'economat...

La veu de Ben Brown, cap del departament de curtmetratges, va irrompre dins l'ensopiment de Pat.

-Jack Berners m'acaba de telefonar -digué-. No volem cap caire nou. Tenim una història. Fitzhugh Lee era de cavalleria. Era nebot de Robert Lee i volem que surti la seva rendició a Appomattox, ben trist i tot això. I després mostrar que es va reconciliar... I hem d'anar alerta perquè a Virgínia encara el nom dels Lee els fa pujar la mosca al nas... I finalment s'ha de veure com accepta del president Mc Kinley una missió especial. I neteja tot el que faci referència a Espanya: l'individu que va escriure això era un roig i pinta tots els oficials espanyols com si tenguessin formigues dins la bragueta.

A la seva oficina Pat mirà el guió de *Fidel a dues banderes*. La primera escena mostrava el general Fitzhugh Lee comandant la seva cavalleria en el moment d'esser informat que Petersburg havia estat evacuat. Al guió Lee rebia la notícia amb mímica jovial, però a Pat li'n donaven dos i mig a la setmana, així que, gairebé sense voler-ho i sense cap esforç, escriví una de les seua línies de diàleg favorites:

Lee (als seus oficials):

¿Què feis aquí embadalits?

Vénga, feis qualche cosa!

6. Pla mitjà. Oficials animant-se i donant-se palmel·lades a l'esquena, etc...

Fondre a:

¿Fondre a què? La ment de Pat es fongué un pic més en el passat rutilant. En el gran dia, deu anys enrera, en què el telèfon de la seva oficina havia tocat al migdia. Era el Sr. Moskin:

-Pat, el President dinarà a la sala dels Executius. Doug Fairbanks no pot venir, així que hi ha una plaça lliure i tanmateix pensam que hi hauria d'haver un escriptor.

El record del dinar batejava d'encís. El gran home havia fet preguntes sobre les pel·lícules i fins i tot havia contat un acudit, i Pat havia rigut sorollosament amb els altres: homes sòlids i ben relacionats tots ells, rics, feliços i exitosos.

Després el President havia de veure algunes escenes filmades a l'estudi, i un poc més tard aniria a la casa del Sr. Moskin a prendre el te amb un parell d'estrelles femenines. A Pat no el varen convidar a la festa, però la seva casa de Bervely Hills donava a la mansió del Sr. Moskin i per això va tornar-hi prest. Des de la seva terrassa va veure com pujava el seguici, amb el Sr. Moskin seguit vora el President al seient de darrera. En aquell moment estava ben orgullós de les pel·lícules -de la posició que s'hi havia guanyat, del President del país feliç on havia nascut el cinema...

Pat sospirà... Una vegada més de retorn a la realitat mirà el guió de *Fidel a dues banderes* i escriví lentament i amb tota consciència:

Inserir: Calendari, amb els anys marcats ben visiblement mentre un vent glaçat s'en du els fulls per indicar que Fitzhugh Lee va tornant vell.

Els esforços de Pat li havien fet entrar set, i no precisament d'aigua, però sabia perfectament que no podia prendre res més en el seu primer dia de feina. Va sortir al vestíbul i continuà pel corredor cap al refrigerador de l'aigua; mentre caminava va anar llenegant vers el somieig del passat.

Fou un bell horabaixa californià, així que el Sr. Moskin havia duit al seu jardí, que vorejava el de Pat, el seu excels hoste i la camarilla d'estrelles. Pat sortí per la porta posterior i seguí per un clos baix de petits arbusts, tot mantenint-se amagat, i llavors, accidentalment, es va trobar cara a cara amb la festa presidencial.

El President somrigué i acotà el cap. El Sr. Moskin somrigué i acotà el cap.

-Ja ha conegut el Sr. Hobby al dinar. -digué el Sr. Moskin al President.- És un dels nostres escriptors.

-Oh, sí. -digué el President.- ¿Escriu pel·lícules?

-Sí. -digué Pat.-

El President pegà una ullada a les possessions de Pat.

-Supòs.-digué.- que vostè troba moltíssima inspiració seguit vora aquesta piscina.

-Sí.-respongué Pat.- sí, molta.

Pat omplí el tasset al refrigerador del vestíbul. Un grup s'acostava vestíbul avall: Jack Berners, Ben Brown i un parell d'executius, i fent-los companyia una al.lota amb la qual es mostraven força atents i deferents. Va reconèixer la

seva cara: era l'al.lota de l'any, l'Al.lota Excitant, «Al.lota Elegant, l'al.lota els servicis de la qual es disputaven durament tots els estudis.

Pat begué a poc a poc. Havia vist moltes cursilones postisses irrompre i desaparèixer tot d'una, però aquesta al.lota era capaç de fer tremolar violentament tots els polsos d'una nació. El seu cor batejà encara més fort, i a mesura que se li acostava la processó deixà el tasset, es passà la mà pels cabells i donà una passa cap al corredor.

L'al.lota el va mirar; ell la va mirar. De seguida ella es penjà del braç de Jack Berners i del de Ben Brown i, sense la més petita suggerència d'una presentació, el grup caminà directament en la seva direcció, de forma que hagué de decantar-se contra la paret per no ésser atropellat.

Un segon més tard, Jack Berners es girà i cridà: «Hola,

Pat». I un d'ells pegà una breu ullada, però ningú més obrí la boca, tal era el seu interès per l'al.lota.

A la seva oficina Pat mirà lúgubrement l'escena on el President Mc. Kinley ofereix una missió especial a Fitzhugh Lee. Berners havia anotat al marge: «Fer que Mc. Kinley exalci la democràcia i l'amistat cubano-americana, però res d'ironies sobre Espanya, perquè el mercat pot millorar». Pat va comprimir les dents i descarregà tot el seu pes sobre el llapis quan escriví:

Le:

Sr. President, poden agafar la vostra missió i anar-vos-en directament a l'infern.

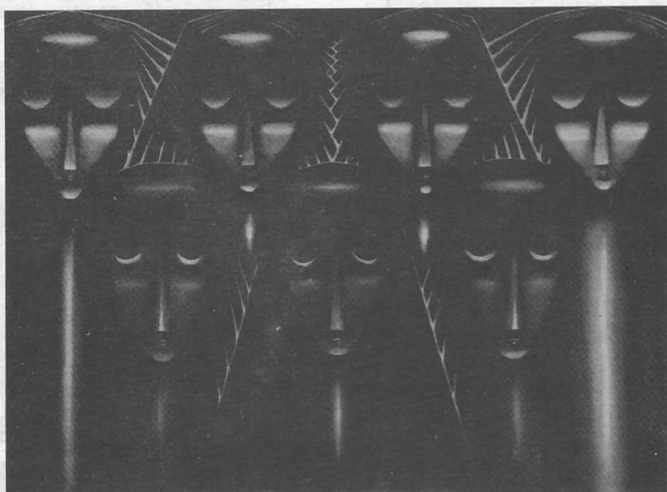
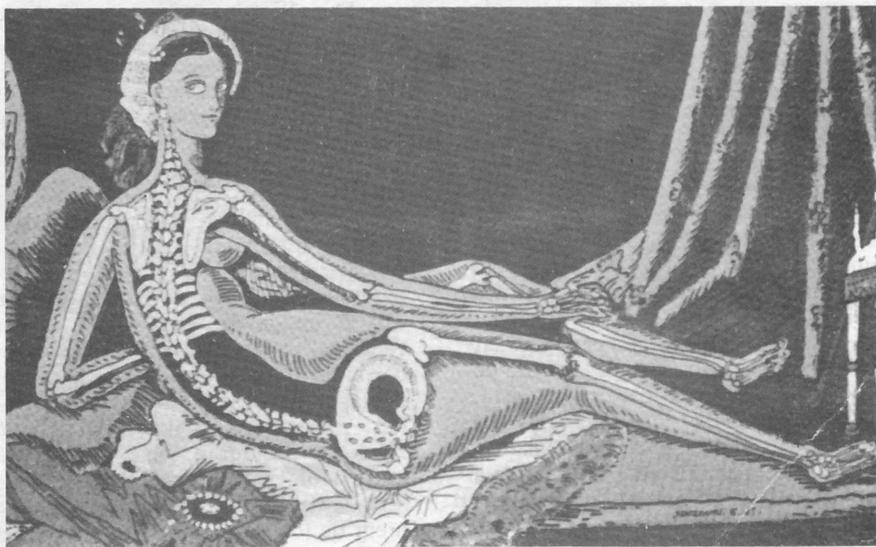
Llavors Pat es reclinà sobre l'escriptori; els muscles li tremolaven mentre pensava en aquell dia feliç quan havia posseït una piscina.

Mefisto: per una cultura del compromís.

JULIÀ GUILLAMON

Aprofitant la projecció a Barcelona del film d'Istvan Szabo *Mephisto* i seguint en la línia d'edició de clàssics universals contemporanis que ha incorporat ja al català *l'Ulises* i recuperat la traducció de M^a Teresa Vernet del *Retrat de l'artista adolescent* (publicada per Ed. Vergara el 1967), l'editorial Leteradura ha llençat ara, en traducció de Feliu Formosa, la versió catalana de la novel·la de Klaus Mann sobre la que es basteix, amb diverses llicències, la pel·lícula tan premiada del director hongarès.

Sobre aquesta, i lluny de qualsevol dispensa històrica o argumentació redemptora referent a la biografia de l'autor, cal dir que dista prou, en termes generals, de ser una obra d'una qualitat indiscutible; fet que molt probablement troba la seva raó en la condició d'al·legat personal, de presa de posició íntima i violenta en un moment (la novel·la es publicà a l'exili el 1936) en què els esdeveniments s'estaven produint encara i, en bona mesura, tot just s'insinuaven les enormes conseqüències que haurien d'esdevenir-se anys enllà. D'aquí, les crues diatribes que apunten al llarg de tot el llibre, ja contra el sistema imperant com, i sobretot, contra el personatge central de l'obra, l'actor Hendrik Höfgen. És en aquets fragments que l'autor es dota dels atributs dels atributs de la plena omnisciència per introduir tota mena de retrats al comportament de Höfgen (retrat literari del seu antic amic Gustaf Gründgens) que prenen, lluny d'una matisada funció literària en el si del text, un caràcter d'amarga revenja. L'esqueixament de la consciència del personatge entre poder i convicció no s'arriba a produir així més que en escasses ocasions, enfront de les objeccions gairebé constants de l'autor, condemnatòries i implacables. Tot plegat dona a la novel·la un cert aire pamfletari literàriament mal digerible, alhora que, en certa manera, priva de profunditat de caràcter i psicologia el personatge central de l'obra.



Souzouki: «L'odalisque d'Ingres»
Bonnarel: «Personages»

Per contra, el treball d'objectivització que suposa tot film, aconsegueix anihilar en part aquests efectes. La veu personal del narrador, condemnatòria i detractora desapareix i el director s'estalvia qualsevol mena de judici de valor sobre el seu personatge. Semblantment, el film posa especial èmfasi en la creació d'una imatgeria exterior i fàtua (ja present en part a l'obra de Klaus Mann) que contrasta amb la informació que l'espectador posseeix sobre les atrocitats del nacionalsocialisme i que el film, com la novel·la, només insinua ben difusament. Szabo defuig el testimoniatge, com ho fa Mann, i el paper de l'espectador pren alçada. La falta primordial de la novel·la radica tanmateix (i el film en aquest sentit se'n situa per sobre) en el fet que volent defugir el testimoni violent i cru que suposaria una visió del règim des dels ulls de la història, i no des de la mirada superficial i desinteressada de Höfgen, això perdi la seva vàlua en el marc de les contínues al·lusions a la seva traïció, en termes gairebé d'insult personal, que vénen a encarrilar indefugiblement l'opció de lectura que pugui fer-se de l'obra.

El voler i doler en la recerca de la psicologia dels personatges, esdevé de nou motiu a l'obra literària en la caracterització dels personatges secundaris. La princesa Tebab, Bàrbara, la muller del protagonista, Lotte Lindenthal, Hans Miklas, Otto Ulrichs..., la visió superficial de cadascun dels personatges respon a la posició aprofitada i intranscendent de Höfgen, que ens du a la descripció d'aquests en funció del protagonista i la seva posició ètica davant els successos que els toca viure. Tot plegat basteix però un trellat que ajuda en la novel·la a caracteritzar el personatge central. Així, la figura de la mare i la germana del protagonista, éssers superficials i indoctes, nous rics que es bocabaden davant la puixança del seu fill. Tebab com a alternativa a tot un model social burgès, l'anhel d'alliberament, bandejat per l'actor en la seva voluntat d'ascensió professional. Hans Miklas com l'ideal nacionalsocialista traït pel poder, que el durà a la mort per mans dels mateixos que ell ajudà a ascendir; en contrast clar amb el caragirat i arribista Höfgen. La figura de Miklas esdevé, com la del porter del Hamburger Künstlertheater, Knurr; especialment molesta per al lector, en un principi, en tant que

element pro-nazi, que contrasta amb el progressisme d'Ulrichs, de Bàrbara o del mateix Höfgen (aquest no pás gaire clar). A la fi, amb l'accés al poder dels nacionalistes i la decepció de Miklas, aquest pren un valor positiu que fa resaltar encara més la fal·làcia de les creences de Höfgen; com ho fa també, a la banda oposada, la postura de l'autor satíric Theophil Marder, un home el progressisme del qual s'esbrava damunt la taula dels restaurants de luxe (per la qual cosa és durament criticat per Höfgen) però que prendrà el camí de l'exili i la solitud en una reconversió forçada per la gravetat dels moments als quals s'ha d'enfrontar. Tot això es troba absent al film, o més ben dit, solament esbossat. La presència dels personatges secundaris, als quals se'ls han arrencat sovint totes aquestes connotacions, és incompleta i voltes superflua. El film esdevé doncs, menys explícit, més funcional. Tebab és una amistançada però cap alternativa vital, la figura de Miklas resta un tant desdibuixada, la fidelitat política de Bàrbara o Ulrichs queda en segon terme, i Bella, la mare de Höfgen, és només un flash sense cap incidència en el decurs del film.

Més lloable em sembla l'efecte compartit per novel·la i film pel que fa a la caracterització del personatge com a ésser que recerca, des dels seus primers anys, la celebritat per sobre d'altra cosa. Les al·lusions al pacte amb el diable i al mite de Faust, plantejades en termes diferents segons les característiques del mitjà utilitzat, escriptura o imatge, esdevenen referència constant, erigit-se com a element clau, fil unitari que recorre de cap a cap l'obra. A la novel·la, per exemple, sovintegen les al·lusions al conveni, la signatura que garantirà al protagonista l'eterna joventut del poder. L'escena a la llotja del Teatre Nacional de Berlín, amb l'entrevista entre Höfgen-Faust i el Primer Ministre-Mefistòfeles davant l'esguard atent de tota la platea (en un passatge que es recull amb encert en la versió cinematogràfica) esdevé el punt culminant del símil que donarà nom a l'obra, tot desplaçant l'atenció de l'espectador des de l'escena teatral a l'escena de la vida, on s'està produint la representació de l'actor Höfgen i la seva claudicació ètica. La visualització fílmica de tot això a les màximes conseqüències amb una sèrie d'instantànies on apareixen

diversos personatges amb el rostre maquillat talment Mefisto a la representació teatral, que envolten l'actor. La mateixa Lotte Lindenthal, amistançada del Primer Ministre, hi apareix un cop, segellant amb un bes la dependència de Hendrik Höfgen amb el poder que ella representa en la seva vessant més grandiloquent. Així mateix, les escenes on el protagonista signa contractes o pactes són abundoses transcendent les indicacions de la novel·la, a la qual cal remetre's tanmateix per fer-se ressò d'una al·lusió ben clara del seu autor sobre el tema, que predisposa (inicial com és) tota la lectura de l'obra, i on l'oferiment de la sang segella la fidelitat del pacte. L'autor ve així a retratar-nos indirectament Hendrik Höfgen com a una d'aquelles persones que *només poden estimar i admirar aquell a qui ha ofert el do més preciós: sang...*

Aquest és doncs el tema més apassionant que planteja l'obra. La impossibilitat de defugir un compromís vital i polític en la pràctica intel·lectual. Aquest ensenyament, sempre actual, reclama la posició crítica constant, alhora que la condemna de la militància estricta i cega. El fi no justifica els mitjans esmerçats en l'obtenció, ni l'art és quelcom extrapolable del context social on s'insereix. Les conclusions de l'obra de Klaus Mann s'agermanen així en aquest aspecte a les de Max Frish quan en un article escrit el 1949 («Kultur als Alibi») parlava, tot citant el de Reinhart Heydrich, -Reichprotektor de Bohèmia i Moràvia, assassinat consumat i alhora excel·lent músic-, de la cultura com a excusa, com a quelcom desconnectat de l'entorn i del compromís social, en una desvinculació dels actes envers l'esperit que l'historiador Erich Kahler ha imputat a una reminiscència del mestratge de Luter en el caràcter alemany. Tot això du a un miratge de civilització, aquell que Mann ens retrata en la fastuositat i l'opulència del Teatre Nacional, incapaç d'aturar les atrocitats més ferotges d'una humanitat enfollida i salvatge; a una cultura que vol créixer independentment i desresponsabilitzada, i que fracassa fatalment en la seva comesa, per mor d'haver oblidat la necessitat indefugible de participació i fins de guiatge, en la tasca de creació d'un nou model social on irracionalitat i barbàrie siguin eliminades de manera eficaç i definitiva.



Horaci Sapere, 1988

L'etern adolescent, el pare etern i les persones.

(«La llengua de l'Estat i l'estat de les llengües en la transició»)

TONI ARTIGUES

La història del català és plena de cucales, que obliguen, evidentment, a veure-hi només davant, a mirar només l'altaret del pare etern, a envejar-lo i a voler-lo. Tots els fills, dins la mateixa capella, miren només l'altar i reben instruccions només del sacerdot, però no es veuen ni es comuniquen ells amb ells; i no pensen a enderrocar l'altar, el pare etern i els sacerdots, sinó a fer d'escolanets, i a beure's, d'amagat, el cul de vi de les canadelles.

Per això és important l'encontre a Iruñea (Pamplona) d'una trentena de professionals de les comunitats lingüístiques basca, catalana i gallega, amb el títol «La llengua de l'Estat i l'estat de les llengües en la transició»: perquè suposa llevar-se les cucales, qüestionar la relació paterno-filial, i proposar-se de viure com a persones. «M'estim més plorar de dret que riure d'agenollat», diu Blai Bonet.

El funcionament mateix de l'encontre, en forma de xerrades i debats oberts --sense la jerarquització, la ritualització i el tancament que suposa l'estructuració en ponències, comunicacions, taules rodones, sessions inaugurals i de clausura, etc.-- possibilita una comunió més humana i més eficaç; no anàrem a missa, sinó a parlar de tu a tu amb persones que tenen una problemàtica semblant, que pateixen un mateix altar. La llengua --efectivament, la castellana-- ha estat una eina per exposar unes experiències i per mirar d'arribar a unes idees i a unes actuacions concretes, i no un símbol adorat (a una capella lateral, Sant Prancraç gloriós, quan el pare etern no escolta les nostres súplices).

Fou interessant l'exposició que Lluís V. Aracil va fer dels distints discursos existents, discurs vol dir paraules i actuacions, als quals fa referència el manifest que elaborarem a l'encontre i que reproduiré després en la versió provisional catalana.

El discurs de la necessitat és el discurs del qui mana, del qui decideix, del pare etern (per ser servir novament aquest símil que vaig exposar fa més de mig any). És el discurs de la LOI, de l'ordre establert, de l'expansió; crea el senti comú.

El discurs de la bona voluntat és un discurs deferent; expressa sentiments i per això és amistós, familiar, simpàtic; recalca els valors positius de la situació establerta, sense discutir-la, però, sinó tot adaptant-s'hi, mirant de treure'n profitets mesquins; no discuteix l'ordre establert, no canvia el senti comú, vol tranquil·litzar el pare etern, captar la seva benevolència. És el discurs de la supervivència, del possibilisme, del consens, de l'etern adolescent, que aspira, tal vegada, a ésser pare, però mai a substituir la relació paterno-filial per una relació entre persones.



Horaci Sapere, 1983

El discurs de la impotència revela la impotència del discurs de la bona voluntat, revela la impossibilitat del possibilisme, descobreix el no-miracle: hi ha hagut la transició, però no tot s'ha acabat. (Els nord-americans --els indis, evidentment-- s'exclamaven sorpresos de no ésser correspostos a la bona voluntat per l'uropeu que ara i adés i més de cada vegada els anava expoliant i eliminant). Aquest discurs són les potadetes de l'adolescent (la plorinyalla al pare: «la mare m'havia dit que sí i ara tu...», «tu m'havies dit...», «jo em pensava...»); el germà

major i la mare --i si fa falta també el psiquiatre, el psicòleg i el pedagog--, però, calmen aquest disgust, reproduint entre tots (entre plors ofegats i allisades de pèl) el discurs de la bona voluntat. És el discurs de qui no veu sortida per davant però no té prou coratge per llevar-se les cucales.

El discurs de la responsabilitat consisteix, ni més ni pus, a llevar-se les cucales, a qüestionar la relació paterno-filial (filio-paternal) o entre fills i albirar possibles relacions entre igual, com a persones. És un discurs per fer; pocs l'han cultivat, perquè suposa

abandonar l'agombolament de la situació familiar --no debades la família és exaltada cada any als discursos nadalencs del rei; i abans als del dictador--, suposa abandonar les compensacions materns i els besamans.

El repte és fer possible el disc de la responsabilitat, fer que substituesqui els altres discursos. El Manifest d'Iruñea és un intent, amb propòsit de continuïtat, d'iniciar l'elaboració d'aquest disc. El dubte és veure fins a quin punt aquest discurs pot substituir el discurs de la necessitat, que a l'Estat espanyol democratitza, ara per ara, situacions injustes i desiguals anteriors.

La Constitució institucionalitza la desigualtat de les llengües de l'Estat i legalitza així la progressiva desaparició de les llengües autònomitzades (astro-nòmiques). En aquest marc legal que

instaura la desigualtat, que institucionalitza els papers de pare i de fill, de sacerdot i de feligrès, les lleis de normalització lingüística, per bona voluntat que duguin, implícita o explícita, no passen d'esser un missal que ritualitza les actuacions del clergues i dels seglars; encara que molts del PSOE no vagin a missa, en reproduïen l'estructura i el funcionament. Precisament, si alguns moviments de lluita continuen aquests darrers anys, i són iguals que abans, tenen els mateixos objectius, és de creure que la situació, l'estructura i el funcionament de l'Estat governat ara pel PSOE són continuació i consolidació en molts d'aspectes de la dictadura franquista; evidentment, també, la preferència per la repressió dels efectes i la poca voluntat de solucionar-ne les causes (se volen eliminar els problemes --i els

«problemàtics»-- però no solventar-los amb justícia). «El mateix d'abans, però igual».

Per acabar, una anècdota: Dissabte de San Fermín a Iruñea; la plaça de l'Ajuntament estibada de gent que espera els coets que inauguraran les festes; pegen la bandera espanyola a l'Ajuntament i l'han de llevar per la tronadissa de siulets i crits de la gent; crist d'alegria quan els regidors d'HB posen la ikurriña al balcó; el capvespre crist d'amnistia i pancartes: «San Fermín, aquí no estamos todos», «Gorra Eta militarra». EGIN, amb fotos i titulars, destaca aquests fets; EL PAIS, en tota una plana (objectiva i beninformadora), com de costum dedicada a l'inici de les festes, no en diu res.

Toni Artigues, juliol del 1983

Manifest d'Iruñea.

Bascs, catalans i gallecs, professionals de les Ciències Socials, la Didàctica i els Mitjans de Comunicació i membres de grups de promoció cívica, actius en la investigació, discussió i transformació democràtica de les condicions de l'ús lingüístic, ens hem reunit a Iruñea per compartir experiències i enginyos.

CONSTATAM:

1.- Durant els darrers vint anys han sorgit als nostres països moviments populars d'aclariment i de construcció que ha respost a unes situacions inveterades de palesa desigualtat social entre nostres comunitats lingüístiques i a una altra, dins de la qual es va instituir un estat que imposà al mateix temps una jerarquia política i una hegemonia lingüística.

2.- La descomposició de la dictadura franquista féu esperar una oportunitat històrica en què la lliure discussió havia de plantejar, naturalment, qüestions d'interès públic que havien estat escamotejades deslleialment fins llavors. Una de les més onamentals era, certament, la de les relacions entre les comunitats lingüístiques d'aquests llocs d'Europa. Pareixia segur que qualsevol democratització real implicaria necessàriament la revisió de les regles del joc anterior i la reparació d'abusos, corrupcions i injustícies.

3.- Les aspiracions legítimes, la bona fe popular i els esforços i sofriments acumulats exigien d'una vegada una revisió radical de la situació establerta i la instauració d'un ordre democràtic sincer i afectiu que obrís per a tots una avenir d'igualtat i dignitat, dins la millor tradició europea. Dràsticament, aquests expectatives han estat menyspreades i s'ha escamotejat sistemàticament el procés polític de declaració i organització d'igualtat. Hem vist que una Constitució que proclama genèricament la llibertat i la igualtat

democràtiques als seus articles 1.14 i 149.1.1 les mutila i les degrada específicament al seu article 3, on l'Estat esmenta pel seu nom l'únic idioma que garanteix i que imposa com a oficial seu, mentre que relega a la indefinició i a la indefensió «las otras lenguas españolas». El contrast entre l'idioma emfàticament proclamat i els idiomes vergonyosament innominables no fa més que declarar, amb el suprem rang ideològic i legal, les regles més bàsiques de la desigualtat preestablerta. L'escandol és que es pretén legitimar així, amb forma democràtica, un principi radicalment antidemocràtic, i es presenta com a solució innovadora la discriminació mateixa, que era el problema inveterat. Clarament: es tanca en cercle viciós l'avenir que es tractava d'obrir.

4.- Aquesta situació té, per tant, la mateixa coherència i inèrcia de la situació anterior, com veim en les normes legals i en les decisions administratives a tots els nivells, dictades per un mar que consagra l'hegemonia inqüestionable de l'únic idioma oficial de l'Estat i que centrifuga, bloqueja i degrada correlativament idiomes europeus denominats català, euskera i gallec. Encaixar arbitràriament les relacions entre les comunitats lingüístiques d'aquestes parts d'Europa dins l'esquema jeràrquic Estat sobirà-regions autònomes és negar de soca-rel el principi mateix de la igualtat democràtica. Aquesta legalització de l'abús contrasta ominosament amb la legalització dels drets de les comunitats lingüístiques i països com Bèlgica, Suïssa i Iugoslàvia, on conflictes lingüístics semblants als nostres han estat abordats i dirigits lliurement, lleialment i democràtica.

5.- Efecte de la centrifugació i prova de la coherència global del sistema és que els idiomes regionalitzats i desintegrats per un Estat que persisteix a no reconèixer com a iguals

són marginats i degradats dins els seus territoris propis. Ara com abans --i, de fet, més que mai-- és simplement impossible viure amb normalitat i dignitat en gallec, en euskera i en català. La desigualtat és ara més gran que mai perquè s'han accelerat els processos d'eliminació i perquè s'ha clausurat formalment l'accés a un esdevenidor més just.

CONCLOEM:

1.- Se'ns ha ficat, així, en un cul de sac en què veim com la inconsciència i la irresponsabilitat triomfants desqualifiquen i ofeguen aquelles veus que havien concebut i proposat alterantives i denunciat la inexorable reducció a l'absurd. En un context on se donen públicament per dissolts els problemes que es tractava de reconèixer i d'abordar, la nostra responsabilitat personal, professional i cívica ens obliga a donar un poc de llum per fer visible aquesta fosca desoladora.

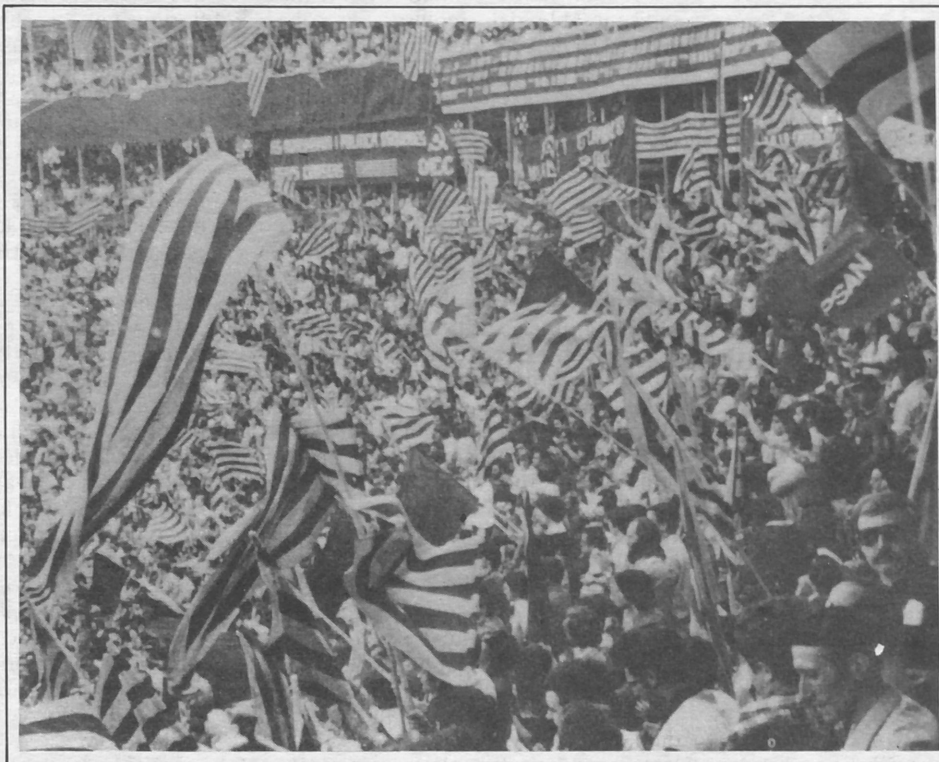
2.- La impotència actual prova l'esgotament final del discurs anterior. Creim que assenyalar aquest fet ha d'esser l'inici d'un nou discurs que entrellaci la dinàmica de la investigació, les idees, les actituds i les pràctiques lingüístiques quotidianes. Sabem que el pensament, l'acció i l'organització són mútuament necessaris i estimulants. I volem que aquesta declaració que fem pública sigui una innovació al treball col·lectiu d'aclariment i de construcció que és, avui com sempre, l'únic recurs eficaç i l'única esperança oberta.

Per l'honor d'Europa.

Lluís V. Aracil, José M^a Sánchez Carrión, A. Gil Hernández, Sagrario Aleman, J.L. Alvarez (Txillardegue), Kike Amunárriz, Antoni Artigues, Esther Bonet, Iñaki Larrañaga, Teresa Marbà, Kontxesi Pedroarena, Antonina Tugores. (I devers 20 signatures més).

Llei de Normalització lingüística: Debat.

ANTONINA TUGORES



Segons la mentalitat se'n pot dir ciència-ficció, absurdisme; segons la mentalitat se'n pot dir ser realistes i és això:

Els «pares» ens recordaren sovint un MAR LEGAL, i de tot el que s'hi pot fer dins se'n diu POSSIBILISME. Per mantenir-lo viu ens donaren uns dogmes:

-No està bé ésser, col·locar-se, al marge de la Constitución Española o de l'Estatut d'Autonomia. (Amb plena naturalitat, sense dubitar, afirmaven la rendició a la Const. Esp. encara que aquesta hagi mirat les cartes a l'hora de repartir joc, encara que ens genocidiï).

-No ens calen lleis, no són urgents. Nosaltres el que necessitam abans és la ferma voluntat popular. Això ens marcarà com a poble. (Sembla que n'hem d'estar gojosos).

-EL MARC diu (l'han sabut traduir) que «hem de prescindir d'aquesta pretesta igualació amb el castellà perquè ja hem fet tard». Això sí, podem aspirar a tenir un caire testimonial. (Amb toda naturalitat, sense dubitar, acceptaven que som subordinats i que no és tan mala cosa).

-No adoptar posicions radicals, ferir gent, despertar hostilitats, que per altra banda «serien injustes», establir conflictes, etc.

A nosaltres, als que estàvem davant ells, la massa, la població, ens vénen a dir que som una gent que hem d'assumir el «bilingüisme» dins un Estat Unilíngüe (se'ns ha programata d'aquesta manera).

Ens vénen a dir que ells (els «pseudos» de la «pseudo») fan una tasca difícil i lenta i que podem estar tranquils perquè actuen dins el M.L. (mar legal).

Ens vénen a dir, punt bàsic, que la normalització no es fa a cops de llei sinó amb la nostra voluntat. En conseqüència han pensat una idea brillant: UNA CAMPANYA * (segur que ja ho sospitava el lector utòpic), les característiques de la qual són:

* senzillesa i popularitat, sense plantejaments massa ambiciosos. (No oblidem a quina gent va adreçada).

* prudència i manca d'agressivitat. No convé carregar l'accent damunt la identitat i nom de la llengua, si bé no suposa amargar-ho per sistema (dir les coses pel seu nom).

* no hem d'anar contra res ni contra ningú, etc, etc, etc.

(I aquí apareix la part feixuga que el psiquiatra solventarà que no estam en inferioritat lingüística i qualsevol símptoma, complex, que puguem talairar, percebre, és fruit de la imaginació).

També, (bona cosa) ens demostrarà que no tenim enemics, que no ens cal la protecció que dona una llei als membres d'una comunitat davant dels abusos forasters. (En una paraula, ja que som a-/sub-ciudadans d'una a-/sub-comunitat no ens calen lleis serioses; hem de poder continuar éssent subordinats i no sentir-nos inferiors).

Ens recorden que la llei no és suficient sense tenir la sensibilització de la massa i, clar, és reinvidicar,

primer, per amor a l'art i no per necessitat (hem d'anar per passes).

Els utòpics de la sala pensen:

-que, segons la situació, les lleis, la sensibilització i l'Esperit Sant és tot u, i que els fets ho solen confirmar. Sospiten que la gent se sensibilitza segons les lleis que manen.

-que hauríem de pensar a investigar sobre l'adonar-se'n, el descobriment, de la necessitat, a part de les reivindicaciones per amor a l'art o la bona voluntat que afegirien fins i tot els forasters.

-que tenim la responsabilitat de pensar nosaltres i per a nosaltres mateixos de no demanar permís i de trencar el fil de la subordinació, d'exigir civisme i justícia.

Els utòpics veuen el realisme dels «rea» com a ciència-ficció, absurdisme. Veuen el M.L. i creuen que l'hem de passar, que el possibilisme dels realistes és l'impossibilitat dels objectius d'aquest «utòpics»; objectius als quals els «rea» també (de paraula) s'hi apunten (així ho asseguruen) «per ara no, però potser en un futur immediat» fills meus (clar, és l'experiència i la prudència).

Veuen que aquesta normalització possibilista dels realistes és la a-/sub-normalització ben entesa.

Els utòpics volen actuar en pla de civisme, justícia, sense demanar privilegis. Pensen en termes d'exigir, perquè sí, perquè es vol, perquè hi tenim dret.

El llenguatge del cinema.

JOSEP A. GRIMALT

Els redactors de la revista em proposen que parli sobre el doblatge al català de la pel·lícula *Bearn*. Ja hi vaig dir la meua amb certa amplitud a través d'un article publicat al suplement *Quaderns de Cultura* del diari «El País» (24 d'abril del 83). Era un escrit redactat amb frissor. Per ventura no serà de més tornar sobre el tema, prestant més atenció als problemes generals que plantejarà a Mallorca el llenguatge del cinema, sia el de les pel·lícules doblades, sia el de les versions originals que arribem a produir.

La presència del català al cinema és un capítol més, i ben important, de qualsevol programa complet i sincer de normalització lingüística. Així ho han entès al Principat on, a part les produccions autòctones, de tant en tant s'hi exhibeixen pel·lícules doblades al català, com *Excalibur*, *Carros de foc*, *L'home elefant*, *Monsenyor*, etc.

No hi deu importar insistir en la conveniència d'usar, en el cinema, un llenguatge exemplar, especialment desitjable donat el grau de desorientació imperant entre nosaltres. El mallorquí parlat, abans prou consistent, avui presenta una vacil·lació i una inseguretat alarmants. A diferència d'antany, quan a penes taniem més models que els del parlar espontani, ara els parlants pateixen cada vegada més la influència de la comunicació de masses. Bo o dolent, és un fet ineluctable i l'únic remei que hi haurà de consolidar el nostre llenguatge serà el de disposar d'uns mitjans (entre aquests, el cinema) que ens ofereixen els models més idonis. En línies general, crec que els doblatges citats més amunt eren ben acceptables, tant en l'aspecte de la correcció gramatical com en els de registre i modalitat, aquests darrers bons de resoldre tractant-se de pel·lícules estrangeres, que rebutjaven qualsevol tret localista. A Mallorca, el camí no serà tan pla i esbrossat perquè és ben previsible que, si s'estravé l'ocasió de sonoritzar-hi una pel·lícula en català, serà a causa d'una temàtica peculiar, que demanarà un llenguatge amb uns trets que permetin a l'espectador corrent d'identificar-lo com a mallorquí, per més literari i convencional que sia.

¿Llengua col·loquial o llengua literària?

En principi, totes dues solucions són acceptables. En cada cas, ho decidirà el caràcter de la pel·lícula: a una tragèdia inspirada en la figura d'En Joanot Colom, o en les persecucions contra els xuetes, li escauria prou la modalitat literària, impensable, en canvi, a un vodevil amb En Xesc

Forteza de protagonista. Sia quina sia l'escollida, ha de complir amb el més indispensable dels requisits: la coherència. El defecte més estès que observem, tant en els llibres, en el teatre, com en el mateix doblatge de *Bearn*, és la mescladissa o, si ho volem dit en termes més rigorosos, la incongruència dels valors connotatius. El perill de mesclar amenaça més quan s'adopta el llenguatge col·loquial. I sobre aquest punt, no hi insistiria mai prou: el llenguatge col·loquial és el més difícil d'aconseguir. El literari se pot beneficiar del grau elevat de convenció que li és inherent. M'explicaré: quan l'espectador, a la primera seqüència, identifica el llenguatge de la pel·lícula com a «literari», redueix al mínim les seves expectatives i l'acceptarà tal com l'hi donin mentre no topi amb formes que li resultin excessivament dures. Si, en canvi, adverteix que li parlen en un llenguatge que pretén ésser un testimoni del que ell parla a diari, llavors rubutarà qualsevol forma que no s'ajusti a la idea que ell mateix s'ha fet del parlar viu. Tant és així que pot arribar a rebutjar formes que, essent ben mallorquines, però de localització reduïda, no sien pròpies del seu subdialecte, i encara diria del seu idiolecte. En tot cas, qualsevol espectador sensible difícilment tolerarà que un llenguatge que pretén passar per mallorquí incloga elements com *tardar* (per *torbar-se*), *refiar-se* (fiar-se), *es meu pare i sa meua mare* (*mon pare i mumare*), *enfadament* (mot artificiosos que el Fabra, crec, tan sols no recull), *van i vau* (*varen i vàreu*). (Els exemples, clar, són de *Bearn*.)

Seria un error pensar que el llenguatge col·loquial no està subjecte a cap norma. Tot llenguatge, com tota activitat social, presenta unes exigències de correcció. I si la «modalitat col·loquial» s'empra per a fer literatura, ha de reunir condicions de dos ordres: les pròpies del bon parlar col·loquial i les que deriven de l'ús mateix del llenguatge com a instrument d'expressió estètica. Observem, però que dir que una comunicació formal és feta en llenguatge col·loquial és una manera expeditiva de parlar que se presta a una mala interpretació, perquè quan deim que una comunicació no espontània, sinó reflexiva (sia literatura estricta, teatre, cinema o oratòria), ha aconseguit retratar el parlar viu, en realitat no ve expressada en llenguatge col·loquial (que només és possible, per definició, en la comunicació ordinària), sinó en un llenguatge molt ben calculat, que aconsegueix produir en el receptor la impressió de parlar viu. Com en tot art dit realista, l'èxit no depèn de la reproducció de la realitat, sinó d'una tècnica ben aplicada. Els nostres escriptors, ignorant tot això, recorren sovint al llenguatge col·loquial pensant que els dissimularà la manca de coneixements gramaticals i el poc domini de l'idioma. El resultat

és just el contrari. (Sempre he cregut que l'obsessió dels gonellistes pel «mallorquí pur» i el seu odi contra la normativa encobreixen alhora una ignorància i una mala consciència.)

Bearn no acabava de satisfer les exigències de la normativa, s'apartava arbitràriament del bon mallorquí tradicional i contenia elements que no responen a cap de les modalitats reals del català. Faré gràcia al lector de bona part de les anomalies que hi vaig observar. Com a exemples, citaré castellanismes com *donya* (substituïble amb *avantatge* per *dona*); *liquidar ses deutes* (*es deutes*); *bona senyal* (*bon senyal*); *has tirat sa farina* (*has escampat sa farina*); el verb *estar* en lloc d'*ésser* en casos en què el parlar viu no s'equivoca; abús de *per favor* i *hola*; la preposició *A* davant complement directe. Un flagrant falsejament del parlar viu és la construcció *amb es*, que a *Bearn* substitueix sistemàticament la tradicional *amb so*. Injustificada és la substitució de les formes *qualque*, *qualcun* i *qualcú* (correctíssimes i recollides expressament pel Fabra) per *algun* i *algú*, aquesta darrera, sobretot, insòlita a Mallorca.

Prosòdia

Els exemples citats fins aquí afecten només el text. Una bona revisió de l'original evitaria defectes d'aquesta índole; però en sorgiran d'altres que només un quadre d'actors ben preparat salvarà degudament. Cal suposar que no serà massa difícil comptar amb actors que no patesquen vivis notables de dicció, és a dir, que no incorrin en defectes incompatibles amb qualsevol parlar decent, com són ara: 1. La L àpico-alveolar. (Si els profans no saben com és, que se fixin en com la pronuncia la locutora de l'Informatiu Balear) 2. Diftongs indeguts, amb l'alteració consegüent dels accents secundaris. Per exemple, pronunciar el mot *reunió* com si tengués dues síl·labes (*reu-nió*), quan en bon català en té quatre (*re-u-ni-ó*). 3. Tancament de la A dels infinitius seguits de pronom enclític: *comprènnè*, per *comprar-ne* (és tolerable l'accent sobre el pronom). 4. S sonora quan ha d'ésser sorda i viceversa. I 5. Pronunciar africades les palatals fricatives, especialment a començament de mot: *dgeneral* per *general*.

Però posats a ésser un poc més ambiciosos, un quadre de doblatge ideal, a més, hauria de perseguir un mínim d'homogeneïtat en la pronúncia. Els pobles de Mallorca presenten diferències ben notables de pronúncia, sense que rebutgem la de cap com a incorrecta. Pensem en el distint tractament de la O atona: mots com *cosí* o *molí*, a molts de pobles de Mallorca els pronuncien «cusí» i «mulí». I no cal multiplicar els exemples. ¿Què succeirà si se reuneixen actors procedents de Sóller, Felanitx, i Manacor, pobles que justament se distingeixen per aquest tret? I ja no diguem res si n'hi



intervenien de les altres illes, com succeïa a *Bearn*. Així i tot, ens podríem donar per satisfets si no hi trobàvem defectes dels enumerats més amunt. La dicció de *Bearn*, en canvi, s'excedia en el sentit oposat, perquè hi pronunciaven literalment el sufix «-itzar», que almenys en llenguatge col·loquial ha de sonar «-isar», i potser

també en la més noble de les pronúncies.

Fins aquí he intentat assenyalar els punts més destacats de la problemàtica que ofereix el llenguatge en aquelles pel·lícules que d'alguna manera facen referència a Mallorca i la vulguen fer patent també a través de l'element verbal. Aquesta no és sinó

part d'una de més àmplia, que és la d'aconseguir una modalitat digna, equilibrada, gramaticalment segura; que reculli, per revitalitzar-la, la millor tradició del mallorquí parlat; que, en definitiva, pugui servir de punt de referència i de model de bon llenguatge com han aconseguit les comunitats més civilitzades.

«Bearn», una altra oportunitat tudada.

DAMIÀ HUGUET



Trescador assidu de cartelleres cinematogràfiques i pacient visionador de milers de quilòmetres de cel.luloide, cinèfil fàcil de ginyar i tossut espectador en llarguíssimes maratons festivaleres; païdor de films de fosca a fosca i mai no penedit d'haver perdut tantes hores de sol cercant els secalls de la ficció, he procurat esser sempre respetuós amb tot allò que m'envoltava i que m'obsessionava tant: el Cinema en majúscules; espectacle compilador de totes les arts i per això la més alta; redòs on totes hi tenen cabuda i cap no hi manca: des de la dansa més bellament duncaniana als extrems de voluminoses novel·les i poemes brevíssims. El Cinema com a cos total fet art des d'ell mateix, mai com a complement de res. El Cinema sempre com un tot immens, obert per donar vida a les imatges. Perquè el Cinema és «imatge en moviment» -i sobre aquest punt crec que no s'ho paga insistir-hi-, tot i sobretant una famosa frase pronunciada ja fa una colla d'anys per Howard Hawks.

Tot aquest comentari d'introducció, potser vanament divagatori i abusivament personal, m'ha semblat necessari fer-lo per deixar ben clar ja des del principi que allò que m'interessa d'un film, sobre totes les coses que el formen, és el film en sí com a cos únic cinematogràfic i total. I vé a tomb tot això -en aquest comentari sobre el film

de Jaime Chávarri «Bearn, o la sala de nines», per subretxar que, en els diversos visionaments que n'he fet, el que manco m'ha preocupat és d'analitzar i d'estudiar amb pulcritud de detalls la fidelitat o no del film a l'obra narrativa -la novel·la- de Llorenç Villalonga. Sé, perquè m'ho han comunicat, que es tracta d'una adaptació cinematogràfica d'aquesta obra; i prou. Si l'ha traïda o l'ha calcada en imatges fil per randa no em preocupa gens ni mica. A mi el que em preocupa és únicament el film que he visionat; film del qual n'és màxim responsable el seu autor, que en aquest cas és Jaime Chávarri, qui ha dirigit tot l'equip de col·laboradors. Com si per jutjar un film -o una òpera- hom s'hagués hagut de llegir abans la novel·la en la qual es basava o s'inspirava! Res d'això.

I perquè crec profundament en allò que significa el cinema «d'autor» ho dic. Un film no és possible sense un autor, sense un responsable. I aquest, s'hi donin les voltes que s'hi donin serà sempre el realitzador, que és qui ha acceptat, amb plena responsabilitat, totes les condicions que li han estat imposades a l'hora de l'encàrrec. «Bearn», el film, és obra de Chávarri; i no del productor Alfredo Matas, ni del decorador Gil Parrondo, ni de ningú més. Perquè és Chávarri qui ha acceptat el guió que n'ha fet Lola Salvador; així com ha acceptat els actors i tota la

colla de tècnics i assessors que hi han col·laborat. I ha estat ell qui ha signat l'obra, responsable en tot i per tot. No hi ha, per tant, en aquest sentit, excusa que valgui.

QUI ES SERVEIX DE QUI?

En l'encara curta volada que té el cinema -i amb tantes obres memorables que el dignifiquen- resulta difícil i complicat establir una tipologia de les distintes adaptacions fetes fins ara; o intentar almanco --i crec que sense arribar a una sol·lució satisfactòria-- posar de relleu uns evidents paral·lelismes entre les relacions que es podrien establir entre el llenguatge fílmic/visual i el llenguatge escrit; això tot prosseguint l'enfilall d'adaptacions lineals o d'infidelitat a un text determinat. Des d'Umberto Eco o Eisenstein, de Georges Sadoul a Romà Gubern, Guido Aristarco o Christian Metz, ens han arribat estudis seriosos sobre el tema, molt documentats i per això mateix interessants. Així i tot, però, és la pràctica-- i en aquest cas concret el visionament d'un film-- la que ens dona la raó.

Perquè --i això ningú ho posa en dubte-- han estat sempre les adaptacions «lliures» d'obres determinades, distanciant-se el realitzador del text original en favor de la pròpia disciplina, les que s'han resolt cinematogràfi-

cament amb més eficàcia. Així tenim que films com «La taronja mecànica» (A. Burgess), de Stanley Kubric; «El procés» (D. Kafta), d'Orson Welles; «El conformista» (A. Moravia), de Bernardo Bertolucci; «El Decameró» (Boccaccio), de P.P. Pasolini; o «Pare Patró» (G. Ledda), dels germans Taviani --i tants altres-- són films «inspirats», i no específicament «basats» en les obres narratives homònimes. En canvi films com «La plaça del diamant» (M. Rodoerda), de Francesc Betriu; «Crònica familiar» (V. Pratolini), de Valerio Zurlini; «Pascual Duarte» (C. J. Cela), de Ricardo Franco; o «Història d'O» (P. Reagge), de Just Jaeckin, han seguit un procés totalment distint, i per això resulten certament insípides i embafadores; degut potser a haver-se deixat endur el realitzador pel text original de l'obra literària, posant-hi molt poc de part seva. És, de fet, l'etern dilema inspirat en allò del «traduttore traditore», i que en el cinema és de capital importància. Quedant palès que un «mal» director pot espanyar la millor obra literària; i que un director «inspirat» pot crear un film magnífic a partir d'una novel·la «dolenta».

Però que quedi clar que retrec tot això en un to merament anecdòtic i no influent. Com anecdòtic resulta --i valgui la comparança, girant els termes--, que de vegades ha estat un film qui ha provocat l'aparició d'una «visió novel·lada», com és el cas d'«El darrer tango a París» (B. Bertolucci), de Rober Alley; o «Els 400 cops» (F. Truffaut), de Marcel Moussy, els quals han respectat una pretesa fidelitat a l'obra cinematogràfica amb minso resultats. Perquè un film serà sempre «diferent» a un text, viceversa. No són comparables.

«BEARN», VÍCTIMA D'UN PÈSSIM GUIÓ

Passant a analitzar el film de Jaime Chávarri que ara ens ocupa: «Bearn, o la sala de nines», i ja que som en aquestes qüestions, crec que en principi s'ha de dir que els errors més considerables del film són imputables a un guió deficient, pèssimament estructurat per Lola Salvador. Un guió que mai no havia d'haver acceptat una persona de la sensibilitat creadora i profundament responsable com ho és Chávarri. I n'és principal culpable el guió per diferents motius, tots ells tendenciosos: primerament per les diverses ambigüitats que s'hi palesen, sobretot en el tractament conceptual d'un món clos i decadent que ella ha demostrat desconèixer. També per la deficient condensació de la narració d'una història tan llarga i densíssima, on el pas del temps mai no queda prou clar; com si la guionista es preocupés més del metratge que d'enllaçar les seqüències que formen el cos de la història; amb la qual cosa, també, deixa esquematitzats alguns personatges (com el dona Maria Antònia), i abusa en la mala descripció del protagonista/narrador Joan Maiol, qui queda en molts d'aspectes desdibuixat. Aglutinant fets aïllats --alguns merament gratuïts-- i deixant de profunditzar en el tema central de la narració: la liquidació de l'aristocràcia mallorquina que donaria pas a una burgesia lligada a aquesta però amb distint devenir. Un guió, repetesc, ambigu, mal estructurat i embullós que, quant al nostre cinema, m'ha recordat sobremanera el pèssim guió de «Laia» que va fer Jaume Vidal Alcover sobre l'obra de Salvador Espriu i que va convertir en

imatges, amb tan poca fortuna, Vicent Lluch.

Ja sé que és un tòpic comparar «Bearn» amb «El Guepard» de Luchino Visconti. Però precisament fent-ho --i tractant-se com es tracta de fets paral·lels -- és com millor hom s'adona dels encerts i la mestria, de la inspiració i la profunda sensibilitat creadora del realitzador italià (coneixedor que n'era d'aquesta societat en decadència i els personatges que la protagonitzaven); i com podem observar així mateix els grans errors i les llacunes posades al cor de l'obra pel realitzador espanyol, distant observador de la història, poc rigorós i mig perdut entre l'abstracció i vanes divagacions.

Perquè, mentre en el film de Visconti (i també en el de Mauro Bolognini «Fets de gent per bé») se narrava essencialment tot l'embolic d'un món decadent i proper des d'uns personatges que n'eren hereus històrics i els executors directes, en l'obra de Chávarri aquesta decadència sembla venir, deambulant i gens explícita, d'un món de ficció, sense deixar res en net, ni preocupant-se l'autor per les conseqüències, embadalit davant la bellesa d'uns escenaris naturals i el vestuari sumptuós d'unes dames esplèndidament maquillades; víctima d'una preocupació per l'estètica potser abusiva i absorbent.

I si «la història» de l'aristocràcia mallorquina de finals del XIX --aïllada en un món tancat i unida pels maçons al Papa de Roma-- queda vagament esbossada, molt més hi queden els personatges que en són protagonistes. Amb un Fernando Rey-- que dona cos a don Toni de Bearn-- pulcre i enamoradís, meitat sentimental meitat cretí, però que podria representar qualsevol noble andalus o sicilià de l'època. I una



Àngela Molina que no acaba d'encaixar en el personatge de Xima, sempre pàl·lida i plorosa, eixuta de cara -tota morros- i ulls vermellencs, fortarrona perduda entre amors venals i tendreses innòcues, quasi absent. Esplèndida no obstant Amparo Soler Leal, en tot moment vigorosa i pletòrica. Una mica desdibuixat Immanol Arias, encara que en algunes seqüències --els contactes amb Xima, la caçera, la missa major-- resulti ben correcte.

A totes aquestes objeccions hi cabria afegir el distanciament palès per Chávarri envers una història que no acaba d'entendre, i que en certa manera l'acondueix a rompre l'esquema de la narració, amb la inclusió --com a nota de trencament al principi i al final; i per la seva transcendència-- de les converses i les imposicions dels maçons al capellà Maiol, que adquireixen un protagonisme relevant però erroni. Un error, en suma, molt de doldre, i que ve acompanyat per la seqüència de la mort dels senyors de Bearn, marcadament cursi i on es topen tots els tòpics més banals dels folletins color de rosa. Bona prova, en suma, de la poca sensibilitat i el «laissez faire» del realitzador que, a més, i dins aquests constants dalts i baixos, recrea un ambient fals merament decoratiu; amb uns pagesos morbosos que espedreguen (?) un sementer o fan revetlla amb el call de la fam aferrat al moll dels ossos; o que es manifesten davant l'esglesiola --en una seqüència pèssimament muntada-- «adornats» amb un de Cifesa; com si a qualsevol moment anàs a ressuscitar el camperol magre i ben afaitat assidu en els films de Florián Rey; o la dona enjogassada i amb perruca de pèl de moix de qualsevol grisor de l'eminent Juan de Orduña. Seria, en tot cas, la feréstega reimplantació d'una Cifesa de luxe, posada al dia en colors, però igualment bajana i topicament folklòrica.

UN EXCESSIU ABÚS D'ESTÈTICA

És clar que no és la meua intenció retreure únicament els errors que con-

té el film de Chávarri, --errors que afecten, com he dit, el conjunt de l'obra i la intenció palesa, desèmbocant en unes resultes fades on l'estètica amaga el patètic contingut--, sinó també posar de relleu unes seqüències i uns plans antològics --que n'hi ha-- en aquest film que, malgrat determinades anomalies de pes, en sembla prou digne; i més encara dins els esquemes de fluïxat en què es mou actualment la cinematografia espanyola. Una cinematografia que alguns observen sana, en un excés de triomfalisme per èxits recents en certàmens estrangers, però que segueix patint els defectes de pobres i ambigüitat que sempre l'han caracteritzada; amb uns autors «consagrats» que camen en les banalitats més ridícules, com és el cas de Lluís G. Berlanga amb la interminable sèrie «Nacional»; amb altres autors sobrevalorats pel sistema al qual serveixen i cada dia més irregulars, com Manuel Gutiérrez Aragón; i d'altres, posseïdors d'una intel·ligència provada, com ho és Fernando Trueba, que resta tancat en la marginació més crua i inhumana.

Tornant, però, a allò destacable de «Bearn», m'he de referir a seqüències aïllades dins el conjunt que per si soles aconsegueixen almanco que l'obra no pugui ésser titulada de mediocre i divagant; com ho és el ball de carnaval, esplèndid i d'una bellesa exultant (molt resumit respecte al metratge rodant); el berenar de xocolata entre don Toni i el capellà en la cuina de la possessió; la simplicitud, la senzillesa de retòrica del viatge a París i Roma, tan breument narrat i tan eficaç en l'acció; el retorn de dona Maria Antònia a Bearn; o la seqüència, molt ben ordenada, del cotxe a vapor rodant per l'ample saló de la biblioteca expurgada d'ateus i malversors. Tot ofert als ulls de l'espectador a través d'una esplèndida fotografia d'Hans Burmann-que em va recordar sobremanera la que va fer Luís Cuadrado a «Un hivern a Mallorca» que dirigí Jaume Camino-; i una excel·lent ambientació i esquisits vestuaris.

Així i tot, --i tenint en compte altres precedents-- és d'agrair a Chávarri no haver caigut en el melodramatisme que la «història» li hagués pogut inspirar --malgrat Lola Salvador i el pèssim guió--; i més encara el fet de no ésser temptat per vacil·lacions inoportunes en mostrar-nos el bell paisatge de la serra de Tramuntana, el contrast de colors en dies assolellats, o la mar plàcida, absent en el film crec que intencionadament.

EL GRATUÏT AGRAIR DELS MALLORQUINS

Com a apunt final no puc estar de referir-me a la versió catalana del film, feta amb no massa encert per Baltasar Porcel. Un doblatge, en el fons que taca allò que els mallorquins hauríem volgut més definit i clar; és a dir, que el doblatge s'hagués fet en altres llengües, i no precisament en la que parlen els protagonistes de la història que es narra. Porcel ha cercat amb la seva feina el camí més curt, adaptant-se fidelment al guió original, però mostrant-se poc rigorós (anomena «corda» un «vencill», etc.), i caient en una ambigüitat «consentida» que ha restat autenticitat i frescor als diàlegs (¿per què actualitzar el llenguatge i no respectar els dialectalismes de l'època?).

El film, i cal repetir-ho dins aquest enfillos de desbarats que adesiara es cometen en aquesta terra, ha estat potenciat directament des de Madrid per uns productors als quals, malgrat tot, s'ha d'agrair la iniciativa, (empeços vés a saber per quines estranyes subvencions i ajudes difícils d'aclarir; perquè em sembla inimaginable la gratuïtat d'aquesta acció i el gest protector i amable dels cappares visibles). Però, en aquesta feta, han estat precisament els distribuïdors illencs del film els qui han desentonat; evidenciant una discriminació accentuada al fer únicament possible la projecció de «Bearn» a les sales de Ciutat, marginant tots els pobles de l'illa que s'han vist privats temporalment d'aquesta visió; perquè, com s'escriu en els anuncis apareguts en la premsa diària, «Este film no será proyectado en ninguna localidad de Mallorca en la presente temporada».

Tota una sèrie de detalls, en suma, que ens fan desconfiar del producte. I si és ben cert que nosaltres preferiríem visionar a Mallorca el cinema espanyol o estranger doblat en la nostra llengua a haver d'acceptar aquests fets aïllats i confusos --a més de mediocres-- que adesiara ens arriben; no és menys cert que els mallorquins poc feim per normalitzar la nostra cinematografia, tan prehistòrica encara. És hora, doncs, d'arremangar-se i donar un marge de confiança i possibilitats als cineastes que aquí, i amb el seu treball, ens han demostrat la seva vàlua. (I que els Garridos s'abstinguin).

Perquè tot és per fer. «Bearn» serà, amb el pas del temps, un luxe immerescut, un film merament testimonial, com ho són d'altres pocs. I mentre no ens moguem, serem nosaltres els qui haurem d'agrair la iniciativa dels altres, encara que sigui sobrevalorant un bell film frustrat com ho és «Bearn» de Jaime Chávarri.





La Transavantguarda italiana.

ANTÒNIA M. PERELLÓ FERRER

La Fundació Joan Miró presenta, des del passat 11 de març, una mostra del corrent pictòric més polèmic dels darrers anys: La transavantguarda italiana.

La Transavantguarda, sorgida a Itàlia en 1980, va ser formulada pel crític i teòric Achille Bonito Oliva, i a les seves files se situen Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Nino Longobardi, Mimmo Paladino i Ernesto Tatafiore.

Formulacions teòriques

Achille Bonito posà els pressuposts teòrics del moviment aglutinat al seu entorn a l'obra *La Transavanguardia italiana* (Politi Editori, Milano 1980). Creiem que és imprescindible una aproximació a la teoria.

Les coordenades bàsiques en què se situa l'obra dels artistes de la Transavantguarda són: per una banda la consciència de viure una crisi cultural, econòmica, política i ideològica, que ve a qüestionar el caràcter «optimista» de les avantguardes tradicionals; i, per una altra, la inviabilitat de seguir emprant models i projectes per al món i per a la seva pròpia actuació. Des d'aquest punt de partida l'artista

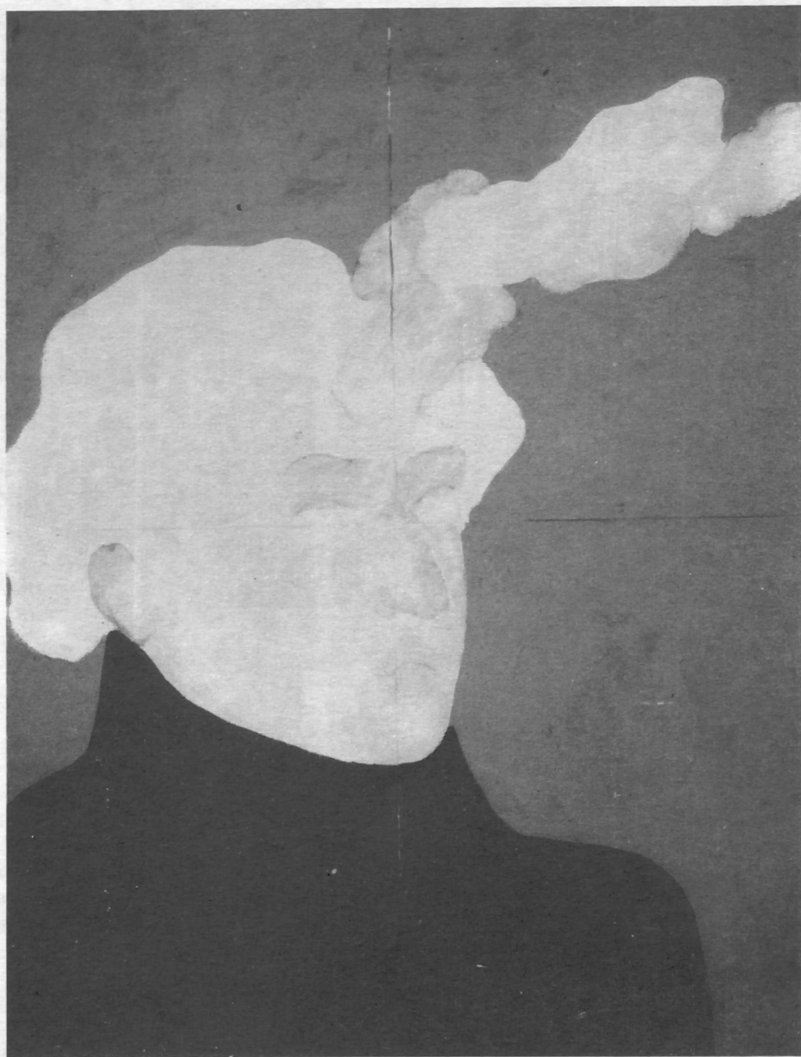
de la Transavantguarda comença el seu recorregut cap al desconegut. Per iniciar l'itinerari l'artista s'ha de despullar de qualsevol arrelament i rumb (...) alleugerir el pes de creences lineals i bloquejants.

L'atenció de l'artista se centra en la particularitat, perdent la visió del conjunt, la qual cosa porta cap a un eclecticisme en el qual, sense cap problema, poden mesclar-se diferents estils i èpoques històriques. *Eixamplar els espais de la creació, dilatant, l'òptica de revisió de la cultura i refermant l'especificitat operativa de l'art* és segons Bonito Oliva l'únic camí possible.

Achille Bonito estableix una rela-

ció entre el que fou el Manierisme amb respecte al Renaixement i el que la Transavantguarda és amb referència a les avantguardes tradicionals. Aquesta relació vendria donada per la manera d'utilitzar «eclecticisme» la tradició, renaixentista i avantgardista respectivament, fent-ne un ús lateral, oblic, no frontal, deixant clar així que no existeix cap tipus d'enyorament o desig restaurador del passat. Més endavant tornarem amb això.

La Transavantguarda incorpora, al complet i complex repertori de la història de l'Art, un sentiment nacional i regionalista, pel qual es diferencien fonamentalment els representants de la transavantguarda americana i



Ernesto Tatafiore - «Autorretrato perpelejo», 1982

italiana. És un intent per part de l'artista de recuperar una «identitat» corresponent al «geni local» que apareix en la seva particular cultura. Per contra, l'element aglutinador és la superació, a través de l'ús eclèctic de les formes, de les divisions bipolars entre figurativisme i abstracció. Totes les maneres, tots els estils són triturstats i tornats a utilitzar aconseguint així, al temps que infinites possibilitats, un entrecreuament estilístic «feliç», semblant, en un altre nivell, a l'entramat de possibilitats i potencialitats que apareixen en la vida quotidiana de l'artista.

La Transavantguarda ha pres consciència del caos, de la «catàstrofe semàntica» dels llenguatges de l'art i de llurs relatives ideologies, per això intenta una major obertura i llibertat expressiva que deixa transparentar el subjectivisme de l'artista.

Aquestes són les regles bàsiques donades per Bonito Oliva. Ja abans de llegir la frase de Victoria Combalia. *Jo he vist dos o tres representants de la Transavantguarda (...) callar reverenciosos davant la figura del seu líder, Bonito Oliva, encarregat de vendre el producte del seu art, sospitàvem que es tractava d'un teòric, més manager que crític, «endegador» de camins, de vies encara verges susceptibles d'esser explotades.*

Però el que és negatiu no és tant el fet que una vegada més el mercantilisme de l'art hagi intentat una nova

maniobra, sinó que la teoria ens pareix superficial, forçada i poc consistent.

Achille Bonito associa la Transavantguarda amb el Manierisme, establint un paral·lelisme entre ambdós: *El Manierisme del segle XVI ha demostrat que és possible utilitzar eclècticament la gran tradició del renaixement, mitjançant d'un ús lateral: la citació de la perspectiva renaixentista. Un ús frontal (o sigui una imitació fidedigna) hagués significat una nostàlgia i un desig de restauració antropocèntrica (...) l'artista manierista (...) en fa un ús oblic i rabiós, mitjançant una citació.* El Manierisme fou la primera «volta de pern» de les que, fins als nostres dies, es donarien al sistema renaixentista. L'acció manierista és vàlida en tant que els paràmetres socio-culturals i econòmics del seu món eren diferents als del Renaixement, i a rel d'això l'univers artístic experimenta alguns canvis.

Si partim de la base que encara ens trobam sota la preceptiva renaixentista (sigui seguint-la, distorsionant-la, fins i tot volent ignorar-la), tenim que el barroc, els corrents neocàssics i romàntics del segle XIX i les avantguardes del segle XX són successius maneres de sentir, d'enfocar el món i l'art amb relació o referència a les coordenades donades pel renaixement, i sempre com a fruit de les diferents circumstàncies socio-econòmiques i culturals de cada període. Per

tant resulta que quan Bonito Oliva pren les formes d'una o varies d'aquestes avantguardes del passat, en lloc de crear el seu propi codi o llenguatge, el que fa és prendre unes formes buides, sense el contingut que en el seu moment les va originar i els donava sentit i raó de ser. Així la Transavantguarda no és ni tan sols un nou pas, una altra «volta de pern» a l'estètica heretada del Renaixement sinó que és una «revisió amb certa ironia» de les tendències que, en el passat, si varen ésser capaces de «contestar» per elles mateixes les circumstàncies (polítiques, econòmiques, culturals...) en què varen aparèixer. Bonito Oliva diu que això és fruit de la situació de crisi absoluta amb què es troba l'artista. Realment el caos i el desconcert d'aquest pintor ha d'esser molt gran si són incapaços de crear un llenguatge nou que pugui reflectir quin és el seu món, que és el nostre, sense haver de recórrer al préstec, quasi «plagi», d'altres èpoques, ben diverses de la nostra.

Creiem que la Transavantguarda com a moviment pictòric real no existeix, hem de saber delimitar on acaba l'obra d'uns artistes, amb certes connotacions comunes, i on comença la gran maniobra comercial.

Per acabar diguem que ens pareix més vàlida l'obra dels artistes de la Transavantguarda un per un, que ficada tota a la força dins el gran pot etiquetat. Destaquem l'obra de Ernesto Tatafiore i de Nicola de Maria.

Operacions d'estalvi

Comptes corrents

Caixers automàtics

Certificats de dipòsit

Crèdits hipotecaris

Servei d'abonament de nòmines

Dipòsit de valors

Pensions Temporals

Bons de Tresoreria

Cartera

Tarjetes de crèdit

Caixes de lloguer

Cèdules Hipotecàries

Canvi de moneda

Préstecs personals

**Servei per servei
decideix el tracte
i l'eficàcia.**

"la Caixa"



"la Caixa"
CAIXA DE PENSIONS

NOVETATS DE LES COL·LECCIONS RAIXA i ILLES D'OR

PREMI
CIUTAT
DE
PALMA



PREMI ASSAIG
LLITERARI
GENERALITAT
DE CATALUNYA



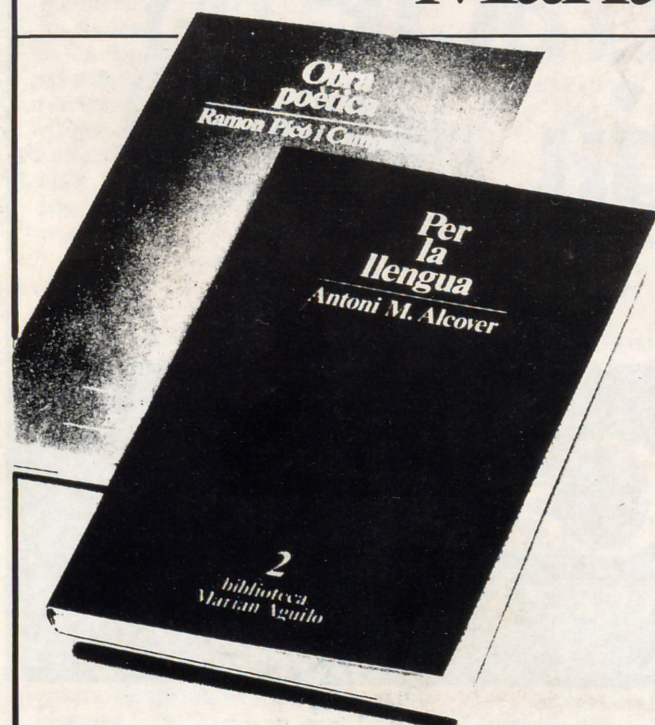
- ELS PARLARS CATALANS
Joan Veny
- ASSASINAT AL CLUB DELS POETES
J. Palau i Camps
- ELS ANGLICISMES DE MENORCA
Vicents Ortells i Xavier Campos
- FLOR DE CARD
Salvador Galmés
- CONTARELLAS
Antoni M^a Alcover
- PIPADES I VIVENCIES
Joan Bonet i Nadal
- BOLLES DE COLORS
Llorenç Capellà

editorial
MOLL

Torre de l'Amor, 4 · Palma de Mallorca

biblioteca Marian Aguiló

UNA
COL·LECCIÓ
NOVA



Dirigida per la Secció de filologia catalana
de la Universitat de Palma

Antoni M. Alcover Per la llengua

a cura de Josep Massot
i Muntaner

Extensa selecció de textos
de mossèn Alcover, que
demonstren com es
mantingué sempre fidel
a la llengua catalana i en
defensà la unitat.

Ramon Picó i Campamar Obra poètica

a cura de Margalida Tomàs

Per primera vegada és
aplegada la producció
poètica d'una de les figures
més influents de la
"Renaixença". Margalida
Tomàs situa aquesta obra
dins el seu temps
i n'assenyala les virtuts
i les limitacions.

Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Distribució: L'Arc de Berà · Centre Difusor d'Edicions Catalanes
Llull, 10, 14 · Tel. 300 32 51 / 300 33 00 · Barcelona-5