

Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

OCTUBRE - DESEMBRE 2010

5,50€

874

Marc Colell i Teixidó

RAIMON

«Això dels cinquanta anys de la Nova Cançó és mentida»

MARIA ROSA

FORT I CAÑELLAS

Sobre legislació i política lingüística a la Franja: la mirada des de l'Aragó

MANUEL MOLINS

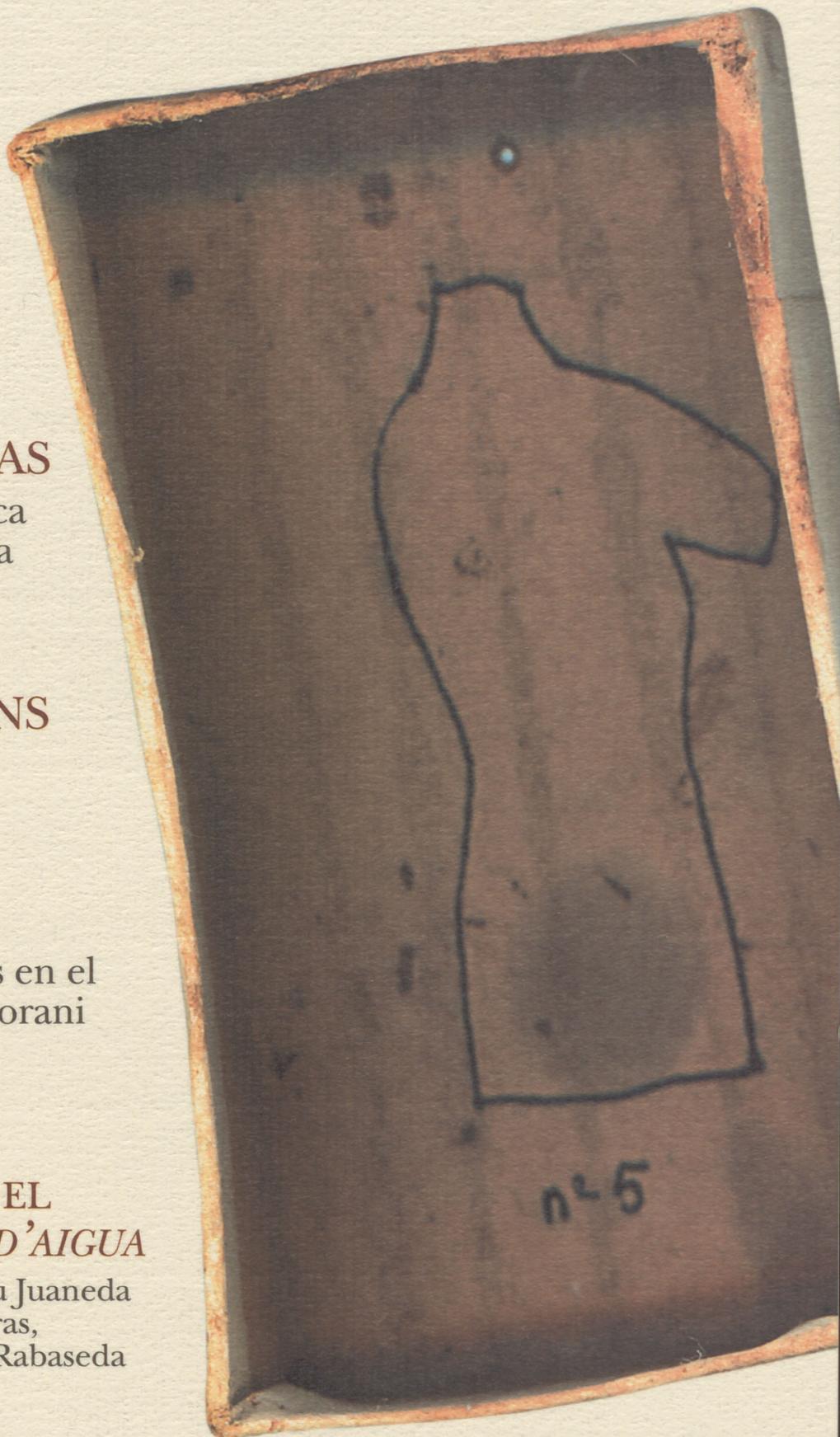
Ricard Salvat, una idea obsoleta del teatre?

ANNA PETRUS

De paisatges i absències en el cinema català contemporani

DOSSIER: CHOPIN, EL RESSÒ DE LA GOTA D'AIGUA

Carme Fernández Vidal, Pau Juaneda Novella, Jordi Alomar Payeras, Caterina Calafat i Joaquim Rabaseda



INSTITUT D'ESTUDIS BALEÀRICS NOVETATS



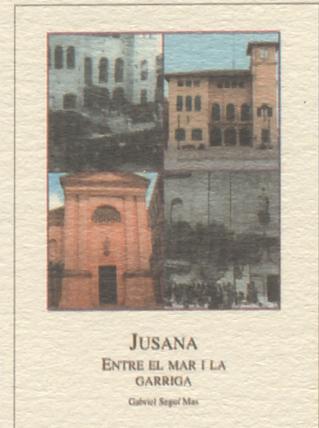
PVP: 18 €

Bisanyes, Antoni (2009).
Pollença et duc dins el cor.
Ajuntament de Pollença i Institut
d'Estudis Baleàrics.



PVP: 26 €

Gual i Móra, Jaume (2010).
Gent de ca nostra. Mancor de la Vall.
Homes i dones que han fet poble.
Edicions Documenta Balear.
Amb la col·laboració de l'Institut
d'Estudis Baleàrics.



PVP: 10 €

Seguí Mas, Gabriel (2009).
Jusana. Entre el mar i la garriga.
Ajuntament de Ses Salines.
Amb la col·laboració de l'Institut
d'Estudis Baleàrics.



PVP: 24 €

Ferrer i Mayans, Vicent (2010).
Pep Simon. El cant entre els dos móns.
Institut d'Estudis Baleàrics i Govern
de les Illes Balears, Conselleria
d'Educació i Cultura.



PVP: 15 €

Carbonell Buades, Marià / Martínez
Oliver, Bartomeu (2010).
El convent de minims de Sineu.
Ajuntament de Sineu i Portal Forà
Edicions. Amb la col·laboració de
l'Institut d'Estudis Baleàrics.



PVP: 22 €

Autors diversos (2010).
*Una mirada enrere. Eivissa als inicis
dels anys setanta.* Ajuntament d'Eivissa
i Editorial Mediterrània Eivissa.
Amb la col·laboració de l'Institut
d'Estudis Baleàrics.



Institut
d'Estudis Baleàrics

www.iebalearics.org / info@iebalearics.org

Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

NÚMERO 874 · ANY LXXXVII
Octubre · Novembre · Desembre 2010
REVISTA TRIMESTRAL

EDITA

L'espurna
edicions

PRESIDENT EDITORIAL
Lleonard Muntaner i Mariano

DIRECTOR
Carles Cabrera

CONSELL EDITORIAL
Josep Amengual i Batle
Francesc Gost Serra (coord.)
Josep Maria Nadal Suau
Damià Pons i Pons
Daniel Torres Consuegra

CONSELLER DELEGAT
Gabriel Seguí Trobat

CONSELL DE REDACCIÓ
Manuel Asín
Maria Laura Cantalops
Marc Colell i Teixidó
Marc González Pérez
Bartomeu Martínez Oliver
Maria Muntaner González
Jaume Muntaner González
Pere Antoni Pons
Pere Joan Pons Sampietro
Pere Ribas Rabassa

CONSELL ASSESSOR
Alexandre Ballester
Francesc Bujosa i Homar
Pere Fullana i Puigserver
Gabriel Janer i Manila
Joan F. López Casanovas
Joan Mas i Vives
Josep Massot i Muntaner
Joan Mir i Obrador
Rosa Planas i Ferrer
Andreu Ramis i Puiggros
Gabriel de la ST Sampol
Miquel Sbert i Garau
Sebastià Serra i Busquets
Josep Solervicens
Bernat Sureda i Garcia

REDACCIÓ, ADMINISTRACIÓ, PUBLICITAT
I SUBSCRIPCIONS I DISTRIBUCIÓ
L'espurna edicions, s.l.
C/ Joan Bauçà, 33 - 1r - 07007 Palma
a/e: revistalluc@gmail.com
Tel. 971 25 64 05 - Fax: 971 25 61 39

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA I TRADUCCIÓ
Marc Colell i Teixidó

DIRECCIÓ D'ART
Coc 33 Serveis Editorials

COBERTA
Sèrie: *Mirall Buit* (1994)
Teresa Matas

ESTAMPACIÓ I FOTOCOMPOSICIÓ
Gràfiques Mallorca
(Inca - Mallorca)

ISSN: 0211-092 X
Depòsit Legal: PM - 276 - 1958

AQUESTA ÉS UNA PUBLICACIÓ PLURAL QUE NO
COMPARTEIX NECESSÀRIAMENT LES OPINIONS
EXPRESADES EN ELS ARTICLES SIGNATS.

SUMARI

D'ARA, DEL PAÍS I DEL MÓN

- Maria Rosa Fort i Cañellas. Sobre legislació i política lingüística a la Franja: la mirada des de l'Aragó..... 3
- David Martí i Tomàs; Lluc Salellas i Vilar.
Escòcia: una nació de camí cap a la independència 9

DIÀLEGS AMB...

- Marc Colell i Teixidó. Raimon: «Això dels cinquanta anys de la Nova Cançó és mentida» 13

DOSSIER: CHOPIN, EL RESSÒ DE *LA GOTA D'AIGUA*

- Carme Fernández Vidal. Alguns procediments contrapuntístics a la música per a piano de Chopin..... 17
- Pau Juaneda Novella. Chopin, poeta del piano 22
- Jordi Alomar Payeras. ...und Chopin ist auch dabei.
Chopin després de Chopin 24
- Caterina Calafat. Apunts sobre la influència creativa de contraris: G. Sand i F. Chopin 30
- Joaquim Rabaseda. Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936) 32

HISTÒRIA, CULTURA I SOCIETAT

- Vicenç Jasso; Catalina Torrens Vallori. Sant Vicenç Ferrer en les rondalles mallorquines: record i llegenda..... 35
- Josep Lluís Martín i Berbois. Per què no votaren les dones al Principat el 1932? 44

L'AMIC DE LES ARTS

- Georgina Sas Sanuy. Fundació Antoni Tàpies.
Una reobertura plena de propostes 48

CALENDARI TEATRAL

- Manuel Molins. Ricard Salvat, una idea obsoleta del teatre? 50

LLANTERNA MÀGICA

- Anna Petrus. De paisatges i absències en el cinema català contemporani..... 55

SEQÜÈNCIES

- Alexandre Ballester. La no-presència de Chopin a la meva obra *Jo i l'absent* 58

PEDRA SOLTA

- Miquel Sbert i Garau. «Kia mahara ki te hê o Rona» i el «Jai de sa lluna». Fronteres en etnopoètica 60

MÚSICA I COMPANYIA

- Joan Trias. Selva Rock. De festa musical a festival 62

A LA CIUTAT DELS LLIBRES

- Guillem Colom. 75è aniversari en un gran moment 65
- Pere Antoni Pons. L'art segons Guillem Frontera 67
- Isabel Graña. Miquel Ferrà, la solidesa intel·lectual d'un líder 69
- Jaume Muntaner González. Infància i cinema. 70
- Àlex Cerezo Castelló. Entendre el romanticisme..... 71
- Laura Gost. Plaers carnals 72



Universitat de les Illes Balears
Servei de Biblioteca i Documentació
Edifici Guillem Cifre de Colonya





25 anys de biblioteques municipals creixem junts

Arenal

Pça. Gaspar Rul.lan, 5 · 07600 Palma
Tel. 971 492 866
bibarenal@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Casal Sollerí

Passeig del Born, 27 · 07012 Palma
Tel. 971 722 092
■ De dilluns a divendres de les 8.30 a les 14.30 h
■ Dimarts també de les 17 a les 20 h
Especialitzada en art

Coll d'en Rabassa

Albuera, 1 · 07007 Palma
Tel. 971 490 354
bibcoll@a-palma.es
■ De dilluns a divendres de les 16 a les 21 h
■ Dimarts i dijous també de les 10.30 a les 13.30 h
Dissabte de les 9 a les 13 h

Cort

Pça. de Cort, 1 · 7001 Palma
Tel. 971 225 962
bibcort@a-palma.es
■ De dilluns a divendres de les 8.30 a les 20.30 h
Dissabte de les 9 a les 13 h

Establiments

Carretera Esporles, 74 · 07010 Palma
Tel. 971 765 192
biblioestabliments@telefonica.net
■ De dilluns a divendres de les 16 a les 21 h
■ Dimecres de les 9 a les 14 h
Dissabte de les 9 a les 13 h

Gènova

Barranc, 22 · 07015 Palma
Tel. 971 405 481
bibgenova@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Indiateria

Gremi Tintorers, 2 · 07009 Palma
Tel. 971 207 505
bibsaindiateria@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Josep M. Llopart

Emperadriu Eugènia, 6 (S'Escorçador) · 07010 Palma
Tel. 971 753 942
bibjmllopart@a-palma.es
■ De dilluns a divendres de les 8.30 a les 20.30 h
Dissabte de les 9 a les 13 h i de les 16 a les 20 h

Molinar

Xadó, 3b · 07006 Palma
Tel. 971 247 649
bibmolinar@sf.a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Oliver

Plaça de l'Olivar, edifici Mercat de l'Olivar, 1ª planta
· 07002 Palma
Tel. 971 726 580
bibolivar@a-palma.es
■ De dilluns a divendres de les 8 a les 14 h
Dissabte de les 9 a les 13 h

Polígon de Llevant

Ciutat de Querétaro, 3 · 07007 Palma
Tel. 971 242 155
bibpoligondellevant@sf.a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Rafal Vell

Joan Estelrich Artigues, 50 · 07008 Palma
Tel. 971 474 414
bibrafalvell@sf.a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Ramon Llull

Institut Balear, s/n · 07012 Palma
Tel. 971 299 260
bibramonllull@sf.a-palma.es
■ De dilluns a divendres de les 8.30 a les 20.30 h
Dissabte de les 9 a les 13 h

Sant Jordi

Pau Bouvy, 31 · 07199 Palma
Tel. 971 742 036
bibsantjordi@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Santa Catalina

Fàbrica, 34 · 07013 Palma
Tel. 971 286 069
bibstacatalina@sf.a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Son Cladera

Cala Mitjana, 41 · 07009 Palma
Tel. 971 470 839
bibsoncladera@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h
Dissabte de les 9.45 a les 13 h

Son Ferriol

St. Joan de la Creu, 43 · 07198 Palma
Tel. 971 429 856
bibsonferriol@a-palma.es
■ De dilluns a divendres de les 16 a les 21 h
■ Dilluns i dimecres també de les 10.30 a les 13.30 h
Dissabte de les 9 a les 13 h

Son Forteza

Sant Isidre Llaurador, 25 · 07005 Palma
Tel. 971 243 983
bibsonforteza@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Son Gotleu

Josep Garcias 2b · 07008 Palma
Tel. 971 273 507
bibsongotleu@sf.a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Son Rapinya

Catalina March, 4 A · 07013 Palma
Tel. 971 792 337
bibsonrapinya@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Son Sardina

Cami Passatemps, 123 · 07120 Palma
bibsonsardina@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h
Dissabte de les 9.45 a les 13 h

Son Ximelis

Cap Enderroc, 14 · 07011 Palma
Tel. 971 791 233
bibsonximelis@a-palma.es
■ De dilluns a divendres de les 16 a les 21 h
■ Dimarts i dijous de les 10.30 a les 13.30 h
Dissabte de les 9 a les 13 h

Terreno

Dos de Maig, 1 · 07015 Palma
Tel. 971 737 709
bibelterreno@a-palma.es
■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
■ Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h



t'acostamlacultura
Regidoria de Cultura, Patrimoni
i Política Lingüística

Sobre legislació i política lingüística a la Franja: la mirada des de l'Aragó

Maria Rosa Fort i Cañellas

A Josep Galan, el capdavanter sempre enyorat

Em referiré, en primer lloc, a l'Estatut d'Autonomia (16.8.1982), art. 7, en què s'assenyalava que: «Las diversas modalidades lingüísticas de Aragón gozarán de protección, como elementos integrantes de su patrimonio cultural e histórico». José Ramón Bada, en la seva etapa de conseller en el Govern aragonès (1983-1987), promou –com a coneixedor de la zona, ja que és natural de Fabara– un debat sobre el català a l'Aragó. Bada inicià una política encaminada als problemes lingüístics de la Franja, sobretot a la introducció de l'ensenyament del català, com a assignatura voluntària, en els centres d'Educació Primària i Secundària.

En aquest període se signà la Declaració de Mequinensa (1.2.1984), document de compromís polític entre alguns ajuntaments –17 batlles del PSOE– dels territoris de llengua catalana de l'Aragó, en què es rebutjà expressament la denominació *xapurreau*, però també l'abús d'anomenar aquests pobles «pobles catalans sota administració aragonesa» o de fomentar la confusió amb expressions com «Franja de Ponent». En la declaració es diu que és urgent desenvolupar mesures concretes per tal d'aconseguir la normalització lingüística de l'Aragó, i que, en el cas de la llengua catalana, significa acceptar com a norma la gramàtica catalana, sense menysprear les peculiaritats lingüístiques. Es proposa, per tant, accelerar les gestions davant del Ministeri d'Educació i Ciència perquè el català

pugui ser ensenyat com a assignatura optativa, i el 18 de juliol del 1984 se signa la resolució que ha permès l'ensenyament de la llengua catalana en nombrosos centres d'ensenyament de la Franja d'Aragó a partir del curs 1984-1985.¹ Així mateix s'aconsella que la Universitat de Saragossa, dins dels plans d'estudis i de recerca, es faci càrrec de les necessitats culturals i lingüístiques de l'Aragó. La introducció de l'ensenyament del català a la Facultat de Filosofia i Lletres, en l'especialitat de Filologia Hispànica, es duu a terme en el curs 1985-1986.²

El Justícia d'Aragó, en un informe del 1993, denuncia les mancances de l'Estatut en relació amb les llengües minoritàries de l'Aragó i insisteix en llur ensenyament. Recomana garantir l'alfabetització i ensenyament de la llengua materna en aquelles localitats en què aquesta no sigui el castellà (§ 4.3.b), i indica la conveniència d'introduir les assignatures de Filologia Catalana a les escoles de formació de professors i a la Facultat de Filosofia i Lletres; es recomana a les Corts d'Aragó que es tingui en compte en la reforma de l'Estatut d'Autonomia l'existència del català com a llengua minoritària o que se'n deixi la regulació per a una llei ordinària posterior (§ 10.4).

Un estudi sociolingüístic dut a terme en el període 1992-1994, a petició de la Diputació General d'Aragó, per professors del Departament de Lingüística General i Hispànica, es publica el 1995 amb el patrocini del Govern d'Aragó i del rector

de la Universitat de Saragossa. L'enquesta es fa de manera directa a 61 municipis de la Franja, distribuïts aleshores en cinc comarques.³ En aquesta zona catalanoparlant es reflecteix, des del punt de vista sociolingüístic, una situació de diglòssia funcional o de bilingüisme social, entenent aquest terme com la «especialització funcional de les varietats parlades en una comunitat». Tota classe de bilingüisme social és concebut com a normalment conflictiu, ja que amaga un conflicte social. La relació diglòssica entre dues llengües indica, en realitat, una desigualtat social i política que a la llarga acaba amb la desaparició de la llengua subordinada.⁴ Es dibuixen, doncs, unes situacions majoritàriament reservades al català (la llar, les relacions amb els veïns, comercials, laborals i de lleure), al costat d'altres de plenament castellanes (l'assistència sanitària i l'Església), i, finalment, algunes situacions, poques (ajuntament, banc i reunions públiques), que mostren una presència més o menys abundant d'ambdues llengües. Així, les varietats locals constitueixen el vehicle d'expressió oral, familiar i més representatiu de la vida comunitària i intracomunitària, mentre que el castellà és la llengua que s'empra en l'expressió escrita.⁵

El conflicte d'identitats, que pateixen els habitants de la Franja, per llur doble condició d'aragonesos i de catalanoparlants, es genera quan els aragonesos neguen que es pot ser aragonès parlant català o els catalanoparlants qüestionen, des del Principat, que es pugui parlar català, essent aragonès; actituds que tenen a veure més aviat amb projectes ideològics que s'estructuren al voltant de discursos alternatius sobre la identitat. La identitat no és un fet estàtic ni un criteri d'adscripció classificatòria resultat de contingències històriques, sinó un procés dinàmic de construcció personal i interactiva que ens projecta cap a fora i cap al futur.⁶

Els habitants de l'Aragó catalanòfon, en llur visió compartida de la realitat social, no inclouen el concepte de Franja. És un concepte relacionat amb la llengua, que apareix en un moment determinat i que es va omplint amb significats diferents segons la provinença, intencions i expectatives de qui l'empra; sorgeix en un moment històric concret, d'efervescència política i de redefinició dels àmbits polítics i institucionals (la Transició espanyola), concepte que

José R. Bada Panillo
**El debat del
català a l'Aragó**
(1983-1987)



la  gabella
1

és impulsat primer des de fora del territori, i és recollit per diversos grups socials que el fan evolucionar i hi afegixen nous significats. Després d'un llarg procés, els mateixos habitants comencen a fer-lo seu i a emprar-lo per ubicar-se i identificar-se, si bé sovint amb altres termes. Així, es pot dir Franja de Ponent, quan es parla d'aspectes lingüístics ja que és la part occidental del domini lingüístic català, i Franja d'Aragó, quan es fa referència al territori i als seus habitants perquè pertany a l'Aragó des de fa sis segles.⁷

Les diverses àrees territorials de la Franja acostumen a mantenir més relacions amb les àrees veïnes catalanes i aragoneses, a est i oest, que no pas entre elles (en sentit nord-sud). I això ha de tenir un efecte dissuasori en la configuració d'una identitat col·lectiva entre els habitants de la Franja en el seu conjunt. És un territori caracteritzat principalment per ser una àrea de l'Aragó que té com a llengua pròpia el català; això implica que no disposa d'una xarxa de relacions interna i, en conseqüència, les seves interrelacions, sobretot entre punts distants, són preferentment externes.⁸

Josep Espluga i Arantxa Capdevila⁹ escullen, en llur recerca, la tècnica de l'entrevista semiestructurada, que articulen en cinc parts (referències al territori, a la llengua que parla, a l'autoidentificació cultural, al co-

neixement de l'Aragó i Catalunya, al consum de mitjans de comunicació, a més de les qüestions d'identificació personal). Porten a cap 24 entrevistes, de manera aleatòria, guardant certa proporcionalitat en el criteri de selecció d'informadors per grups d'edat (7 joves, 10 adults i 7 vells), distribuïts entre totes les comarques de parla catalana de l'Aragó. La instrumentalització que es fa de la definició de la pròpia llengua s'observa quan es contrasten les afirmacions que els informants fan, ja que en una primera exposició quasi ningú no parla de la seva llengua com a català, i li atorga gran quantitat d'apel·latius (fragatí, xapurreau, tamarità, etc.), però en el transcurs de la conversa, quasi sempre arriba un moment o altre, en què s'al·ludeix a la pròpia llengua com a català o se la vincula a la llengua catalana.¹⁰

El model presentat a Euromosaic¹¹ es refereix al procés general de reestructuració social, cultural, econòmica i política de la Unió Europea. Aquest estudi aporta el resultat dut a terme sobre 48 grups lingüístics minoritaris, entre els quals hi ha el català de l'Aragó, i a pesar que compta amb poca població i amb un grau limitat de suport institucional, té a favor seu, no obstant això, el fet de formar part d'un dels grups lingüístics minoritaris més grans, tal vegada el més gran i més dinàmic d'Europa, que figura en el conglomerat C, caracteritzat per la capacitat que presenta per a canviar la situació quant a les possibilitats de reproducció cultural.

En la reforma de l'Estatut d'Autonomia d'Aragó del desembre del 1996 (BOE 31.12. 1996), es recullen les recomanacions del Justícia en relació amb les llengües minoritàries de l'Aragó: «Las lenguas y modalidades lingüísticas propias de Aragón gozarán de protección. Se garantizará su enseñanza y el derecho de los hablantes en la forma que establezca una ley de Cortes de Aragón para las zonas de utilización predominante de aquéllas» (art. 7).

Es constituí aleshores a les Corts d'Aragó la Comissió Especial d'Estudi sobre Política Lingüística, creada per resolució de la Mesa i Junta de Portaveus de les Corts. Aquesta comissió sol·licità la compareixença de diversos especialistes entre els mesos d'octubre del 1996 i març del 1997. Com a especialista, vaig comparèixer davant d'aquesta comissió el dia 11 de novembre del 1996, juntament amb altres professors del Departament de

Lingüística General i Hispànica. En la meua intervenció, vaig esmentar els resultats obtinguts en l'Estudi Sociolingüístic sobre l'Ensenyament del Català: volen que s'ensenyi aquesta llengua a l'escola i al batxillerat un 55% dels informants; els adults (9,14%) i els informants amb estudis superiors (un 17%) insisteixen en l'ensenyament obligatori. S'ha de tenir en compte que els que coneixen el català escrit es concentren en la població jove, l'única que l'ha pogut aprendre a l'escola. En relació amb l'ensenyament bilingüe, els grups que es decanten per aquest tipus d'ensenyament (castellà i català) són els adults (un 20%), i els informants amb estudis superiors (més d'un 34%). Pel que fa a les actituds en matèria de política lingüística, el 23,6% manifesta que ha de ser reconeguda la cooficialitat del català en l'Estatut d'Autonomia d'Aragó: els joves i els adults, amb xifres que s'aproximen al 22%, i gairebé el 43% dels informants amb estudis superiors. Vaig informar, així mateix, de la situació del català a la Universitat de Saragossa, assenyalant —per la meua experiència personal i professional— l'aspecte positiu del bilingüisme, recomanant que es promogui l'educació bilingüe (veg. n. 13, pàg. 109-110, 122-123).

El dictamen elaborat per la Comissió Especial de les Corts d'Aragó va tenir el doble valor d'haver estat redactat després de la compareixença d'experts, universitats, agents culturals i representants municipals dels diversos territoris lingüístics, i d'haver concitat el major grau de coincidència de tots els grups parlamentaris en aquesta matèria des de l'inici de l'autonomia. Cap grup parlamentari no va votar en contra d'aquest dictamen en el ple celebrat el 6 de novembre del 1997. Només el PP s'hi va abstenir, més per raons tàctiques alienes al debat que per discrepàncies en el contingut. El dictamen¹² indica que la Llei de política lingüística que surti de les Corts d'Aragó haurà de tenir en compte que la llengua catalana és llengua pròpia de l'Aragó i que serà oficial en el territori que s'empra (§ 4.2.a-b), i que l'ensenyament es farà en la llengua pròpia (§ 4.3.c), tenint en compte els criteris de voluntarietat, gradualitat, progressivitat i suficiència (§ IV.5). Això suposa la possibilitat de poder escollir entre diverses opcions en el procés d'ensenyament (criteri de voluntarietat), amb una major o menor presència de la llengua minoritària (criteri

de gradualitat), presència que haurà d'anar en augment (criteri de progressivitat), fins aconseguir el ple coneixement, oral i escrit, de la llengua (criteri de suficiència).¹³ S'insta el Govern d'Aragó perquè presenti a les Corts d'Aragó un projecte de llei sobre els drets de les minories lingüístiques aragoneses que prevegi el dret dels aragonesos a conèixer i a emprar amb dignitat la llengua materna, tant en forma oral com escrita (§ 4.3.a), i a utilitzar habitualment llur llengua, en les relacions amb els ciutadans i amb l'Administració (§ IV.3.b).

Atesa la demanda de la societat, s'organitzen a Saragossa per la «Institución Fernando el Católico» unes jornades sobre Llenguas Minoritarias y Variedades Dialectales en la España Actual (novembre del 1998), en les quals vaig participar en una taula rodona sobre «Investigación y Planificación lingüística». Aconsellava en la meua intervenció, relativa a la Franja, una formació lingüística ben orientada que faci compatible l'amor pel parlar propi i l'adhesió a la llengua comuna a la qual pertany, ja que tot és una variació enriquidora d'una mateixa llengua, expressió, en definitiva, d'una manera singular de veure i entendre el món. Per aquesta àrea de llengües en contacte, en què conviuen dues llengües, la pròpia i l'oficial, vaig insistir en la necessitat de programes d'educació bilingüe, d'influència positiva tant per al desenvolupament cognitiu com lingüístic.¹⁴ Suggestia un programa pluralista en el qual es mantingui la llengua i la cultura minoritàries i s'adquireixi la llengua i la cultura de la majoria, inclinant-me per un programa de bilingüisme total, per tal que els alumnes arribin a dominar la lectoescriptura en les dues llengües i aquestes s'utilitzin com a vehiculars per a l'aprenentatge de continguts.¹⁵ Per a qualsevol programa experimental ha de comptar-se amb els pares, educadors naturals, els quals han de secundar-lo amb actituds positives i obertes en benefici de l'educació de llurs fills.¹⁶

La Ley de patrimonio cultural aragonés (29.3.1999) recull que «una ley de lenguas de Aragón proporcionará el marco jurídico específico para regular la cooficialidad del aragonés y del catalán, lenguas minoritarias de Aragón, así como la efectividad de los derechos de las respectivas comunidades lingüísticas, tanto en lo referente a la enseñanza de y/en la lengua propia, como la plena normalización del uso de estas dos lenguas en sus respectivos territorios» (Segona disposició final).



El castell de Mequinensa

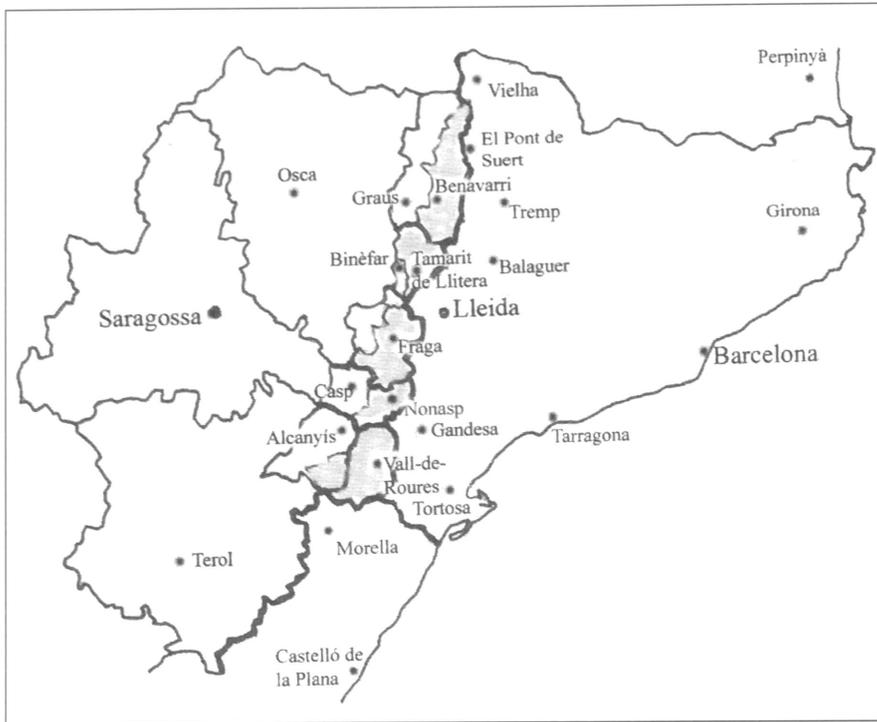
A la Declaració de Mequinensa (1984), document de compromís polític entre alguns ajuntaments –17 batlles del PSOE– dels territoris de llengua catalana de l'Aragó, es rebutjà expressament la denominació *xapurreau*, però també l'abús d'anomenar aquests pobles «pobles catalans sota administració aragonesa» o de fomentar la confusió amb expressions com «Franja de Ponent»

I l'avantprojecte de la llei de llengües va ser aprovat pel Consell de Govern el 12 de març del 2001, però no va arribar a les Corts¹⁷ perquè els partits del Govern no aconseguiren el consens necessari per a aquesta conflictiva iniciativa.

Com a conseqüència d'aquesta situació, el 24 de febrer del 2002 es porta a cap una trobada de representants municipals a Mequinensa –180 batlles i regidors de 52 municipis–, els quals van signar el «Manifest pel Pacte per les Llengües d'Aragó» amb l'objectiu d'impulsar un nou acord polític entre els diversos grups parlamentaris.

Els sectors amb més consciència lingüística han manifestat sobre aquesta qüestió diversitat de parers. El president d'aleshores de l'Institut d'Estudis del Baix Cinca, Josep Galan, opina que la declaració de cooficialitat sempre és positiva, perquè ens reconeix un dret i una realitat; però la voluntarietat de què es parla en el text provoca dubtes seriosos, perquè no es pot condicionar la supervivència d'una llengua i els drets dels seus parlants a la voluntat dels ajuntaments de cada zona. Per contra, la Federació d'Associacions Culturals d'Aragó (FACAO), actualment dins la Plataforma No Hablamos Catalán, manté la postura que caracteritza aquest col·lectiu, perquè la llengua d'aquesta zona és una llengua pròpia i no accepta el català com una llengua aragonesa.¹⁸ Hi ha tres entitats culturals que col·laboren per defensar i potenciar el futur de la llengua i de la cultura catalanes a la Franja. Es tracta de l'Associació de Consells Locals de la Franja (ACLF), que actua a les comarques de Ribagorça i la Llitera (amb seu a Tamarit), l'Institut d'Estudis del Baix Cinca (IEBC, Fraga), i l'Associació Cultural del Matarranya (ASCUMA), amb seu a Calaceit. L'activitat portada a cap conjuntament per aquestes associacions que ha tingut més repercussió ha estat la publicació de la revista mensual *Temps de Franja*, des del novembre de l'any 2000.¹⁹

El 13 de gener del 2003 es confirma que el PSOE i el PAR renunciaran a aprovar la Llei de llengües, perquè els partits de Govern no han aconseguit el consens necessari per a aquesta conflictiva iniciativa, que fou un compromís d'investidura de Marcelino Iglesias.²⁰



Les gestions realitzades a la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya per part de la Unitat de Llengües de la Direcció General de Renovació Pedagògica del Govern d'Aragó, comporten que, des de l'any 2003, la localitat de Fraga aculli les proves dels nivells B i C del Certificat de Català,²¹ que va obrir el camí a l'ordre de gener del 2007, per la qual l'executiu català convalida i reconeix el nivell B als alumnes d'instituts aragonesos que al llarg de llurs estudis han cursat l'assignatura de català.

I les conselleres d'Aragó, Eva Almunia, i de Catalunya, Marta Cid, van acordar en la reunió celebrada a Barcelona el 19 d'abril del 2004 continuar fomentant l'ensenyament del català a les escoles de la Franja, i formar una comissió mixta integrada per persones de reconegut prestigi en l'àmbit de la pedagogia. La finalitat d'aquest grup de feina és desenvolupar l'ensenyament del català a l'Aragó i, a més, crear un marc estable de cooperació en l'àmbit educatiu entre ambdues comunitats, amb objectius comuns com la millora de l'oferta en Formació Professional i Contínua.²²

En plena campanya electoral del 2007, el PSOE torna a prometre la Llei de llengües, i Iglesias anuncia que serà de les primeres lleis que eixirà; però no és fins al 2 de juliol del 2009 que el PSOE registra una

L'esquerra –PSOE, CHA i EU– justificà de manera prou diferent les seves votacions: des del rebuig (EU), a l'aprovació incondicional (PSOE), o a contracor, com a mal menor (CHA), però coincidint tots que tant l'aragonès com el català són llengües pròpies de l'Aragó i que cal ensenyar-les i fomentar-les

Proposta de llei per al seu debat a les Corts d'Aragó, sense comptar amb el suport del PAR. Els partits de dreta, el PP i el PAR, van negar amb vehemència que a l'Aragó es parlés català, sinó tan sols modalitats lingüístiques, i que l'únic que importava era conservar aquestes modalitats, que mai no podrien rebre el nom de català a les comarques orientals. L'esquerra –PSOE, CHA i EU– justificà de manera prou diferent les seves votacions: des del rebuig (EU), a l'aprovació incondicional (PSOE), o a contracor, com a mal menor (CHA), però coincidint tots que tant l'aragonès com el català són llengües pròpies d'Aragó i que cal ensenyar-les i fomentar-les,

no menystenint les corresponents modalitats. El grup parlamentari socialista presenta una proposició de llei, confiant de trobar una acollida parlamentària favorable a un diàleg constructiu amb la resta de grups, i el text definitiu s'aprova amb la incorporació d'esmenes de tots els grups. Quan tots els portaveus afirmen, en llur explicació de vot, que aquesta no era del tot la llei que llur grup desitjava, s'estava reconeixent que, malgrat les diferències, s'havia fet un esforç integrador en la redacció final. La llei, doncs, és una mica de tots i no acaba de ser íntegrament de ningú. Fonamentalment és la denominació de llengua catalana, la que va decantar el vot en contra del PP i del PAR. Es fa a continuació la votació pròpiament dita, es vota article per article i, dins de cada un, esmena per esmena. PSOE, EU i CHA voten en contra de l'esmena presentada pel PAR segons la qual els municipis podien donar a la llengua parlada el nom que volguessin. Es demana, també, que la disposició final segona de la Llei de patrimoni, que deixa oberta una esletxa a la cooficialitat, es derogui, i es revoca amb els vots de PSOE, PP i PAR.

El PSOE, no obstant això, es mostra satisfet que s'hagin aprovat aproximadament dos terços de les esmenes que han presentat els altres partits i que, per tant, es pot parlar d'un text de consens. La CHA declara que s'han acceptat bastants de les seves propostes, però no pas les dues bàsiques (cooficialitat ni ensenyament a les escoles per a tothom), amb la qual cosa som davant d'una llei de mínims. Tanmateix, confirmen que votaran a favor de la llei.

El dia 17 de desembre del 2009, les Corts d'Aragó aproven per majoria absoluta la «Llei d'ús, protecció i promoció de les llengües pròpies d'Aragó». L'article 2.2 en què s'afirma que el català és llengua pròpia i històrica de la nostra Comunitat Autònoma és un pas molt important que dona la nova llei, que afecta directament la identitat. La nostra llengua materna –comenta Becana– deixa de ser aquella cosa que no es pot anomenar, deixa de ser batejada per qualsevol ocurrència assembleària de pseudolingüistes, i recupera en l'àmbit legal el seu nom acadèmic. L'ús habitual de la nostra llengua és l'única forma de conservar-la i protegir-la. La nova llei és clarificadora: som aragonesos que parlem català.²³

D'acord amb la llei s'ha creat una figura de caràcter administratiu per al seguiment de l'ensenyament de les llengües pròpies (Disposició Addicional Cinquena), amb personal tècnic especialitzat i amb domini de les llengües pròpies. Aquest òrgan té la tasca d'impulsar la creació del Consell Superior de les Llengües –organisme sense precedents en altres comunitats–, i de les acadèmies, pròpiament encarregades d'una tasca més específicament lingüística. La llei li dona la major importància formal i li atorga funcions significatives de política lingüística, encara que no de normativització, en separar amb claredat els àmbits de la política lingüística i l'autoritat científica lingüística, que correspondrà a les acadèmies, la constitució de les quals està prevista per al final d'any. La prioritat del Consell serà elaborar l'informe previ a la declaració de les zones d'utilització de cada una de les llengües, i proposar les mesures de desenvolupament de l'ensenyament curricular de les llengües pròpies, ja que s'ha d'aplicar en el curs 2011-2012.²⁴ Cal remarcar que ara per ara, a mitjan mes de juny, no s'ha constituït encara el Consell Superior de les Llengües.

Habemus legem. Ha arribat l'hora de començar a caminar amb esperança, que, com el cerç, mai no amolla. ■

¹ José Ramón Bada. *El debat del català a l'Aragó*. Calaceit: Ed. del Migdia, 1990, pàg. 42-43, 49-50, 66.

² Veg. Maria Rosa Fort. «El català a la Universitat de Saragossa». Dins *Segon Simposi sobre l'ensenyament del català a no-catalanoparlants* (setembre del 1991), Vic: Eumo Editorial, 1992 [241-246], pàg. 241.

³ La mostra poblacional és representativa i proporcional ja que s'enquesten 520 informants, repartits segons el sexe, l'edat i el nivell d'instrucció; veg. Maria Antonia Martín, María Rosa Fort, María Luisa Arnal, Javier Giral. *Estudio sociolingüístico de la Franja Oriental de Aragón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza- Gobierno de Aragón, 1995, pàg. 44. Amb posterioritat a aquest estudi, i després d'un llarg procés de negociació política, s'aprova el mapa comarcal aragonès. La major part dels municipis de la Franja han restat inclosos en comarques on hi ha també localitats castellano-parlants. L'única comarca catalanoparlant és la del Matarranya, amb capital a Vall-de-roures. Alguns municipis de la Franja d'aquella àrea han estat inclosos a la comarca del Bajo Aragón, amb capital a Alcanjís, mentre que els pobles de la part baixa del riu Matarranya ho han estat a la comarca de Casp (veg. Josep Espluga. *Planeta Franja*. Lleida: Pagès editors, 2005, pàg. 66).

⁴ Emili Boix / Francesc Xavier Vila. *Sociolingüística de la llengua catalana*. Barcelona: Ariel, 1998, pàg. 205.

⁵ E. Boix / F. X. Vila, pàg. 89-90, citen els resultats obtinguts en aquest estudi pel que fa a la distribució de l'ús lingüístic per àmbits.

⁶ Joan A. Argenter. «Dinàmica de la llengua

i imatge normativa». Dins *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a la Franja (Calaceit i Fraga)*. Barcelona-Calaceit-Fraga: Institut d'Estudis Catalans-Associació Cultural del Matarranya-Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1999 [121-124], pàg. 124; i «Visions exògenes: des de Catalunya». Dins *De fronteres i mil·lennis: la Franja, any 2001*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003 [21-26], pàg. 26.

⁷ Veg. Josep Espluga, 2005, pàg. 15, 18, 67-68.

⁸ Veg. Josep Espluga, 2005, pàg. 67; i Ramon Sistac. «Els dialectes davant el model». Dins *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a la Franja (Calaceit i Fraga)*. Barcelona-Calaceit-Fraga: Institut d'Estudis Catalans-Associació Cultural del Matarranya-Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1999 [81-85], pàg. 82.

⁹ Josep Espluga / Arantxa Capdevila. *Franja, frontera i llengua. Conflictes d'identitat als pobles d'Aragó que parlen català*. Lleida: Pagès editors, 1995, pàg. 53, 59-60, 86.

¹⁰ No és pas per casualitat que els conflictes de distinció entre llengües i dialectes es produeixen justament en varietats tradicionalment subordinades, ja que la institucionalització d'una varietat com a llengua implica necessàriament reestructuracions de la consciència lingüística: deixar de parlar *xapurreat* fragatí i percebre's com a parlant del català implica una operació delicada de reconstrucció ideològica difícil de realitzar des de la subordinació (veg. E. Boix / F. X. Vila, 1998, pàg. 218).

¹¹ Peter Nelde, Miquel Strubell, Glyn Williams. *Euromosaic. Producción y reproducción de los grupos lingüísticos de la UE*. Luxemburg: Oficina de las Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, 1996, pàg. 23, 36-37.

¹² Es va publicar al *Boletín Oficial de las Cortes de Aragón* (21.4.1997). El contingut de totes les sessions informatives i el dictamen han estat publicats en els *Debates parlamentarios sobre la política lingüística en Aragón* (Cortes de Aragón, 1999).

¹³ Carme Alcover / Artur Quintana. *Plans reguladors d'ensenyament de l'aragonès i el català a l'Aragó*. Rolde de Estudios Aragoneses-Gobierno de Aragón, 2000, pàg. 9.

¹⁴ Segons el psicòleg Lambert, en aquella comunitat en la qual hi hagi un desig ampli i conscient d'aconseguir una societat bilingüe o multilingüe, fa falta donar prioritat al començament de l'escolarització a la llengua o llengües que tenen menys possibilitat de desenvolupar-se (W.E. Lambert. «Un experimento canadiense sobre desarrollo de competencia bilingüe. Programa de cambio de lengua hogarescuela». Dins *Revista de Educación* 268, 1981 [167-174], pàg. 174.

¹⁵ Des de l'aprenentatge de la variant dialectal en els primers anys, s'introdirà l'alumne en el coneixement de la llengua estàndard, model que es caracteritza per la universalitat i l'estabilitat, ja que mostra uns principis que contribueixen a la unitat necessària per tal que la llengua compleixi la funció de vehicle de comunicació entre els parlants, unitat que no pressuposa uniformitat. En aquest sentit es manifesta la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, autoritat científica amb atribucions legals, en la seva proposta d'estàndard oral en presentar una solució de caire participatiu, de caràcter composicional que reflecteixi la normativa però que també accepti diverses solucions polimòrfiques amb opcions alternatives segons les grans varietats territorials (Antoni Ferrando. «El català nord-occidental en la proposta d'estàndard oral de l'IEC». Dins *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a Lleida* (1-2 de juny

del 1991). Barcelona-Lleida: Institut d'Estudis Catalans-Institut d'Estudis Ilerdencs-Universitat de Lleida, 1992 [63-70], pàg. 63). Per tant, l'estàndard oral ha de ser tolerant, de manera que sigui considerat per tothom una eina necessària i pròpia, no aliena. I la contribució del català nord-occidental a l'estàndard va essent explícitament reconeguda. El fet, per exemple, que a Lleida hi hagi una major presència de les normes col·loquials està fent canviar el panorama lingüístic, el panorama actual. Ja Sistac (1999, pàg. 85) insisteix en la potenciació de la forma occidental de l'estàndard que servirà, de ben segur, per a fomentar l'extensió d'un model de català autoctòon impecablement còmode per als ciutadans, la qual cosa augmentarà la seva difusió local, i hi dona suport Tortosa, Reus i, molt especialment Lleida, com a ciutats interlocutores preferents des de l'àmbit català (veg. també Ramon Sistac. «Bases per a una política lingüística democràtica a l'Aragó». Dins *Batec a batec*. Miscel·lània de treballs oferts en honor de Josep Galan i Castany, a cura d'Hèctor Moret. Calaceit: Institut d'Estudis del Baix Cinca-IEA-Associació Cultural del Matarranya, 2006 [125-132], pàg. 131).

¹⁶ A partir de l'any 2007, els quatre centres educatius públics de Fraga apliquen el projecte de bilingüisme en català, projecte que permet incorporar al currículum dels alumnes, de manera voluntària, l'estudi de la llengua catalana i l'estudi d'assignatures en llengua catalana, en les diferents etapes educatives. El CEIP Miguel Servet va ser el primer a iniciar aquest projecte i el juny del 2008 va completar la implantació del programa de bilingüisme fins a 6è de Primària. En el curs 2007-2008 es van agregar al projecte, el CEIP San José de Calasanz i l'IES Ramon J. Sender, que iniciava el programa de bilingüisme amb alumnes de 1r d'ESO en les assignatures de Matemàtiques i Ciències Naturals. I en el curs 2008-2009, l'IES Bajo Cinca va incloure per als alumnes de 1r d'ESO l'assignatura de Matemàtiques (*Temps de franja*, núm. 80, novembre 2008, pàg. 7).

¹⁷ Dos foren els punts conflictius que separen la posició del PP de la resta dels grups parlamentaris: el reconeixement de l'aragonès com a llengua pròpia d'Aragó i el rebuig a la cooficialitat de les llengües i modalitats lingüístiques. I si algun document pot facilitar les bases per a un futur text legislatiu que reguli l'ús i la promoció de les llengües minoritàries a l'Aragó és precisament la ratificació pel Regne d'Espanya de la Carta Europea de les Llengües Regionals o Minoritàries (BOE, 15.9.2001), en què el Govern d'Espanya es compromet a «observar y hacer que se cumpla y observe puntualmente en todas sus partes la Carta Europea» (veg. José M. Becana. «Pautas para avanzar hacia una Ley de Lenguas en Aragón». Dins *Rolde de Estudios Aragoneses*, 100, 2002 [341-343], pàg. 342-343).

¹⁸ Jaime Casas. «La aprobación del proyecto de ley pasa desapercibida en la Franja». *El Periódico de Aragón* 13.3.2001 (<http://www.elperiodico.com/EDARAGON/ED010314>). A les institucions la presència del català depèn de la voluntat de les autoritats de la zona. La Comissió de Govern de l'Ajuntament de Fraga acaba una nova nominació de carrers de polígons industrials, i el 6 de març del 2002, el batlle de Fraga, Vicente Juan Jueas, envia un escrit a l'Àrea de Filologia Catalana de la Universitat de Saragossa, per tal que informi de la correcció dels mots que han escollit. Els professors de l'Àrea fan un informe (26 de març del 2002), afirmant que l'escriptura és correcta en la gran majoria de noms proposats, i hi inclouen diverses observacions sobre cinc dels noms suggerits.

Mesos després, en el diari *Heraldo de Aragón* (4 de juny del 2002), es publicava la notícia següent del Bajo Cinca, amb l'entradeta «PP i PAR en contra de los nombres en catalán para varias calles»: «El PSOE se quedó sólo en el pleno de Fraga a la hora de asignar los nombres a las calles de los polígonos industriales que hacen referencia a antiguos oficios que había en la ciudad. PP y PAR se opusieron porque el rótulo sería en catalán. Mientras, el equipo de gobierno avala la forma de escribirlos a un informe solicitado a la Universidad de Zaragoza, pero tampoco gusta a la oposición». Fa uns quants mesos, el PP va presentar al ple de l'Ajuntament la substitució de cinc noms fragatins d'oficis tradicionals de la vila, que figuren al polígon Fraga Est, pels noms en castellà dels cinc continents. (veg. *Temps de Franja*, núm. 94, març del 2010, pàg. 3).

¹⁹ El novembre del 2003 es presentà la Institució Cultural de la Franja de Ponent (ICFP): la idea més visual de l'entitat és la confecció d'una auca en què s'explica què és la Franja i per què es parla en català (<http://www.franjadeponent>). El Centre d'Estudis Ribagorçans ubicat a Benavarrí té com objectiu prioritari l'estudi de la varietat ribagorçana del català (<http://cerib.org>). Existeixen, a més, els Casals Jaume I, xarxa d'entitats políticoculturals impulsada des d'Acció Cultural del País Valencià, que ha comptat amb el suport de l'IEBC (veg. Hèctor Moret, «El moviment associatiu», Dins *De fronteres i mil·lennis: la Franja any 2001, 2003* [131-138], pàg. 134, 137-138). Els sectors més nombrosos, dinàmics i oberts al món de l'associacionisme local i comarcal són majoritàriament favorables al català i a la promoció dels components culturals autòctons. Avui dia el moviment cívic és l'únic valedor de la defensa d'una llengua ignorada pels poders públics i la normalització de l'idioma no s'ha de vincular tant a la tradició com a la modernitat, el desenvolupament, el prestigi, la iniciativa... (Ramon Sistac, «Bases per a una política lingüística democràtica a l'Aragó», 2006, pàg. 127, 132).

²⁰ Segons Bada (*Temps de Franja*, febrer 2003, pàg. 11), «el govern de Marcel·lí Iglesias no ho ha tingut gens fàcil. Per una banda, està governant en coalició amb un partit, el PAR, que no té gens clar el tema de la normalització lingüística i no vol prendre cap iniciativa que suposi conflictes interns. I, per una altra banda, l'esborrall de Llei de llengües ha hagut d'abastar dues llengües que viuen situacions molt diferents. No és el mateix una llengua que gaudeix d'un ús viu i generalitzat en un territori molt clar, com és la situació del català a la Franja, un ús que cal regularitzar mitjançant una llei, que l'aragonès, una llengua en clara recessió i en perill d'extinció que necessita abans de tot mesures de protecció, salvament i restauració. Voler ficar en un mateix "sac" legislatiu aquestes realitats tan diferents ha estat utilitzat pels contraris a la regularització del català per a congelar-ho tot i endarrerir-ho tot».

²¹ *Temps de Franja*, núm. 25, març del 2003, pàg. 16.

²² Veg. <http://www.elperiodico.dearagon.com/noticias>; <http://www.genocat.es/ense/conthome/franja.htm>.

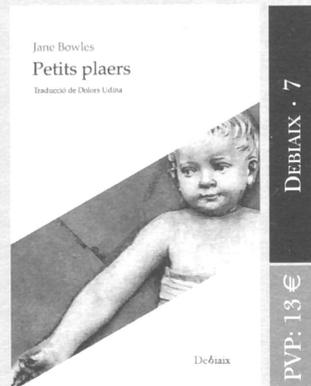
²³ Josep M. Becana, senador per Osca. «Un pas més», dins *Temps de Franja*, núm. 92, gener del 2010, pàg. 19.

²⁴ Juan José Vázquez Casabona. «El consens social està present en cadascú dels principis de la Llei de llengües», Dins *Temps de Franja*, núm. 93, febrer del 2010, pàg. 10-12.

LEONARD MUNTANER, EDITOR



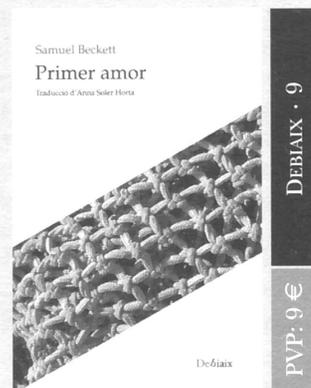
YOURCENAR, Marguerite. *Conte blau. La primera nit. Malefici*. Traducció de Montserrat Gallart i Montse Padrosa. 108 p.



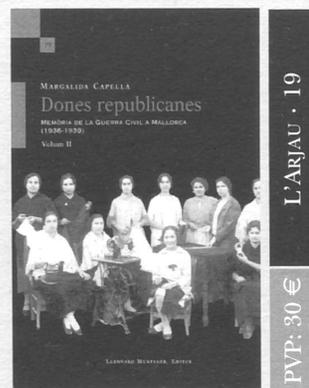
BOWLES, Jane. *Petits plaers*. Traducció de Dolors Udina. 176 p.



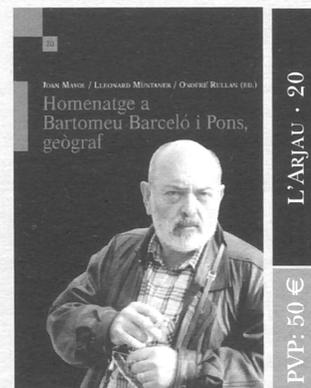
TOLSTOI, Lleó. *El pare Sergi*. Traducció de Xènia Dyakonova. 80 p.



BECKETT, Samuel. *Primer amor*. Traducció i pròleg d'Anna Soler Horta. 60 p.



CAPELLÀ, Margalida. *Dones republicanes. Memòria de la Guerra Civil a Mallorca (1936-1939)*. 384 p. + 48 p. de fotos.



MAYOL, J. / MUNTANER, L. / RULLAN, O. (ed.). *Homenatge a Bartomeu Barceló i Pons, geògraf*. 816 p. + 32 p. de fotografies. Inclou CD amb la reproducció de l'obra a color.

LEONARD MUNTANER, EDITOR, C/ Joan Bauçà, 33 - 1r 07007 Palma (Mallorca)
Tel. 971 25 64 05 - Fax: 971 256 139 - A/e: editorial@leonardmuntanereditor.cat

DISTRIBUCIÓ A BALEARS: PALMA DISTRIBUCIONS
C/ Dragonera, 17 - 07014 Palma (Mallorca) Tel. 971 28 94 21 - 971 45 06 12

DISTRIBUCIÓ A CATALUNYA: MIDAC LLIBRES
C/ Roís de Corella, 9 - 08205 Sabadell (Barcelona) Tel. 93 74 64 112 - Fax: 93 74 64 111

DISTRIBUCIÓ A VALÈNCIA I CASTELLÓ: GEA LLIBRES
Carrer G, nau 6 - 46394 Ribarroja del Túria (València) Tel. 96 166 52 56 - Fax: 96 166 52 49

Escòcia: una nació de camí cap a la independència

David Martí i Tomàs*
Lluc Salellas i Vilar**

“*They may take our lives, but they'll never take our freedom*” és una de les frases més cèlebres del film *Braveheart* (1995) en la qual Mel Gibson interpreta William Wallace, un dels líders escocesos en les batalles contra els anglesos durant el segle XIII. La bonica i més que probable fictícia arenga sobre la llibertat dels pobles de Wallace així com el film en si mateix són, segurament amb el so de les gaites, els prats verds i les faldilles de quadres, dues de les imatges més citades a casa nostra quan es fa referència a Escòcia. Tot i això, més enllà d'aquesta idea romàntica d'un poble que ha conservat el seu esperit rural i propi des dels segles dels segles, si parlem d'Escòcia, cal enumerar molts altres elements que l'han convertida en una nació complexa, moderna, madura i apassionant per estudiar que en els darrers anys ha adquirit un protagonisme especial dins el context de les nacions sense Estat d'Europa.

Abans d'entrar en detall en alguns dels punts més interessants de la realitat política d'Escòcia com ara la identitat nacional, el seu concepte de nació o el seu present i futur polític, però, deixeu-nos posar-vos en context. De fet, no serem nosaltres qui descobrirem que sovint són els petits detalls els que et fan entendre millor la realitat d'un altre país. Un exemple: a principi de maig va tenir lloc el primer 'Catalan Day' a Edimburg, la capital d'Escòcia. La jornada, que tenia com a objectius principals oferir una mostra de cultura catalana i reivindicar l'existència de les nacions catalana i escocesa en l'àmbit de l'Europa dels pobles, va congrega desenes de persones al centre de la ciutat. Entre elles, molts eren els es-

cocesos que, curiosos, es van aturar a observar la senyera, el ball de bastons o un peculiar partit de futbol entre una selecció dels Països Catalans i un combinat internacional de residents a Escòcia. I és que, a part de la imatge de turisme gens sostenible a Magaluf, Benidorm o Salou que molts tenim d'ells com a residents al Regne Unit, els escocesos i les escoceses mostren sovint una especial mentalitat oberta sobre qualsevol cultura, país o llengua encara que aquestes manquin d'oficialitat.

Les raons per les quals això succeïx haurien de ser discutides en algun altre article ja que en aquest no hi ha prou espai. Tanmateix, n'hi ha una que ha estat apuntada repetidament per teòrics, polítics i analistes que caldria esmentar: les similituds existents entre la nació escocesa i la catalana. De fet, aspectes com el nacionalisme cívic i les estratègies polítiques de pacte amb els governs centrals han estat posades constantment sobre la taula per explicar la situació política en ambdós llocs. A més a més, sovint, les dues nacions s'han estudiat amb detall l'una a l'altra per aprendre dels processos polítics engegats a cada país i així adaptar-los a la realitat pròpia. Un exemple el trobem en la manera com, a l'actualitat i després de la victòria de l'Scottish National Party (SNP) a les eleccions del 2007, les notícies que provenen d'Escòcia són seguides amb una atenció especial als Països Catalans. Això és especialment així després que el partit que governa (SNP) hagi expressat en els darrers temps el desig de convocar un referèndum per assolir més quotes d'autogovern i, si és possible, la independència. Ara bé, no és menys cert

que Escòcia i els Països Catalans no són com dues gotes d'aigua. La llengua, per exemple, és un dels temes que més diferencia ambdues nacions. Així, mentre que a casa nostra la llengua catalana és un dels pilars de batalla del nacionalisme, a Escòcia el gaèlic ha quedat com un aspecte quasi residual (només un 1% de la població el parla) que, tot i ser reconeguda com a llengua oficial pel Parlament, rarament és políticament reivindicada per cap partit.

Tot i aquest moment històric que Escòcia sembla viure, el camí d'aquesta nació densament poblada en zones properes a Glasgow i a Edimburg i quasi deserta en la part situada més al nord no ha estat sempre igual. Així, des de la *lliure* unió amb Anglaterra el 1707 per crear la Gran Bretanya i fins a l'actual conjuntura, Escòcia ha passat per èpoques glorioses com ara l'efervescència econòmica i cultural del segle XVIII (*Enlightenment*) i per èpoques d'alta conflictivitat i declivi social com van ser els períodes de després de la II Guerra Mundial i, especialment, el del Govern de Margaret Thatcher.

Hi ha una raó que ha estat apuntada repetidament per teòrics, polítics i analistes que caldria esmentar: les similituds existents entre la nació escocesa i la catalana. Ara bé, no és menys cert que Escòcia i els Països Catalans no són com dues gotes d'aigua

De fet, la figura de Thatcher, primera ministra conservadora als anys 80, és clau per entendre l'Escòcia del segle XXI. I és que les polítiques econòmiques britàniques d'aquella època van generar un especial rebuig a la societat escocesa en contrast amb l'anglesa. Va ser precisament llavors que per tal que no es pogués tornar a repetir una situació semblant una majoria social escocesa va fer el pas cap a reclamar que els afers polítics escocesos fossin decidits de nou a Edimburg. Aquesta premissa política,



El parlament escocès de Holyrood

que havia estat sempre defensada per l'Scottish National Party i per una part del laborisme escocès, va esdevenir realitat quan el 1997 el Parlament britànic va aprovar tornar part del poder legislatiu al Parlament escocès. D'aquesta manera, Escòcia sumava a la llista del Dret Civil, Església i Educació (conservats el 1707), un nou àmbit propi d'actuació i feia un pas important en el procés d'autogovern. Ara, més de 10 anys després de la inauguració del nou edifici del Parlament escocès (construït pel català Enric Miralles) i quasi 15 després de la devolució de poder, trobem interessant respondre preguntes com ara: com perceben els escocesos, Escòcia? Se senten únicament escocesos? Pensen que la independència és el nou procés a engegar?

La identitat nacional en clau política

La Unió amb Anglaterra del 1707 permeté als escocesos de mantenir certs aspectes de llur pròpia organització cultural, social i política que han estat determinants per a la construcció i manteniment de la identitat nacional escocesa. El fet de tractar-se d'una unió *entre iguals* implica que l'essència d'Escòcia com a nació s'ha mantingut durant tots els anys d'ençà de la unió dels parlaments de Westminster i Edimburg. Els escocesos tendeixen a fer una separació molt clara entre la seva nació, Escòcia, i l'Estat al qual pertanyen, el Regne Unit. La nació és entesa com una comunitat de persones que compar-

Els escocesos tendeixen a fer una separació molt clara entre la seva nació, Escòcia, i l'Estat al qual pertanyen, el Regne Unit. La nació és entesa com una comunitat de persones que comparteixen un seguit de característiques culturals i de valors que els fan diferents d'altres comunitats, començant per llurs veïns anglesos, i pràcticament ningú no qüestiona la realitat nacional escocesa

teixen un seguit de característiques culturals i de valors que els fan diferents d'altres comunitats, començant per llurs veïns anglesos. Pràcticament ningú no qüestiona la realitat nacional escocesa, començant pels elements culturals, passant pel seu accent distintiu, i acabant per l'oficialitat de les seleccions nacionals escoceses d'esports de masses com el futbol o el rugbi. El Regne Unit, a més, és percebut com un ens merament polític, que té a veure amb qüestions de

ciutadania i de passaports, però rarament algú el considera una nació.

Aquesta clara separació entre Estat i nació permetria, a priori, la possibilitat que existís un elevat percentatge d'escocesos amb identitat dual, és a dir, que se sentissin tant escocesos com britànics. Per mesurar les identitats nacionals sovint s'utilitza la coneguda *Pregunta Moreno*, que mesura una escala amb cinc posicions en què es pregunta si hom se sent únicament escocès, més escocès que britànic, tan escocès com britànic, més britànic que escocès, o bé únicament britànic. Dades recents mostren com la majoria de la població s'identifica principalment com a escocesa. Així, en ser qüestionats sobre la seva identitat nacional, gairebé el 75% d'escocesos es declara únicament escocès o més escocès que britànic, i fins a un 40% dels escocesos es declara únicament escocès.¹ Aquest percentatge s'ha gairebé duplicat d'ençà de l'inici del procés de *Devolution* al final dels anys 90. El que implica aquest fet és que la realitat nacional escocesa ha pres una inequívoca força política durant els darrers vint anys, que ha dut a Escòcia la restauració del Parlament d'Edimburg i també un partit obertament independentista al Govern després de les darreres eleccions. Així doncs, la majoria d'escocesos s'identifiquen principalment com a escocesos, i cada cop més segueixen aquesta tendència. Ara bé, fins a quin punt això pot anar més enllà d'un sentiment merament identitari basat en uns valors i una cultura comuna o bé pot tenir connotacions polítiques en la relació entre Escòcia i Anglaterra és quelcom que intentarem desgranar tot seguit.

El futur d'Escòcia: la via cap a la independència?

Deu anys després de la implantació de l'autonomia política, les dades mostren que la majoria d'escocesos aposten pel sistema actual descentralitzat. Tanmateix, al voltant d'un 30% de la població dóna suport a la independència d'Escòcia respecte del Regne Unit.² No cal entrar a valorar si aquesta xifra representa molts, pocs o suficients escocesos que donen suport a la secessió, però el que sí que cal emfasitzar és que es tracta d'un percentatge de població realment significatiu, i amb tota probabilitat Escòcia és la nació sense Estat on trobarem un percentatge de suport a la independència més elevat en la política comparada. En certa manera,

és aquest suport a la independència el que explica la victòria de l'SNP a les darreres eleccions escoceses ja que molts votants de l'SNP es defineixen com a independentistes.

No es pot afirmar, però, que la relació entre donar suport a la independència i votar l'SNP sigui directa. Primer, perquè hi ha molts votants de l'SNP que defensen un sistema d'autonomia política amb molts més poders per al Parlament d'Edimburg que el sistema actual, però mantenint l'estructura actual, al cap i a la fi. Segon, perquè trobem que hi ha un important gruix de votants que no vota l'SNP, però vol la independència, i que majoritàriament voten el Partit Laborista.³ Això ens diu que el moviment independentista escocès és transversal i, tot i que l'SNP sí que aposta decididament per la independència, hi ha un gruix molt important de la població que vol més autonomia política. Amb l'objectiu d'articular aquest sentiment, el Govern escocès del primer ministre Alex Salmond es va presentar a les eleccions amb l'eslògan de convocar un referèndum al final d'aquesta legislatura sobre la independència d'Escòcia. L'SNP, el partit de Salmond, no té prou majoria al Parlament d'Edimburg per tirar endavant la Llei de referèndum i necessita el suport del Partit Laborista. La tàctica per aconseguir aquest suport és presentar una versió suavitzada de la pregunta, en la qual es demanaria, bàsicament, l'opinió dels escocesos sobre el futur constitucional d'Escòcia: a grans trets, si volen mantenir la situació d'autonomia política actual, si volen ampliar significativament l'autogovern escocès, o bé, finalment, si opten per la independència.⁴ No és clar, encara, si el Parlament aprovarà la celebració del referèndum, però tant si es fa com si no, el que resta clar és que la voluntat de consultar el poble escocès sobre el seu futur polític està damunt la taula i serà un dels temes estrella de la campanya electoral de les eleccions escoceses de l'any vinent.

Comptat i debatut, només ens resta analitzar breument el canvi de Govern a Westminster produït arran de les darreres eleccions britàniques del 6 de maig. El canvi de Govern a Londres, amb una coalició entre conservadors i liberal-demòcrates, és molt important en clau escocesa. Fins al 2007, les relacions entre els governs de Londres i Edimburg *quedaraven a casa*, perquè ambdós estaven governats pel Partit Laborista. La victòria de l'SNP a Escòcia



La ciutat d'Edimburg

canvià això el 2007, tot i que s'han mantingut uns certs mecanismes de col·laboració entre les dues administracions. Tanmateix, la victòria dels conservadors a Londres pot fer que aquests mecanismes es trenquin, atesa la tradicional animadversió dels escocesos envers els conservadors dels temps de Thatcher ençà i al fet que els conservadors anglesos no veuen amb gaires bons ulls el procés de *Devolution*. Si la corda entre Londres i Edimburg es tensa, pot molt ben ser que el suport a la independència augmenti, fet que farà que l'escenari electoral escocès amb vista a les eleccions per a l'any vinent sigui encara més apassionant. Serà una pugna entre SNP i laboristes, per tal com els conservadors tenen un rol menor a Escòcia, i els liberal-demòcrates, que tradicionalment treien bons resultats al país, podrien veure com els escocesos els giren l'esquena després d'haver posat el conservador David Cameron com a primer ministre del Regne Unit. Així doncs, hi ha perspectives de canvi a l'escenari polític escocès, i és evident que des d'un context similar al nostre hem d'estar a l'aguait per veure què hi ocorre.

Amb aquestes perspectives és innegable que Escòcia ha pres un rol destacat dins el grup de nacions europees sense Estat. I és que la convivència d'un Govern a Edimburg que aposta per la independència i un Govern a Londres que amb les seves polítiques centralistes i conservadores podria fer augmentar l'independentisme dins Escòcia farà, sens dubte, que des dels Països Catalans, Euskadi o Flandes les mirades es dirigeixin en els propers mesos cap a aque-

ta nació de poc més de 5 milions d'habitants. Caldrà, doncs, que estiguem atents en la manera en què els principals actors polítics mouen les fitxes en un complex escenari polític, el Regne Unit, que ha patit una considerable evolució en l'àmbit territorial en els darrers anys. La incògnita que resta per destapar és evident: com el que queda del gran Imperi britànic afrontaria un possible referèndum d'independència convocat des d'una de les nacions que el conformen. Pesarà més la tant citada i vanagloriada tradició democràtica anglesa o, ans el contrari, serà el centralisme d'Estat qui farà valer la seva força? La resposta, agradi o no agradi al lector, sembla que no trigarem gaire a saber-la.

* Politòleg

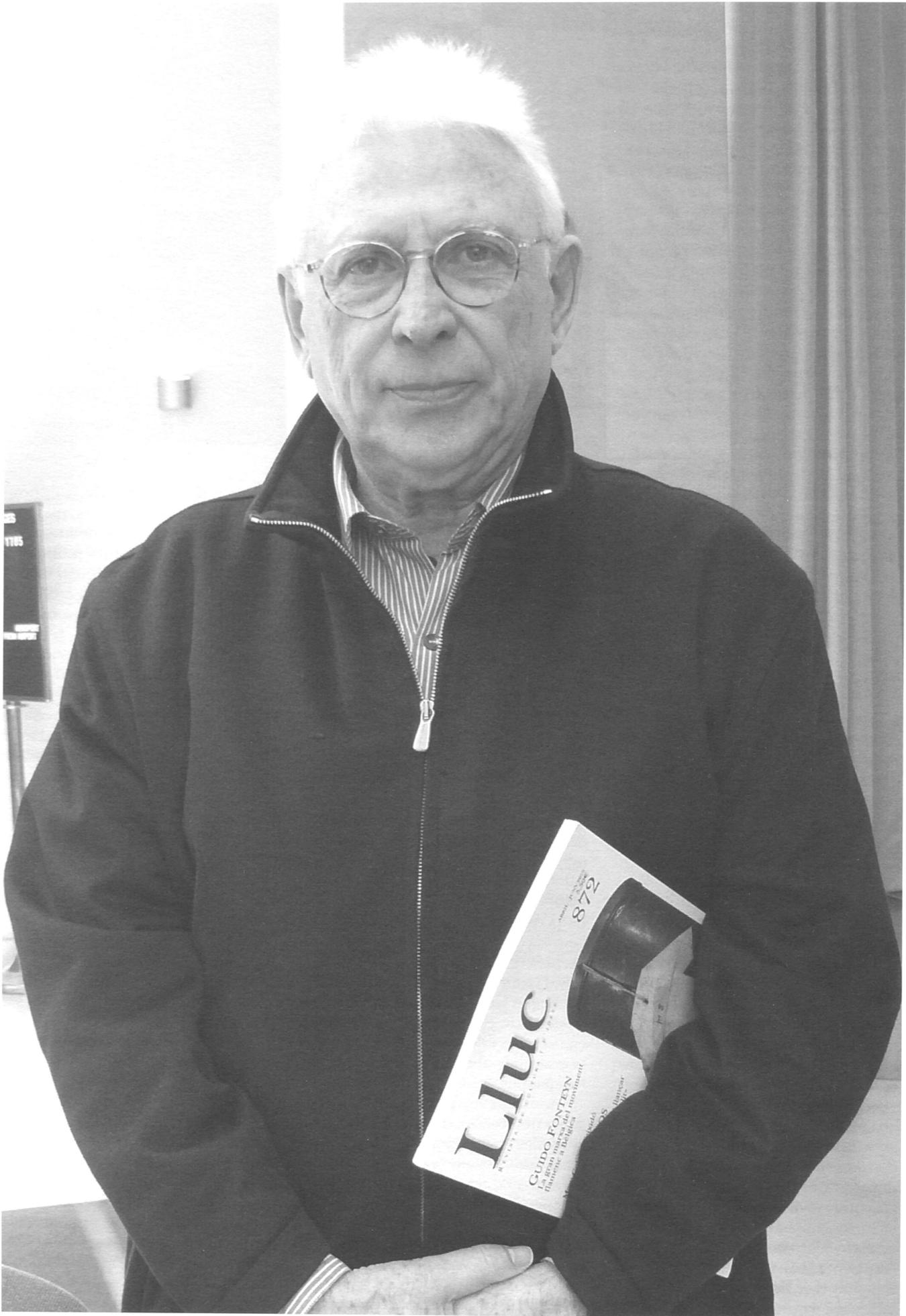
** Politòleg i periodista

¹ Frank Bechhofer i David McCrone (eds.). *National Identity, Nationalism and Constitutional Change* (Cap. 1,4,9), Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

² Ross Bond. "Political Attitudes and National Identity in Scotland and England". A Frank Bechhofer i David McCrone (eds.), *National Identity, Nationalism and Constitutional Change* (Cap. 5), Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pàg. 95-121.

³ David McCrone. "Neo-Nationalism in Stateless Nations", *Scottish Affairs*, Special Issue: *Stateless Nations in the 21st century: Scotland, Catalonia and Quebec* (edited by John MacInnes and David McCrone), 2001, pàg. 3-13.

⁴ Scottish Government. *A National Conversation – Your Scotland, Your Voice*. Edinburgh: Scottish Government, 2009, (<http://www.scotland.gov.uk/Resource/Doc/293639/0090721.pdf>).



Fotografia: Laura Sahun

Raimon

«Això dels cinquanta anys de la Nova Cançó és mentida»

Marc Colell i Teixidó

Sense Ramon Pelegero i Sanchis, Raimon (Xàtiva, 1940), hom no podria entendre el que fou ni el que és la Nova Cançó. No debades el moviment pren com a data fundacional el 1959, any en què el xativí compongué *Al vent*. D'aleshores ençà, Raimon ha anat desgranant una obra sòlida i coherent, de més de cent cinquanta cançons, que es vertebra a l'entorn de dos eixos bàsics: el compromís polític i social, i el sentiment amorós. De ben jove va mamar la política a casa –per part paterna, l'anarcosindicalisme; per part materna, el socialisme–, i aquelles idees, ensems amb la consciència lingüística, cultural i nacional, germinaren i s'articularen en l'època que estudià Història a la Universitat de València. Allà travà amistat amb personatges com Eliseu Climent, Alfons Cucó, el mallorquí Miquel Dolç o Joan Fuster, que ja li dedicà una biografia el 1964. Raimon, emperò, no només ha enregistrat composicions pròpies, sinó que ha musicat i recuperat els grans autors catalans dels segles XIV, XV i XVI (Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Joan Roís de Corella, Jaume Roig, Joan Timoneda...) i d'altres de contemporanis (Pere Quart). Entre els autors estimats, Raimon en té dos de capçalera: Ausiàs Marc i Salvador Espriu. A més del gruix de la seva obra discogràfica, aplegada a *Nova Integral* (2000), ha publicat el dietari *Les hores guanyades* (1983) i el poemari *D'aquest viure insistent* (1986). També ha estat guardonat amb el premi de la Nouvelle Académie du Disque Français (1994), amb la medalla d'or de la Generalitat de Catalunya (1997) i amb la de la Universitat de València (2009).

—L'any passat commemoràreu el 50è aniversari d'Al vent i el 2 de desembre d'enguany fareu 70 anys. Dues xifres rodones. Aquestes efemèrides us enxampen treballant de valent: recitals a València, Barcelona, París, Xàtiva... Quin és el secret d'aquesta plenitud artística?

—Els cinquanta anys d'Al vent no els vaig commemorar jo, ho féu la Universitat Politècnica de València [riu]. Crec que ara la gent s'assabenta més del que faig. Jo no estic cantant més que en altres èpoques; el que passa és que els mitjans de comunicació potser se'n fan més ressò. Això va a onades. De vegades treballes i mantens el mateix tipus de contacte amb el públic, i no arribes als mitjans. I de vegades, sí. Aquest any, quan vaig fer el BarnaSants a l'Auditori,

Televisió Espanyola va fer un petit reportatge al telediari de la nit i al del migdia. Això no passa habitualment. La majoria de vegades fas coses, com ara el recital del Palau de la Música l'any passat, i ningú no en diu res. I quan sí que se'n parla fa la sensació que fas més coses de les que feies. Jo vaig treballant, no hi ha cap secret. És la feina de cada dia.

—Això que comenteu de Televisió Espanyola és important perquè la presència de la cultura catalana als mitjans públics espanyols és gairebé inexistent.

—Gairebé, no, sense el gairebé; és mínima. I no solament del català, sinó també del basc i el galleg. Fins i tot, a les televisions autonòmiques, o no sé com hauríem de dir-ne, perquè

no sé com poden ser autonòmiques si són dependents de mil coses, però vaja... El que hi ha és molt poca presència d'un tipus de música popular, que és la que jo faig. En el cas de València, per exemple, les últimes vegades que hi he anat, Canal 9, com a mínim, n'ha informat, perquè normalment no en diu res. En canvi, hi ha una quantitat de gent jove, o no tan jove, que està cantant i no té accés als mitjans de comunicació que controla la Generalitat, en què el PP té majoria absoluta. I això fa que molta gent no sàpiga les coses que fan.

—Escriuiu la cançó *Al vent de manera gairebé fortuïta, durant un viatge amb moto de Xàtiva a València, i poc després establíu contacte amb el grup barceloní d'Els Setze Jutges. La major part d'Els Jutges eren gent de classe mitjana-alta barcelonina i vos veníeu d'una família humil de Xàtiva. Què féu que es produís aquella confluència?*

—Això d'Al vent va ser l'octubre del 1959 i crec que vaig conèixer *Els Jutges* l'octubre del 1962. En aquella època jo estudiava a la universitat. Pense que cante per primera vegada fora de la universitat el 1961, a Casa Pedro, durant un concurs literari; el 1962 cante a Barcelona, al Fòrum Vergés, i el 1963 surt el disc. I coincideix amb el fet que jo acabe la carrera i aleshores em plantege el que haig de fer. O siga que, des del punt de vista estrictament de professió, jo seria partidari per rigor d'historiador de dir que comence a cantar entre el 1961 i el 1963. *Els Setze Jutges* eren tots professionals: Espinàs, escriptor i advocat; Remei Margarit, psicòloga; Miquel Porter, estudiós del cinema i llibreter... Tots eren gent de classe mitjana, de professions liberals de Barcelona. Jo, en canvi, venia d'una família modesta però també era universitari. I la confluència es produeix per la lluita per la llengua i pel desig de llibertat. Ells tenien un projecte que era fer cançons com les que se sentien arreu, però en català, i jo en feia perquè sempre m'havia agradat la música. Perquè escrivia poemes, llegia literatura, feia teatre, m'interessava pel cinema. A Barcelona hi havia el projecte d'Edigsa, una casa de discos incipient, que no sabia ben bé què havia de fer però sabia que havia de fer-ho en català. I tot això qualla al començament dels seixanta. Això dels cinquanta anys de la Nova Cançó és mentida, perquè no hi havia ningú fa cinquanta anys que cantés.



Raimon i Marc Colell conversen durant l'entrevista, que es féu en un hotel de la riba del Sena, a París. Fotografia: Laura Sahun

—Però s'agafa el 1959 com a data fundacional del moviment perquè és quan vos escriviu *Al vent*.

—No. Crec que a Barcelona no ho han presentat així. És com si fes cinquanta anys que tots cantéssim! És l'embollica que fa fort. La part positiva és que a partir d'això hi ha força gent que ha fet moltes actuacions. No és el meu cas; jo enguany estic cantant menys que l'any passat. I no perquè no n'haja tingut oportunitat, sinó perquè ara tinc altres projectes. El nou disc que acabe d'enregistrar, per exemple.

—Parleu-nos una mica de les noves cançons d'aquest disc que heu enregistat en estudi.

—Jo les cançons no les sé explicar. Són cançons molt lligades al pas del temps, a l'evocació de diferents sentiments, hi ha un poema d'*El final del laberint* d'Espriu... i quedarà molt bé [riu]. Encara no tinc títol, tot i que algú havia parlat de *Punxa de temps*, perquè hi ha una cançó que es diu així i agrada... però tinc tres o quatre possibilitats. El que no puc fer és agafar la primera paraula de cada cançó [rialles].

—Els vostres primers textos, *Al vent*, *La pedra*, *A colps*, *La nit*, més que no pas un to contestatari, tenen un fons existencialista marcat per l'època, oi?

—Depèn. El *Diguem no* és del 1963. I el *D'un temps, d'un país*, també. És que tot va lligat. Tu no et passes una setmana enamorat i una altra desenamorat, sinó que moltes voltes a la vida tot passa

simultàniament. De vegades es dona aquest tipus de text existencial, potser per les lectures, el fet que véns d'un poble i te'n vas a la ciutat, trenques amb un món que hauria d'haver sigut el teu, passes de l'adolescència a la joventut, notes l'adversitat, entres en una societat amb la divisió del treball. Tot això explica el desassossec que hi ha en *La nit* i en el *Perduts*, i aquesta metàfora de la lluita contra tot tipus d'adversitat que és *Al vent*. El que passa és que possiblement allò que en diuen les urgències col·lectives fa que una cançó existencial com *La nit* es transforme en una metàfora de la lluita contra la Dictadura. Amb *Al vent* passa el mateix, perquè hi havia tot el moviment de la *Protest Song*. També és veritat que hi ha una mica d'això. Al final les cançons són el que la gent vol que siguin. I jo com a autor, una vegada publicades, hauria de callar. Pel que fa a les lectures, vaig tenir la sort de tenir uns professors de batxillerat, la majoria republicans que els havien marginat als pobles, que ens feien llegir els autors de la Generació del 98. Tot en castellà, eh?, i en francès. En francès havíem llegit *La peste* de Camus. Més tard, descobrí tot el que era l'existencialisme: Kierkegaard, Sartre, el mateix Camus. Poesia com *La voz a ti debida* de Pedro Salinas; Cernuda, que m'agradava molt, i evidentment Machado. I després a la universitat llig per primera volta Espriu cap al 1962.

—Precisament el 1963 Joan Fuster us regala l'obra poètica d'Espriu, i el 1966 musicau *Les cançons de la roda del temps* espriuanes. Vós sou un cantautor

vitalista i vigorós, de «crits metafísics», que sentenciava Fuster. Què us interessà de *Les cançons...*, uns poemes pels quals plana el pessimisme i la mort?

—Plana la lucidesa, no el pessimisme. La idea que no controlem res i un dia te'n vas. A mi em van atraure moltes coses, sobretot la bellesa de la poesia. El fet que amb dotze poemes l'autor fa la trajectòria d'una jornada, d'un dia, com la visió d'un home davant el seu esdevenir. Amb una gran bellesa; amb el mar, amb la nit. « Perdut en l'aigua callada del meu somni... », és que és molta poesia, això! Jo del que tenia por és de cagar-la! [riu.] Però, segons Espriu, va sortir bé.

—La gent que ha parlat d'Espriu diu que era una persona seriosa i esquerpa. No va tenir descendència però alguna volta havia afirmat que hi havia dues persones que considerava com a fills seus: una era Ricard Salvat i l'altra, vos.

—Sí. No puc estar d'acord amb aquesta visió d'Espriu. Fins i tot en la seua obra hi ha un sarcasme i un sentit de l'humor corrosius. Com a conversador, era sensacional. I, a més, xafarder; sabia el que passava pertot arreu. Era una persona d'una educació que no s'estila, d'una urbanitat absoluta. Si li escrivies una carta, et contestava de seguida. I arriba un moment en què, és clar, això li podia robar tot el temps necessari per bastir la seua obra. Ell féu de la seua obra el motiu de la seua vida.

—A més d'Espriu, heu musicat poetes catalans dels segles XIV, XV i XVI. Rere aquesta reivindicació dels «clàssics» s'hi amaga el Raimon historiador, podríem dir-ne l'historiador de la literatura, o el Raimon lector?

—El Raimon lector. Hi ha un altre aspecte difícil d'explicar, perquè vosaltres aquests autors els heu estudiat a escola, i és el de trobar-te de colp amb uns textos que desconeixies. Uns textos que ningú no t'havia dit que existien i dir, ostres, però si això és la meua llengua, la que encara parle! I no és una llengua gaire arcaica. No és com els francesos que, quan volen llegir François Villon, tenen grans problemes per fer-ho. Qui diu Villon, diu Ronsard, o coses més properes. Atesa l'evolució de la llengua, jo sóc més a prop de poemes com *La balada de la garsa i l'esmerla* que els francesos dels seus clàssics. Allà hi ha jaquir i potser dos

parauletes més que, si les busques al Moll, les hi trobes! I en Ausiàs Marc potser l'estructura del poema és més complexa, però jo sóc un lector de poesia i llig les notes d'Amadeu Pagès a l'edició crítica, les versions al català modern de poesies de Marc que Fuster fa el 1959, el capítol esplèndid de Martí de Riquer a la *Història de la Literatura Catalana*, que ajuda enormement. Després, de més gran, continue llegint Lola Badia i altra gent. Per musicar un poema, primer s'ha d'entendre. Molta gent musica poemes perquè els ve de gust, però es nota que no l'han entès perquè musicalment trenquen frases que tenen una unitat de sentit.

—*La importància d'entendre el text també es veu en l'Estellés d'Ovidi Montllor, no?*

—Sí, però la diferència és que la poesia d'Estellés és més narrativa. Saps que passa? Que, quan lliges, si un vers no l'acabes d'entendre recules i el tornes a llegir. Però, escoltant, això no ho pots fer. Si tens l'adjectiu lluny del substantiu o el complement lluny del subjecte, et distreus. Musicar un poema molt narratiu a mi m'és molt complicat. I Estellés em deia: «m'has de musicar algun poema». I jo li contestava: «ja m'agradaria però jo no veig com». Ovidi en va musicar alguns, pocs. I en va recitar molts, amb una música de fons. *Coral romput*, per exemple.

—*Amb el restabliment de la Democràcia...*

—La Democràcia? I ara! Ui, quina por! [Riu.]

—*Doncs, amb la Restauració Borbònica, la Cançó entra en crisi. Sembla que la clandestinitat política, un cop arribada al poder, mirà els cantautors amb recel. Com visquéreu aquell moment?*

—No, el recel també hi era abans. El problema és un altre. El problema és de mentalitat i de tipus de transició: una transició sense trencar amb la Dictadura, un «pegat» perquè no ens entrematem entre tots. Hi ha un pacte de febleses, discutible. I aleshores, des de la ideologia més dretana, s'instal·la el pensament que els artistes que han lluitat contra la Dictadura fins ara eren necessaris, però ara que no n'hi ha ja no ho són. I l'esquerra el fa seu per un concepte de modernització. A més, hi ha una operació, no sé si intencionada o no, que és contraposar la *Movida* a la Cançó; la *Movida* era la modernitat. Als mitjans de comunicació la cançó no entra



Fotografia: Laura Sahun

perquè es considerava un gènere minoritari. La majoria de les cases de discos se'n van a Madrid, abans eren a Barcelona, perquè la televisió és allà. Això no produeix una crisi, sinó una manca de contractació, i fa que algunes persones no puguin continuar cantant. Se'n surten molt pocs. Però de cançons se'n continuen fent. El que hi ha és un rebuig d'un cert sector que impedeix que el que es fa arribi al públic.

—*Al pròleg que us feu per a la vostra primera integral (1981), Fuster afirma que «Raimon ha esdevingut un clàssic». Què creieu que heu aportat a la Nova Cançó?*

—Crec que no m'he enganyat a mi mateix ni he enganyat ningú. I des d'un punt de vista artístic, he aportat una manera de fer pròpia en el panorama sonor que teníem i he obert camí perquè els altres puguin circular-hi. I ho he fet simplement perquè he arribat abans. El que jo haja pogut aportar ho haurien de dir els altres. Una altra cosa és la funció de les cançons: per dir-ho de manera plana, he volgut donar veu als «oprimits»

en la seua revolta contra els «opressors», i això no només en el terreny sobiranista i lingüístic, sinó també en el social, que és present a les meues composicions. També hi ha les cançons d'amor, la lírica pura d'Espriu i d'Ausiàs Marc. En definitiva, he aportat el que està allí.

—*Fa un moment esmentàvem Joan Fuster. Quin tipus de relació hi tinguéreu? Perquè el vauc conèixer de ben jove...*

—Ell em veié a mi el març del 1959, en l'acte de commemoració del cinquè centenari de la mort d'Ausiàs Marc. Jo vaig recitar el poema *Elogi a Teresa* (Miquel Dolç m'havia ensenyat la tècnica per llegir els decasíl·labs) i a Fuster li va sorprendre la meua fonètica perquè a Xàtiva no apitxem. I va preguntar qui era. Fuster cada dilluns anava a València a fer tertúlia, a comprar els llibres que necessitava, i se'n tornava a Sueca. Ens vam conèixer a les tertúlies, cap al 1961. Si lliges la seua correspondència, veus que en aquell moment no estava convençut que la Cançó pogués tenir la projecció que al final tingué. Fuster era més



Fotografia: Laura Sahun

aviat un literat, un activista cultural d'un cert tipus de cultura. Aquesta cosa de la cançó popular, ell ja veia que era important des d'un punt de vista lingüístic, però no acabava de veure el camí per articular-ho. Era un escèptic que no parava de treballar. Més que un escèptic era algú que no volia empassar-se el que li donaven sense haver-ho analitzat abans.

—A la composició A Joan Miró escriviu «d'un voig encès voldria el món i dir les coses tal com són». Ésser directe, anar al moll de l'ós, és un tret essencial de la vostra obra.

—Jo faig les coses com crec que les haig de fer. No és que m'agrada estalviar les paraules, sinó que m'agrada trobar el mot precís. Si pots dir una cosa amb tres paraules, no li'n fotes vint. Digues-ho amb tres, encara que trigues més temps a trobar-les.

—A les cançons treballem amb molta cura la forma. Com un puny, per exemple, està construïda amb versos decasíl·labs amb cesura a la quarta síl·laba, una forma mètrica que travessa tota la tradició poètica catalana. Com concebeu el procés de creació?

—Abans has dit que *Al vent* era fortuïta. La major part de les cançons ho són. Hi ha alguna cosa que tens a dins, que treballa, i tens aquesta necessitat d'expressar-la. No hi ha cap procés, cada cançó és un món. Alguna et ve sencera, d'una altra te'n vénen uns versos que estan clars o una melodia, t'hi poses, i de sobte resulta que no continua i no saps per què. Ho deixes i potser al cap de quinze

anys t'ho mires i dius: collons, si això està claríssim! I pim-pam, la fas. No tinc cap secret. I si el tingués, te'l diria ràpidament perquè així no caldria que fes res [riu].

—Darrerament us han plogut els reconeixements del món universitari del País Valencià. Davant la indiferència de l'Administració valenciana cap a la vostra figura, com valoreu els tributs que arriben de la universitat?

—Dins de l'Administració no hi ha indiferència, sinó més aviat hostilitat. Això de la universitat em va fer molt de goig. Els actes de la Politècnica de València foren esplèndids: organitzaren una exposició, publicaren un llibre amb articles de gent molt diversa, van editar un disc amb les versions que uns quants cantants han fet de cançons meues. I a la universitat literària on vaig estudiar em van concedir la medalla que es dona. Vam fer dos recitals, un a la Politècnica i l'altre al teatre Olympia de València. I això m'ompli de goig, què vols que et diga, perquè ve del meu país.

—A part del compacte amb versions que acabau d'esmentar, hi ha Petjades, el nou disc de Verdcel en què revisiten amb un estil propi 15 cançons vostres. Sembla que les noves generacions us tenen com a referent...

—Això els ho has de demanar a ells, jo faig el que sé i el que puc. El que crec que passarà és el que passa habitualment: que el fill mata el pare però, en canvi, s'entén amb l'avi! [Riu.] El que sí que comença a ocórrer és el que

ja fa temps que passa arreu del món: que no es fa cap diferència generacional. Als Estats Units, per exemple, Bruce Springsteen acaba de versionar una pila de cançons de Pete Seegers, i a França, jo he sentit una nena cantar Brassens. Pense que és lògic que siga així. Aquestes cançons tenen uns quants anys i molts cantants s'han criat sentint-les. Ara jo ja no sóc cap adversari, no sóc ningú amb qui hagen de pugnar. Aquesta pugna, en algun moment, existeix: el país és petitíssim i així que aconseguixes ocupar un espai, pam, ja tens mig peu a fora [riu]. El perill d'un artista que fa una obra és que en mata molts pel camí que en podrien haver fet alguna.

—Heu estat una figura propera a l'esquerra catalana. Ara que s'atansen les eleccions i que tots els sondatges són desfavorables a la reedició del Tripartit, quina opinió teniu d'aquests set anys de govern progressista al Principat?

—Això és molt complicat perquè és contradictori. Ells diuen que no han pogut donar a conèixer el que estan fent, i que han fet moltes coses, però crec que això també és un handicap. Si tu no expliques el que fas... Hi ha hagut la inexperiència dels governs de coalició, el terrabastall inesperat del canvi del PP pel PSOE al Govern espanyol, unes perspectives que no s'han acomplit... Tot això fa que molta gent estiga decebuda, altres que diuen que no tenim motius per estar-ne. De fet, potser demanàvem massa. En tot cas, tothom n'esperava més.

—L'Estatut ha estat escapat pel Tribunal Constitucional espanyol, el nou finançament sembla que no resol els problemes del país. Què ha passat amb l'Espanya plural que pregonava certa progressia espanyola?

—Això ha sigut sempre així, no és una cosa nova. I ho hem de canviar des de dins: quan tu eres fort des de dins i et mantens cohesionat és quan tens possibilitats. Mira la mateixa història de l'Estatut: si un d'ells va i pacta sense dir-ne res als altres... Si cadascú juga al seu joc, a aquests ja els va bé. Tot el que diem és veritat, però ara et matisaré una cosa: hi ha gent de cultura castellana, de Zamora o Lleó, que fa coses i, què en sabem? Als mitjans de comunicació hi ha un centralisme terrible, sempre reben i no donen mai. Els artistes de la perifèria són invisibles. En el millor dels casos pots canviar l'hostilitat per la indiferència.

Alguns procediments contrapuntístics a la música per a piano de Chopin

Carme Fernández Vidal*

Tot i l'exhaustiva bibliografia –especialment la de caire documental– que hi ha entorn a Chopin i la seva música, no són tants els llibres que s'endinsen en els aspectes purament tècnics del concepte compositiu d'aquest músic,¹ i així mateix solen centrar-se en l'ús destacat i idiosincràtic de determinats components de l'art musical com l'harmonia o la melodia que han caracteritzat d'una manera inconfusible l'obra creativa del geni polonès. L'enfocament que avui proposam, no obstant això, ve definit per un dels elements constructius de la música que tradicionalment no s'ha considerat una característica distintiva en l'obra de Chopin –i que paral·lelament no ha constituït un factor destacat pels estudiosos i analistes–, encara que tot i això, com veurem, trobi la seva presència i realització a l'opus chopinià. Ens referim al contrapunt.

La nostra intenció no és de fer un recorregut íntegre a través del corpus compositiu d'aquest músic, ni tampoc realitzar una anàlisi exhaustiva entorn a alguna obra concreta sinó que, atesa la concisió de l'àmbit que ens ocupa, les nostres aspiracions es limiten a destacar alguns punts de la literatura chopiniana que exemplifiquen la praxi contrapuntística del genial compositor.

És cert que s'ha emfasitzat el rol de l'instint, de la subjectivitat, en el procés creatiu de Chopin² i que, circumscrits a l'ideal romàntic de la composició, sembla implicar una espontaneïtat que no concorda gaire bé amb la concepció del contrapunt –de nou fortament condicionada per la ideologia vuit-

centista–³ com a ciència mental adscrita a processos intel·lectuals.⁴

Des de la separació entre *stile antico* i *stile rappresentativo* a la primeria del segle XVIII, el contrapunt es va associar sense gaire encert amb la música de la ment⁵ –en contraposició a les muses–, o el que és el mateix, amb l'intel·lecte més que no pas amb la inspiració. En determinats moments, fins i tot, ha estat sotmès a una utilització com si es tractàs d'una mena de calistènia musical, útil per construir una base sòlida que els estudis d'harmonia, ritme i orquestració poguessin desenvolupar.

És ben sabut que a partir del final del segle XVIII i al llarg del XIX en la composició prevalgueren les textures homofòniques sobre les contrapuntístiques.⁶ L'harmonia es va erigir com l'element constructiu més rellevant de la música d'aquell període en el qual, en certa manera, restava absorbit el concepte de contrapunt.⁷ No obstant això, des del punt de vista docent allò originà un ensenyament bicèfal en què es dissociava el contrapunt (com a modus de composició antic) de l'harmonia (que atenia a l'estil compositiu imperant).⁸ Sota tota una sèrie d'arguments de tarannà pedagògic que pretenen de facilitar la tasca d'aprenentatge al deixeble,⁹ es difon i perpetua aquesta separació que, en realitat, no es materialitza a la música de cap època històrica, car no existeix una música totalment harmònica o únicament contrapuntística sinó que ambdós factors interactuen en un grau o altre en el

discurs musical. Un discurs en el qual participen simultàniament tots els paràmetres musicals i la seva resultant sonora es formalitza en la nostra percepció precisament per l'acció recíproca entre ells.

Així doncs, aquesta apreciació pejorativa i simplificativa del contrapunt¹⁰ està doblement connectada amb la pràctica compositiva de l'època i amb el desfasament que –de fet– hi ha hagut en qualsevol moment històric entre el tractat teòric i la pràctica compositiva corresponent.¹¹

Després d'aquesta petita digressió i tornant al nostre protagonista d'avui, observam moltes especulacions en les quals s'ha destacat l'element harmònic en la música de Chopin com un dels factors més rellevants a l'hora d'interpretar el seu llenguatge personal i, en especial, el que defineix el vessant innovador del compositor que el configura com un dels precursors en el procés històric de la desintegració tonal. En la línia d'evolució de l'harmonia tonal referida a una progressiva cromatització del llenguatge, s'ha assenyalat aquest creador com l'ascendent de Liszt i de Wagner,¹² i d'aquesta manera, el seu tractament harmònic s'ha vist projectat fins als primers atemptats contra l'edifici tonal dels que foren testimonis les primeres dècades del segle XX.¹³

Tant és així, que l'ús dels recursos contrapuntístics per part de Chopin ha estat assenyalat a vegades amb certa perplexitat o com a element exòtic en la praxi chopiniana. Alan Rawsthorne, per exemple, qualifica de «passatge molt curiós»¹⁴ el tractament canònic que presenta la quarta Balada en l'exposició temàtica del compàs 135. Però, sens dubte, el pasatge esmentat constitueix un dels exemples més paradigmàtics, en l'opus chopinià, de la forta empremta que l'estudi de la música de J.S. Bach deixà en el compositor polonès. En el seu article *The derivation of Chopin's fourth Ballade from Bach and Beethoven*,¹⁵ Nigel Nettheim analitza les profundes interconnexions entre aquesta balada i el Preludi i Fuga en Sib menor de Bach (WTC I)¹⁶ revelant, entre d'altres coses, un paral·lelisme fascinant entre el tractament dels estrets en ambdues obres (ens referim, és clar, a l'assenyalat fragment en *fugato* de la quarta balada). Avui dia resulta obvi que la influència de l'art contrapuntístic de Bach en Chopin no es limita, en exclusiva, al fet reiteradament apuntat que les dues sèries chopinians que abracen les 24 tonalitats

Exemple 1: Masurca Op. 50 núm. 3; cc. 1-9

Exemple 2: Masurca Op. 63 núm. 3; cc. 65-71

(preludis i estudis) s'interpretin com un monument que rendeix homenatge al mestre alemany.

La quarta balada no constitueix un cas aïllat en la producció del nostre autor sinó que la tendència a l'escriptura canònica es mostra en diverses obres tardanes, coincidint precisament amb una etapa de la vida del compositor en la qual els seus interessos es tornen cap a l'estudi de les tècniques contrapuntístiques. Exactament el 1841 es constata que Chopin adquireix el *Tractat de contrapunt i fuga* de Cherubini.¹⁷

Ja hem anunciat que no és aquest el lloc per fer un estudi detallat de tots els fragments contrapuntístics en el corpus chopinià i, per tant, ens limitarem a assenyalar alguns exem-

ples representatius d'aquestes influències. Les seves darreres masurques, concretament, resulten absolutament simptomàtiques.

La masurca Op. 50 núm. 3 en Do# menor comença amb una exposició temàtica que traspua certa semblança amb la d'una fuga. El tema, no obstant això, es reexposa en la mateixa tonalitat canònicament, és a dir, sense que la primera entrada hagi conclòs i, després d'aquestes dues primeres aparicions, trobam dues exposicions més del tema transportat a la cinquena. Encara que, essent estrictes —és a dir, des d'una perspectiva escolàstica— potser no podem parlar de dos subjectes i de dues respostes, la similitud amb una primera secció de fuga a quatre entrades és òbvia.

Trobam exemples de cànons fins i tot més estrets que l'anterior a la masurca Op. 63 núm. 3 o a l'Op. 59 núm. 3. Cal destacar que l'ús d'aquest recurs compositiu, en aquestes obres, coincideix amb punts d'articulació a l'estructura musical: en l'Op. 63 núm. 3 Chopin utilitza el cànon del tema principal a la coda final (cc. 65-71), mentre que en l'Op. 59 núm. 3, mitjançant la imitació canònica atorga varietat a la secció reexpositiva (cc. 97-102). Així doncs, podem dir que, en aquests casos, les pràctiques contrapuntístiques queden vinculades a la forma musical.

L'ús d'aplicacions contrapuntístiques més elaborades —ens referim a determinades formes d'imitació transformativa— que alguns autors han assenyalat en certes obres de Chopin tenen més a veure amb una tendència al desenvolupament orgànic —és a dir, amb una recerca de connexió motívica que apunta a un concepte orgànic d'organització estructural en la macroforma—, que amb un tractament contrapuntístic com l'apuntat anteriorment.¹⁸ Vet ací un altre aspecte en què apareixen connexions entre contrapunt i forma en la seva praxi compositiva.

Especialment algunes de les seves darreres obres són testimoni d'una incipient dissolució de les característiques textures amb un clar predomini vertical, en elements lineals que ratifiquen l'interès que el contrapunt despertà en Chopin en la darrera etapa de la seva vida.¹⁹ Cal augurar que, si hagués viscut més anys, el seu estil compositiu s'hauria consolidat sota aquesta influència.

Ensems amb la prelació del component harmònic, la melodia constituïa un factor primordial en el concepte musical chopinià. Atès que la línia melòdica és la base de la ciència contrapuntística, l'interès i la primàcia indiscutible del component melòdic constituïa en si mateix la llavor que necessàriament havia d'incloure el compositor a explorar jocs contrapuntístics (ja que el nucli de la teoria contrapuntística rau en la manera com poden desenvolupar-se dues o més línies simultàniament sense entrebancar llurs discursos).

Un dels trets que exemplifiquen aquest interès melòdic és que Chopin atorga a una figuració acompanyant, originalment harmònica, una significació lineal que revela una transcendència temàtica.

A l'estudi Op. 10 núm. 6 l'acompanyament adopta el rol d'una segona

veu sense el contrapunt del qual el resultat final quedaria incomplet i desfigurat. Entre els compassos 17 i 20 el canvi de registre de l'acompanyament afavoreix l'enginyosa percepció de diverses línies contrapuntístiques en diàleg, que inaugura el relleu atorgat al baix en el compàs 16.

Un altre exemple d'aquesta figuració acompanyant evolucionada des del baix Alberti clàssic, el tenim a l'estudi Op. 25 núm. 1, en què el desplaçament rítmic de les dues melodies afavoreix –ensems amb el moviment contrari– llur individualitat i augmenta la percepció de cadascuna. El retard enriqueix el conjunt i, com a element fonamentalment contrapuntístic, resulta molt freqüent en el discurs musical chopinià, cosa que atorga al component harmònic una plasticitat i una fluïdesa característiques.

Aquest darrer cas representa un intent per desgranar les línies de l'homogeni disseny figuratiu que les sustenta. El mestratge de Chopin rau precisament en la translació rítmica (que en aquest exemple conclou en una síncopa regular), a la qual sotmet el disseny per assolir el cant contrapuntístic d'ambdues línies i que constitueix un dels procediments preferits de manipulació rítmica en Chopin. Com anem constatant, la separació entre els diversos paràmetres musicals resulta impossible en el conjunt musical: el contrapunt és tan indissociable de la melodia, com ho és de l'harmonia o del ritme, factor aquest darrer que es revela fonamental en qualsevol teixit contrapuntístic.

Fins i tot en una peça clarament homofònica com l'Op. 10 núm. 11, entre la frondositat d'acords arpegiats, s'hi perfilen subtils polifonies com la de la seqüència que s'inicia en el compàs 17 o el delicat efecte antecedent-conseqüent dels compassos 25 i ss.

Veiem que el que en primera instància es percep com un mer disseny acompanyant sovint es constitueix com un element temàtic que tindrà la seva transcendència al llarg de la peça, perquè en Chopin l'arpegi acompanyant va més enllà de la seva significació harmònica. I l'extrapolació d'aquesta tendència mena en determinats punts de la literatura chopiniana al fet que la configuració ritmicoharmònica constitueixi en si mateixa l'element melodicotemàtic (el Preludi núm. 14 en Mib menor, l'Estudi Op. 25 núm. 2, el Preludi núm. 19 en Mib major, el *Finale* de la sonata en Sib menor

Exemple 3: Masurca Op. 59 núm. 3; cc. 97-102

Exemple 4: Estudi Op. 10 núm. 6; esbós melòdic cc. 16-18

Exemple 5: Estudi Op. 25 núm. 1; cc. 17-18

constitueixen alguns exemples d'això que diem).

Les referències podrien continuar multiplicant-se encara que no disposem de l'àmbit per estendre'ns en les nostres anàlisis. Creiem haver exemplificat succintament alguns trets característics del tractament contrapuntístic de Chopin. Com indicàvem a l'inici d'aquest article, no preteníem descobrir aspectes inèdits d'un corpus musical àmpliament estudiat i interpretat, sinó que el nostre interès era centrar el focus d'atenció en un aspecte molt concret de la tècnica compositora: el contrapunt.

La maduresa del compositor a la darrera etapa de la seva vida ha restat vinculada a l'interès de Chopin pel contrapunt. Encara que tardà, l'estudi de la ciència contrapuntística no el va deixar indemne, com passa amb qualsevol altre compositor de la història.²⁰ El que comença com un ensinistrament al qual hom se sotmet amb disciplina acaba essent un encanteri del qual ni tan sols el gran geni polonès pogué escapar, i que transcendeix en una font indescriptible de recursos els resultants potencials dels quals són directament proporcionals a la imaginació i al talent

Exemple 6: Estudi Op. 25 núm. 1; esbós melòdic cc. 17-18

(1) Melodia doblada la 8ª superior

Exemple 7: Estudi Op. 10 núm. 11; esbós melòdic cc. 17-19

Exemple 8: Estudi Op. 10 núm. 11; esbós melòdic cc. 25-26

Exemple 9: Preludi núm. 14 en Mib menor

artístic del creador. No entrarem a la complexitat de l'afer, però és indiscutible que en la creació musical no pot presentar-se una dicotomia entre la tasca intel·lectual i la inspiració inconscient, per tal com aquest im-

puls genial i l'esforç reflexiu²¹ es troben inextricablement units.

Al cap i a la fi, els múltiples recursos compositius (ja siguin contrapuntístics, harmònics, rítmics o formals) no expliquen ni garanteixen

l'escriptura creativa. Només quan el talent combina la tècnica i la teoria amb la intel·ligència, es produeix un resultat important: l'obra d'art. ■

* Compositora. Doctora per la Universitat de les Illes Balears. Titular de Contrapunt al Conservatori Superior de les Illes Balears.

¹ [...] Books on Chopin proliferate. There is even a book about de books. Yet surprisingly few of them examine his music in any but a loosely descriptive, impressionistic fashion. ...Critical studies of Chopin's music, then, are few and far between, at least in English. SAMSON, Jim. *The Music of Chopin*, Oxford: 2003, p. 1.

² [...] Incluso las revisiones que hacía se regían por el instinto. WALKER, Alan. «Chopin y la estructura musical. Una aproximación analítica». *Quodlibet* núm. 14. Universidad de Alcalá: 1999, pág. 70.

³ [...] La afirmación romántica de la primacía de la inspiración inconsciente y espontánea que brota de la emoción individual y la negación y denigración concomitante de las demandas de la conciencia dan como fruto una dicotomía curiosa, casi paradójica, entre el acto creativo y el objeto estético. Porque aunque la razón no juega prácticamente ningún papel en la creación inspirada, las relaciones apreciadas en las obras de arte resultan de lo inevitable y de la lógica interna del desarrollo orgánico [...] Libres de las constricciones inventadas por los hombres, los genios son innovadores naturales [...] la diversidad también se vio intensificada por la tendencia romántica a denigrar la convención. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid: 2000, pág. 272-3-4.

⁴ [...] Quizá sea el propio término, de por sí algo críptico, la razón por la cual, entre todas las ramas de la «gris teoría» de la música, es el contrapunto el que tiene más resonancias teóricas, científicas, y crípticas. El profano en la materia estará antes inclinado a asociar el término a la alta matemática o a la física que a algo tan vivo, plácido y hermoso como la música. TOCH, Ernst. *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*, Barcelona: 2001, pág. 149.

⁵ [...] nearly all modern writers believe the intrinsic value of strict counterpoint to lie in mental discipline. SANDERS, Herbert. "Counterpoint Revolutionized", *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 3, (Jul., 1919), pág. 338.

⁶ [...] El desarrollo de la armonía en el XIX y principios del XX fue en detrimento del contrapunto. Los compositores estaban interesados sobre todo en las sonoridades verticales, fueran éstas producto del contrapunto o de la superposición de intervalos. Poco a poco todas las disonancias contrapuntísticas se fueron convirtiendo en disonancias armónicas y la tendencia a avanzar de las disonancias se fue debilitando, y a veces se perdió por completo. PISTON, Walter. *Contrapunto*. Barcelona: 1997, pág. 218.

⁷ [...] About 1900 there began to arise once more a different view of harmony and counterpoint, and, what is perhaps even more important, of the relations between them. They are two radically different processes, but during the nineteenth century they became so inextricably mixed in theory and in practice that it seemed as if one could only be expressed in terms of the other. EVANS, Edwin. "Stocktaking, 1930", *Music & Letters*, Vol. 12, Núm. 1, (Jan., 1931), pág. 62.

⁸ Al classicisme vienès [...] el contrapunto cayó en descrédito por obstaculizar el camino de la naturalidad y la sencillez expresiva a las que aspiraban a la sazón [...] El estudio del contrapunto se redujo entonces a este estilo [es refereix al severo «stilo alla capella» en el sentit de Fux], mientras la «composición libre» se refería al estilo galante,

tenia en cuenta la evolución de la armonía [...] Esta distinción esencial seguiría plenamente vigente a lo largo de todo el siglo XIX. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. *Contrapunto creativo*. Barcelona: 1993, pàg. 54-5.

⁹ Mijjançant [...] tratados pedagógicos que presentan las bases fundamentales sobre las que se erige el sistema, complementadas con una correlación de reglas que se presentan en una gradación creciente de dificultad como principio didáctico. Está claro pues, que su papel se ubica en el ámbito de la enseñanza musical, mayoritariamente dentro del marco de las instituciones docentes, y su aportación pretende servir tanto al estudiante en su proceso de formación dirigido a consolidarse como un futuro profesional de la música, como al profesor, para que en textos didácticos de este tipo encuentre un soporte en su labor de desarrollo, guía y apoyo al cometido de su discípulo. FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. «La Técnica Atonal de Julien Falk: vinculación metodológica implícita y explícita con el sistema y el dispositivo procedimental didáctico tonal». *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, núm. 4, 2009, pàg. 184-5.

¹⁰ [...] Todavía se hallan en circulación conceptos igualmente equivocados y pasados de moda. Uno de ellos es la creencia general de que las cualidades que constituyen la música pertenecen a dos categorías en relación con su origen: al corazón o al cerebro... El contrapunto es un estilo que decididamente es atribuido al cerebro [...] Pero nada habrá más erróneo; tanto lo uno como lo otro [melodía i contrapunt] suponen mucho o poco trabajo. El que se necesite más o menos labor dependerá de circunstancias sobre las que no podemos ejercer ningún dominio. Pero una cosa es cierta, al menos para mí: sin inspiración, ninguno de los dos aspectos puede realizarse. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: 1963, pàg. 202 i 218.

¹¹ [...] Toda exposición teórica no aspira a explicar una realidad tan rica y múltiple como imposible de una sistematización exhaustiva. Aunque las teorías no pueden y quizá tampoco pretenden explicar todo sobre un fenómeno, son el único medio que tenemos para acercarnos a la comprensión de una realidad tan rica como plural.

Su importancia no reside tanto en su exhaustividad –o en su porción de verdad– como en su capacidad para abrir la mente, en su facultad heurística y en sus efectos o consecuencias de cara a la comprensión y a la acción futuras; en definitiva, como fuente potencial de conocimiento, innovación, progreso, o simplemente, evolución. FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. «El contrapunto en la enseñanza de la composición: actualización de contenidos y metodologías desde las aportaciones realizadas en el siglo XX para lenguajes no tonales». *Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical* (Universidad Complutense de Madrid), 2010.

¹² [...] There are, of course, no firm dividing lines, but already in some works by Chopin chromatic harmony has been developed as a more thoroughgoing alternative to diatonic progressions, establishing an equilibrium of chromatic and diatonic material which anticipates procedures in Wagner and other late-Romantic composers. SAMSON, Jim. *Music in Transition. A study of tonal expansion and atonality 1900-1920*. New York: 1977, pàg. 3.

¹³ En referència a passatges com el *Finale* de la Sonata en Sib menor o l'inici del *Scherzo* núm. 3 en Do# bemoll, s'ha dit: [...] Pasajes como esos revelan a Chopin como una de las personas 'fuera de época' en la historia de la música –un compositor del siglo XX obligado por un capricho de la naturaleza a deambular por el siglo XIX. WALKER, Alan. Op. cit., pàg. 88.

¹⁴ I afegeix en referència a aquesta imitació canònica: [...] not an aspect of music which one usually associates with Chopin. RAWSTHORNE, Alan. "Ballades, Fantasy and Scherzos", a *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician* (edited by Alan Walker). London: 1966, pàg. 58.

¹⁵ NETTHEIM, Nigel. *The Music Review*, Vol. 54, No 2, 1993; pàg. 95-111.

¹⁶ En realitat, Nettheim suggereix que el deute (o homenatge) que Chopin mostra en aquesta obra es fa extensiu a les vuit peces en Sib major i menor que apareixen al *Wohltemperierte Klavier*.

¹⁷ *A Chopin's Letters* (collected by Henryk Opiński). New York: 1973, pàg. 226.

¹⁸ En llurs anàlisis de la Sonata en Sib menor, Rudolph Reti i Alan Walker ens parlen de l'ús de la imitació per moviment retrògrad i de l'elaboració dels motius a partir de la inversió, augmentació, etc. (RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York: 1951, pàg. 299. WALKER, Alan. Op. cit.; pàg. 69-96)

¹⁹ G. Abraham divideix l'obra de Chopin en tres etapes. La tercera correspondria a les obres escrites en els darrers nou anys de la seva vida. ABRAHAM, Gerald. *Chopin's Musical Style*. London: 1960, pàg. xi.

²⁰ Les bonances de l'estudi del contrapunt han estat reiteradament exposades per molts compositors. Strawinsky per exemple, diu: [...] I was much drawn to the study of counterpoint, though that is generally considered a dry subject, useful only for pedagogical purposes [...] This first contact with the science of counterpoint opened up at once a far vaster and more fertile field in the domain of musical composition than anything that harmony could offer me. And so I set myself with heart and soul to the task of solving the many problems it contains. This amused me tremendously, but it was only later that I realized to what an extent those exercises had helped to develop my judgement and my taste in music. They stimulated my imagination and my desire to compose; they laid the foundation of all my future technique, prepared me thoroughly for the study of form, of orchestration [...] STRAWINSKY, Igor. *An Autobiography*. New York: 1962.

²¹ [...] Y ese dominio lo va adquiriendo el compositor con el trabajo consciente, aunque como decíamos existe algún rincón inexpugnable de nuestra psique que actúa sin nuestro control, y –en el caso de los mejores– de forma genial. CATALÁN, Teresa. *Música: Tiempo y Memoria*. Discurso de Clausura 2009-2010, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

BOLLETÍ DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i llinatges:

Adreça:

C.P.: Població:

Tel.: Fax: e-mail:

Professió: Edat:

Es fa subscriptor de la revista **Lluc** per un any, prorrogable si no hi ha ordre en contra i per un import de 20€

PAGAMENT DE LA SUBSCRIPCIÓ:

XEC BANCARI

DOMICILIACIÓ

CODI ENTITAT			

CODI AGÈNCIA			

D.C.	

NÚMERO DE COMPTE							

OMPLIU AQUESTA TARJA I ENVIU-LA A:

Lluc

C/ Joan Bauçà, 33 - 1^{er} - 07007 Palma (Mallorca)

Tel. 971 25 64 05 – Fax: 971 25 61 39

e-mail: coc33@infonegocio.com

DATA I SIGNATURA:

Chopin, poeta del piano

Pau Juaneda Novella

La vida i obra de Chopin es presten molt fàcilment a presentar-lo com a encarnació d'una gran quantitat de tòpics. En certa manera exiliat de la seva pàtria polonesa, contínuament malalt («*il se mourait toute sa vie*», va dir d'ell Berlioz), de vida si no bohèmia, sí errant, de sexualitat dissoluta i fins i tot ambigua, ja només li mancava morir jove per poder fer-lo encaixar sense més reflexió en el motlle «artista romàntic». I, tot i així, quan es parla de Chopin, el clixé que més immediatament ens ve al cap és aquell que el qualifica de «poeta del piano». Mirem per un moment, però, de veure fins a quin punt aquesta etiqueta li fa justícia o no, si li escau o no.

En el seu origen, música i poesia van formar, almenys a Occident, una unitat indissoluble. La *musiké* grega es referia a la poesia en tant que sempre anava acompanyada musicalment. Plató va desterrar de la seva República ideal els músics-poetes i va ser dels primers a alertar de la perillositat moral de la «música», tant pel que feia al contingut, que nosaltres en diríem poètic, com pel que feia a l'aspecte purament musical. Música i paraula van anar de la mà al llarg de molt més d'un mil·lenni. El gregorià, les cançons dels trobadors, la polifonia d'ençà dels seus inicis, l'estil concertat que apareix a l'Itàlia renaixentista: tots donen per bo aquest matrimoni i, si de cas, encara posen de relleu la superioritat de la paraula sobre la música. Aquesta era considerada, ara ens costa d'imaginar, la darrera entre totes les arts i se li reservava un rol subaltern. No va ser fins al segle XVII que aparegueren les primeres mostres de música instrumental sota el pretext de formar aplecs de danses (la *suite*) o com a preludi o *intermezzo* d'una peça predominantment vocal. El segle XVIII

veu l'explosió de la forma concert en la seva primera meitat i finalment de la forma sonata i les seves aplicacions en la simfonia, la sonata instrumental, el quartet, etc.

En el classicisme (Haydn, Mozart, Beethoven) la música instrumental arriba a adquirir la dignitat i consideració d'art en ella mateixa, i el romanticisme es va encarregar de desenvolupar una teoria estètica que fes justícia en aquest nou estatus. Va néixer la idea d'una «música absoluta» —d'una música, doncs, alliberada de tot vincle lingüístic? Heus aquí el centre entorn al qual gira tota la reflexió estètica romàntica.

És ben cert que la música no és un simple mitjà de transmissió d'un contingut, d'un text. Ella es proclama ara totalment autònoma i autosuficient. Però no per això prescindeix totalment de la paraula. La forma *Lied*, cançó, apareix amb el classicisme i es desenvolupa vers una simbiosi text-música, fins al punt que la cançó esdevé gairebé recitat (penseu en Hugo Wolf i en l'*Sprechgesang* de Schönberg) i al llarg del segle XIX, el músic, abans un artesà gairebé il·letrat, freqüenta la vida literària que es desenvolupa als mateixos salons burgesos o aristocràtics en els quals presenta sovint la seva obra. És més, es pretén que la música sigui ella mateixa un llenguatge, un llenguatge sense paraules i, per això mateix, universal.

Vegeu el que ens diu al respecte el compositor de les *Cançons sense paraules*, Mendelssohn:

«La gent sovint es queixa que la música és massa ambigua, que els pensaments que evoca quan se l'escolta no són prou clars, mentre que tothom entén el llenguatge. En opinió meua, succeeix exactament el contrari [...] Els pensaments que expressa la música que jo estimo no són

tan indefinits que no es puguin expressar en paraules, sinó que són, al contrari, massa definits. Únicament el cant pot significar sempre el mateix, evocar els mateixos sentiments en una persona que en una altra, sentiments que, sigui com sigui, no poden expressar les paraules»¹.

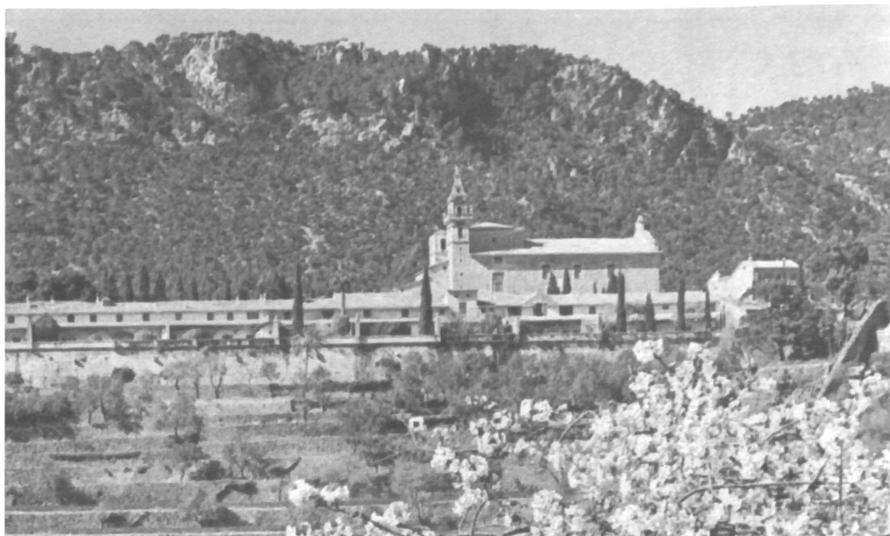
La música, com a llenguatge adànic i prebabilic, com a utopia d'una comunicació autèntica entre els humans! Schumann va somniar fins i tot la possibilitat d'una relació biunívoca text-música, és a dir, la possibilitat que el text inspirés la música i que, a posteriori, fóssim capaços de deduir el text (el mateix text d'origen!) de la peça musical.

Exiliat de la seva pàtria polonesa, contínuament malalt («*il se mourait toute sa vie*», va dir d'ell Berlioz), de vida si no bohèmia, sí errant, de sexualitat dissoluta i fins i tot ambigua, ja només li mancava morir jove per poder fer-lo encaixar sense més reflexió en el motlle «artista romàntic»

Però, i Chopin? A primera vista no s'hi troba cap gran afinitat amb aquesta problemàtica estètica, desenvolupada més aviat en l'àmbit germànic. La seva producció liderística no és gaire important (19 cançons) i es remunta a la seva joventut a Varsòvia, on fa amistat amb alguns dels poetes als quals posarà música, Witwicki i Mickiewicz (sempre exclusivament poetes polonesos), el darrer dels quals esdevindria amb el temps el Poeta amb majúscules del romanticisme polonès. No trobam que ell mateix estableixi cap relació entre poema i música i fins i tot s'indigna quan algun editor intenta posar títols més literaris i evocadors a les seves peces, com era moda a l'època (penseu en els *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn o en les *Kinderszenen* i *Waldszenen* de Schumann). Ara bé, la influència de la música vocal en els procediments compositius de Chopin és innegable,

encara que no a través del gènere cançó, sinó de l'operístic. En gran part de les seves obres, el que sentim en realitat és una pura melodia acompanyada, elegant i cisellada com només l'hem poguda sentir a Bellini o Donizetti. Alguns nocturns semblaria que es poguessin transformar directament en àries d'una òpera romàntica italiana. Per desgràcia, i prou que ho lamentaven i ho lamenten els polonesos, Chopin no es va decidir mai a escriure'n una, que ben segur s'hauria convertit en l'òpera nacional polonesa, substituïnt amb avantatge l'honrada però mai genial *Halka* de Moniuszko. És, doncs, el cant el que interessa Chopin, alliberat, però, de tota servitud lingüística. Ho saben els seus intèrprets: tot gran pianista chopinià ha de posseir el do de fer-nos creure que estam sentit una cançó, una *veu*.

Aquesta veu se serveix de l'instrument burgès per excel·lència: el piano, un instrument polifònic i amb prou potència de so per esdevenir també l'instrument solista *tout court*, sense necessitar cap acompanyament. El «jo» líric romàntic ens parla a través seu. El seu espai és el saló i el petit comitè, el petit grup d'amics i *connaisseurs* més que no la gran sala de concerts. De fet, Chopin no va fer més de 30 concerts al llarg de la seva vida, sempre per a grups selectes i reduïts. La seva música ens sona sovint com una confiança a mitja veu. Els seus contemporanis ens diuen que el Chopin pianista mai no anava més enllà del *forte* i, de fet, els pianos de l'època tampoc no eren tan poderosos com els actuals. Però el gest arravatat també és present a la seva música. Diríem que algunes altres peces seves són ben bé explosions improvisatòries (les Balades, els Scherzi). La facilitat d'improvisació era, en aquell temps, imprescindible en tot pianista profes-



La Cartoixa de Valldemossa

sional i sabem també que Chopin rarament interpretava les seves peces de la mateixa manera, igual que els cantants variaven sovint les seves àries.

Liszt i George Sand ens han transmès una imatge del Chopin compositor que es correspon també amb el tòpic romàntic de l'artista torturat, que paradoxalment trobarà la seva fixació definitiva en el Nietzsche d'*El naixement de la tragèdia*, que més tard es tornaria tan furibundament antiromàntic. A la seva *Historie de ma vie*, Sand ens explica que el compositor passava setmanes encallat en una mateixa plana, estirant-se els cabells de desesperació, per tornar finalment a la seva primera versió. I Liszt escriu:

«Chopin era de natura exhuberant-nerviosa, passional-comprimida. Es moderava sense poder-se disciplinar i cada matí començava de bell nou la difícil tasca de dominar la seva ira bullent, el seu dolor tremolós, la seva exaltació febril i, mitjançant una mena de rapte espiritual en el qual se submergia, conjurar, a través del somni,

un meravellós món de fades en el qual poder viure i, atrapant-lo amb la xarxa del seu art, aconseguir una dolorosa felicitat. Creant de manera totalment subjectiva [...] no fou capaç d'objectivar-se en cap objecte ni de, mitjançant elecció i tractament del material, transmetre els seus sentiments de manera més comunicable»².

En aquesta hipersubjectivitat Liszt hi veu la causa que Chopin, suposadament, s'hagués de limitar a la petita forma, una forma que no seria pròpiament tal, sinó que es quedaria en una mena de pensament no sistematitzat i aforístic, un embrió no desenvolupat. No cal dir que nosaltres, oïdors actuals, gairebé mai no sentim aquesta brevetat com una mancança. ■

¹ FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1991, pàg. 295.

² EINSTEIN, Alfred. *Die Romantik in der Musik*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1992, pàg. 195.

La revista per als més joves
feta a les Illes



VISITA'NS
AL WEB

www.esquix.cat

subscriu-t'hi!



...und Chopin ist auch dabei. Chopin després de Chopin

Jordi Alomar Payeras*

Fer història de la música és traçar un itinerari de narratives que enformin la complexitat. És esgrimir arguments i encabir-hi tot allò que deixi bastir una bella història de causalitats. Tot sovint, fer una col·lecció d'obres i autors i disposar-la com un museu és el que hom espera hissar quan n'arriba al capcurucull. Aquí, però, no farem pas cap revisió del repertori d'obres mestres de Chopin ni esclairem episodis foscos de la seva vida. Proposarem una ruta no per l'obra, sinó per l'ombra: per la xarxa filada d'ençà del seu naixement que ens duu avui, cent cinquanta anys després de la seva mort, un Chopin més viu que mai. Serà doncs la història de músiques *al segon grau*, segons Genette, una història d'empremtes, influències, runes i homenatges que proliferen més enllà de l'home i l'obra, però que sense ells serien inexistents.

El fet que tota música formi part d'un determinat sistema –més o menys constret– de convencions pot fer-nos assegurar que tota obra manlleua quelcom de les precedents en la seva tradició: temperament, agògica, gestos, tímbrica... fins i tot, des de la recepció podem fer el trajecte invers: l'escolta d'obres posteriors modifica les anteriors i els paràmetres en què les ubicàvem. Reduirem, però, l'amplada amb què aplicarem la noció de manlleu cenyint-nos en els usos conscients: en les pràctiques transtextuals.

Un dels trets definidors i característics de la generació romàntica immediatament posterior a Beethoven és, més enllà de la influència mútua, l'ús conscient de pràctiques compositives prèvies a la Il·lustració i el recurs a un corpus popular més imaginari que real, seguint el model

del que Herder fa a *Stimmen der Völker in Liedern* («Cançons de les veus dels pobles») del 1807. Aquesta empresa de reconstrucció d'un passat i d'un *Volkgeist* a partir de l'art és un dels símptomes del nacionalisme emergent que afecta l'Europa central: la recuperació –o potser seria millor dir «recreació»– de Bach i Händel que duu a terme Mendelssohn, ja sigui emulant-ne l'estil o interpretant públicament llurs obres dins la nova institució social que és el concert públic, és paradigmàtica. Chopin, complet contemporani de Felix Mendelssohn, lluita en els dos fronts: la presència de Bach en la seva música és palpable (ja sigui en les múltiples al·lusions als procediments contrapuntístics canònics i dissenys de patrons formals o a través de la constància escrita que en deixa al seu amic Eugene Delacroix¹), així com a la música folklòrica polonesa. Cal dir que els trets d'aquest repertori popular –*mazur*, *kujawiak* i *oberek*– probablement els va assimilar indirectament a través de recitals *im Volkston* típics de les llars burgeses de Varsòvia² durant la seva joventut, imbricant-los en les seves *Mazurkas* i fórmules estilístiques que esdevingueren segell propi. La permeabilitat de l'obra de Chopin també és palesa en la recepció de la música dels seus contemporanis: la denominació, tòpica i caracterització formal dels *Nocturns* i *Preludis* són manllevades de John Field, Hummel i Maria Szymanowska, així com en l'ús de fórmules –*portamenti*, *floriture*, cadències, doblament de veus principals– que són pròpies del *bel canto* de l'òpera italiana contemporània. Testimonis clars d'aquest contacte amb el món de l'òpera (entenen-la com la música en voga entre el poble, per

tant *popular*) són els conjunts d'arranjaments o variacions escrits a partir d'àries tretes de *Norma* de Bellini, *Don Giovanni* de Mozart o *Robert le diable* de Meyerbeer, entre d'altres.

Una de les primeres lectures al segon grau de Chopin del segle XIX és la que féu Robert Schumann al seu *Carnaval* op. 9, escrit entre el 1834 i el 1835, en què insereix la figura de Chopin dins la col·lecció de personatges de la *Commedia dell'Arte*. La novena *Scène mignone* –reforçada, a més, en l'àmbit paratextual amb el títol (*Chopin*)– és un prototip d'ús paròdic dels trets característics dels *nocturns*: onades en *crescendo* d'arpegis extensos sobre les quals neda una melodia fràgil i melangiosa. Aquesta caracterització fornirà l'arquetip d'*estil Chopin* que serà el principal objecte de manlleus ulteriors. En aquest cas, és una relació transtextual paròdica per la naturalesa mascarada de l'obra: un entorn, doncs, del tot adequat per fer una caricatura.

Si bé la relació personal entre Chopin i Liszt no fou d'allò més fluida després del seuencontre a París el 1832, la influència que exercí sobre el compositor hongarès és clau per entendre la transcendència del primer. Liszt i la seva música són paradigmes del romanticisme més exhibent: l'exhibició pública d'un geni virtuós i l'adopció d'estructures programàtiques per traçar una música vers el sublim són el resultat d'ampliar els codis amb què Chopin visqué i treballà. Aquest vincle es materialitza hipertextualment –és a dir, variant per transformació una obra anterior (hipotext)– en un gran nombre d'obres: els *Sis cants polonesos*, basats en l'op. 74 de Chopin, o la *Sonata* per a violí i piano del 1835, basada en la *Mazurka* op. 6 són casos de paràfrasi (Liszt entén *paràfrasi* com a variacions lliures de l'original), mentre que dels preludis 4 i 9 en fa una transcripció (una recreació fidedigna de l'original per a ser interpretada en un medi distint) per a gran orgue. L'empremta és també palesa als *Vingt-quatre grandes études pour le piano* dedicats a Chopin. Cal dir, en aquest cas, que Chopin inaugurarà el gènere dels *Estudis de concert*: obres que més enllà de llur objectiu de suposar un desafiament tècnic concret contenen una vàlua musical valedora de ser executada i gaudida públicament.

Què hi fan aquestes referències a Schumann i Liszt en un article sobre Chopin al segle XX? La resposta és clara: en els casos estudiats hi trobem

les quatre vies de recurs a Chopin que, en major o menor mesura, es donaran fins avui. La inaugurada per Schumann és la de la cita, tot i que si bé la funció puntual que en fa és paròdica, la finalitat en el nucli de l'obra és la d'obrir, emprant la terminologia de Sciarrino³, una *finestra* vers tot el que Chopin significa: una relació intertextual, de copresència. El segon cas és el de la transcripció: si bé tant la història de la música com el mercat han donat prioritat a erigir el repertori com un seguit d'*obres úniques*, la realitat és que la transformació, elaboració, aranjament i *tra-ducció* (en definitiva, reproducció) dels vehicles d'aquestes són tan antics com la humanitat mateixa ja que són procediments que obeeixen a la dimensió d'ús, configurant una història en segon terme, probablement més viva i entretinguda que la de les grans obres i autors. Els casos de paràfrasi de Liszt ens introdueixen en el tercer àmbit: el de la hipertextualitat o transformació compositiva d'un hipotext determinat, vigent també en forma de *tema i variacions*. El quart i darrer cas potser és el que conté una relació més difusa en l'àmbit textual atès que la referència no és bastida a través d'un manlleu material sinó que és en l'àmbit paratextual –és a dir, amb la relació d'un text amb elements de la seva perifèria: títol, subtítol, notes...–, que s'indica un vincle amb Chopin. És el cas, doncs, d'homenatges i obres dedicades –ja sigui en vida, com els *Études* de Liszt esmentats, o a la memòria de l'autor, com la *Sonata Spagnola* op. 53 d'Óscar Esplá. Particularment trobarem dues vies clares d'homenatge: d'una banda seguint o proliferant gèneres i tipologies formals de l'autor –arxitektuals, doncs– i, d'una altra banda, emulant el codi expressiu i nacionalista característic de la seva producció, codis que han estat interpretats de distinta manera al llarg del temps. Si bé el més indirecte pel que fa a relació entre músiques és el més difós.

En l'àmbit de l'arxitektualitat, Chopin esdevé un model per a tots aquells compositors que proposen sèries d'estudis, preludis, nocturns i tota mena de miniatures per a piano amb un concepte nou i decisiu per a la producció del segle XX: el de fragment autònom, aforístic i no subjecte a patrons formals, que admet i insinua un món més enllà dels seus límits. La quinzena de les *Dix-huit Morceaux* op. 72 de Txaiovski (1893), la segona *Lanterne magique* op. 66 de Benjamin



Començament de l'estudi op. 25 núm. 2: original i versió de Johannes Brahms

Un dels trets definidors i característics de la generació romàntica immediatament posterior a Beethoven és, més enllà de la influència mútua, l'ús conscient de pràctiques compositives prèvies a la Il·lustració i el recurs a un corpus popular més imaginari que real

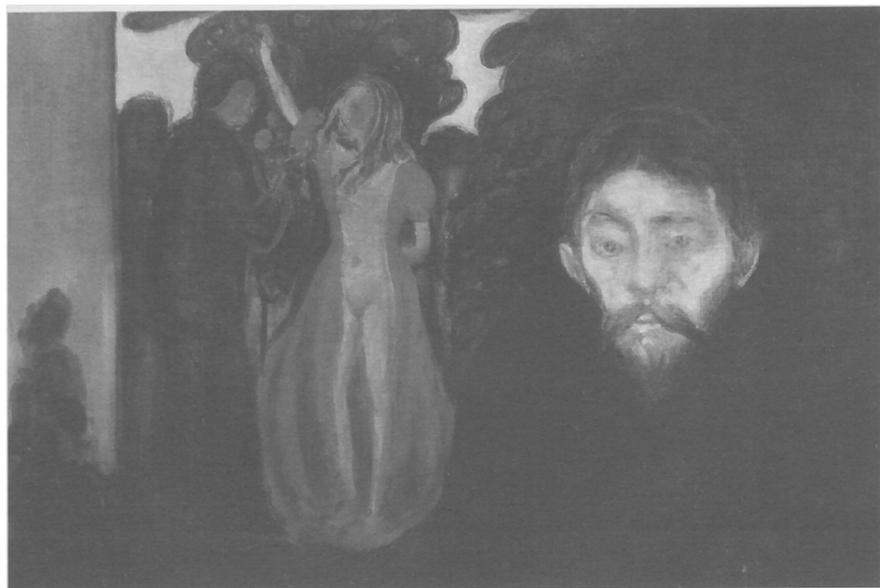
Godard (1888), *Stimmungen* d'Edvard Grieg (1905) o el *Notturmo* de Nápravník (1894) són exemples de recurs conscient i explícit al model de Chopin, de la mateixa manera que les col·leccions de preludis independents en totes les tonalitats de Heller (op. 81), Alkan (op. 31) i Busoni (op. 37). Recordem que fins a l'op. 67 de Johann N. Hummel del 1817, els preludis no s'havien concebut mai com a quelcom independent, i que el model posterior de l'op. 28 de Chopin (1839) configurarà el paradigma d'obra autònoma i no programàtica amb influències vigents durant el segle XX als preludis de Skryabin, Debussy, Antheil, Messiaen i, fins i tot, Scelsi.

El tombant de segle XIX veurà alguns casos d'hipertextualitat decisius: un de primerenc és el de Johannes Brahms, que al primer dels seus *Estudis per a piano* Anh. Ia/1, publicats el 1869, elabora l'*Estudi* op. 25 núm. 2 de Chopin afegint-hi nivells de complexitat. Aquest interès vers la complexitat en la música de Chopin és una de les línies de transtextualitat recurrents fins ben bé el segle XXI, com veurem més endavant.

Una obra vigent avui dia en el repertori són les *Variacions sobre un tema de Chopin* op. 22, de Sergei Ra-

chmaninov, escrites vers el 1903. Aquí l'autor ens proposa un desplegament virtuosístic característic del seu estil, desenvolupant i ampliant la tècnica pianística del segle XIX fins a límits fins llavors no franquejats. Les vint-i-dues variacions estan compostes a partir del *Preludi* op. 28 núm. 20 en do menor.

Un seguit de casos significatius en aquesta línia durant el primer quart del segle XX són els fets per Leopold Godowsky (1870-1938), del qual el nombre de paràfrasis, transcripcions i elaboracions de la música de Chopin són un apartat més que significatiu en la seva producció. Hem d'entendre la producció d'aquest pianista nat a Polònia estudiant els circuits que freqüentava: nen prodigi, el 1884 emigrà als Estats Units d'Amèrica per dur una vida de concertista a grans sales de tota la geografia nord-americana. D'aquí el seu interès vers una producció vistosa i llaminera que garantirà el succés de públic seguint el model de Liszt. De fet, viatjà de nou a Europa per estudiar amb el compositor hongarès, que, malauradament, morí durant el viatge de Godowsky. Arribat, doncs, a França i sense la possibilitat de conèixer Liszt, treballà durant quatre anys a París al costat de Camille Saint-Saëns, prolífic compositor que transmeté al seu deixeble la passió per la transcripció. Aquest fet característic del tombant de segle l'hem d'entendre amb els canvis de consum musical que s'esdevingueren al nucli de la societat burgesa. La industrialització comportà un augment de producció de pianos verticals destinats a la llar, on la música de moda –tant la popular com la de les sales de concert i teatres d'òpera– podia ser interpretada en contextos d'oci. La indústria editorial també afavorí aquesta situació, publicant regularment i en forma de fascicle transcripcions, suites i *pot-pourris* d'obres conegudes. Aquesta situació es mantindrà fins a la normalització de les emissions radiofòniques i el



Gelosia, d'Edvard Munch (1985). En primer terme, Przybyszewski; al fons, Dagny Juel, la seva esposa, i Edvard Munch, caracteritzats com Adam i Eva en el moment de la temptació

consum de música enregistrada, que comportarà, com ja veurem, una nova empenta en el repertori de transcripcions i arranjaments. Godowsky, doncs, pel que fa a Chopin, duu a terme el que anomenà *transcripcions de concert*: elaboracions i amplificacions de les obres originals multiplicant-hi exigències tècniques, exagerant les indicacions de *tempo* i dinàmica i recreant els clímax expressius, com les versions dels *Valsos* o, en línia arxitectural, els *Cinquanta-tres estudis sobre els estudis de Chopin*. Algunes tracten el material amb tal llibertat que poden ser perfectament anomenades *paràfrasi de concert*, com la del *Grande Valse op. 18*.

En la mateixa línia de proveïment de músiques pel consum, la indústria fonogràfica propicià una revisió i adaptació del repertori en mans dels intèrprets de succés comercial d'aleshores com Pau Casals, Andrés Segovia o Leopold Stokowski, que realitzaren adaptacions i transcripcions de nocturns, valsos i preludis de Chopin per a violoncel, guitarra i orquestra, respectivament, o fins i tot els casos dels cantants Al Martino i Jo Stafford que, en el món de la cançó lleugera nord-americana, enregistraren paràfrasis de Chopin per a cantant i orquestra de varietats durant la dècada dels cinquanta⁴. En tot cas, fer un recorregut exhaustiu per a aquest repertori no és l'objectiu d'aquest article ja que ultrapassaria les dimensions de la recerca. El que proposarem ara és centrar-nos en tres línies d'influència que, si bé no són tan explícites com les anteriors, sí

Si bé la relació personal entre Chopin i Liszt no fou d'allò més fluida després del seu encontre a París el 1832, la influència que exercí sobre el compositor hongarès és clau per entendre la transcendència del primer

que han resultat les de major transcendència durant el segle XX.

La primera és la influència de Chopin en el moviment expressionista al tombant de segle XIX. En aquest cas, és imprescindible parlar de la figura de l'escriptor Stanislas Przybyszewski. Citant Robert L. Henderson: «Przybyszewski estava fascinat per la música i personalitat de Chopin. Aquesta devoció fanàtica era el resultat d'un fervor patriòtic, però al llarg del temps adquirí una significació més profunda: Chopin havia esdevingut el símbol d'una estètica, un Chopin proper a la bogeria, un ésser torturat i dement⁵». De fet, en l'assaig *Chopin i Nietzsche*, del 1890, el caracteritza així: «terrible, en una desesperança que el consumia, tot i que bellament, en la terrorífica certesa del seu patiment. En la desesperança de Chopin hi ha la del nostre temps».⁶ L'atracció per l'abisme, la melangia i els extrems del patiment i l'expressió

humana són el vocabulari dels expressionistes encapçalats per Przybyszewski, que troben, en llur particular lectura de Chopin, un referent ineludible equiparable a Nietzsche. La producció d'ambdós neix de «la intoxicació de l'èxtasi sexual, amb la seva força misteriosa i demoníaca, la intoxicació del crepuscle i la nit d'estiu sufocant (...), d'entusiasme extasiat i fervor dionisiac, de nostàlgia i melangia.»⁷ Przybyszewski fou líder del grup expressionista berlinès durant la dècada del 1890, continuant posteriorment la seva tasca activista liderant el grup *Jove Polònia* al voltant de la revista *Zycie*. Cal dir que arriba a establir relacions interdiscursives amb la música de Chopin emprant les seves obres com a subtítol de les seves dues aportacions literàries més significatives: *Totenmesse*, del 1893, i *De Profundis*, del 1895.⁸ El fonament d'aquest fervor per Chopin rau en la correspondència entre les bases del caràcter subjectiu d'ambdós mons creatius. El patiment per una nació sempre assetjada com ha estat històricament Polònia i l'experiència d'aquest *pathos* des de l'exili ha comportat que el significat d'un mot del lèxic comú del polonès, *tesknota* (impossible de traduir literalment, connotant quelcom com la suma de melangia i nostàlgia⁹) sigui paradigmàtic de la seva expressió artística, des de Chopin a Kieslowski.

El fet que Przybyszewski emparelli Chopin amb el gran filòsof de la sospita no és un fenomen aïllat. André Gide, a les seves *Notes sur Chopin*, equipara el compositor amb l'homònim de Nietzsche en el món de la poesia: Baudelaire. Vegem-ho: «parlant de Chopin, el nom de Baudelaire ve naturalment al cas. "Música malsana", en dirien de les obres de Chopin. "Poesia malsana", en dirien de *Les flors del mal* i, crec ben cert, que per les mateixes raons. Tant l'una com l'altra presenten una preocupació semblant per la perfecció, un mateix horror vers la retòrica, la declamació i el desenvolupament de l'oratòria».¹⁰ La mateixa simpatia és la que porta Giacomo Oreficie a recrear el 1901, seguint de manera totalment *kitsch* i anacrònica els procediments de la *scapigliatura* italiana de la dècada del 1860, la vida de Chopin en una òpera de quatre actes titulada, senzillament, *Chopin*. Els *scapigliati* eren una germanor d'artistes de la Itàlia just acabada d'unificar apassionats per l'estètica morbosa i lúgubre i per l'expressió

rimentació lingüística i mètrica. En aquesta òpera, feta amb un *pot-pourri* de fragments de Chopin, la trama té un episodi tràgic i macabre a Mallorca en què Grazia, la filla de Chopin i Stella (no hi ha cap referència a George Sand), mor en una tempesta elèctrica, essent sepultada a l'illa.

Tornant a Przybyszewski, hi ha un fet que probablement és decisiu per a la música del segle XX. A part de la influència cabdal que suposà per al pintor Edvard Munch, el deixeble més important de la seva etapa berlinesa fou el poeta Richard Dehmel. Qui conegui la Segona Escola de Viena sabrà que aquest poeta fou un nodridor de textos clau per a obres vocals d'Schönberg i Webern, si bé el cas més conegut és el de la relació programàtica de *Verklärte Nacht* («Nit transfigurada») amb l'obra homònima d'Arnold Schönberg per a sextet de corda estrenada el 1899, op. 4. Aquesta obra és un dels darrers alens d'un sistema tonal impossible d'expandir ja més i al límit de les seves possibilitats. El poema de Dehmel narra el passeig nocturn d'una parella d'amants, en què la dona confessa a l'home que porta al ventre el fill d'un altre home. Aquest episodi, que podria estar il·lustrat perfectament pel quadre *Gelosia* d'Edvard Munch, explota els tòpics de nocturnitat, *angst* i tragèdia que els expressionistes havien llegit a Chopin.

Continuant amb Schönberg, en la seva obra mestra ja fora de la tonalitat *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot lunaire* Op. 21 del 1912, recorre, així com ho havia fet Schumann al seu *Carnaval*, a incloure la figura de Chopin dins els personatges de la *Commedia dell'Arte*. El text de Giraud a partir del qual construeix aquesta mascarada data del 1884. Vegem en què converteix un vals de Chopin:

5. Valse de Chopin

Comme un crachat sanguinolent,
De la bouche d'un phthisique
Il tombe de cette musique
Un charme morbide et dolent.

Un son rouge –du rêve blanc
Avive la pâle tunique,
Comme un crachat sanguinolent
De la bouche d'une phthisique.

La thème doux et violent
De la valse mélancolique
Me laisse une saveur physique,
Un fade arrière-goût troublant,
Comme un crachat sanguinolent.

Arnold Schönberg, *Pierrot Lunaire* op. 21. «5. Valse de Chopin», compassos 20 a 23

Fragment inicial de l'estudi op. 25 núm. 11, en què integra una línia cromàtica descendent amb un arpeggi

5. Vals de Chopin¹¹

*Com un gargall de sang,
De la boca d'un tísic
Cau d'aquesta música
Mòrbid dolent encant.*

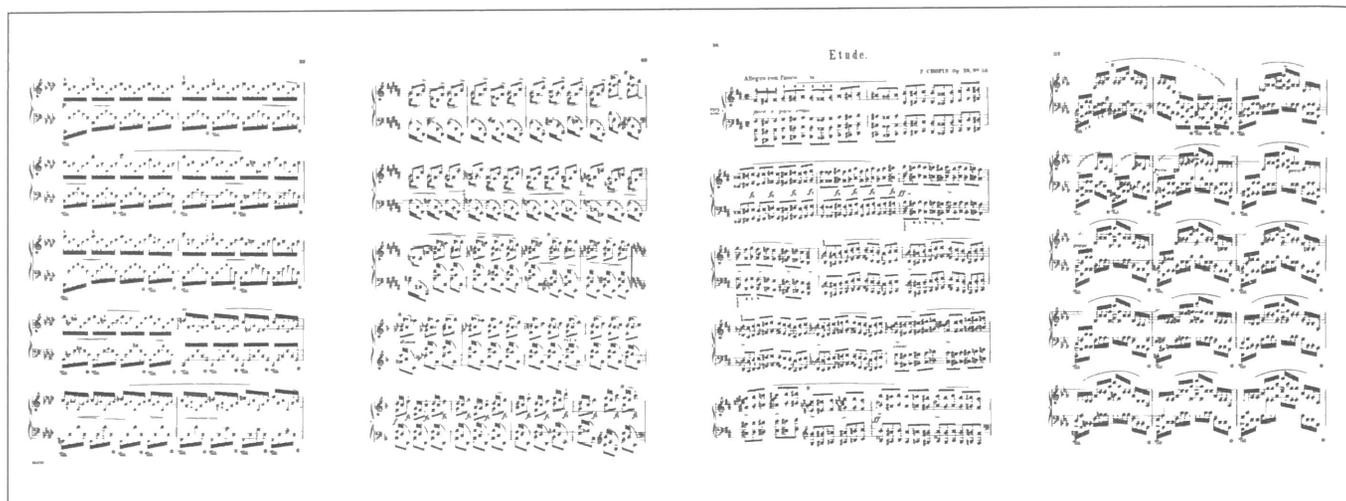
*So roig –del somni blanc
La nívnia vesta aviva,
Com un gargall de sang,
De la boca d'un tísic.*

*Tema dolç i violent
De vals melangiós
Em deixa un sabor físic,
Un fat regust torbant,
Com un gargall de sang.*

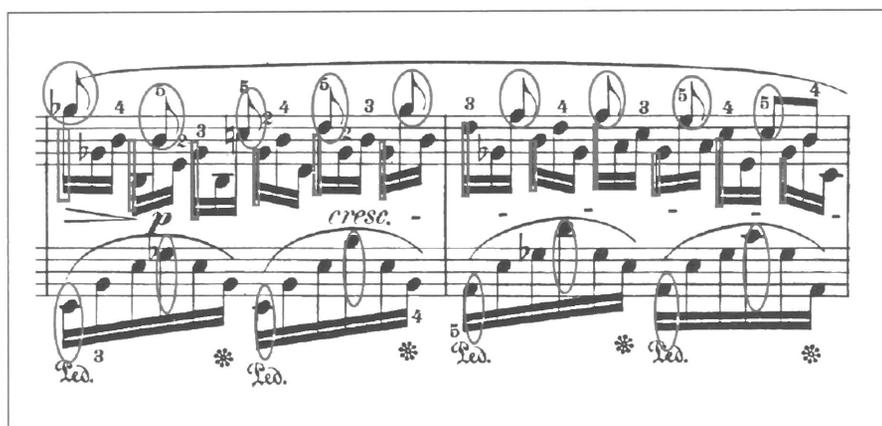
Amb *Pierrot Lunaire*, Schönberg renova l'escriptura per a veu abandonant tot lirisme per l'anomenada *Sprechstimme*, un tractament efectista i expressiu de la veu a mig camí entre el cant i la parla. Al *Valse de Chopin* és realment difícil detectar –des de l'escolta– cap traça del nostre compositor més enllà de la referència al títol i al text. Mètricament presenta un compàs ternari, però la dissolució de jerarquies tonals comporta la des-

aparició del ritme harmònic en la seva accipió tradicional. Podem localitzar el gest característic de l'acompanyament de valsos i nocturns en alguns punts de la peça, com el fragment comprès entre els compassos 20 i 23.

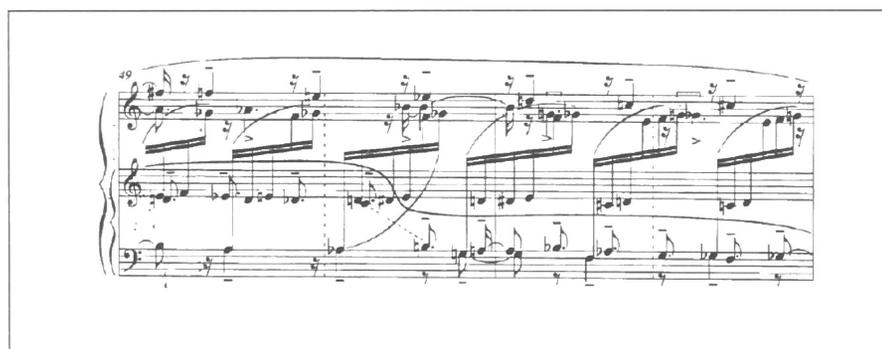
Deixant ara les avantguardes històriques, passem a usos més recents de la música de Chopin. La segona línia d'influència dominant al segle XX és la de la fascinació per la complexitat, i aquí la figura de György Ligeti és fonamental. Ligeti sovint va deixar constància de la influència en la seva tècnica musical del pensament del científic i filòsof Douglas Hofstadter. De fet, aquest darrer té un article sobre Chopin que és decisiu per entendre els recursos ulteriors des de la complexitat,¹² obrint una via de reflexió sobre els vincles entre creació i recepció –o nivell poètic i estèsic– que serà definidora de bona part de les estètiques postmodernes següents. Particularment, Hofstadter descriu tres fenòmens clau en la música de Chopin. El primer és la integració en un sol gest d'elements estructurals opo-



Fragments a l'atzar dels estudis op. 25



Compassos 175 i 176 de la Ballade núm. 4 op. 52



Fragment de Ligeti: *Autonne à Varsovie*

sats (tot i que coherents a l'escolta, segons ell: *co-hear-ence*). Un cas paradigmàtic seria l'anterior fragment inicial de l'estudi op. 25 núm. 11, en què integra una línia cromàtica descendent amb un arpegi.

La percepció destaca la línia descendent de l'escala cromàtica, deixant l'arpegi a un segon terme –si bé decisiu– del patró. El segon element clau és el del predomini de *textures visuals*. Moltes obres de Chopin presenten una ordenació regida per la coherència visual de llurs elements, com és evident al manuscrit del seu estudi op.

10 núm. 1, en què els eixos de simetria i la coincidència de punts d'inflexió violen les normes d'escriptura tradicional. Podem veure nombrosos casos d'ordenació visual en forma de patró recurrent agafant fragments a l'atzar dels estudis op. 25.

Aquesta recurrència de patrons serà decisiva en compositors com Pierre Boulez (en la configuració de la noció de *temps estriat*), l'escola minimalista d'Steve Reich i Terry Riley o obres de Morton Feldman com *Coptic Light*, que, emulant patrons de tapissos orientals, bastirà grans textu-

res formals sonores a partir de patrons visuals recurrents.

El tercer i darrer aspecte formal decisiu de Chopin segons Hofstadter¹³ és el de l'augment de la complexitat polirítmica. En l'exemple de l'estudi op. 25 núm. 2 vist amb anterioritat hi podem veure el tractament monogràfic de la dificultat de la simultaneïtat rítmica de valors binaris amb ternaris, si bé podem trobar casos en què aquesta complexitat es troba al límit, com en els compassos 175 i 176 de la *Ballade* núm. 4 op. 52.

Hi podem veure la superposició polifònica de tres capes amb mètriques distintes: sobre unes onades d'arpegis en subdivisió binària, Chopin hi encabeix una veu interior en subdivisió ternària (una relació, doncs, de 9 contra 6, una elaboració del concepte d'hemiola). El que veritablement *trompe l'oreille* d'aquest fragment és la línia melòdica destacada en la veu superior, un cant en valors quatre semicorxeres de treset en polirítmia oposada a les dues veus inferiors, creant un desfasament polirítmic o una polifonia de *tempi*, que és el resultat percebut. Aquest procediment és el que explotarà Steve Reich a partir del seu manifest *Music as a Gradual Process*¹⁴ i György Ligeti amb la micropolifonia. Una obra de Ligeti per a dos pianos resumeix aquests tres mons: *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*¹⁵ del 1976, peça feta a partir de processos sobre patrons de resonància que conflueixen en una referència al *finale* de la *Sonata* núm. 2 op. 35. Una altre clar homenatge a Chopin és l'estudi per a piano número 6, *Autonne à Varsovie*.

En aquesta obra la influència de la polirítmia de Chopin és tan decisiva

en els seus procediments compositius com la teoria de models de polifonies centreafricanas de transmissió oral de Simha Arom¹⁶.

El tercer i darrer cas de recursos a Chopin al tombant de segle XX i XXI cal situar-lo, després de les elaboracions estètiques i formals vistes fins ara, dins un context de postmodernitat en el qual la preocupació pel nivell estèsic –és a dir, la recepció– de l'obra és essencial. Per això, el recurs a procediments clarament intertextuals amb músiques del passat és habitual dins les propostes de molts compositors d'avui dia. Si bé aparentment es tracta del tipus de transtextualitat més directe (la cita), la seva significació opera en un àmbit que està fora de l'obra: la memòria de l'escolta del receptor. La identificació i interpretació de la cita estan a mercè del vincle que d'antuvi l'oient mantingués amb l'original, al marge de la intenció del compositor: serà completament distinta la percepció de *Sa núvia morta* de Joan Miquel Oliver per qui conegui el *Nocturn* op. 48 núm. 1 de Chopin –i aquest conèixer mai no serà el mateix (pot estar originat per disposar del disc, per haver-lo tocat durant la joventut, per haver-lo escoltat en un film...), amb la multiplicitat de possibilitats interpretatives que això permet a l'oient i al compositor–, i viceversa, conèixer el nocturn després d'Oliver modificarà l'original de Chopin. En aquesta línia de palimpsestos comunicatius, doncs, és on hem de situar-hi les cites a Chopin de Salvatore Sciarrino (que, de fet, a la seva teoria de figures de la música,¹⁷ anomena finestra aquest recurs conscient a una altra història), la màscara de Chopin a l'episodi final de *Hedda Gabler* (1993) de Per Norgard, l'emulació des de la distància de Valentin Silvestrov (a *Two Pieces* del 2003) o el doble joc de Jonathan Harvey a *Hommage to Cage, à Chopin (und Ligeti ist auch dabei)* per a piano preparat i electroacústica del 1998. Tots aquests casos parteixen de contextos completament diferents (des del rebuig conscient als dogmes de l'avantguarda de Silvestrov a l'exploració electroacústica de Harvey), però encaren un mateix problema: la recepció de l'aportació del compositor a un món on sembla que ja s'ha sentit tot.

Per acabar, un cas paradigmàtic de la creació des de les ruïnes en el món de l'escolta de consum és la cita de la *Fantasia-Improvvisat* op. 66 de

Chopin al bell mig del *Makrokosmos I*, de George Crumb (1974), subtítulat *Dream Images*. Es tracta del recurs a la percepció distreta que anunciava Walter Benjamin: de la mateixa manera que al bell mig d'una ciutat de grata-cels, avingudes i passatges podem trobar-hi una capella gòtica, aquí el fragment de Chopin –microcosmos– impregna, amb la seva aura, d'una experiència de la distància tot el que s'ha sentit fins aleshores, alterant així la significació de l'obra. Chopin ens confirma, doncs, a través dels altres, que tota música és un etern diàleg d'ombres.

* Musicòleg

¹ E. Delacroix. *The journal of Eugène Delacroix* [trad. Lucy Norton]. Nova York: Phaidon, 1993.

² Kornel Michalowski and Jim Samson. «Chopin, Fryderyk Franciszek.» Grove Music Online. Oxford Music Online. Consultat el 3 de juny del 2010.

³ Salvatore Sciarrino. *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Milano: Ricordi, 1998.

⁴ Al Martino. *In all this world*, a partir de l'estudi op. 10 núm. 2 i Jo Stafford: *No other love*, a partir de l'estudi op. 10 núm. 3. Veritables greatest hits de l'època.

⁵ Robert L. Henderson. «Chopin and the Expressionists», a *Music & Letters* vol. 41, núm. 1 (gener, 1960). pàg. 39

⁶ Stanislas Przybyszewski. *Chopin et Nietzsche: pour une psychologie de l'individu*, [trad. M. Tournoud]. Bedée, Folle Avoine, 2005.

⁷ Stanislas Przybyszewski: *op. cit.*

⁸ Els subtítols són respectivament: «*Polonesa en fa sostingut menor, Op. 44, Fr. Chopin*» i «*Sonata, Op. 35 en si bemoll menor, Fr. Chopin*».

⁹ Seguint l'etimologia de Coromines, dos dolors severs: *melangia* del grecisme *metralgia* («dolor de mare») i *nostàlgia* de νόστος i ἄλγος («dolor del retorn»).

¹⁰ Gide, André. *Notes sur Chopin*. París: Ed. L'arche, 1938, pàg. 9-10.

¹¹ El text francès original està tret d'Albert Giraud: *Pierrot Lunar. Traducción y nota liminar de Luis Alberto de Cuenca*. Madrid: Ediciones La Palma, 2008. En la traducció al català, de l'autor d'aquest article, s'ha intentat mantenir de la manera més fidedigna possible el ritme de l'original. La versió musicada per Schönberg és traduïda a l'alemany a cura d'Otto Erich Hartleben.

¹² Es tracta de «Pattern, Poetry and Power in the Music of Frédéric Chopin», publicat a *Metamagical Themes: Questing for the essence of mind and pattern*. Nova York: Bantam Books, 1986. pàg. 172-190.

¹³ Hofstadter, *op. cit.* pàg. 183

¹⁴ Reich, Steve. *Writings on music 1965-2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

¹⁵ En català: *Autoretrat amb Reich i Riley (i Chopin també hi és)*.

¹⁶ Per ampliar aquesta qüestió, vegeu Stephen A. Taylor: «Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's *Automne à Varsovie*» a *The online journal for music theory*, vol. 3.3

¹⁷ Salvatore Sciarrino: *op. cit.*

L'AVENÇ
LA REVISTA QUE CAL LLEGIR
LA REVISTA QUE ES FA LLEGIR

L'AVENÇ
304 - OCTUBRE 2010 - 1,95 €

ENTREVISTA
Xavier Folch
Entre l'edició i la política
La bicicleta estàtica
de Sergi Planells
MANISSELL
El Renssellé, entre
França i Catalunya
JULIANE SOBREGUES

SUBSCRIU-T'HI

Telèfon
93 245 79 21

Fax
93 265 44 16

Internet
www.lavenc.cat

En format digital
www.quiosc.cat

Apunts sobre la influència creativa entre contraris: G. Sand i F. Chopin

Caterina Calafat*

George Sand (1804-1876) coneix Fryderyk Chopin (1810-1849) la tardor del 1836 a l'Hôtel de France, a París, al saló de Liszt i la seva amant, la comtessa Marie d'Agoult (posteriorment, escriptora sota el pseudònim de Daniel Stern), els quals reuneixen allà i a Ginebra el bo i millor de llur cercle selecte d'amistats: Balzac, Victor Hugo, Sainte-Beuve, Heinrich Heine, Berlioz, Rossini... De fet, si analitzam les cartes de Sand¹ adreçades a Liszt i a Marie, sabem que aquests faciliten les retrobades posteriors entre l'escriptora i el músic.

Tanmateix, no sembla possible una relació entre éssers tan divergents, com ho demostren nombroses anàlisis de llurs respectius biògrafs.² Tot i així, finalment la relació amorosa comença el maig del 1838, quan ell té vint-i-vuit anys i ella, trenta-quatre, i durarà devers nou anys.

Al cap de mig any parteixen cap a Mallorca, un viatge que suposa una convivència enriquidora entre els dos creadors i, alhora, la fi d'una passió, que esdevindrà una relació gairebé maternofamiliar, arran de l'agreuiment de la malaltia del músic. Per això, després de l'odissea mallorquina, ell es transforma en el «nostre petit Chopin malalt». És paradoxal que, per molt que ella insisteixi en la dolçor i l'angelisme, ell compongui aleshores les peces més «virils» del seu repertori: la Polonesa núm. 2 Opus 40, la Balada Opus 38, l'Scherzo Opus 39 i sobretot la Sonata Opus 35.

L'escenari final del periple mallorquí, la Cartoixa valldemossina –on romanen del desembre del 1838 al febrer del 1839–, aplega dos elements

bàsics de l'imaginari romàntic: és un edifici emblemàtic, mig en ruïnes, immers en un paisatge muntanyenc únic, tot albirant la mar... dibuixat magistralment per les memòries sandianes.³ «De quina poesia la seva música omplia aquell santuari, fins i tot enmig de les seves alteracions més doloroses! I la Cartoixa era tan bella sota els fistons d'heura, la floració tan esplèndida a la vall, l'aire tan pur a la nostra muntanya, la mar tan blava a l'horitzó! És l'indret més bell on jo hagi habitat mai, i un dels més bells que hagi mai vists.»

Tot i el marc idíl·lic, al cap de 15 dies ell ja escriu: «La meva cel·la té la forma d'un gran taüt...». A les condicions físiques desfavorables d'un reducte petit, fred i sense comoditats, s'afegeix la sensibilitat extrema d'un músic que té por i una imaginació febril, la qual cosa exacerba una capacitat creativa en ple apogeu. A les memòries, Sand ens presenta els preludis molt elogiosament i, en concret, descriu com ell concep el de la gota d'aigua, el núm. 15 en re bemoll major, a parer dels experts:⁴ «Allà és on compongué les més belles d'aquelles pàgines breus que titulava modestament preludis. Són obres mestres. [...] La seva composició d'aquella nit era ben plena de gotes de pluja que ressonaven sobre les teulades sonores de la Cartoixa, però s'havien traduït en la seva imaginació i en el seu cant per llàgrimes caient del cel sobre el seu cor.»

L'amic i fabricant de pianos, Camille Pleyel, li ha pagat els preludis l'octubre del 1838, abans de partir, i Chopin no els acaba fins al 22 de gener de l'any següent. El músic li lliurarà i

dedicà els preludis i més endavant li enviarà d'altres peces, entre les quals figuren les abans esmentades. Així doncs, atiat per la necessitat econòmica, durant l'estada a Valldemossa, en vint dies, ha d'acabar de compondre o de retocar les vint-i-quatre peces del conjunt Opus 28. Segons el musicòleg Eigeldinger⁵ vuit preludis (4, 5, 7, 9, 10, 14, 16 i 18) neixen a Mallorca i d'altres hi són corregits (12, 15, 17 i 21).

Des de l'estada mallorquina s'avesen a fer feina l'un al costat de l'altra i a consultar-s'ho tot. De fet, ella, que té una formació molt completa en música –al seu parer, la més sublim de les arts–, revela a les memòries la seva refinada educació musical, per la qual sap tocar piano, arpa i guitarra. Sublim inspiradora del geni, confessa amb humilitat a *Història de la meua vida*, quan rememora la seva estada a Valldemossa: «Potser jo era per a ell un mal àrbitre (em consultava com Molière a la seva criada) ja que, a força de conèixer-lo, a l'últim podia identificar totes les fibres de la seva constitució. Durant vuit anys, iniciant-me cada dia en el secret de la seva inspiració o de la seva meditació musical, el seu piano em revelava els enfervoriments, els desconcerts, les victòries o les tortures del seu pensament. Per tant, l'entenia com ell s'entenia a ell mateix [...]».

Una de les estudioses més expertes en el tema, Marie-Paule Rambeau, autora de *Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand*⁶ i *Chopin: L'enchanteur autoritaire*,⁷ ens proporciona una informació molt valuosa sobre les influències mútues entre ambdós personatges.

Chopin, a vint-i-nou anys, enceta amb Sand una segona etapa de la seva carrera, entre París i Nohant, d'un sedentarisme xocant, si comparem la seva trajectòria amb el *Glanzperiode* dels concerts triomfals de Liszt per tot Europa o amb les brillants carreres de Mendelssohn o Schumann. En aquests nou anys, de fet, el músic només farà dos concerts, el 1841 i el 1842.

Segons les cartes de Sand, ell no compon gairebé res a París: les classes particulars a alumnes de l'alta societat, les relacions mundanes dels salons i una salut cada cop més precària li ho impedeixen. És al camp, monòton i tranquil, a Nohant, on s'inspira i treballa. Nohant, la casa senyorial d'ella, és un indret privilegiat a la regió del Berry –el castell, com ell l'anomena pomposament–, que estimula la seva creativitat: hi compondrà més de la

meitat de la seva obra, devers cinquant-a obres mestres, en més de mil dies, en set estius (del 1839, després del retorn de Mallorca, fins al 1846).

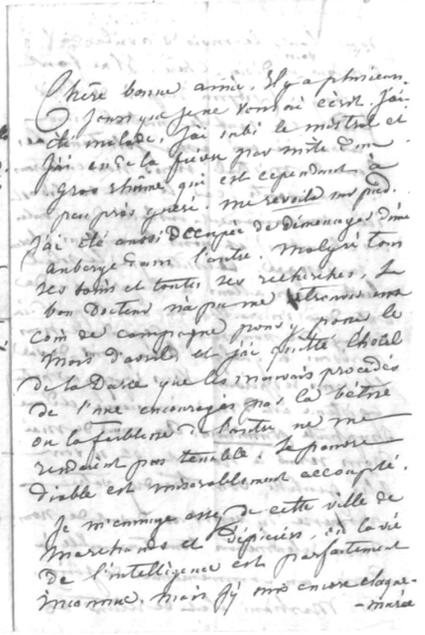
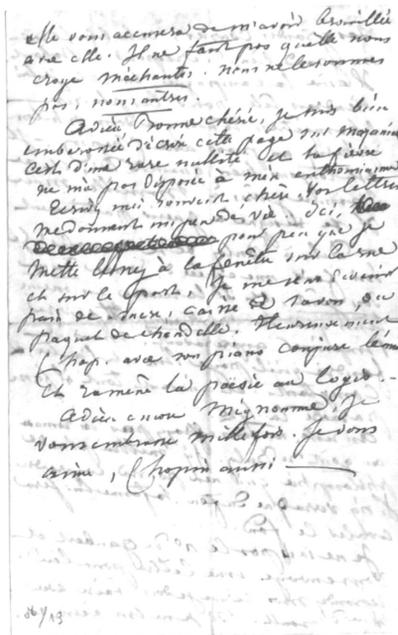
Sobre llur complicitat creativa, la correspondència sandiana desanima els exegetes chopinians. A dir ver, no diu ni un mot sobre les composicions més trasbalsadores escrites davant ella: la Balada Opus 52, els Nocturns Opus 48... En canvi, en una carta del 28 de maig del 1842, sí que comenta a Delacroix, a propòsit de les masurques de l'Opus 50: «Chopin ha compost dues mazurkes adorables [de l'Opus 50] que valen més que 40 novel·les i expressen més que tota la literatura del segle». De fet, ella s'estima més les peces breus, com els preludis, i admira la seva manera prodigiosa d'improvisar.

Quant a la concepció d'una estètica, sabem que Chopin defuig donar un sentit precís a la seva música i no participa del procés d'interpretació literària de Sand. Així, el 1841, tot avançant-se a les teories simbolistes, ella encunya el terme de la «nota blava»,⁸ fruit d'un debat amb el seu gran amic, el pintor Delacroix, sobre les correspondències entre les notes i els colors. I és que ella sent «l'atur de la nit transparent» quan Chopin és al piano, en el seu apartament del carrer de Pigalle.

I pel que fa a l'escriptora, què en podem comentar? En aquest període plegats a la producció literària de Sand és extraordinària, amb innumbrables paràgrafs que Chopin li inspira. La música hi és molt present, sobretot a la novel·la *Consuelo* (1843), en què apareix una filosofia de l'estètica musical. En un estudi molt documentat, *While the music lasts: the representation of music in the works of George Sand*,⁹ David A. Powell examina les definicions sandianes de les percepcions musicals així com la presència de la música en la seva obra de ficció, especialment a la novel·la ja esmentada.

Existeix sempre entre ambdós creadors l'estima i l'admiració mútues. De fet, ell escriu en termes laudatoris a la seva família cada cop que apareix una novel·la. A més a més, llegeix el manuscrit provisional de cada obra i, un cop acabat, n'escolta la lectura final de Sand, en veu alta.

S'influeixen recíprocament, emperò, d'entrada, no col·laboren per crear res en comú. Per exemple, els nombrosos projectes sense continuïtat de fer òperes inspirades en obres sandianes són iniciatives d'altres músics com Liszt, Berlioz o Rossini. Mai de Chopin.



Una lletra de Sand adreçada a Charlotte Marliani, a la fi del viatge «mallorquí», a Marsella estant

A més, en l'epíleg de la seva traducció a l'anglès del 1956, Robert Graves¹⁰ recorda, amb mala fe, com Chopin mai no dedicaria ni una de les seves obres a la seva protectora i sí a les princeses, comtesses i baroneses del seu cercle selecte d'amistats.

Pel que fa a l'escriptora, l'única obra dedicada «al meu amic Fr. Chopin» és *La Mare au diable*, escrita en quatre dies, simple i emotiva. Pertany a un període de felicitat, com ho demostra l'única carta d'amor conservada entre ambdós, del 1845. Ella s'hi acomiada així: «Estima'm, àngel estimat, la meua felicitat cara, t'estimo.»

Paradoxalment, al cap d'uns quants mesos apareix la novel·la *Lucresia Floriani* (1846), en la qual ella retrata Chopin en el personatge del príncep Karol, amb tots els seus trets: salut delicada, intransigència, gelosia... Fins i tot el seu tic nerviós, que consisteix a fer cruixir les articulacions dels dits de la mà. Les analogies més aclaparadores són en l'anàlisi psicològica dels personatges i en la degradació del seu amor. Ella, ho negarà a les memòries: «Chopin no era així. [...] Aquella història s'assemblava poc a la nostra! N'era la inversa. Entre nosaltres no hi havia ni les mateixes embriagueses ni les mateixes sofrenes. La nostra història no tenia res de novel·la; i el fons era massa simple i massa sever».

Mesos després arriba la ruptura definitiva, el 1847, arran de la qual el músic va a la deriva. Lluny de l'ambient familiar que l'ha acotxat durant anys, va mudant-se a la recerca

d'un sol parisenc que conhorti les seves crisis cada volta més agudes. El febrer del 1848 fa un concert magnífic als salons Pleyel i sorprèn tothom per la seva pal·lidesa i per l'aspecte demacrat. Malviu durant mesos, gràcies a la generositat sobretot de Janet Stirling, alumna seva, amb qui, aquell mateix any, fa una gira de sis mesos per Anglaterra i Escòcia, un malson per a un malalt més i més afeblit.

Significativament, en els dos anys que separen la ruptura amorosa de la seva mort, Chopin compon ben poc: una darrera masurca restarà inacabada quan mor, la nit del 17 d'octubre del 1849. ■

* Traductora de les memòries de George Sand, *Història de la meua vida*.

¹ Lubin, G. edit. *Correspondance*, Garnier: París, 25 vol., 1964-1991.

² Per citar-ne un exemple, heus ací el títol de l'estudi de Pierre Brunel: *George Sand, Frédéric Chopin: La Passion des contraires*, París: Acropole, 1999.

³ *Història de la meua vida*. Palma: Edicions UIB, 2010.

⁴ Jean-Jacques Eigeldinger. «Le prélude "de la goutte d'eau" de Chopin. État de la question et essai d'interprétation», *Revue de Musicologie*, T. 61, núm. 1, 1975, pàg. 70-90.

⁵ «L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographiques», *Revue de Musicologie* LXXXV, 1989, núm. 2, pàg. 229-242.

⁶ París: Les Belles Lettres, 1985.

⁷ París: L'Harmattan, 2005.

⁸ *Impressions et souvenirs*. París: Des Femmes, 2005.

⁹ Londres: Bucknell University Press, 2001.

¹⁰ *Winter in Majorca*. IEB: Palma, 1998.

Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)

Joaquim Rabaseda*

Des del final del segle XIX, certa nostàlgia allisonava el gust musical. A la manera del Renaixement, els directors d'orquestra, els musicòlegs i els compositors ensenyaven quines eren, segons llur parer, les obres clàssiques i admirables de la història. Aquest interès per una determinada música, per les cantates i oratoris de Bach, per les òperes de Mozart, per la vida i obra de Beethoven, va condicionar de soca-rel la conformació del cànion occidental que durant anys va regir l'imaginari cultural de les institucions, de les escoles i de les associacions musicals, tant al Principat com a les Illes. Però mentre s'erigien altars als nous emblemes de la música, altres cultes s'abandonaven. I molts noms perdien la força simbòlica que els havia animat. Entre els ídols caiguts cal comptar-hi Fryderyk Chopin. Se'l menysvalorava perquè les seves obres tenien poc a veure amb allò que la modernitat va estimar més: les habilitats en l'orquestració i el domini de la composició simfònica. Evidentment, aquesta reducció estètica, propugnada amb cortesia, no resumia una tendència general sinó que exposava un discurs en construcció. Durant anys, qui gaudia amb la música de Chopin hagué de tancar un xic la boca en dir-ho.

A tall d'exemple, quan el febrer del 1932 va commemorar-se el centenari del primer concert que Fryderyk Chopin va fer a París, l'escriptor André Suarès va publicar un article a *Nouvelles Littéraires* en el qual denunciava la manca d'intel·ligència i d'invenció del pianista. L'escrit va ser ràpidament respost a *La Veu de Catalunya* per Frederic Lliurat, qui deia

que el crític francès havia comès un error greu i s'havia deixat influenciar per la imatge falsa que «els sentimentals de mal gust i certs virtuosos amics dels efectismes» donaven de Chopin. Lliurat pensava que les paraules de Suarès estaven motivades per uns tòpics «ja coneguts i, certament, ja gastats, ja rebregats!». Pocs dies després, Vicens Maria de Gibert, que l'any 1913 havia publicat una monografia dedicada a les obres de Chopin, va sumar-se a la causa amb un parell d'articles apareguts a *La Vanguardia*. Els tres textos van copiar-se immediatament a la *Revista Musical Catalana*. Així doncs, festejar la música i la figura de Chopin no era pas una moda moderna ni una tendència unànimement acceptada a Europa als anys trenta. Però comptava amb els seus seguidors a l'àrea d'influència de la premsa catalana.

El Comitè Pro-Chopin

El 30 de juliol del 1930, amb la finalitat principal d'obrir un museu a la Cartoixa de Valldemosa i programar uns festivals a Mallorca, un grup de persones van constituir el Comitè Pro-Chopin. En aquells anys semblava possible tornar a instaurar el gust per la música de Chopin sense haver de pagar penyora. A més, atesa la vinculació històrica de l'illa amb la biografia del músic, l'ocasió era idònia per inventar una atracció turística i cultural que guiés el reclam d'un territori llaminer pel paisatge i per les condicions climàtiques. No en va, una de les seccions del comitè era dedicada exclusivament a l'organització turística i una altra a la publicitat i a la propaganda. Fos com fos, aquell dimecres de juliol, envoltat d'autoritats,

Mn. Joan Maria Thomàs, musicòleg fundador i director del comitè, va llegir un parlament que restaurava el culte a Chopin per la invocació del paisatge mallorquí: «després de cent anys, comença a ésser compresa la força inexpugnable d'aquesta música abans considerada com una flor malaltissa de pur sentimentalisme; com un perfum femení [!] i delinqüent. No, senyors. Precisament en aquestes encontrades d'ensomni trobem abundantment el símbol més complet de l'obra de Chopin. Pels cimals i per la vall, pels roquissars i les marjades, a la dreta i a l'esquerra, i pertot arreu, les oliveres ens donen la seva escomesa patriarcal». I després d'aquests mots, una llarga ovació va segellar la consagració del temple per donar pas a un concert del jove polonès Alexander Uninsky, reencarnació teatralitzada de l'anterior hoste pianista de la cartoixa.

La constitució del Comitè Pro-Chopin va ser presidida pel comte de Peralada, representant delegat expressament pel rei Alfons XIII, que era el president del comitè, del qual també formaven part l'ambaixador de Polònia i un membre de la Societé Frédéric Chopin de París, a més a més de les autoritats locals. La nova assemblea estava directament vinculada a la monarquia i a l'estructura del Govern espanyol, element que posava sobre la taula el suport institucional amb el qual comptava. També tenia el suport d'agrupacions internacionals; fins i tot d'empreses directament lligades a la producció i a la programació musicals. Sense anar més lluny, aquell dimecres 30 de juliol, Uninsky va estrenar el piano de mitja cua que la marca Pleyel de París –la mateixa casa comercial que noranta anys abans havia enviat un piano de paret a Valldemosa a instàncies de Chopin– havia regalat a fi de facilitar la celebració de concerts als amples corredors de la cartoixa. Tanmateix, cinc anys després, Mn. Joan Maria Thomàs demanava novament a la casa Pleyel un instrument més important i més digne, tot un indici que l'interès de l'empresa francesa pels festivals havia disminuït significativament en poc temps.

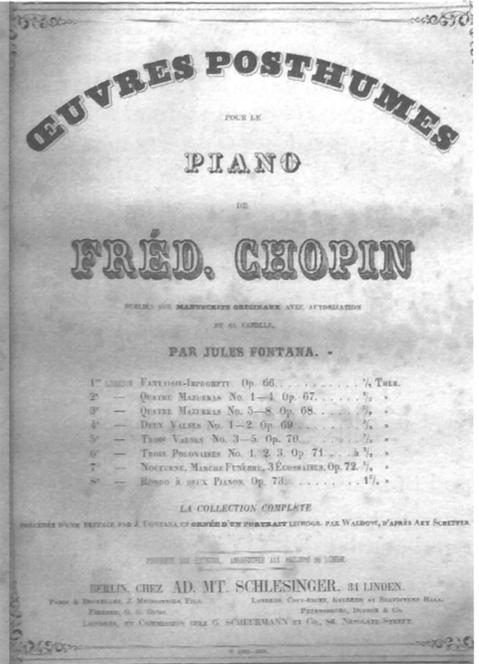
L'objectiu principal del comitè era clar: organitzar els primers festivals Chopin durant la primavera de l'any 1931. Al mes de febrer va reunir-se el ple de totes les seccions, que eren sis, per passar compte de les tasques d'organització i posar fil a l'agulla. El mateix mes, el rei va de-

signar l'almirall Juan Bautista Aznar president del Govern. Aznar va convocar eleccions municipals el 12 d'abril i dos dies després Alfons XIII agafava un tren a l'exili. La proclamació de la Segona República Espanyola gairebé va provocar la suspensió del festival. La vinculació de la comissió amb el monarca no va afavorir gens que l'Estat mantingués el compromís econòmic. Però la participació i cooperació de Jaume Marill, secretari del Palau de la Música i empresari del turisme, va permetre celebrar la primera edició del festival, que en relació amb la idea inicial havia reduït significativament la proposta cultural i l'ambició internacional del projecte.

Entre el dissabte 16 i el dilluns 18 de maig es feren cinc concerts: un recital de cançons a càrrec de Mercè Plantada i el pianista Joan Gibert Camins; dues actuacions de l'Orquestra Pau Casals, que era la primera vegada que viatjava a Mallorca; la repetició parcial del recital inaugural al llac subterrani de les Coves del Drac; el concert de Pau Casals i el pianista Mieccio Horszowski al corredor de la Cartoixa de Valldemossa, prop de la suposada cel·la habitada un hivern per Fryderyk Chopin, George Sand i els fills de l'escriptora. Des de les pàgines de *Philharmonia*, la revista musical mallorquina publicada a l'entorn del Comitè Pro-Chopin, lamentaven que la nova situació política hagués afeblit l'atractiu turístic de l'esdeveniment; també certificaven el fracàs de l'operació econòmica. Més enllà del canvi d'horaris i programes, les gestions d'urgència fetes a París, a Barcelona i a Palma no havien reeixit totalment a garantir l'assistència d'un públic internacional. Però tot i les adversitats, s'havia celebrat la primera edició dels festivals.

Uns festivals sense suport institucional

Els festivals Chopin van tenir la vida curta de la Segona República. Igualment, llur existència també va ser delicada. Ja a la segona edició, la comissió organitzadora hagué de distribuir els sis concerts d'aquell any en dies molt separats entre ells, perquè no disposava de prou recursos per contractar músics. Per això va adaptar la programació del festival a l'agenda del pianista Arthur Rubinstejn i a la de l'Orquestra Sinfónica de Madrid. D'una banda, Rubinstein tenia previstos dos concerts al Palau de la Música durant el maig, el divendres 7 i el diumenge 9. A Mallorca va interpretar el mateix programa, però



Frontispici de les obres pòstumes de F. Chopin

Festejar la música i la figura de Chopin no era pas una moda moderna ni una tendència unànimement acceptada a Europa als anys trenta. Però comptava amb els seus seguidors a l'àrea d'influència de la premsa catalana

uns quants dies abans que a Barcelona. L'estranya situació dels concerts de Mallorca en dos dies entre setmana, concretament el dimarts i el dimecres, indica l'origen de la proposta i la seva dependència de la programació del Palau de la Música. D'altra banda, l'Orquestra Sinfónica de Madrid estava de gira per diferents ciutats de l'Estat espanyol, tal com solia fer cada primavera. L'any següent el festival tornava a tenir el mateix problema i altre cop van dividir la programació en dues parts: una a mitjan maig, l'altra al principi de juny.

Per tal de donar certa continuïtat a l'esdeveniment i nodrir-lo parcialment de més concerts, Mn. Joan Maria Thomàs va crear una agrupació coral, que dirigia ell mateix. La Capella Clàssica de Mallorca va presentar-se el 5 de maig del 1932 durant la segona edició dels festivals, just abans de la intervenció d'Arthur Ru-

binstejn al corredor de la Cartoixa de Valldemossa. És important notar la profunda vinculació que hi havia entre els festivals Chopin, la Capella Clàssica i la revista *Philharmonia*, que ràpidament va passar a denominar-se *Philharmonia Chopiniana* i que va publicar-se entre el 1931 i el 1936. El migrat suport institucional que tingué el Comitè Pro-Chopin queda documentat per la desaparició de la revista al final del 1932. Quan el març del 1936 tornà a publicar-se, l'editorial del primer número de la segona temporada escrivia: «Els temps són durs. Les condicions materials de la vida d'avui semblen conspirar contra tota afirmació d'espiritualitat, contra tota aspiració a la deslliurança del fang i de les arrels miserables que ens subjecten a la terra». I més endavant, denunciant que l'organització només havia gaudit d'una subvenció mínima de la Diputació i de l'Ajuntament, detallava: «(...) el Comitè Pro-Chopin no ha comptat fins ara amb els ajuts oficials d'envergadura que ens permetrien fer a Mallorca quelcom comparable al *Maggio Musicale Fiorentino*, o als festivals de Salzburg... Aquí la iniciativa privada ha hagut d'ajudar: el primer any, un cooperador entusiasta i abnegat, el bon amic Sr. Jaume Marill, de Barcelona, amb una petita aportació d'una dama nord-americana, Mrs. Mary Cabot Wheelwright. El segon i el tercer, un estol de membres del Comitè dels més entusiastes i abnegats. Darrerament, la Capella Clàssica ha acceptat la responsabilitat

material de l'obra, ajudada, pel que respecta a algunes de les despeses de l'acte de la Cartoixa de Valldemossa, pels propietaris de la Celda-Museu on el Comitè hi té establerta la seva Delegació». El lament de la comissió exagerava el to per explicar que amb les subvencions oficials gairebé no podien ni pagar la impressió dels programes de mà. És a dir, que després de cinc edicions, els festivals Chopin existien per la iniciativa privada i per l'entusiasme d'alguns.

Tampoc l'any 1936 les coses no semblaven millorar. Això sí, aprofitant l'impuls internacional de Barcelona a causa de la celebració conjunta a la ciutat del XIVè Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània i del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, Otto Mayer va fer una conferència sobre «Chopin i el romanticisme musical» al Teatre Principal de Palma, i Will Eisenmann va dedicar una composició a la Capella Clàssica, una obra de polifonia moderna escrita a partir de la melodia del *Parado de Valldemossa*. I aquells concerts i activitats celebrats un cap de setmana de juny foren els darrers festivals Chopin.

Manuel de Falla, novament un compositor malaltís a Valldemossa

La història dels primers festivals Chopin, tanmateix, no es pot reduir a la fragilitat de llur existència ni a l'entusiasme encomiable que va alimentar-los. Van ser un capítol importantíssim en la invenció del turisme cultural i un model modern en l'explotació del patrimoni natural i arquitectònic de l'illa –no són pas anecdòtics els concerts realitzats al llac subterrani de les Coves del Drac, com tampoc no ho és que el maig del 1933, en el marc dels festivals, s'inaugurés un sistema d'il·luminació que posava en relleu nocturnament el pati de les Murteres i el campanar de Valldemossa. Un exemple magnífic de la rellevància que van tenir per a la història de la música fou llur vinculació íntima amb Manuel de Falla, qui cercant la calma i un clima més favorable a la salut, va passar dues temporades llargues a Mallorca, la primera entre el febrer i el juny del 1933, la segona entre el desembre del mateix any i el juny del 1934.

Manuel de Falla i Mn. Joan Maria Thomàs eren amics i compartien la mateixa devoció per Chopin. El compositor andalús va escriure *Balada de*

Mallorca expressament per a la Capella de Música, que va estrenar-la als festivals del 1933. La composició adaptava unes melodies de *Balada en fa major* de Fryderyk Chopin, obra també composta a Mallorca, als versos de *L'Atlàntida* amb els quals Jacint Verdaguer narrava el naixement mític de l'illa. Segons va escriure Jaume Pahissa a la biografia de Falla, el treball d'adaptació «*es tan cuidadoso y delicadísimo, tan inspirado y perfecto, que parece que la bellísima música de Chopin hubiese sido escrita directamente para las dulces y encantadas palabras catalanas de Verdaguer, y para sus finas y clarísimas imágenes*». Analitzar aquesta composició i situar-la en el context creatiu de la dècada del 1930 seria una altra manera, possiblement més fragmentada i necessària, d'aproximar-se a la recepció moderna de Chopin, a la història dels festivals Chopin i a la memòria dels visitants il·lustres de Mallorca.

** Professor de l'Escola Superior de Música de Catalunya i membre del grup de recerca «Les músiques en les societats contemporànies» de la Universitat Autònoma de Barcelona*

SUBSCRIBIU-VOS A SERRA D'OR

Una revista que us posarà al corrent de moltes coses i que us farà sentir batejar el pols de la vida cultural dels Països Catalans, inseparable de la llengua i de la política en el sentit més ampli i més noble.

Subscripció per a un any (11 números), al preu de 47 €, IVA inclòs, a partir del mes de l'any (A l'estranger: Europa, 61,80 €. Resta del món, 99 \$)

**SERRA
D'OR**

Nom i cognoms
 adreça
 codi postal població
 telèfon

Se subscriu a **SERRA D'OR** a partir del mes de de l'any amb la quota anual de 47 €, Europa: 61,80 €, resta del món: 99 \$, que pagarà per:

Gir postal (Adjunteu fotocòpia del resguard) Taló bancari adjunt

Pagament amb targeta de crèdit. Data de caducitat .. / ..

Núm.

Domiciliació bancària: Banc/Caixa

Població del Banc/Caixa

Títular del compte

Signatura

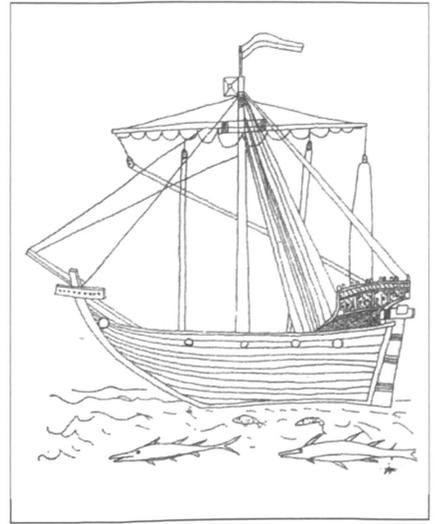
Entitat Oficina DC Compte

ESCRIVIU AMB MAJÚSCULES

Redacció, administració i subscripcions: Publicacions de Marc, 92-98 • 08013 Barcelona. — Telèfon: 93 245 03 03 — Fax: 93 247 35 94
 E-mail: serrador@pamsa.cat — Internet: www.pamsa.cat

Sant Vicenç Ferrer en les rondalles mallorquines: record i llegenda

Vicenç Jasso Garau
Catalina Torrens Vallori



Nau mallorquina del segle XIV

Història i llegenda

En el tom cinquè de les rondalles, mossèn Alcover va recollir catorze relats sobre la figura de sant Vicenç Ferrer. Els precedeix una introducció en la qual es comenten els dos trets més significatius de la seva vida: la relació amb els papes en una situació força difícil per a la institució eclesiàstica i la incansable activitat com a predicador. No es parla de dos fets més discutits: el pas de l'obediència al papa d'Avinyó a la del papa de Roma, Gregori XII, i la seva contribució a imposar el candidat Ferran d'Antequera en el compromís de Casp, fet que impedí la nominació d'altres pretendents, especialment la de Jaume d'Urgell. Ambdues decisions tingueren una gran repercussió en la història de l'Església i de la Corona d'Aragó. Hi ha testimonis coetanis i posteriors a favor i en contra d'aquestes dues importants intervencions polítiques del nostre sant.

Segurament en temps passats la memòria de sant Vicenç Ferrer era més viva que en el present, la qual cosa es manifesta en la conservació de les troncs on predicà, en les capelles que té dedicades en molts temples i en la iconografia. Ara, no hi ha a Mallorca un record i una devoció tan intensa a sant Vicenç com la que se serve en el Regne de València.

Convé recordar que el poble pla, malgrat la seva pregonia fe i la seva fidelitat a les pràctiques religioses, no acceptava algunes institucions de l'Església, especialment la Inquisició, en la qual els dominicans ocuparen càrrecs de notable importància. El

poble humil no oblidava les sentències i les penes cruels d'aquest tribunal, la qual cosa es palesà en la crema de llocs i documents vinculats a l'activitat del Sant Ofici. Podria ésser que aquest fet inspiràs més aviat temor que devoció al predicador i taumaturg sant Vicenç Ferrer.

Els catorze relats de les rondalles fan memòria dels sermons, miracles i consells de sant Vicenç en la seva estada a la Roqueta. En alguns casos hom veu que es tracta d'accions impossibles o mancades de sentit per més que s'hagin incorporades a la tradició folklòrica, simulant aspectes i motius de la rondallística indoeuropea. L'exageració dels miracles degué influir en la disminució de la devoció: presentar la figura dels sants amb una càrrega força considerable de llegendes inexplicables no augmentava llur veneració sinó que la minvava.

En el cas de sant Vicenç hi ha dues línies ben diferenciades: la històrica, força documentada, i la llegendària, que anava elaborant el poble devot engrandint els fets de la seva vida i els missatges transmesos en els seus sermons.

Cal recordar que la causa de canonització estava pràcticament acabada quan morí el papa valencià Calixt III; fou el sant pare Pius II, l'eminent humanista Enea Silvio Piccolomini, que el va elevar a la Glòria de Bernini.

Qui ho va contar a mossèn Alcover?

Els que contaren aquestes breus històries i llegendes a mossèn Alcover eren gent humil i de poques lletres,

si bé també hi figuren un sacerdot i un frare dominicà exclaustrat. Tots ho havien rebut per mitjà de la tradició oral o ho havien sentit en els sermons, car els oradors eclesiàstics, en llurs panegírics, no solien diferenciar gaire entre els fets històrics i els llegendaris adesiara fabulosos.

En un cas Alcover ho va sentir contar quan era al·lot i no pot recordar qui ho digué («Sant Vicenç Ferrer dins la memòria del poble mallorquí. § 12 Una dona d'Algaire i Sant Vicenç Ferrer», V, 136. Nota al peu de la plana).

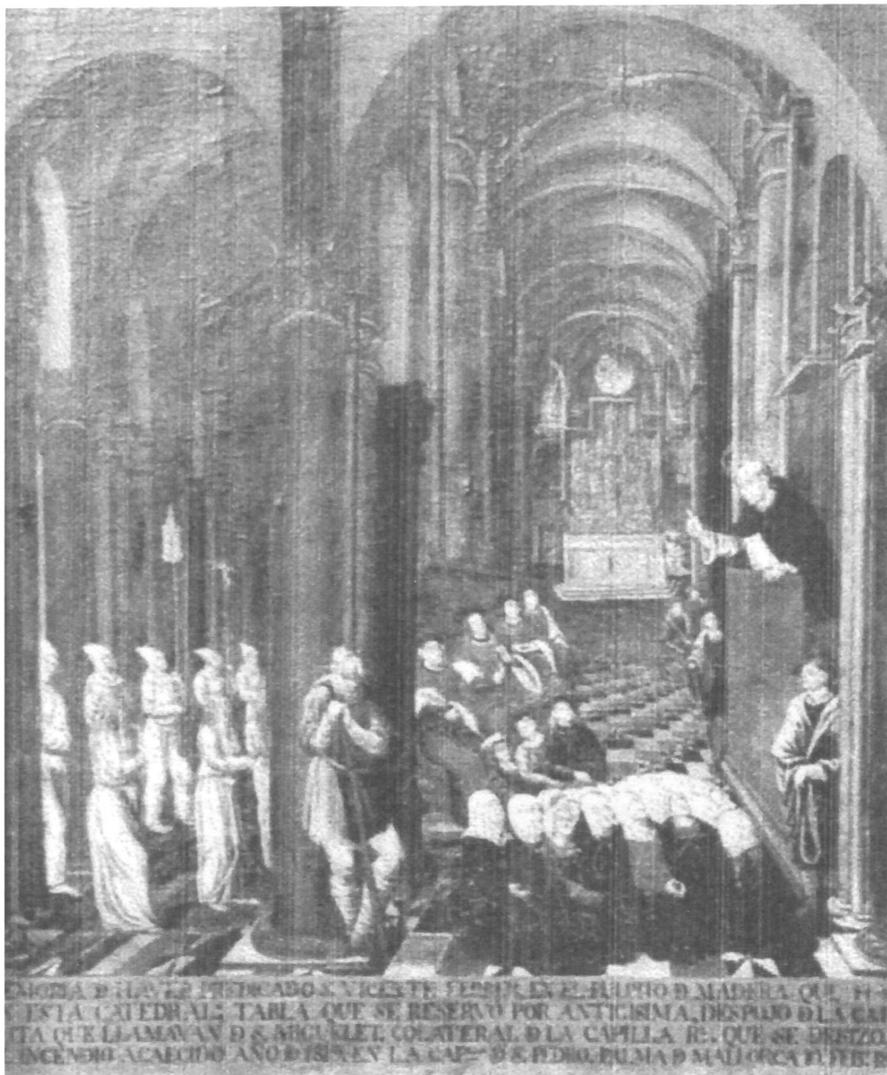
Un altre relat el rebé de llavis dels parellers de casa seva:

«Això ho sentia contar an es pareiers de ca-nostra, quan d'estiu duien es censal an es Senyor; i qualque pic me posaven dins es carro, damunt es sacs, i hala cap a Ciutat!... / Quan mos ne tornàvem, trobàvem aqueixa creu, horabaixa de tot, i es pareiers me deien: / —Això és sa Creu que St. Vicenç Ferrer hi predicava i el sentien de Ses Enramades i d'Algaire.» («id. § 13 Sant Vicenç Ferrer i sa Creu de ses costes d'Algaire», V, 137).

La gent vella de Manacor contava el fet d'un picapedrer a qui mai no li bastava el jornal («id. § 6 Sant Vicenç Ferrer i un picapedrer que guanyava set sous de jornal», V, 129. Nota al peu de plana).

«Una cosidora de Manacor, na Maria *Cama*» assegurava que la seva mare atribuïa el disseny dels rebosillos a sant Vicenç («id. § 8 Sant Vicenç Ferrer i es rebosillos», V, 132).

La rondalla que narra la sequera, que tant féu patir els petrers i el remei que hi posà sant Vicenç, fent



Sant Vicenç Ferrer predica a la Seu de Mallorca

fer rogatives als infants d'aquesta vila, la hi va transmetre el seu pare, Antoni Alcover: «Contava mon pare (al cel sia ell) que, quan Sant Vicenç anà a predicar a Petra, hi havia molt de sec...» («id. § 9 De com Sant Vicenç Ferrer anà a predicar a Petra», V, 133).

El fet fantasiós de la llegenda de sant Vicenç i d'en Simonet la hi va contar el sen Miquel Racó, missatge al servei de la família Alcover Sureda. («id. § 7 Sant Vicenç Ferrer i En Simonet», V, 130. Nota al peu de plana).

Mestre Jeroni Sureda de Santa Eugènia li contà el fet del carboneret, la més popular de les rondalles d'aquest cicle («id. § 1 Sant Vicenç Ferrer i un carboneret», V, 124. Nota al peu de plana).

Dels tres episodis relacionats amb Valldemossa, dos els va rebre d'en Joan Fiol, *Rodó*, veí d'aquesta vila («id. § 2 De com Sant Vicenç Ferrer predicà a Son Gual de Valldemossa», V, 126. Nota al peu de plana. «Id. § 3. Sant Vicenç Ferrer i un taverner que

es torrent li prenia es sarró», V, 127. Nota al peu de plana). El tercer relat el recollí també a Valldemossa: afirma que «ho conten molt en aqueix poble» i que li ho contaren l'any 1904 («id. § 4 Sa caseta de Sant Vicenç a Valldemossa», V, 128).

El breu apunt sobre Biniforani, una possessió situada entre les cases d'Alfàbia i de Son Cavalleria, la hi va confiar en Jaume Suau de Bunyola («id. § 5 Una pedra de Biniforani», V, 129. Nota al peu de plana).

El rector de Muro, mossèn Antoni Deyà, li contà el relat del sermons i miracles que el sant féu a Muro («id. § 11 De com St. Vicenç Ferrer anà a predicar a Muro», V, 135).

Un conte breu que fa referència a la fama de taumaturg de sant Vicenç i a la seva obediència, el va rebre, en la infantesa, d'un dominicà exclaustrat:

«Això contava, com érem al-lotons, Fra Antonino, un fraire llec que quedava a Manacor, dels frares del Con-

vent de St. Vicenç Ferrer d'allà.» («id. § 14 De com el P. Prior privà Sant Vicenç Ferrer de fer miracles», V, 139).

El record de sant Vicenç lligat a molts indrets de la nostra terra

El nombre considerable d'indrets de l'illa vinculats a la memòria de sant Vicenç contribueix a la persistència del seu record en la nostra memòria col·lectiva.

Valldemossa recorda dos llocs on predicà. Cal tenir present que els temples no podien acollir la gran quantitat de fidels que volien escoltar la seva paraula, i sant Vicenç havia de parlar al poble en llocs oberts on el pogués sentir molta gent. Així ho féu en un pujol de la possessió de Son Gual.¹ Una contarella diu que allí hi ha encara una caseta; demetre que una altra afirma que ja està en ruïnes...

«...damunt un pujolet a on encara hi ha una caseta que li diuen de Sant Vicenç Ferrer... / Mentres predicava, se posa a ploure...» («id. § 2 De com Sant Vicenç Ferrer predicà a Son Gual de Valldemossa», V, 126).

«L'haureu vista, si sou estats mai en aqueixa vila. És una casa esbucada, damunt un pujolet de Son Gual. / Diuen que va ésser en aquell mateix punt que predicà St. Vicenç Ferrer, enfilat damunt sa soca d'una olivera torta...» («id. § 4 Sa caseta de St. Vicenç a Valldemossa», V, 128).

En dos relats hi ha sengles episodis relacionats amb taverners que afegien aigua al vi. En un cas es tracta del taverner de Can Ferrer de Valldemossa («id. § 2 De com Sant Vicenç Ferrer predicà a Son Gual de Valldemossa», V, 126). En l'altre conte se'n diu que el taverner va perdre el sarronet amb els doblers camí de Ciutat, devers can Tonet, travessant el torrent de Bàrbara², que venia tan ple que l'aigua quasi els tapava a ell i al seu ase («id. § 3 Sant Vicenç Ferrer i un taverner que es torrent li prenia es sarró», V, 128).

A Biniforani³ hi ha també una pedra que va servir de púlpit a sant Vicenç:

«Com pujau es *Coll de Sólter* per sa banda de Ciutat, trobau devers mitjan pujada a mà esquerra es comellar delitosisim de Biniforani, on hi ha un oratori molt antic... No gaire lluny s'alça una pedra, i diuen que Sant Vicenç Ferrer hi predicà damunt, com passà per allà.» («id. § 5 Una pedra de Biniforani», V, 129).

Fou a Manacor on sant Vicenç Ferrer va ensenyar a les mallorquines com n'havien d'ésser, de modestos i discrets, els rebosillos («id. § 8 Sant Vicenç Ferrer i es rebosillos», V, 132).

A Petra donà remei a la sequera que patia el poble, demanà als nins i a les nines que anassin en processó pels camins de la vila demanant pluja amb molta insistència («id. § 9 De com St. Vicenç Ferrer anà a predicar a Petra», V, 133).

Els poblers trobaren que el missatge que transmetia sant Vicenç en els seus sermons era massa feixuc i intolerant; decidiren foragitar-lo i l'apedregaren («id. § 10 De com Sant Vicenç anà a predicar a Sa Pobla», V, 135).

Els murers acceptaren les predicacions del sant i es beneficiaren dels seus miracles realitzats amb l'aigua de la bassa que hi havia en el llinard dels termes de Muro i de la Pobla d'Uialfàs...

«Amb el temps feren allà mateix una capelleta, que encara hi és, dedicada an aqueix gran Sant; i aquella bassa se diu *Sa bassa ferrera*.» («id. § 11 De com St. Vicenç Ferrer anà a predicar a Muro», V, 136).

Aquests dos relats deixen entreveure la rivalitat entre dos pobles veïns, la qual cosa sol succeir freqüentment.

El camí d'Algaida a Ciutat fou testimoni d'un prodigi auditiu, car les seves paraules es podien atendre perfectament de molt lluny. Una dona escoltà el sermó que feia sant Vicenç a Palma anant des de Costes fins a Algaida («id. § 12 Una dona d'Algaire i Sant Vicenç Ferrer», V, 12). A les Costes d'Algaida hi ha una creu devora la qual predicà sant Vicenç «i el sentien de Ses Enramades i d'Algaire» («id. § 13 St. Vicenç Ferrer i sa Creu de ses costes d'Algaire», V, 137)⁴.

No podia manca una referència a Ciutat: «...vengué a Mallorca i començà a predicar a Ciutat...» («id. § 12 Una dona d'Algaire i St. Vicenç Ferrer», V, 136).

Sermons multitudinaris

Quan es parla de sant Vicenç Ferrer hom recorda el predicador exigent, més aviat inclinat a amenaçar amb càstigs sobrenaturals que a potenciar la confiança en l'amor diví. Si bé les rondalles no ho fan constar, un dels seus presagis preferits era que les naus navegarien per damunt Mallorca, la qual cosa implicava que el

regne sobre el mar es convertiria en un regne sota el mar.

Sempre el trobam predicant a l'aire lliure, no sols a les places sinó també al camp i a les voreres dels camins. La gent el seguia, quan acabava la seva missió a una vila, i l'obligava a tornarlos a dirigir la seva paraula encesa i convincent. Tots els llocs eren adequats per dirigir-se al poble:

«...damunt un pujolet de Son Gual. / Diuen que va ésser en aquell mateix punt que predicà St. Vicenç Ferrer, enfilat damunt sa soca d'una olivera torta» («id. § 4 Sa caseta de St. Vicenç a Valldemossa», V, 128).

«Devora sa font de Xorrijo⁵, a ses Costes d'Algaire, hi ha una creu de pedra, i contenen que St. Vicenç un dia hi predicava davant un parei de corterades de gent, milenars d'ànimes.» («id. § 13 Sant Vicenç Ferrer i sa Creu de ses costes d'Algaire», V, 137).

Una pedra situada a prop de Biniforani, no gaire lluny del camí que puja fins al coll de Sóller per la banda de Ciutat, fou el lloc que escollí el sant per a una de les seves exhortacions («id. § 5 Una pedra de Biniforani», V, 129).

El canonge de Santa Cirga considerava que els dos centres neuràlgics de la nostra illa eren Ciutat i Manacor, com cal deduir de les referències següents a aquestes dues localitats:

«...Sant Vicenç Ferrer... quan vengué a predicar a Mallorca i a Manacor...» («id. § 8 Sant Vicenç Ferrer i es rebosillos», V, 132).

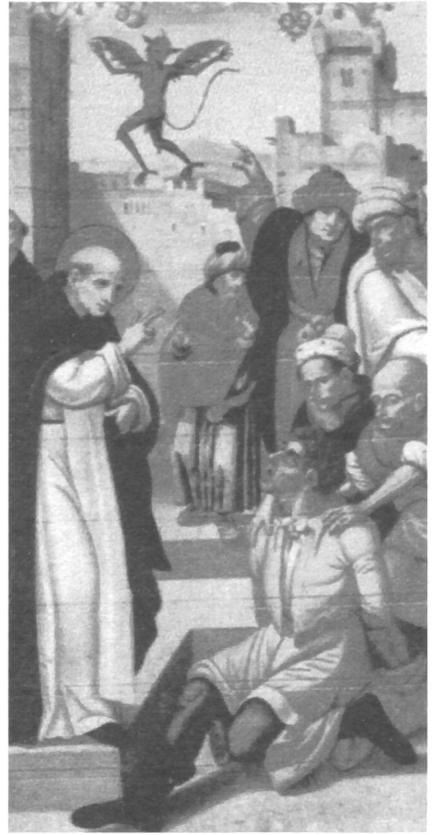
«Diuen que quan vengué a Mallorca i començà a predicar a Ciutat, era carreró fet la gent de totes ses viles que venien a sentir-lo.» («id. § 12 Una dona d'Algaire i St. Vicenç Ferrer», V, 136).

A la Pobla no li accepten els sermons:

«Conta la gent veia que com St. Vicenç anà a predicar a Sa Pobla, es poblers trobaren que ho feia massa gros, que ponderava massa, que else pitjava massa es cèrcol. I, què feren ells? L'apedregaren.» («id. § 10 De com St. Vicenç anà a predicar a Sa Pobla», V, 135).

El foragiten, apedregant-lo. Ell fugí cap a Muro i, quan arriba a la partió dels termes de la Pobla i Muro, amenaça els poblers:

«—Vos faç a sebre, oh poblers! Que no tendreu pus pedreny dins es vostre



Guariment d'un edimoniat per sant Vicenç Ferrer

terme per fer cases! No haguésseu apedregat aquell qui venia de part de Déu a predicar-vos!» («id. § 10 De com Sant Vicenç anà a predicar a Sa Pobla», V, 133).

Els murers el reberen amb manifestacions d'alegria i veneració semblants a les que es varen tributar a Jesús en la seva entrada a Jerusalem⁶:

«Com fonc a sa partió de Muro, suran d'una bassa que hi havia, s'atura: hi compareixen un sens fi de murers a rebre'l amb rams i paumes i amb tota devoció. I, què fa ell? Ja és partit a predicar-los tan bé com sabia...» («id. § 11 De com Sant Vicenç Ferrer anà a predicar a Muro», V, 135).

A la vila de Petra dirigeix la paraula als nins i a les nines, i demana llurs oracions per aturar la sequera i aconseguir la pluja tan desitjada:

«—Fiets meus, si voltros no desarmau es braç de sa Justícia de Déu, fent oració, alçant sa vostra veu i es vostre cor cap a Déu, irritat contra es pecats de sa gent gran, estam perduts. I com heu de desarmar es braç de sa Justícia de Déu? Fent oració, alçant sa vostra veu i es vostre cor cap a Déu, cridant amb tota sa força, que se compatesca



Sant Vicenç Ferrer (catedral de València)

de voltros i noltros i que mos envii una bona saó, si convé! Per això ara mateix sortirem en professó p'es carrers i p'es camins de fora vila, i heu de cridar tan fort com poreu: *No plou perquè Déu no vol! Ja plourà com Déu voldrà!*» («id. § 9 De com Sant Vicenç Ferrer anà a predicar a Petra», V, 133s.)

En aquestes frases es recullen els tres temes bàsics dels seus sermons: el pecat, la justícia divina i la conversió. Els homes i les dones amb llurs pecats irriteren la justícia divina, que no cessa d'enviar-los càstigs, la qual cosa exigeix una prompta i sincera conversió.

La conversió era el resultat d'aquestes exhortacions i dels miracles que les solien acompanyar. Així va passar a Petra, després de la pluja tan esperada, i a Muro, després dels guariments dels malalts a *sa bassa ferrera*:

«Sa gent gran s'aplegaren amb ells, se n'anaren tots plegats a l'església, plorant tothom d'alegria i ben penedit des seus pecats, demanant tots confessió. / I no hi hagué altre llivell que confessar-los tots. Pobre St. Vicenç i pobres capellans de Petra! Cuidaren a caure morts confessant! Se'n dugueren una malmuada del dimoni! Jesús, Sant Antoni!» («id. § 9 De com Sant Vicenç anà a predicar a Petra», V, 134).

«I allà hauríeu vist murers i mures res plora qui plora qui plora i pegant-

se tocs p'es pits, penedint-se de bon de veres de tots es seus pecats. Tothom se convertí.» («id. § 11 De com Sant Vicenç Ferrer anà a predicar a Muro», V, 135).

Després d'impedir al mag Simonet que fes un gran prodigi –volia pujar al cel davant tota la gent d'un poble– i d'aconseguir que es precipitàs en terra colant la vida en l'acte, les conversions foren nombroses:

«Aquí Sant Vicenç puja damunt es cadafal, i se deixa caure un sermó d'aquells tan rimats que solia fer, i convertí tots es que En Simonet havia desbaratat.» («id. § 7 Sant Vicenç i En Simonet», V, 132).

Els consells

Les normes que donà sant Vicenç Ferrer sobre com havien d'ésser els rebosillos⁷ ens fan adonar del seu rigorós concepte de la moral, especialment pel que fa a la modèstia femenina⁸.

Mn. Antoni Maria ens conta que una cosidora de Manacor, na Maria *Cama*, deia que la mare li havia dit que va ésser sant Vicenç Ferrer, quan va venir a predicar a Mallorca i a Manacor, qui va fixar les mides del rebosillo:

«...en taià un per mostra, de *car*, servint-li de patró es sarrió⁹ a on apleguen ses agrandures; i que digué a ses dones: / -Preneu mostra d'aqueix, si voleu acabar la festa en pau» («id. § 8 Sant Vicenç Ferrer i es *cars*», V, 132s).

Mn. Antoni Maria es queixa del reduïment de les mides del rebosillo i de l'ús de teles massa fines o de malles que deixen veure la cara i els cabells:

«...es que ara duen ses pageses... sols no arriben a ses espatles ni a s'ansa des coll, i es bec no passa gaire més avall des carcabós i per molt si toca gens sa pitera...» (ibídem)

En la biografia de mossèn Alcover escrita per Francesc de Borja Moll hi ha una fotografia de la família Alcover Sureda. La madona Catalina Sureda, mare del canonge, duu dos rebosillos, i el de sota és ben afavorit; però la seva nora, la madona Magdalena Duran, ja el duu de punt blanc i ben transparent. La fotografia és de devers l'any 1900.¹⁰

En la biografia que escrigué Gabriel Janer Manila també figura aquesta fotografia i una altra dels pares de

mossèn Alcover, en edat avançada, en la qual la madona Catalina Sureda duu el mateix rebosillo de la fotografia anterior, ben afavorit. En aquesta obra hi ha un altre retrat del grup familiar de l'any 1928, en el qual les seves germanes vesteixen el clàssic mocador negre, dementre que les nebodes van sense rebosillo o el duen de punt.¹¹

Pel que fa a la tela, lamenta que ja no són ben espessos, que no deixin veure el coll d'elles (sic), i que es fan de roba cada cop més i més clara, que no els tapa gota! (sic). Així ja no en queda quasi res del rebosillo que, quaranta o cinquanta anys enrere, era tan afavorit, just vel de monja. Això ens recorda la rondalla «N'Estel d'or», quan la mestra vestí la seva filla, Na Joanota, «amb un vel ben espès que li tapava sa cara i casi tot es cos» (I, 78), per presentar-la al rei i amagar-ne la lletgesa.

Si bé les rondalles no ho fan constar, un dels seus presagis preferits era que les naus navegarien per damunt Mallorca, la qual cosa implicava que el regne sobre el mar es convertiria en un regne sota el mar

Mossèn Antoni Maria recorda que les dones de tots els estaments duïen rebosillo, que tenia una funció estètica, i que el seu únic defecte n'era l'etimologia:

«Aleshores no eren just ses pageses¹² que duïen rebosillos, sinó també ses senyores, i no sols ses de mitja mà, sinó ses cavalleres més empiulades. / ...es rebosillo embellia, remuntava i favoria tant i tant sa cara de ses mallorquines, i no tenia altre defecte que es nom, que fa massa olor de castellà, allà on sa cosa que expressava era tan mallorquina» (Sant Vicenç Ferrer... («id. § 8 Sant Vicenç Ferrer i es *rebosillos*», V, 132s))

L'instrument, el sarrió, que emprà sant Vicenç Ferrer per dissenyar el rebosillo no pot ésser més inadequat, ni més humiliant per a la dona, el mateix que la seva finalitat d'ocultar

els encants femenins. L'origen espanyol de la paraula¹³ també ens indica que aquest costum d'amagar la bellesa femenina era patrimoni comú d'una cultura que considerava perilloses les filles d'Eva, per tal com tots els mals de la humanitat tenien en ella llur arrel.

Però en altres contes la severitat no és tan intensa:

«...se presenta una revetlera ben carada, amb un giponet de sarja nou, una gonella crua d'escot i un rebosillet de mussolina ben enravanat» («Na Roseta», XVIII, 33).

«...ses calcetes i es giponet blanc i es negre, ses faldetes blanques i ses de damunt, es davantalet, es rebosillet i ses sabatetes...» («N'Elienoreta», XX, 5).

Segurament el consell més entrañable que donà fra Vicenç fou per a aquell carboneret¹⁴ que imità el prodigi de Jesús caminant sobre l'aigua.

Sant Vicenç se n'anava a embarcar i, quan era a prop de la mar, «passant per dins un bosc, topa un carboneret que tenia esment a sa sitja» («Sant Vicenç Ferrer... § 1 Sant Vicenç Ferrer i un carboneret», V, 124). Entre ells dos té lloc aquesta conversa:

«—I que no feis gens d'oració mai an el Bon Jesús? / —Sí, pare, qualche poc, diu es carboneret. / —I què li deis, an el Bon Jesús? diu Sant Vicenç. / —Foi! diu aquell, una oració que me mostrà mu mare com era al-lot pucer. / —Veiam, quina és aqueixa oració? / —Jo vos ho diré. Cada dia dematí, en aixecar-me, i es vespre, en colgar-me, dic: Oh Senyor; si sempre vos 'gués ofès, i mai vos 'gués amat! Oh si sempre vos 'gués ofès i mai vos 'gués amat! / —Per amor de Déu! clamà Sant Vicenç com sentí tals barbaritats, no digueu pus això, germanet! No ho digueu pus, que ho deis capgirat! Heu de dir: Oh Senyor, si mai vos 'gués ofès i sempre vos 'gués amat! / —Vol dir és així deçà que ho tenc de dir? demana es carboneret / —Sí, germà, així com vos he dit jo...» (id. id. 124s.)

El carboneret no es recorda de l'oració, corre cap a vorera de mar, la nau ja ha partit, segueix caminant sobre l'aigua fins arribar al vaixell. Els mariners aturen l'embarcació i criden sant Vicenç...

«...davant aquell miracle de sa fe des carboneret, que el feia caminar per dalt s'aigo sens enfonyar-s'hi gens, va dir: /

—Germanet, no en tenguem pus maldecaps, digau-la així com l'heu dita sempre, que massa clar se veu que Déu n'està ben content.» (id. id. 125s.)

El carboneret «seguí dient aquella oració tan capgirada com sempre fins que es morí, i se n'anà an el cel, i allà mos vegem tots plegats. Amén.» (id. 126).

Aquest episodi de la vida de sant Vicenç¹⁵ es contava en l'àmbit familiar i despertava l'admiració dels infants. També era tema obligat en la catequesi i en els sermons que ponderaven l'oració que brolla sincera del cor per sobre l'exactitud rigorosa de les fórmules.

Aquest costum d'amagar la bellesa femenina sota el rebosillo era patrimoni comú d'una cultura que considerava perilloses les filles d'Eva, per tal com tots els mals de la humanitat tenien en ella llur arrel

Dos consells estan relacionats amb el frau en la venda del vi. El taverner de can Ferrer de Valldemossa presència com sant Vicenç fa abocar el vi dintre de la seva capa. Una part no hi cau, l'altra, sí. El consell de sant Vicenç no es fa esperar:

«—Eu veis? diu Sant Vicenç. Tot això que és passat, era s'aigo que hi havíeu posada, i ho veníeu per vi. Tot això ho robau an es pobres. / Aquell taverner va romandre més empegueit que el rei-porc, i se conta que no n'hi posà pus, d'aigo dins es vi» («id. § 3 de com Sant Vicenç Ferrer predicà a Son Gual de Valldemossa», V, 127).

Un altre taverner de Valldemossa va perdre el sarró¹⁶, en el qual duia els doblers, mentre travessava el torrent de Bàrbara que venia molt gros.

«Invoca Sant Vicenç Ferrer amb tot es seu cor cridant: / —Sant Vicenç, salvau-me es sarró! / Però com aquell balitre havia posat un escàndol d'aigo dins aquell vi que havia despatxat, Sant Vicenç li va dir: / —Fiet, no hi pensis pus, en so sarró. Aigo ho dugué

i aigo se n'ho du» («id. § 3 Sant Vicenç Ferrer i un taverner que es torrent li prenía es sarró», V, 128).

Aquest dos consells estan relacionats amb els robatoris d'aquells comerciants, que procuren d'augmentar llurs lucre enganyant els compradors.

El consell que donà a un picapedrer parla dels que no rendeixen allò que cal a la feina, la qual cosa sol dir-se robar al jornal¹⁷.

Un picapedrer li digué a sant Vicenç que els set sous de jornal que guanyava no li bastaven per a res i que es moria de fam. Sant Vicenç va fer una representació semblant a la de les escenificacions dels seus miracles, com se solen fer al País Valencià a les festes d'abril en honor seu.

Fra Vicenç se'n va amb el picapedrer a vorera de mar, li demana que li doni els set sous que cobra de jornal i els tira dins la mar:

«Ell tot d'una només se n'assolà un, i en suraren sis, però llavò s'assolaren tots sis. / —Veus, diu St. Vicenç. Aquest que s'és afonat tot-d'una, és que el robes a sa feina, és que no el te guanyes, i ell te du a perdre ets altres sis. Per això, o has de fer més feina o només has de voler guanyar sis sous. / Aquell picapedrer va fer més feina, i es set sous que guanyava ja li bastaren per viure ell, sa dona i ets infants» («id. § 6 Sant Vicenç Ferrer i un picapedrer que guanyava set sous de jornal», V, 130).

També recorda a una dona que és més important tenir cura de la família que anar a escoltar els sermons. Aquesta muller de la vila d'Algaida va anar a Ciutat, com tanta gent de tots els pobles, a confessar-se amb sant Vicenç i escoltar la seva predicació. El diàleg entre aquesta dona i mare i el Sant ens permet accedir a la privacitat de les conversacions entre el confessor i el penitent...

«—I d'on sou, germaneta? li demana St. Vicenç. / —D'Algaire, diu ella. I he deixat s'homo i ets infants per venir a sentir-vos. / —Idò tornau-vos-ne tot d'una a ca vostra, diu Sant Vicenç, que és allà on teniu ses feines. / —Però si encara no vos he sentit predicar! diu ella. / —Anau-vos-ne descansada! diu ell. Ja me sentireu, així mateix!» («id. Una dona d'Algaire i Sant Vicenç Ferrer», V, 136).



Sant Vicenç Ferrer (antic convent de Sant Domingo de Cervera, Lleida, 1350-1419)

Els miracles

Ja hem parlat d'alguns dels miracles de sant Vicenç Ferrer, però seria impensable no dedicar un apartat a aquests suposats fets sobrenaturals. Recordem que a la capital del Túrria cada any a la festa del sant, dia cinc d'abril, es representen els miracles, que foren el bessó de la devoció popular a sant Vicenç.

El carboneret va córrer sobre les aigües de la Mediterrània, però ho féu anant a la cerca de sant Vicenç; en conseqüència, el taumaturg va tenir part en el prodigi... («id. § 1 Sant Vicenç Ferrer i un carboneret», V, 124-126)

També hem descrit els miracles relacionats amb el vi, un producte tan important en aquell temps en què Mallorca ja s'havia deslligat de les interdiccions de beure el suc del raïm. Plantar vinya, com féu Noè, fou una de les tasques principals dels repobladors. («id. § 2 De com Sant Vicenç Ferrer predicà a Son Gual de Valldemossa», V, 126s.)

Alguns prodigis estan relacionats amb la pluja, tema sempre present a la nostra illa més que per la seva abundor, per la seva mancança. Sembla que sant Vicenç tenia molt de bo amb el cel per aconseguir uns bons ruixats.

Quan predicava a Son Gual de Valldemossa començà a ploure... Els que se n'anaren arribaren ben banyats a casa seva; els que seguiren escoltant el sermó no varen notar els efectes de la ploguda:

«Va ésser damunt un pujolet a on encara hi ha una caseta que li diuen de Sant Vicenç. / Mentres predicava, se posa ploure. N'hi hagué que fugiren

i se'n dugueren una bona banyadura, que els arribà fins a sa pell. Es qui no es mogueren i escoltaren es sermó, no es banyaren gens, i tornaren an es poble tots xalests.» (id. id. 126).

A Mallorca mai no hem fruit de les pluges regulars, constants, moderades i penetrants en el sòl. O plou massa o no plou gens. L'expressió pluja torrencial pareix feta pensant en la nostra illa.

Recordem el passatge de la rondalla del taverner de Valldemossa que anava a Palma amb el seu ase i quan fou a «can Tonet el torrent de Bàrbara venia tan gros que s'ase no volia envestir». Va provar de travessar-lo, però la torrentada era tan forta que va estar a punt d'emportar-se'l. No sabent com sortir-se'n, el taverner demanà al sant que li servàs el sarró¹⁸. Fra Vicenç, que havia alliberat el taverner i l'ase d'una mort segura, li va dir que no parlàs del sarró; els doblers que hi duia eren robats car el vi del seu celler estava ben batejat («id. § 9 Sant Vicenç Ferrer i un taverner que es torrent li prenia es sarró», V, 127).

Quan sant Vicenç anà a predicar a Petra...

«...hi havia molt de sec: tots es nigulats que en passaven eren borrers i no en volien amollar una gota, d'aigo; es pous eren eixuts, i de ses basses no en parlem ni de ses cisternes, que no n'hi havia una per nat senyal. Es bestiar se moria de set i de magror, i sa gent havia d'anar amb botes a cercar s'aigo a fora terme.» («id. § 9 De com St. Vicenç Ferrer anà a predicar a Petra», V, 133).

Sant Vicenç diu als nins i nines que vagin en processó pels carrers de la vila i pels camins del terme demanant la pluja, cridant ben fort: «*No plou perquè Déu no vol! Ja plourà com Déu voldrà!*» (id. 134). Després de set dies de rogatives...

«...comença a enteranyinar-se devers es llevant: ses boires tornaren espesses, i, com més anava, més s'enfosquien, assetsuaixis se posen a caure unes gotes ben grosses, el cel tot se tapà, i venga una ruixada d'aquelles més fortes! S'aigo queia a talabaixons; però aquella al-lotea no flaquejava mica des seu clam a Déu» (ibídem).

Tots aquells infants tornen a Petra cridant. «—Ja plou perquè Déu ho vol! Plourà fins que Déu voldrà! Ja

plou perquè Déu ho vol! Plourà fins que Déu voldrà!» (ibídem).

Hom considerava que era un bon miracle el càstig dels poblers, que apedregaren sant Vicenç. Recordaven el greu presagi...

«—Vos faç a sebre, oh poblers! Que no tendreu pus pedreny dins es vostro terme per fer cases! No haguésseu apedregat aquell qui venia de part de Déu a predicar-vos» («id. 10 De com St. Vicenç anà a predicar a Sa Pobra», V, 135).

A la fèrtil terra pobleira no hi ha pedres, però hi ha una terra ben rica en nutrients que ofereix dues o tres collites cada any.

«...diu la gent que dins es terme de Sa Pobra no hi ha cap pedrera, i per fer cases, han d'anar a cercar es pedreny a fora terme, perquè apedregaren Sant Vicenç Ferrer» (ibídem).

Els fruits de l'acollida dels murers foren conversions i miracles. En aquest cas l'aigua de *sa bassa ferrera* fou el lloc on trobaren salut els malalts i els baldats: «Li presenten una tracalada de malalts i d'escotiflats. Else renta de s'aigo d'aquella bassa, i romangueren tots sans i bons» («id. § 11 De com St. Vicenç anà a predicar a Muro», V, 136).

Uns altres miracles es relacionen amb els seus sermons, que podien ésser escoltats des d'un parell d'hores lluny... L'algaidina que, aconsellada per sant Vicenç, se'n tornà al poble per tenir cura del seu home i dels fills escolta el sermó al llarg del camí...

«Ell quan fonc a Costes, devers quatre hores lluny de Ciutat, comença a sentir sa veu de Sant Vicenç. / Era que aqueix sant començava es sermó dins Ciutat, i aquella doneta le hi sentí tot de lo més bé. Com ella entrava dins Algaire, es sermó de Sant Vicenç s'acabà.» («id. § 12 Una dona d'Algaire i Sant Vicenç Ferrer», V, 136).

Es conta també que adesiara sant Vicenç predicava devora una creu que hi ha a les Costes d'Algaida. La tradició conta que el sentien tant des de Ses Enramades com des d'Algaida...

«...de *Ses Enramades* de Sa Porta de Sant Antoni el sentien de lo millor... / Això ho sentia contar an es pareiers de canostra, quan d'estiu duien es censal an es Senyor; i qualche pic me posaven dins es carro, damunt es sacs, i hala

cap a Ciutat! per veure sa tia monja, que teníem a Sant Jeroni. / Quan mos ne tornàvem, trobàvem aqueixa creu, horabaixa de tot, i es pareiers me deien: / —Això és sa Creu que Sant Vicenç Ferrer hi predicava i el sentien de Ses Enramades¹⁹ i d'Algaire.» («id. § 13 St. Vicenç Ferrer i sa Creu de ses costes d'Algaire», V, 137).

L'acció taumatúrgica dels sants pot centrar-se en el càstig dels que no varen fer cas a llurs indicacions o amenaces.

Una olivera mil·lenària mallorquina de Valldemossa serví de trona a sant Vicenç. La veneració d'aquest arbre per haver estat pedestal del taumaturg, unida a la quasi impossibilitat de tomar-la, féu que el senyor del lloc fes la promesa d'edificar-hi una capella. No va complir la promesa i es va arruinar...

«Passat molt de temps, an es senyor li convengué tomar aquella olivera perquè feia nosa per llaurar. Hi van amb picassons i destrals una partida d'homos; i pica que pica, no li porien fer res, an aquell diantre d'olivera. / Tothom pensà: / —És Sant Vicenç que no vol que la tombem, perquè ell hi predicà. / Es senyor aquí fa sa promesa d'alçar en aquell mateix endret una capella a Sant Vicenç. / Proven de pegar a s'olivera, i totd'una ja va ésser en terra. / Es senyor començà sa capella, però se'n cansà, i la deixà a mitges astes, i no hi ha feta feina pus. / Aquell senyor va fer ui, perquè no complí sa promesa.» («id. § 4 Sa caseta de St. Vicenç a Valldemossa», V, 128s.)

L'amenaçament del sant s'estén a tots els que posseiran aquest lloc: «I tots es qui de llavò ençà han tenguda tal possessió, se són campats malament, i s'hi camparen sempre, mentres no acabín aqueixa capelleta.» (id. id. 129).

La conclusió a la qual arriba Alco-ver en aquest relat és semblant a la que posa al final del pas del poblers que apedregaren sant Vicenç: «Jugau-hi, voltros, amb sos sants» (ibídem). «Bovetjau-hi amb sos sants, i vos ne dureu s'aumut p'es cap» («id. § 10 de com Sant Vicenç anà a predicar a Sa Pobra», V, 135).

En el recull dels fets de sant Vicenç a la nostra terra mallorquina trobam dos relats força fantàstics que ens recorden el gran poder del sant i la seva total obediència als seus superiors.

Sant Vicenç se'ns presenta associat a la predicació i als miracles: «anava pel món predica qui predica» («id. § 7 Sant Vicenç Ferrer i En Simonet», V, 130).



Darrera sessió del compromís de Casp (25 de juny del 1412)

Sentiren a dir que un bruixot de nom Simonet, que semblava doctrines errònies entre el poble, havia anunciat que tal dia a tal poble se'n pujaria al cel. Sant Vicenç amb una partida de frares hi anaren a impedir que se sortís amb la seva. En Simonet havia preparat un gran cadafal on predicava. Després del sermó anuncia el prodigi: «—Perquè vegeu que tot quant vos he dit és ver, ara mateix me'n pujaré en el cel» (ibídem).

S'inicia el prodigi, els frares demanen la intervenció de sant Vicenç, aquest deixa que es faci ben amunt fins arribar als núvols, dient: «—...com més amunt es farà, més bon esclat pegarà» (id. 131).

Sant Vicenç atura el prodigi, que s'atribueix als poders diabòlics:

«...Sant Vicenç li fa la senyal de la creu. Aleshores es dimonis, que eren es qui el se'n pujaven per fer creure a tota aquella gent que sa doctrina d'En Simonet era sa verdadera i així fer-los-se seus tots, davant la senyal de la creu que les va fer Sant Vicenç, quedaren com arronsats, i amollen En Simonet, que pren avall tot dret... i, com pegà en terra, se va fer mil benes» (id. id. 132).

A una nota al peu de plana llegim: «El fet d'aquesta tradició el conta la història eclesiàstica de St. Pere i Simó Mago a Roma» (id. 130).

El fet llegendari d'en Simonet ens porta a la figura de Simó el Mag. Quan els apòstols i molts deixebles fugiren de Jerusalem després de la lapidació del protomàrtir, el diaca Esteve, i es dispersaren per diversos llocs de Palestina, el diaca Felip fugí a Samaria i allí va veure com el poble

estava encisat pels prodigis d'un tal Simó. Llegim en el *Llibre dels Feits*:

«Feia temps que un tal Simó practicava la màgia per aquella contrada i tenia bocabadats els samaritans. Es feia passar per un home extraordinari. Tothom, des del més petit al més gran, estava pendent d'ell, i la gent deia. Aquest home és la força divina coneguda amb el nom de Gran Poder. Estaven, doncs, pendents d'ell, perquè ja feia una bona temporada que els deixava bocabadats amb les seves arts màgiques» (Fets 8: 9-11).

La predicació de la bona nova se centrava en l'anunci del Regne de Déu i en el nom de Jesucrist. Els oïdors devien recordar quelcom d'aquests dos temes, tenint en compte que la figura de Jesús era coetània per a aquelles persones. Els prodigis donaven suport a la paraula. Els que feia el diaca Felip—fer sortir els esperits malignes de molts de posseïts, retornar la salut a molts d'invàlids i paralítics—proporcionaven una gran alegria a la gent de Samaria. El pas següent era rebre el baptisme, la qual cosa feren molts homes i moltes dones d'aquella província. El baptisme era la conseqüència lògica de l'acceptació del missatge evangèlic, confirmat pels prodigis. «També Simó va creure i, un cop batiat, no se separava de Felip, admirat dels grans signes i miracles que veia» (Fets 8: 13).

En la iniciació al cristianisme, a més del baptisme, hi havia un altre ritus força significatiu: la rebuda de l'Esperit Sant. En els primers temps es distingien força bé aquestes dues passes de la iniciació cristiana.

Els apòstols Pere i Joan anaren a Samaria i allà imposaren les mans als batejats per tal que rebessin l'Esperit Sant, amb la força de llur energia i la plenitud de llurs dons. Simó va oferir diners als apòstols per aconseguir que també ell pogués atorgar l'Esperit Sant...

«Quan Simó va veure que per una imposició de mans dels apòstols era donat l'Esperit Sant, els oferí diners, demanant-los que li donassin també a ell aquell poder, perquè tothom a qui ell imposàs les mans rebés igualment l'Esperit Sant» (Fets 8: 18-199).

El correctiu dels apòstols no podia ésser més intens i amenaçant: «...veig que t'estàs enfonsant en un mar de fel i et deixes encadenar per la dolentia» (Fets 8: 23). Simó demanà perdó i suplicà als apòstols Pere i Joan que pregassin al Senyor per ell, però el record de la seva demanda l'ha acompanyat fins avui i continuarà unit al seu nom per molt de temps... El delictes de comprar o vendre coses espirituals (sagraments, beneficis eclesíastics...) mitjançant diners o altres compensacions rep el nom de simonia.

A la capital del Túria cada any a la festa del sant, dia cinc d'abril, es representen els miracles, que foren el bessó de la devoció popular a sant Vicenç

En l'altre relat es pondera l'obediència de sant Vicenç als seus superiors. La seva fama de miracler s'havia estès per tota la rodalia del convent; molta gent hi compareixia demanant-li ajuda. La situació arribà a molestar els altres frares, que digueren al prior:

«—Pare Prior, això de Fra Vicenç de fer tants de miracles no pot anar pus. Aquest convent és piñor que una fira, sa gent no mos deixen estar amb sossec: ni porem resar ni fer oració ni un sant remei. Se fa precís que Vossa Paternitat hi pos regit» («id. § 14 De com el P. Prior privà Sant Vicenç Ferrer de fer miracles», V, 137s.).

El pare prior ordena a fra Vicenç que no faci pus miracles sense ordre seva. Sant Vicenç respon: «—No pas

ànasia... Som fii d'obediència, i prou!» id. id. 138). A tots els que li demanaven que els fes algun miracle, contestava així: «—Fiets meus, el Pare Prior me té privat de fer-ne» (ibídem).

S'atribueix a la providència que sant Vicenç tornàs fer miracles...

«Passaren uns quants dies així, fins que Déu compongué que en aquell convent hagueren d'adobar ses teulades. Hi pugén es picapedrers, i hala a posar bé teules descarabutades des vent i a mudar ses rompudes o cruïades. / ...un picapedrer... trevela, cau i redola qui redola rost avall, arriba an es cap baix de sa teulada i pren sa fua per avall» (ibídem).

Els altres picapedrers demanen a sant Vicenç que faci un miracle... El nostre taumaturg diu al picapedrer que queia:

«—Ature't una mica, i aniré a demanar d'orde an el Pare Prior! / Es picapedrer, que casi ja arribava en terra, s'atura a l'aire, i St. Vicenç, corrents an el Pare Prior demanar-li d'orde per fer aquell miracle» (ibídem).

El pare prior li permet acabar el miracle i li dóna permís per fer-ne tants com vulgui:

«—Fra Vicenç! Es miracle ja l'heu fet! Car hi sou, acabau-lo!... / —Fra Vicenç, vos decant s'orde que vos havia dada de no fer pus miracles. Feis-ne tants com vulga el Bon Jesús» (id. id. 139).

El picapedrer va davallar a poc a poc i «se tira de genoions an es peus de St. Vicenç fent-li mils de gràcies d'haver-li salvada la vida... / I Sant Vicenç tornà fer miracles, tai tirat» (ibídem).

Cloenda

Aquests catorze relats ens recorden l'estada de sant Vicenç a Mallorca amb l'especial consideració dels fets i dels ensenyaments que restaren a la memòria dels nostres avantpassats. Com en totes les cròniques profanes i/o religioses, es barregen història i llegenda, realitat i ficció... En alguns casos és fàcil destriar ambdues coses, en altres és molt difícil. La persistent tradició oral, l'assignació de topònims i els trets de racionalitat dels esdeveniments són indicadors de llur condició històrica, però no cal oblidar que l'home té una tendència a potenciar i deformar els successos que fonamenten els fets, els missatges i la sensibilitat religiosa.

La finalitat de la missió de sant Vicenç a Mallorca era enfortir les creences i la moral cristiana dels mallorquins, aleshores força debilitades. Pel que fa al dogma, els punts en què més insisteix són el pecat i la justícia divina. La transgressió de la llei ja és castigada en aquesta vida; l'episodi de la sequera en el poble de Petra manifesta que els mals i les desgràcies de la vida humana rau en els «pecats de la gent gran»; quelcom semblant cal dir de les malalties, com recorden els «malalts i escotiflats» que recuperen la salut a la *bassa ferrer* de Muro. La solució és la conversió personal, que es manifesta en el penediment dels pecats i en la confessió. Hom considerava que el millorament dels costums sols es podia dur a bon terme mitjançant la transformació personal. El pecat produeix inquietud i malestar i la conversió proporciona serenitat i pau. La predicació augmenta la sensació de culpabilitat i albira el goig de la pau en una consciència lliure de culpes. El rigor del missatge del predicador dominicà és atenuat amb les referències constants a la providència; en el decurs dels fenòmens naturals i humans es manifesten els desigis divins.

El missatge moral se centra en les advertències següents: els treballadors s'han de guanyar el jornal, els comerciants no poden defraudar els compradors en la venda de llurs productes, les dones s'han de distingir per la modèstia en el vestir i el compliment dels deures familiars, les promeses de caire religiós s'han de complir. En resum, es tracta d'una forma de vida que perpetuava les diferències socials i se servia de la religió per donar conhort al poble.

Sant Vicenç Ferrer parlava la nostra benvolguda llengua, aquesta venturosa parla que ens portaren els repobladors i que era usual en el comerç, en la política, en la religió, en la família... Era el vincle que unia els països que compartíem institucions, costums, història i religió. Quan entram a les esglésies més antigues de Mallorca, on predicà el sant, la imaginació ens porta a la veu potent de sant Vicenç Ferrer transmetent fidelitat a la fe cristiana i amor a la terra. 📖

BIBLIOGRAFIA

ALCOVER, Mn. Antoni Maria. Edició definitiva: *Aplec de Rondalles Mallorquines* d'En Jordi des Recó. Palma: Editorial Moll, 1936-1972 [Per a citar

les rondalles mallorquines, escriurem el títol de la rondalla entre cometes, seguit del número del tom en xifres romanes i el de la pàgina o de les pàgines en nombres aràbics].

ALCOVER, Mn. Antoni Maria. *Diccionari català-valencià-balear*. 10 ts., Palma: 1977 [Per a citar el diccionari, escriurem les sigles DCVB, seguides del número del tom i de la pàgina o pàgines pertinents].

Bíblia. *Nou Testament*. Barcelona: Diòcesis de Mallorca, Menorca i Eivissa, i Editorial Claret, 1989 [Les citacions del Nou Testament es fan segons aquesta edició. Escriurem el nom del llibre complet, seguit dels números del capítol i del verset o versets].

DCLE. *Diccionario de la lengua española*, 2 ts. Madrid: Real Academia Española, 2001.

Gran Enciclopèdia de Mallorca, 25 volums. Palma: Promomallorca Edicions, SL, 1978-1986. [Les citacions d'aquesta obra es fan amb les sigles GEM, seguides del número del volum, de les planes i de l'entrada corresponent].

JANER MANILA, Gabriel. *Com una rondalla. Els treballs i la vida de mossèn Alcover*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1996.

JASSO GARAU, Vicenç i TORRENS VALLORI, Catalina. *Les rondalles mallorquines. Identitat i etnografia*. Palma: Institut d'Estudis Balears / Lleonard Muntaner, editor, 2007.

MASCARÓ PASARIUS, J. *Corpus de toponímia de Mallorca*. 6 toms. Palma: 1952-1962 [Per a citar aquesta obra escriurem: Mascaró: CT, el número del tom en lletres romanes, la plana o planes corresponents, informació de la seva ubicació al mapa de Mallorca i l'entrada]. [La informació de la ubicació indicada al mapa de Mallorca

del mateix autor figura al corpus i la posarem a la mateixa citació].

MASCARÓ PASARIUS, J. *Mapa general de Mallorca*. Palma: 1958.

MOLL, Francesc de Borja. *Un home de combat (Mossèn Alcover)*. Palma: Editorial Moll, 1962.

¹ Mascaró: C.T., IV, 1689, Valldemossa, 8W-5h. Son Gual. // GEM: t. 6, 352, Gual, Son.

² Mascaró: C.T., VI, 2925, Esporles, Palma, 25-8c. Torrent de Na Bàrbara. // GEM.: t. I, 410, Bàrbara, Torrent de.

³ Mascaró: C.T., I, 95, Bunyola, 8W-10g. Biniforani. // GEM.: t. II, 137, Biniforani.

⁴ «...de *Ses Enramades* de Sa Porta de Sant Antoni el sentien de lo millor. / Sa Porta de Sant Antoni era allà on desembocava sa carretera de Manacor, *Ses Enramades* eren una tarinaga d'hostals que hi havia, tots amb una enramada davant per fer ombra d'estiu i arrecés d'ivern.» («Sant Vicenç Ferrer dins la memòria del poble mallorquí. § 13 Sant Vicenç Ferrer i sa Creu de ses costes d'Algaire», V, 137).

⁵ Mascaró: C. T., VI, 3059, Palma, 26-9e. Xorrigo. / GEM.: XVIII, 255, Xorrigo.

⁶ Els cristians commemoram aquest fet el diumenge del Ram. Les branques dels arbres i les palmes han donat nom a aquesta celebració litúrgica i popular. Així descriuen els evangelistes l'entrada de Jesús a Jerusalem:

«Molta gent entapissava el camí amb els seus mantells, altres tallaven branques dels arbres per encatifer el camí i la gent que anava davant i la que el seguia cridava: "*Hosanna* al Fill de David, *Beneït el qui ve en nom del Senyor, Hosanna* a dalt del cel."» (Mateu 21: 9).

«...la gentada que havia vingut a la festa, quan va sobre que Jesús arribava a Jerusalem, collí palmes i sortí a rebre'l cridant: "*Hosanna. Beneït el qui ve en nom del Senyor, el rei d'Israel*"» (Joan: 12: 13).

⁷ Cobrir els cabells i sols deixar lliure la cara era la funció del rebosillo: «Peça de roba fina que en la indumentària femenina anterior al segle XX cobria el cap, els costats de la cara, l'esquena i els pits, i acabava en punta prop de la cintura; es va dur sobretot per les dones mallorquines que a vegades duïen dos rebosillos, o sia, un de gran a sota i un de petit damunt l'altre...» (DCVB: t. 9, 199. Rebosillo).

⁸ Vd.: Jasso / Torrens, 2007, 140-142.

⁹ A una nota al peu de plana llegim: «*Es sarríó* és un estori de pauma, redó, d'uns sis pams de diàmetre, amb una ansa a cada banda, el dobleguen agafant-lo amb una mà per cada ansa i amb sa granera hi posen les agradaures».

¹⁰ Moll, 1962: 49.

¹¹ Janer, 1996: 21, 85, 135.

¹² També és una de les peces de vestir de la jaia de «*L'Amor de les tres taronges*» (III, 56): «...rebosillo, gipó i gonellons...».

¹³ Aquesta paraula deriva del verb *rebozar* (cobrir casi todo el rostro con la capa o manto), del qual provenen *rebociño* i *rebocillo* (DICLE, t. 2: 1908s.)

¹⁴ En relació amb la feina imprescindible dels llenyaters i carboners, que proporcionaven els materials necessaris per alimentar el foc, una font d'energia imprescindible, vd.: Jasso / Torrens, 1997: 280-289 (El foc).

¹⁵ Cal recordar Jesús caminant sobre les aigües del llac de Galilea a les tres de la nit, cercant la companyia dels apòstols, i Pere demanant per anar-hi. El Bon Jesús li diu: «Vine», però la força del vent féu que començàs a enfonsar-se... Jesús li dóna la mà i li diu: «Quina poca fe! Per què dubtaves?» (Mateu 14: 23-32). Pere sabia nedar —ens ho recorda l'episodi de la pesca miraculosa, quan reconeix Jesús a la vorera del llac, a devers dues-centes colzades (noranta metres) d'on era la barca i es tirà a l'aigua (Joan 21: 6-8)—, però el que va flaquejar fou la seva confiança en Jesús. El carboner ni tan sols pensa en les seves forces, tota la seva confiança rau en Déu. Aquesta contarella recordava al poble, en un llenguatge senzill i planer, que sols en Déu hem de posar la nostra confiança.

¹⁶ Els diners es portaven generalment dins del sarró, que adesiara hom ocultava sota alguna peça del vestit. Vd.: Jasso / Torrens, 2007: 145s., 271.

¹⁷ Vd. Jasso / Torrens, 2007. 248-271 (Els diners, els salaris i els preus).

¹⁸ El Bon Jesús i sant Pere han cobrat l'escarada de segar a Banyols, trenta lliures, i les duen dintre d'un sarró. L'hostalera diu al seu home que els surti a camí i els ho prengui: «—Ja pots ésser partit a emmascarar-te, i amb so trabuc surt-los a l'enquatre, i los saupes es sarró, i ja no tendrem pus maldecaps d'es viure.» («El Bon Jesús i Sant Pere i En Bruixa», V, 93).

¹⁹ Pel que fa a *Ses Enramades* i a altres hostals que figuren a les nostres rondalles, vd.: Jasso / Torrens, 2007: 190-192.

SUBSCRIPIONS AL TELÈFON
971 25 64 05

Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

BARTOMEU COLOM
La reforma de l'Estatut d'autonomia del 2007

Marc Colell i Teixidó
DENISE BOYER
«Podré dir que vaig ser dels que no van deixar que la universitat francesa se n'anés en orris sense fer-hi res»

ÀNGEL CASALS
El Tractat dels Pirineus: una pau entre estats o entre dinasties?

DOSSIER: EL CUB DE RUBIK. UN PAQÜE DE TELESERIES NORD-AMERICANES

Patricia Traperó, Jaume Miró, Pere Antoni Pons, Melchor Comes, Victor Compu, Jaume Muntaner, Maria Muntaner, Jesús Revelles, F. Xavier Granados, Carles Cabreira, Josep M. Lluaradó



Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

GUIDO FONTEYN
La gran marca del moviment flamenc a Bèlgica

Marc Colell i Teixidó
PAU ALABAJOS
«Escriure una cançó és llançar una pedra al poder establiment»

CARME BLANES
La ciutat romana de Pol-lèntia

ANTONI PIZÀ
La vida sexual de Chopin

DOSSIER: EL CANVI CLIMÀTIC O L'ENFAMENT GLOBAL DEL PLANETA

Jordi Bigues, Salvador Samitier, Vicent Alcántara, Josep Enric Llobet, Javier Martín Yáñez, Ramon Artigas, Jorge Olcina Cantos, Cels García



Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

JOSEP-LLUÍS CAROD-ROVIRA
Una nació per fer, una nació per créixer

Pau Vadell i Vallbona
Jaume C. Pons Alorda
ÀNGEL TERRON
Davant les molècules del vers

FERRAN GARCIA-OLIVER
Austas Marc, la vigència d'un clàssic

DOSSIER: MENORCA, ELS BATECS DE L'ILLA
Jaume Mascaró, Joan F. López Casanova, Alfons Merled Vidal, Pere Altuna Seguí, Joan Pons Altuna



Per què no votaren les dones al Principat el 1932?

Josep Lluís Martín i Berbois

Un dels aspectes més rellevants de la instauració de la Segona República fou la concessió del sufragi femení, un atorgament que permeté noves possibilitats democràtiques a un sector de la societat que havia estat intencionadament marginat fins aleshores. La demanda de la concessió del vot de la dona no fou una reclamació que sorgí amb l'adveniment del nou govern polític. El moviment feminista espanyol i català durant les primeres dècades del segle XX ja comptava amb un nombre destacat d'entitats femenines a Barcelona com l'*Unión de Mujeres Españolas*, la *Mujer del Porvenir* o la *Progresiva Femenina*, entre d'altres col·lectius.

El 8 de març del 1924 l'*Estatuto Municipal* atorgà per primer cop el vot a la dona i la possibilitat de ser regidorable. El 12 d'abril del 1924, el president del Directori Militar, Miguel Primo de Rivera Orbaneja (1870-1930), publicà a la *Gaceta de Madrid* un Reial decret per a la depuració del cens, signat per ell mateix i pel rei Alfons XIII de Borbó (1886-1941), en què confirmà definitivament la concessió del vot femení.¹ No obstant això, existia el parany polític que el sufragi no era universal, car només permetia de votar a la dona soltera i vídua; mentre que a la maridada, a excepcions d'alguns casos, no se li permeté d'exercir el vot. Tanmateix, aquest atorgament només fou efectiu en l'àmbit local perquè durant el mandat de Primo de Rivera no es realitzaren eleccions generals. Tot i aquest impediment decisiu, a l'Assemblea Nacional Consultiva (1927-1929), la qual només tenia caràcter consultiu però no electiu, hi estaven representades tretze dones.² Possiblement el motiu pel qual el

dictador es decantà per aquesta concessió fictícia recau en el fet que el 1924 hi havia vint-i-tres països d'arreu del món que havien permès el sufragi femení ja fos de manera universal o restringida.³

Al Principat també sorgiren els primers comentaris preveient la possibilitat del vot de la dona. L'advocat, periodista i membre de la Lliga Regionalista Lluís Duran i Ventosa (1870-1954) opinà, en el seu llibre *Els polítics*, que no hi havia cap motiu perquè les dones no tinguessin drets polítics, però també advertí que la dona tenia l'obstacle important de la seva manca de preparació.⁴

A llarg de la dècada dels trenta les dones s'implicaren molt més en la política. El 25 de març del 1930 es reuní la Comissió Gestora del Deute Interprovincial per adreçar al rei un telegrama sol·licitant l'amnistia per als presos del complot del Garraf, realitzat el 1925 per membres d'Estat Català. La participació del moviment femení català es traduí en la recollida de 210.000 signatures de dones catalanes.

La proclamació de la República i, posteriorment, la República Catalana el 14 d'abril del 1931 obrí noves i veritables esperances per al sector femení respecte, entre d'altres aspectes, al sufragi femení. Tot i el nou canvi polític, durant la campanya electoral de les eleccions constituents del 28 de juny del 1931 les formacions polítiques principatines no incorporaren la reivindicació del sufragi femení en llurs programes. El motiu calia cercar-lo en el fet que les dones encara no podien exercir aquest dret, però en canvi sí que podien ser elegibles.⁵

Aquest fet provocà diverses queixes des de diversos sectors femenins del país. N'és un exemple

l'article realitzat per un seguit de dones properes a Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) al setmanari d'orientació esquerrana *L'Opinió* (1928-1934): «Ja s'acaba l'hora de les promeses afalagadores. N'hi ha hagut per a tothom menys per a nosaltres. Els candidats i llurs amics han tingut aquest oblit que pot ésser lamentable. [...] Volem que es reconeguin els nostres drets iguals als de l'home. Ara que es tracta d'estructurar un poble, que no sembli que només hi ha homes sobre la terra».⁶

La possibilitat real de l'obtenció de l'Estatut d'Autonomia provocà una exaltació important entre la població principatina. Aquesta situació anímica també produí una remarcable mobilització femenina en el referèndum a favor de l'Estatut celebrat el 2 d'agost del 1931, malgrat que les dones tampoc no pogueren votar en aquella ocasió. Tot i aquest contra-temps, ERC va realitzar una campanya pro-Estatut adreçada a les dones amb un pamflet que contenia un missatge del president del Govern provisional de la Generalitat, Francesc Macià i Llusà (1859-1933), al col·lectiu femení: «Dones catalanes: El vostre deure, en aquest moment, és fer votar l'Estatut i signar les fulles del plebiscit femení». Al costat del referèndum oficial, per sufragi universal masculí, se n'organitzà un de paral·lel femení de caire simbòlic.

Macià era conscient de la influència important de la dona cap al votant mitjà, però no acabava de confiar-hi com a ciutadana de ple dret. El Comitè pro-Estatut aplegà 146.644 adhesions a favor i una en contra a Barcelona, i 235.467 signatures favorables i cap de contrària a la resta del Principat.⁷

Entre el 30 de setembre i l'1 d'octubre del 1931 es realitzà el debat parlamentari per concedir el sufragi femení. Aquest no estigué exempt de polèmica perquè alguns sectors polítics es queixaren del suposat comportament electoral conservador de les dones. Clara Campoamor Rodríguez (1888-1972) i Victoria Kent Siano (1892-1987) eren les úniques dones a les Corts espanyoles i defensaren posicions enfrontades. La primera, en contra de la política del seu partit, defensà el vot femení. La segona considerà, entre d'altres aspectes, prematur concedir el sufragi perquè en aquells moments només una minoria de dones obreres i universitàries estava preparada per entendre què significava la República.⁸

Pel que fa als diputats catalans, tan sols hi intervingueren Lluís Companys i Jover (1882-1940) i Manuel Carrasco i Formiguera (1890-1938) i tots dos es mostraren favorables a la concessió del vot a la dona. L'1 d'octubre del 1931 es procedí a la votació, en la qual s'emeteren 161 vots a favor del sufragi femení i 121 en contra.⁹ Finalment l'aprovació de la Constitució republicana, més concretament l'article 36, el 9 de desembre del 1931, concedí el dret esmentat: «*Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de 23 años, tendrán los mismos derechos electorales, conforme determinen las leyes*».

Aquest fet condicionà directament l'organització interna dels partits polítics, car es veien obligats a crear una secció femenina. En el cas dels partits d'esquerres, la formació femenina més destacada fou la d'ERC, mentre que a les dretes la més important fou la Secció Femenina de la Lliga Regionalista, encapçalada per la pedagoga i política Francesca Bonnemaïson i Farriols (1872-1949), vídua de l'advocat i polític Narcís Verdaguier i Callís (1863-1918), i gran amiga de l'advocat i líder del partit Francesc Cambó i Batlle (1876-1947).¹⁰

Malgrat el que deia la Constitució republicana referent al vot femení, el president de la Generalitat, Francesc Macià, esmentà que aquest fet no seria possible atès que hi havia una sèrie d'impediments legals. L'11 de maig del 1932, aparegué reproduïda a l'òrgan periodístic d'Acció Catalana Republicana, *La Nau*, una entrevista presidencial, amb la negació esmentada del sufragi femení, que havien mantingut les membres del Comitè de Defensa d'Interessos Catalans amb el president Macià sobre la necessitat de concedir el vot a les dones.¹¹

Les reaccions enfront a la negativa al sufragi femení no es feren esperar i des de l'òrgan jornalístic de la Lliga Regionalista, *La Veu de Catalunya* (1880-1937), s'inicià una campanya ferotge envers el president de la Generalitat: «Ens sembla que, si la versió de "La Nau" és exacta, el President de la Generalitat no ha estat prou ben informat. També ens resistim a creure que sigui exacta la versió que dóna "La Nau" de les altres paraules del senyor Macià. El President de la Generalitat no pot haver dit que les eleccions han d'ésser convocades l'endemà de l'aprovació de l'Estatut i que, perquè les dones puguin votar, cal que ho facin d'acord amb el Cens nou i aquest no estarà llest fins a



Comissió de dones per l'alliberament dels detinguts pel complot del Garraf. Fotografia del llibre *Història de Catalunya en imatges (1888-1931)*, 1977, Barcelona

La negació del vot femení es resumeix fonamentalment en el temor real de les esquerres d'un hipotètic vot conservador de la dona

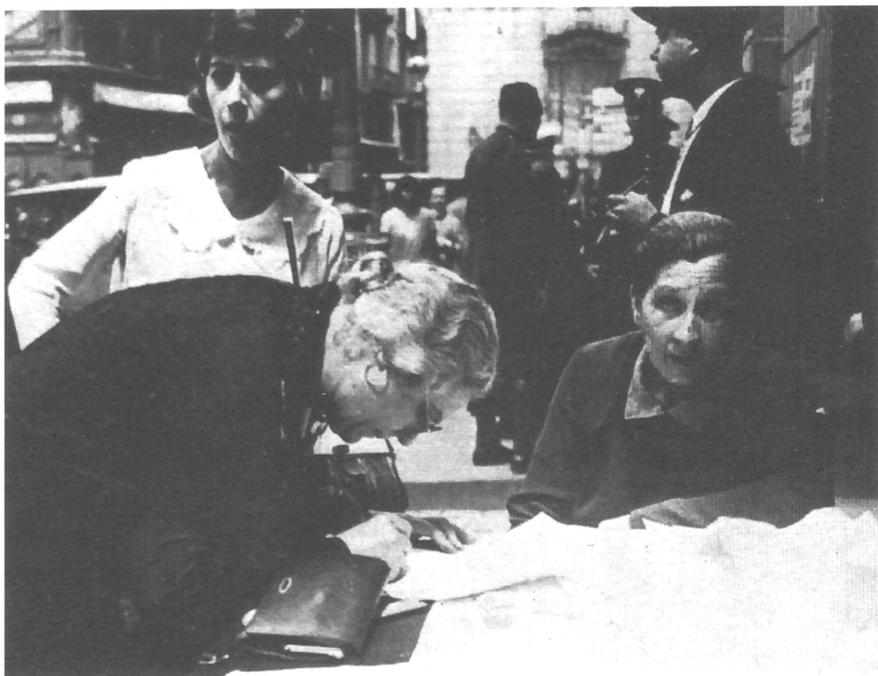
primers de desembre, la qual cosa retardaria les eleccions prop d'un any. El senyor Macià sap que el Cens nou pot ésser enllestit abans de desembre. El senyor Macià sap que les eleccions han d'ésser convocades dintre el mes següent a l'aprovació de l'Estatut. El senyor Macià sap que l'Estatut és molt probable que no resti definitivament aprovat fins a les darreries de juny. Si, doncs, les eleccions són convocades el juliol, no caldria ajornar-les gaires mesos perquè el Cens nou fos enllestit i poguessin votar les dones».¹²

Les paraules de Macià colpiren directament els interessos de les futures votants, fos quina fos llur ideologia. Tanmateix, les afirmacions anteriors perjudicaven clarament el sector femení del partit ja que a partir d'aquell instant la Secció Femenina d'ERC hagué de renunciar a les seves pretensions electorals.

Malgrat els atacs polítics constants de la Lliga, el Govern de la Generalitat continuà reiterant que no era possible confeccionar un cens electo-

ral en què constessin les dones.¹³ Respecte a la confecció del cens electoral, la Lliga esmentà que: «Aparenten [els homes d'ERC] també ignorar que el projecte de convocar les eleccions dintre d'un mes després de l'aprovació definitiva de l'Estatut no té res a veure amb la data mateixa de l'emissió del sufragi. Una cosa és convocar eleccions i una altra cosa efectuar-se. Si aquell precepte preval en el text definitiu de l'Estatut, la qual cosa és encara hipotètica, caldrà convocar el cos electoral dintre del mes següent a la vigència de l'Estatut com a llei de la República, però en aquesta convocatòria pot ésser assenyalada la data que hom cregui més oportuna per a la celebració de les eleccions».¹⁴

Mentrestant, l'organització femenina d'ERC es veié obligada a emprar els mateixos arguments que el president de la Generalitat per justificar la impossibilitat d'efectuar el seu dret: «El Cens de Catalunya, com el de la resta d'Espanya, no estarà fet fins el mes de novembre proper (Avui, segons la *Gaseta* [de Madrid. Òrgan de publicació oficial de la legislació], prorrogat encara per un mes més, vista la impossibilitat de fer-se detingudament amb tan breu temps). El projecte d'Estatut de Catalunya diu: Títol VIII art 37: "En el termini d'un mes, a comptar del dia que aquest Estatut estarà promulgat amb força de Llei, el President Provisional de la Generalitat de Catalunya convocarà eleccions en les quals seran elegits, per sufragi universal directe, els Di-



Dones al referèndum de l'Estatut del 1931. Fotografia del llibre *La Generalitat de Catalunya en la seva història*. Edmon Vallès, 1978, Barcelona

putats que constituïran el primer Parlament de Catalunya».¹⁵

Malgrat que les opcions reals de vot estaven exhaurides, un grup de diverses formacions femenines, en el qual hi havia la Secció Femenina de la Lliga, es dirigiren al president del Govern espanyol, Manuel Azaña Díaz (1880-1940), i al president de la Generalitat, Francesc Macià, per demanar-los el dret d'exercir llur vot en aquells comicis.¹⁶ Macià respongué que: «El Govern i la Comissió d'Estaduts van creure que era necessari fixar dintre el text de l'Estatut el criteri a seguir respecte a aquesta qüestió, i així veureu que en el segon paràgraf de l'Article Únic de les Disposicions Transitòries es diu que, previ l'acord del Govern, la Generalitat fixarà la data de les eleccions del primer Parlament de Catalunya d'acord amb el mateix procediment de les eleccions a Corts Constituents. Per tant, ni el senyor Azaña ni jo podem fer altra cosa que complir el que ve disposat a l'Estatut d'autonomia, i no escaparà a la vostra comprensió que qualsevol esmena que volgués aportar-se a aquesta qüestió a darrera hora, toparia, no sols amb la dificultat legal, sinó amb la impossibilitat de poder disposar amb tal urgència d'un cens electoral que comprengués també els ciutadans femenins».¹⁷

Com era previsible, la contesta de Francesc Macià no complagué les dones conservadores, les quals replicaren a les declaracions anteriors tot dient: «Potser el senyor Macià no s'hi ha fixat

prou bé, però a nosaltres ens sembla que aquesta disposició no té res a veure amb el nostre plet. Primerament, la data de les eleccions l'ha de fixar el senyor Macià, i nosaltres preguntem: per pressa que porti el senyor Macià per a la convocatòria, no ens podria tenir aquesta petita deferència (petita en si, però immensa per allò que representa), d'ajornar les eleccions, si convenia, una setmana, dues a més tardar? Nosaltres li'n sabríem grat i la Pàtria agraïment. Però el cas és que aquest petit conflicte no existeix, perquè ara es parla de celebrar eleccions el 20 de novembre, és a dir, d'aquí a cinc setmanes, i el cens pot estar enllestit, si el senyor Macià ho vol, d'aquí un mes com a màxim. Com podem veure, aquesta dificultat és purament il·lusòria. [...] Pensi-ho bé el senyor Macià, no sigui cas que a la història quedi gravat el seu nom amb l'estigma que, per la seva voluntat, privant de votar les dones, els Parlaments de la Catalunya autònoma reposen sobre un procediment il·legal».¹⁸

A mitjan novembre del 1932 la Lliga Regionalista, encapçalada per la Secció Femenina, va enllestir el nou cens electoral; segons el diari *La Vanguardia* aquest cens constava de 809 volums i més de 260.000 fitxes.¹⁹ Tot i l'elevat nombre de dades, des de la Lliga s'esmentà que les xifres finals eren majors: «El resultat d'aquella tasca fou rectificar 7.532 noms, addicionant-ne 16.427, essent el nombre de comprovacions 25.260. El Secretariat General, amb la sempre

ardida i valuosa cooperació de la Secció Femenina, confeccionà un nou Diccionari electoral de Barcelona-Ciutat, que consta de 570.569 noms, reunits en 1.004 volums. Completat aquest diccionari, un altre de canvis de domicili, que fou enllestit al cap de vint dies, amb tot i que hi consten 38.960 canvis».²⁰

Finalment se celebraren els comicis sense que la dona hi pogués participar. Les eleccions foren guanyades sense problemes per ERC, mentre que la Lliga Regionalista es refermà com a única alternativa real al partit governant.

La negació del vot femení es resumeix fonamentalment en el temor real de les esquerres d'un hipotètic vot conservador de la dona. Tal com ha escrit l'historiador Enric Ucelay-Da Cal: «La dona era un important element potencial del populisme nacionalista. Els republicans venien amb pretensions de canviar les coses, de reformar-les i fer-les de bell nou, i una ampliació de drets de la dona semblava obvi, començant pel sufragi. Però, d'altra banda, hi havia la convicció generalitzada en els medis esquerrans que les dones, fins i tot l'obrera, eren més religioses que els seus homes i, per tant, eren susceptibles als arguments de sermó i confessionalari; en resum, que votarien per les dretes catòliques. Fins Macià va evidenciar públicament els seus temors».²¹

Per això no és estrany pensar que la negació del sufragi femení per part del president del Govern espanyol, Manuel Azaña, i el del Govern de la Generalitat, Francesc Macià, fos intencionada. La preocupació per un suposat vot conservador del sector femení influencià de manera cabdal en l'actitud i decisió del president de la Generalitat. Si ho analitzem des d'una òptica política i interessada, és evident que Macià no estava disposat a renunciar a tot allò que havien aconseguit ERC i ell tan sols un any abans.

Les eleccions generals del 19 de novembre del 1933 comportaren un canvi radical i interessat per part de les formacions polítiques d'esquerres respecte a la concessió del vot femení, perquè les dones ja podien exercir llur dret. La concessió del vot de la dona fou un afer força polèmic, car ben aviat es posà en dubte la igualtat electoral entre un sexe i l'altre. Alguns escrits de l'època consideraren la dona inferior perquè no era suficientment partípic o no coneixia prou bé el panorama polític, fins i tot, en ocasions se l'acusà de ser incapaç de

posseir un criteri propi a l'hora de votar. La victòria de les formacions de dretes, tant en l'àmbit espanyol com català, en les eleccions esmentades, agreujaren, encara més, les desqualificacions i crítiques envers les dones, culpant-les infundadament de la victòria electoral de la dreta política. Acusacions que desaparegueren quan les esquerres guanyaren, en general, les eleccions municipals del 14 de gener del 1934, però aquesta ja és una altra qüestió.²² ■

¹ *Gaceta de Madrid*, 8-III-1924. Decreto-Ley. Art. 51è i 84è.

² *Diario de Sesiones de la Asamblea Nacional*, 23-XI-1927. Vegeu també: CAPEL, Rosa María. *El sufragio femenino en la segunda república española*. Madrid: Dirección General de la Mujer, 1992, pàg. 82 i DÍAZ, Paloma. «La Dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer». A *Espacio Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 17, 2005, pàg. 175-190.

³ Austràlia, Àustria, Bèlgica, el Canadà, Txecoslovàquia, Dinamarca, els EUA, Finlàndia, Hongria, Irlanda, Islàndia, Luxemburg, Mongòlia, Norvègia, Nova Zelanda, els Països Baixos, Polònia, el Regne Unit de Gran Bretanya i Irlanda del Nord, la República Federal d'Alemanya, la República Socialista Soviètica de Bielorússia, la RSS d'Ucraïna, Suècia i Rússia.

⁴ DURAN, Lluís. *Els polítics*. Barcelona: Tipografia Emporium, 1927, pàg. 233-238.

⁵ Victoria Kent pel PRS i Clara Campoamor pel PRR foren escollides diputades. Margarida Nelken Mansberger (1894-1968), diputada per Badajoz pel PSOE, ho fou el mes d'octubre d'aquell any i no participà a les discussions parlamentàries sobre el vot femení.

⁶ *L'Opinió*, 28-VI-1931.

⁷ *La Vanguardia*, 7-VII-1931

⁸ NASH, Mary. «Género y ciudadanía». A *Ayer*, núm. 20, 1995, pàg. 256.

⁹ En total van votar-hi 288 diputats dels 470 diputats. Això significa que un 40% dels diputats no van participar en l'aprovació d'aquesta llei. Dels cinquanta-tres diputats catalans, només en votaren vint-i-un: quinze a favor i sis en contra.

¹⁰ CAMBÓ, Francesc. *Memòries (1876-1936)*. Vol I. Barcelona: Alpha, 1981, pàg. 456.

¹¹ El DIC era una plataforma violentament antimacianista, que combinava gent de la Lliga amb catòlics exaltats: d'aquesta manera posaren un bon parany a Macià. Era evident que l'Esquerra pretenia d'obtenir una majoria –si fos possible absoluta– al Parlament català i que desconfiava del vot femení per guanyar.

¹² *La Veu de Catalunya*, 11-V-1932.

¹³ *Ibidem*, 12, 15 i 20-V-1932.

¹⁴ *Ibidem*, 9-VI-1932.

¹⁵ IVERN, Maria Dolores. *Esquerra Republicana de Catalunya (1931-1936)*, Vol II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pàg. 355-358.

¹⁶ *La Veu de Catalunya*, 15-X-1932.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *La Veu de Catalunya*, *Pàgina Femenina*. 15-XI-1932, pàg. 4-5.

²⁰ CATALANA, Lliga. *Dos anys d'actuació*.

Primera assemblea ordinària de Lliga Catalana. Barcelona: Impremta Clarasó, 1935, pàg. 52.

²¹ UCELAY-DA CAL, Enric. *La Catalunya populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*. Barcelona: La Magrana, 1982, pàg. 131. Vegeu també: GARCÍA, Pilar. «Les consignes electorals de l'Església Catòlica catalana durant la segona república, 1931-1936». A *Antecedents de la Guerra Civil. La Segona República. Exèrcit, església i societat. Actes i seminari sobre la Guerra Civil i el Franquisme a Catalunya*. Barberà del Vallès: Ajuntament de Barberà del Vallès-Diputació de Barcelona-Recerca Històricocultural Barberena, 1996, pàg. 101.

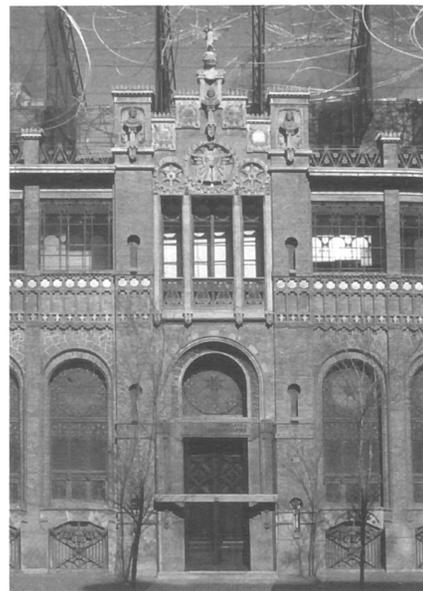
²² Les causes de la derrota de les esquerres o victòria de les dretes en els comicis del 1933 cal cercar-les en la divisió entre les forces republicanes, l'abstenció de l'anarcosindicalisme, el desgast polític del Govern republicà, l'agrupació de les formacions de dretes o l'habilitat electoral dels homes de la Lliga. Per a més informació vegeu: VILANOVA, Mercedes. «La elección legislativa del 19 de noviembre de 1933 en Cataluña y la tergiversación historiográfica del voto de la mujer». A DDAA: *Haciendo Historia: Homenaje al Profesor Carlos Seco*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989, pàg. 529-536; «Las elecciones republicanas de 1931 a 1936, preludeo de una guerra y un exilio». A *Historia, antropología y fuentes orales*, núm. 35, 2006, pàg. 65-81, i MARTÍN, Josep Lluís. «Els macianistes davant el vot femení. Les Seccions Femenines de la Lliga Regionalista i de l'ERC en els comicis al Parlament de 1932». A *Revista de Catalunya*, núm. 214, febrer del 2006, pàg. 50-72 i «Francesc Cambó i el vot de les dones. La Secció Femenina de la Lliga Regionalista l'any 1932». A *L'Avenc*, núm. 314, juny del 2006, pàg. 10-13.

Gràfiques Mallorca

Ferrers, 2 - Polígon Ind. d'Inca - Tel. 971 50 14 02 - Fax 971 88 10 01 - 07300 INCA - Illes Balears

Fundació Antoni Tàpies. Una reobertura plena de propostes

Georgina Sas Sanuy



Fundació Antoni Tàpies. Barcelona

L'obra d'Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) continua generant-me encara avui noves lectures. És el reflex d'un procés intel·lectual que el creador sap expressar a través d'instruments artístics amb una personalitat inconfusible però que cal conèixer amb una mirada profunda. Amb això no vull dir que l'art contemporani no arribi a la sensibilitat de tothom, tot el contrari, perquè una obra d'art parla tota sola i només cal que ens transmeti sentiments; emotivitat i intensitat, dos valors màxims de l'obra d'art com a forma de coneixement. I el més important de l'obra de Tàpies ens continua generant interpretacions que ens poden ajudar a entendre millor el seu pensament plàstic.

A 86 anys la seva producció continua impàvida com ho estaria una fórmula científica, per això insisteix tant en la relació entre l'art, la ciència i el seu misteri. Ja ho va dir Albert Einstein l'any 1930: «l'experiència més bella que podem tenir és el misteri» i en aquest misteri recau la seva relació, i per això Tàpies reclama per a l'artista un lloc al costat del filòsof i el científic.

El seu art

L'artista català ha anat enfortint amb els anys la seva energia interior, com si l'art li anés proporcionant un elixir compost de materials impertorbables que parlen per ells mateixos. Fill de l'advocat Josep Tàpies Mestres, va néixer el 13 de desembre del 1923 a Barcelona, envoltat d'un cercle familiar de llibreters i polítics catalanis-

tes. Sempre s'ha dit que la tisi que va patir a 18 anys, i que el va fer passar més d'un any al sanatori de Puig d'Olena, prop de Centelles, va ser el punt d'inflexió a partir del qual va decidir quina era la seva vocació.

Antoni Tàpies està considerat com un dels màxims exponents de l'informalisme (Jean Fautier, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, George Mathieu, Joan-Josep Tharrats, entre d'altres), un moviment caracteritzat per un cert pessimisme però que en Tàpies s'ha anat transformant en una preocupació pel destí de l'ésser humà, i això esdevé meravellós.

Una obra fàcilment reconeguda pels materials utilitzats, que fan l'efecte que han tacat la superfície de la tela, l'han embrutat amb restes de diverses substàncies. Empremta gestual, aplicació directa, instantània i fins i tot accidental dels materials, gest compulsiu i directe per arribar a la taca o a l'estripada. Una certa estètica del brut, de l'erosió, del desgast, de la destrucció... Una preeminència pels materials vells i pobres, i també pel pas del temps que Tàpies barreja amb símbols iconogràfics com la «X» com a misteri, la «M» com presència constant de la mort, la «A» com el propi jo (d'Antoni) o la «T» de Teresa (la seva dona).

La Fundació

La Fundació Tàpies es va crear l'any 1984 per iniciativa del mateix Antoni Tàpies i el seu disseny de promoure l'art contemporani i preservar el propi fons. Sis anys després, el 1990, obria les portes la seu al carrer

d'Aragó de Barcelona en un edifici modernista construït entre el 1881-1885 i projectat per l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. Un edifici singular erigit originàriament com a seu de l'editorial Montaner i Simon i que combina el maó vist amb el ferro com a solució constructiva. El que sempre m'ha cridat l'atenció és el coronament amb l'escultura *Núvol i cadira* (1990), una reflexió sobre l'art i l'home contemporani, i que lluny de les consideracions crítiques que la consideraven una exaltació de l'ego de l'artista és interessant seguir-la sempre amb la mirada, impertorbable al brogit de la ciutat.

La reforma arquitectònica, que s'ha fet un pèl llarga, ha significat l'adaptació de l'edifici a les noves normes de seguretat i evacuació. L'adequació per a les persones amb mobilitat reduïda, la remodelació dels espais expositius per recuperar-ne el caràcter industrial original, la millora de l'entrada i dels espais de recepció i llibreria, i la recuperació de la segona planta del museu per a ús públic han estat els eixos de l'obra. Un projecte transformador que fa conviure el minimalisme més contemporani de certs interiors amb el modernisme artístic del tombant del segle XX, del qual tants exemples magnífics ens dóna la Ciutat Comtal.

Sense oblidar ni per un moment que la Fundació Tàpies té la missió de ser el centre de referència per a la conservació, la difusió i la investigació de l'obra de Tàpies, l'exposició inaugural de la nova etapa va ser tota una declaració d'intencions amb el

nou assessorament i direcció de Miquel Tàpies Barba, el fill petit de l'artista: «volem que la gent no surti indiferent», va dir.

Antoni Tàpies. Els llocs de l'art

Antoni Tàpies. Els llocs de l'art, com a exposició inaugural, va incloure fins al principi de maig obres molt personals de l'autor creades els darrers vint anys (que lliguen amb les dues dècades de vida de la fundació) i que dialoguen amb obres més antigues de mitjan anys quaranta. No és l'únic diàleg que es proposava. L'exposició també aplegava una selecció d'obres de la seva col·lecció personal i una antologia de llibres i objectes de diverses cultures, font de la seva inspiració. Una vuitantena de peces que van des de l'art egipci antic fins a l'art modern occidental, des d'objectes rituals fins a llibres científics. Una ceràmica grega, una peça de Meliès, una de Duchamp, una pintura de Kandinsky, un gravat de Goya, un diagrama tàntic o una marededéu romànica. Objectes que parlen de la dimensió dels seus interessos amb poders universals vigents amb l'art contemporani i inspiradors de la seva pròpia producció. Tàpies ha insistit al llarg de la seva vida en els valors espirituals de l'art, sigui de la metafísica occidental, sigui de les filosofies orientals com el *Tao* o el *Zen*. No podem oblidar que el pare de Tàpies li va transmetre un fort anticlericalisme i que, alhora, la mare era seguidora d'un catolicisme ortodox. Aquesta aparent contradicció fa que Tàpies cerqui un camí espiritual propi, basant-se en la saviesa oriental.

«L'experiència íntima de la realitat profunda desvetllada per certes analogies, imatges i símbols tradicionals és un fet comú a la naturalesa humana, al cervell humà, a moltes cultures..., i de molt lluny», diu Tàpies.

El protagonisme inaugural, tot i que pluvia, se'l va endur l'icònic *Mitjó* que s'ha instal·lat a la terrassa de l'edifici. Una versió reduïda del que havia projectat uns quants anys abans per situar-lo a la Sala Oval del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Gairebé 3 metres respecte als 18 metres que no van arribar a lluir-se. Molts metres de diferència però en queda el testimoni d'una idea.

L'exposició es completava amb una bona tria de les seves pròpies pintures, des de les primeres representacions de fragments del cos humà dels anys quaranta fins a obres de la dècada que estem a punt de tancar.



Fundació Antoni Tàpies, antiga seu de Montaner i Simon, Editores a Barcelona

Sinergies artístiques

La pintura de Tàpies, com la poesia de Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) de la dècada dels quaranta, sorgeix d'una innegable voluntat d'investigar en el pou de l'inconscient i de trencar amb la racionalitat reprimida de la postguerra. Un enfrontament radical amb la cultura oficial del franquisme, una necessitat d'omplir de llum una època fosca amb una utopia que es vol arrelar amb referents emblemàtics del marxisme, les lectures de Sartre, Marx o Lefebvre.

Tots ells eren artistes molt preparats i personalíssims que, d'entrada, ja aportaven una obra creativa contundent i amb intencions semblants. M'agrada parlar de Brossa sempre que puc perquè no conec cap altre poeta que hagi estat capaç d'expressar-se en la diversitat de formes en què ho ha fet ell i que com Tàpies, amb un segell artístic inconfusible, han deixat una empremta incomparable. Una anècdota curiosa: gairebé tot el grup de *Dau al Set*, del qual ells eren integrants, vivien al carrer Balmes de Barcelona; Brossa al número 206, prop de la Travessera de Gràcia, i Tàpies, al 207.

Els seus llenguatges cal que flanquegin constantment l'absència per trobar un altre sentit, aquell que queda més ocult. Cal evocar la reflexió de Georges Bataille en la qual «el llenguatge poètic ha de ser comentari de la seva pròpia absència de sentit».

Tàpies també reivindica el mallorquí Ramon Llull com a home de pensament i el fet de veure la realitat en

la creença relacionada entre el món exterior i l'interior. El fet de no voler dir-ho tot en una obra per poder transportar l'espectador o el lector a altres nivells i poder completar-ho amb el seu pensament. Som davant la creació d'un llenguatge especulatiu basat en la filosofia lul·liana dels segles XIII-XIV, que ens trasllada directament a la creació contemporània i ens demostra novament que aquest contacte és possible.

La vida i obra d'un artista caminen juntes, són dues cares d'un mateix, dos vessants d'una personalitat única. En aquest sentit, la cosa més important no és l'art sinó allò que l'art manifesta, revela i aconsegueix comunicar-nos.

Amb una obra complexa que supera les 8.000 peces, les diverses interpretacions dels seus treballs fan que un resum de la seva trajectòria sempre sigui incomplet. Per això, si voleu conèixer una mica més la seva filosofia, podeu llegir alguns dels seus llibres perquè, a part de ser artista plàstic, Antoni Tàpies és crític d'art i escriptor.

La pràctica de l'art. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1970. *Per un art modern i progressista*. Barcelona: Empúries, 1985. *Art i espiritualitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988. *L'experiència de l'art*. Barcelona: Edicions 62, 1996. *L'art i els seus llocs*. Madrid: Siruela, 1999. *L'art contra l'estètica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1974. *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona: Crítica, 1977. *La realitat com a art*. Barcelona: Laertes, 1982.

Ricard Salvat, una idea obsoleta del teatre?

Manuel Molins*

Rec que va ser el filòsof francès Michel Foucault qui va dir que només retorna el futur. Potser era una altra manera de proposar l'ètica de l'etern retorn nietzscheà en la qual se'ns adverteix que només retorna allò que és vàlid per al futur, que és el futur el que tensa i mou les nostres accions i el nostre pensament alhora que és el futur també el que validarà o no si el que pensem i fem és realment útil per a la continuïtat de la vida i el seu retorn. Per això, hi ha qui considera (O. Reboul) que l'etern retorn de Nietzsche ens apel·la ara mateix i ens exigeix una gran tensió ètica perquè tot allò que no hem fet desaparèixer amb la nostra actuació retornarà per a bé o per a mal. Tenim, doncs, la responsabilitat d'acabar amb la discriminació, el racisme i la xenofòbia, la superexplotació del planeta, la pessima distribució de la riquesa, etc. I no només això, tenim també l'obligació de millorar-nos a nosaltres mateixos, individualment i col·lectiva, així com les nostres idees sobre l'art i la cultura.

Arran del darrer muntatge de Ricard Salvat (Tortosa, 1934–Barcelona, 2009) alguns el van acusar de tenir una idea «antiga» i, en conseqüència, obsoleta del teatre. Si més no *sotto voce* i d'una manera global més enllà dels valors, encerts o errades d'aquell *Un dia. Mirall trencat* a partir de dues obres de Mercè Rodoreda (*Un dia* –1959– i *Mirall Trencat* –1975–) que es va estrenar al Teatre Borràs l'11 de setembre del 2008. L'espectacle va aixecar una gran expectació i un conjunt majoritari de crítiques sumament elogioses, així com també alguns comentaris negatius massa contundents i globals. Des de les pàgines de *Serra d'Or*, Jordi Coca, després d'indicar virtuts i mancances

d'una producció que hauria d'haver-se fet al TNC, tancava el seu comentari amb aquestes paraules: «la nit de l'estrena, després dels aplaudiments sincers –que per cert s'han repetit cada dia i a teatre ple–, vaig sentir comentaris de tots els gustos. Però a mi em va interessar especialment el d'algú que trobava el muntatge de Salvat una mica antic» (desembre del 2008. Núm. 588). Per això, més enllà de les consideracions de Coca en què denuncia algunes de les pèrdues bàsiques del teatre nostre de cada dia, potser cal que ens demanem si realment tenia Salvat una idea obsoleta del teatre i si, en conseqüència, era ja incapaç d'aportar res al teatre del present i, sobretot, al teatre del futur. Aquesta és la pregunta bàsica que ens fem en aquest paper.

El jove Salvat: un programa teòrico-pràctic per al futur

L'any 2005, en una de les seues darreres intervencions acadèmiques, Salvat escrivia: «en l'anàlisi que vaig intentar, en el meu llibre *El teatre contemporani 1 – El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*, analitzava gran part dels elements que hem recuperat aquí i pensem que cara al lector actual i al lector futur d'aquesta ponència, podria ampliar, anant a aquelles planes, tot el que venim dient» (Salvat 2005: 483). En aquesta cita, Salvat es refereix al seu comentari sobre el teatre de Salvador Espriu, però es pot aplicar també a l'evolució i vigència, o no, de la seva idea del teatre ja que en la «Justificació» que obri aquell llibre, hi ha, en efecte, alguns dels elements bàsics de la visió que posteriorment va anar ampliant i arrodonint: l'espectacle teatral com a fenomen més enllà de la literatura, el concepte de «nòmina», una certa

autonomia de l'art respecte de les estructures econòmiques i socials, la funció de la burgesia, la troncalitat d'un teatre de paraula i l'obertura al món des de l'arrelament a Catalunya.

Recordem, però, que tot això ho pensa i divulga el 1966 en aquella Catalunya del ple franquisme i amb només trenta-dos anys: «el teatre per a mi no [és] un fenomen literari solament, sinó un producte complex que anomenarem, per entendre'ns, espectacle. [...] Per tant, teatre serà no sols l'obra impresa sinó allò que s'ha anomenat "nòmina": obra, i autor, actor, director, lloc on es produeix, utilatge escènic; tots en funció del públic que els condiciona». Però aquest condicionament no és mecànic o absolut ni des del punt de vista socioeconòmic ni des de la relació amb les altres arts, sinó que té la seva pròpia dinàmica: «el fenomen teatral és un producte socioeconòmic i, com a tal, es realitza sovint amb una autonomia que produeix un resultat sense directa articulació amb l'evolució intel·lectual, de les altres arts». Ara bé, tot i tenir en compte l'espectacle teatral, Salvat defensa des del principi la troncalitat de la paraula sense negar la importància de les altres arts escèniques: «he de consignar, però, que consideraré únicament aquell espectacle que tingui en la seva base la paraula. M'interessa molt el fenomen de la pantomima, i el ballet i la dansa, però hi faré únicament referència marginal i només en aquells casos en què hagi influït sobre el fenomen teatral de base literària o bé si un escriptor s'ha produït en aquesta dimensió estètica» (Salvat 1966: 7–8).

A més, el jove Salvat remarca encara que: «com a home de teatre, el fenomen teatral m'interessa, no en tant que arqueologia, sinó en tant que realitat existent i en la seva projecció en el futur; projecció en el futur que, naturalment, va lligada a l'evolució de la societat en la qual estic vivint. És precisament per contestar a la pregunta de quina mena de teatre ens demanarà aquest futur immediat, que busco l'origen del fet teatral d'avui, en l'inici d'aquella societat que en possibilitava la seva formació. Una societat regida per una classe que es formava i es refermava a Europa i es projectava a la resta del món; és a dir: la burgesia». D'aquesta manera, la teoria comença a esdevenir programa d'acció concreta ja que cal preparar el «futur immediat»: un futur sense Dictadura que cal anticipar des de la recerca i creació

de les estructures professionals adients per a un teatre i una societat democràtics. Per això: «aquesta visió i aquesta pregunta que intento de contestar, amb el meu estudi, la faig des del meu país i des de la meua ciutat. Conscient que la meua ciutat es troba en el conjunt del *welttheater* (teatre mundial) en condicions de desenvolupament i amb una absoluta manca de tradició pròpia. No hi ha dubte que és, en la mesura que serem conscients de la realitat vigent, que la nostra incorporació a la història es farà al temps adequat o amb una desarticulació que farà inútils tots els nostres esforços» (Salvat 1966: 9). Més endavant veurem si a la fi «tots els esforços» han estat «inútils» o no, però ara recollim encara dues idees més d'aquest projecte salvatià tan primerenc, modern, rigorós i lúcid.

D'acord amb tot això, Salvat centra el seu estudi «tot i que parlo del teatre mundial, en les dramaturgies que més han influït i que més pròximes són a la vida intel·lectual del nostre país, em refereixo a la dramaturgia francesa i alemanya». França i Alemanya, però, no són només les «més pròximes», sinó també els motors econòmics i espirituals (teatral) de la UE; d'aquella UE encara a les beceroles i de l'actual tan esbombada i qui sap si realment eficaç. Però el més significatiu per al nostre propòsit és constatar com el jove Salvat desgrana i concreta la seva idea fins arribar al públic que pot donar suport i continuïtat a aquest programa: la burgesia que representa l'eix consumidor de la cultura teatral des del segle XIX. Sense oblidar, però, les rebel·lions i trencaments amb la línia bàsica que, curiosament, també han estat originades en general pels fills d'aquesta mateixa classe dominant. Això configura, doncs, les dues línies de la seva feina: «insistiré, sobretot, al llarg de l'estudi, en aquesta doble línia anunciada: per un cantó la burgesia determinarà, amb el seu poder econòmic i el seu gust, tota la línia teatral d'una extraordinària cohesió i homogeneïtat que anomenaré, emprant una expressió d'argot teatral parisenc *pièce bien faite*; i una altra línia que tractaré de fer evident que es rebel·la contra la força d'inèrcia d'aquesta fórmula, per fer moure el fenomen teatral endavant, cap a la projecció d'una nova societat que es produeix en contra i al marge de la burgesia» (Salvat 1966: 10).

La idea-programa és, doncs, obrerta al teatre mundial, però arrelada i



Fotografia de David Ruano procedent del muntatge *Un dia. Mirall trencat* que s'estrenà al Teatre Borràs de Barcelona l'11 de setembre del 2008

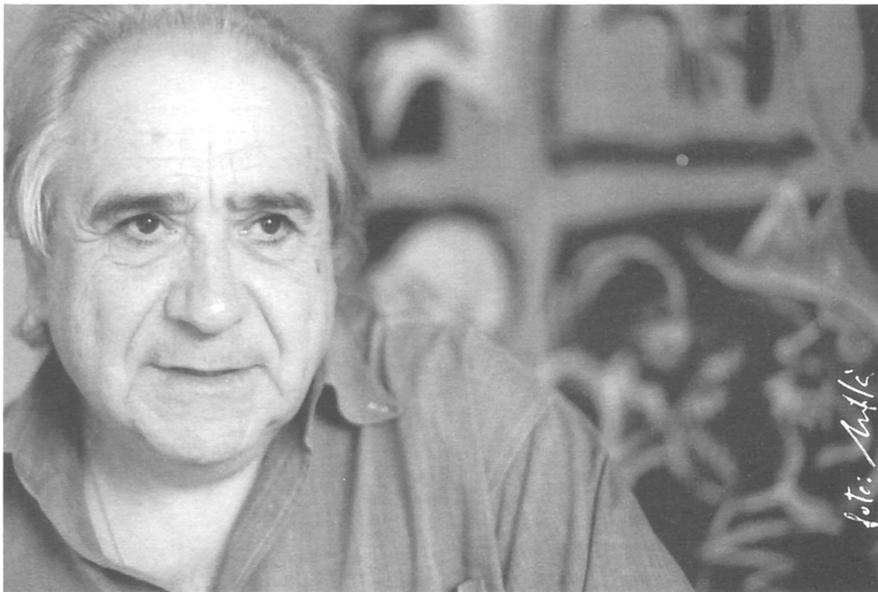
coherent amb una visió clara del present de la Catalunya burgesa i del futur somiat en democràcia. I aquestes idees són les que orientaran no només el treball universitari d'aquell primer Salvat, sinó també la seva tasca com a director i pedagog teatral a través dels muntatges i de les múltiples activitats didacticoprofessionals. No és el lloc per fer-ne un inventari exhaustiu de tasques i iniciatives, però cal no oblidar algunes d'aquestes empreses: l'Agrupació de Teatre Experimental (1953–1957), el Teatre Viu (1957–1959), l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1958–1959), l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960–1974), la direcció del Teatre Nacional de Barcelona (1971–1972), l'Escola d'Estudis Artístics (1977–1978), la direcció del Festival de Sitges (1977–1986) o el Festival EntreCultures de Tortosa (2004–2006), a més de les nombroses col·laboracions en l'àmbit internacional ja siga com a director escènic o com a ponent i acadèmic. I tot això, sense menystenir els seus papers per a les revistes especialitzades o a la premsa diària. És precisament en els seus lliuraments mensuals a *Artez*. *Revista de las artes escénicas*, amb seu a Bilbao, on trobarem un altre conjunt més o menys sistematitzat de l'evolució de la seva idea de teatre a l'època de maduresa.

El Salvat madur: pensament, ètica i política

En efecte, del febrer del 2003 al març del 2009, el mateix mes de la seva mort, un Salvat madur i experi-

mentat, de 69 a 74 anys, publica regularment un conjunt de 72 articles en els quals exposa una vegada i una altra el nucli de la seva idea del teatre. Una idea que, si bé no ha variat substancialment respecte del que pensava el jove Salvat, ha hagut de matisar-se, ampliar-se o esmenar-se a causa dels canvis socials, les noves tendències artístiques i les polítiques «democràtiques» del centredreta que va governar Catalunya durant vint-i-tres anys. Aquestes idees ja no tenen el to programàtic i il·lusionat del jove que hem vist més amunt, sinó reflexiu, crític i reivindicatiu de tot allò que no s'ha fet, o s'ha fet malament, però que encara es pot canviar i millorar perquè, això sí, malgrat el pas dels anys, de les experiències positives i els errors, Salvat sempre conserva una esperança renovada i una tensió de vida i de futur indòmites sense lliurar-se mai al passat, la derrota o la desesperació.

La idea del teatre del Salvat madur gira al voltant de tres vectors que apleguem sobretot de la secció «A l'ombra de Robrenyo» en la revista *Artez*: el pensament, l'ètica i la política. En efecte, mes rere mes, Ricard Salvat insisteix que el teatre és sobretot l'expressió d'un pensament filosòfic en segon grau: «la última esencia del teatro [es] la expresión de un pensamiento filosófico en segundo grado» (agost del 2005). L'expressió del pensament filosòfic en primer grau la trobem evidentment en els treballs filosòfics pròpiament dits, acadèmics o no; però per Salvat el coneixement no s'expressa només en la literatura filosòfica, sinó també «en ese vehículo



Ricard Salvat

ideal para el pensamiento en segundo grado que es el teatro en mayúsculas» (febrer del 2008). Per això, admira i reivindica la tasca d'alguns autors com fa en el darrer assaig publicat en vida: «el nostre autor, a més, ha aportat, sobretot, al teatre en llengua catalana, [...] uns elements que ens feien molta falta: l'adultesa i la capacitat d'expressar i exemplificar, amb les seves obres, un pensament filosòfic» (Salvat 2008: 20).

Aquesta idea prové del magisteri de Heidegger que el jove Salvat va poder conèixer i treballar, gairebé de primera mà, durant la seva formació a Alemanya, ja que per al filòsof de Messkirch només hi ha dues fonts de pensament: la filosofia i la poesia (Salvat 2008: 21). Es tracta de dos àmbits diferents de veritat, però dos àmbits de veritat al capdavant, que comporten que el pensament hagi d'escoltar la poesia i a l'inrevés: «encara, i aquesta és la zona que ens interessa de manera molt especial, el poeta, el gran creador verbal de vegades [...] segueix els ensenyaments dels grans pensadors i n'expressa, en segon grau, el pensament. Hölderlin ho va fer amb Kant, Mallarmé amb Hegel o Calderón amb el gran pensament teològic de la seva època. De fet, però, el gran diàleg del pensament amb la poesia es troba plenament dut a terme per Plató, d'una manera molt complexa i inquietant. En els diàlegs platònics, el pensament permet que la poesia li digui la veritat» (Salvat 2008: 24 – 25). Recordem que amb només dinou anys (1953), Salvat ja havia muntat amb els seus companys universitaris de

l'Agrupació de Teatre Experimental un parell de diàlegs del gran filòsof grec: *Critó* i *Eutífró*.

Això el porta també a insistir en la vella idea d'un teatre de paraula, ja que el pensament s'expressa sobretot en la paraula com volia el mateix Heidegger que, en la famosa *Carta sobre l'humanisme*, sosté que el llenguatge és la casa del ser: a més i millor llenguatge més ser i més plenitud de ser. Per contra, desterrar la paraula és desterrar el pensament. I molt més encara. Segons J. M. Terricabres, «la llengua és el medi on es crea i es manté la vida». En conseqüència: «no és indiferent l'estat de vigor d'una llengua» minoritària com el català en qualsevol de les variants ja que «la llengua ens dóna poder i el poder que vulguem donar a la llengua expressarà quin poder i quina sobirania volem per al nostre poble» (Molins 2003: 106). Per això, Salvat denuncia que en el teatre actual «se está fagocinando la palabra», cosa que pot observar a molts dels festivals a què assisteix com ara el Grec de Barcelona o el d'Avinyó, «aunque en menor medida, porque los franceses aún no han claudicado en su admirable capacidad de saber valorar la expresión teatral que expresa, a través del verbo, un pensamiento filosófico». I acaba aquest article mensual demanant-se: «¿Quién puede estar interesado en que desaparezca el teatro de texto [de pensamiento] de nuestro panorama teatral?» (agost del 2008). Per contra, a propòsit del Festival de Teatre de Sarajevo, comenta: «Todo era muy vivo, muy arraigado a los elementos esenciales de la vida

y del teatro. Todo muy lejos, tal vez en las antípodas, de la mayoría del teatro europeo [...] que resulta formalista [...] Ya sabemos que en la Europa más cercana a nosotros hay espectáculos que se hacen para sorprender a los colegas, más que para servir al texto, o a una visión que parte de las esencias dramáticas del texto» (desembre del 2008).

Aquest teatre que expressa un pensament filosòfic en segon grau té com a conseqüència primera l'exigència d'un teatre ètic. Una exigència que ja trobàvem en el jove Salvat: el primer volum del *Teatre Contemporani*, portava per subtítol: *El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*. I ell mateix s'hi donava una resposta ben contundent en el subtítol del segon volum: *El teatre és una ètica. De Ionesco a Brecht*. Així mateix, aquesta exigència ètica traspasa totes les col·laboracions salvatianes a *Artez*: en el primer article, comenta a propòsit del II Congreso de Artes Escénicas, organitzat per la Unión de Actores de Castilla y León i Artesa: «días de gran intensidad en los que nos sorprendieron varias cosas. Sobre todo haber escuchado, en varias ocasiones, la palabra “ética” como algo necesario en el comportamiento de nuestro oficio. [...] Es absolutamente necesaria la recuperación de la dimensión ética y, también determinante, para un mejor futuro» (febrer del 2003). I aquesta «recuperación de la dimensión ética» el porta, entre altres coses, a exigir una millora de la situació laboral dels actors perquè la precarietat fa que molts hagin de contractar-se en feines no desitjades ni útils per a la seva professió (juny del 2006) la qual cosa «puede traer consigo unas actitudes éticas que, a la larga, pueden resultar muy inquietantes. Desde el “todo vale” con tal de conseguir un papel, al verse obligado a aceptar todo tipo de trabajos o papeles sólo por la voluntad de mantenerse dentro de la profesión» (gener del 2004).

Així mateix, cal acabar amb el narcisisme, l'eurocentrisme i el teatre dominat per la «raza blanca» i obrir-se a d'altres cultures i tradicions teatrals en les quals també hi ha el teatre de pensament en segon grau (juliol del 2004). I aquesta exigència ètica des de la qual denuncia els amiguismes, les perversions en la programació dels teatres públics, l'absència injustificable o el menyspreu incomprendible dels mateixos autors, entre moltes altres mancances, la manté al llarg de tots els articles fins al seu

darrer paper, en què reclama que un teatre públic és molt més que un teatre de funcionaris i ha de «definir una actitud política, ètica y estética» (març del 2009).

El tercer vector o línia de força de la idea del teatre que trobem en el Salvat madur és la necessitat d'un teatre polític, però un teatre polític més d'acord amb la concepció de Piscator que amb la de Brecht. Un teatre polític valent, arriscat, crític, arrelat i divertit. Així escriu a propòsit de la Muestra de Teatro de Zacatecas (Mèxic), on ha pogut veure «un teatro valiente y arriesgado que tiene la clara voluntad de arraigarse en la historia y la sociedad de su país. [...] Un teatro político en el más puro sentido del término. Pensamos en Erwin Piscator». Però «un teatro altamente divertido. Dispuesto siempre a plantearse cuál es el teatro que conviene a las clases populares y qué temas pueden interesar a la juventud» (gener del 2008). Un teatre que és capaç de recrear poèticament temes d'urgència i notícies del dia tot transcendint la superficialitat dels mitjans de comunicació perquè indaga i cerca noves formes i maneres de comunicar i contactar amb el públic. Ara bé, si el punt de partida pot retrobar-se en una nova lectura de Piscator, és evident que el teatre polític «tiene hoy diversos nombres: teatro civil, teatro crónica, teatro narración, sátira, teatro y territorio, etc.» (febrer del 2009).

Com és lògic, tot això el farà qüestionar també el model de Teatre Nacional imposat pel president Pujol: «...voldríem dir que ens hem referit tot sovint a la Comédie Française perquè és el model que ens van dir que s'havia de seguir. Contràriament, pensem que el millor model per a nosaltres, catalans, potser, seria el teatre Real Suec (Kungliga Dramatiska Teatern), que es va fundar el 1788 per iniciativa del rei Gustau III, que volia crear un teatre que, sobretot, difongués la dramaturgia sueca. Cal recordar que en una primera fase, que potser s'hauria d'haver repetit aquí al TNC, només es representaren textos suecs. [...] Sens dubte, aquesta bona política ha fet possible l'altíssim grau de qualitat que la dramaturgia sueca i la posada en escena han aconseguit. És l'alt nivell que han representat i representen [Ibsen, Strindberg] Alf Sjöberg i Ingmar Bergman i tants i tants autors i directors de teatre de la Suècia actual» (Salvat 2005: 484). I així mateix, Salvat ataca amb duresa «la majoria de representants de la



Fragment del muntatge de *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu, que Ricard Salvat presentà al Teatre Grec l'any 1975

dramaturgia catalana dels últims trenta anys, és a dir, des que tenim un apropament a la Democràcia, a partir de l'any 1977. Pensem en els excessos del teatre formalista, de *design* minimalista i postmodern que hem viscut en les darreres tres dècades, en el fons tan tristament i radicalment provincianes» (Salvat. 2008: 20).

Més i nous arguments per a un nou teatre de pensament

És tot això antiquat, caduc i obsolet o coherent i obert al futur? No ens podem aturar en la pràctica escènica dels darrers muntatges salvatians. Recordem, però, el gran succés que va aconseguir en la nova versió de *Ronda de Mort a Sinera* presentada al Teatre Lliure de Montjuïc l'any 2002 en unes bones condicions de producció. Què hauria passat amb *Un dia. Mirall trencat* si hagués tingut una producció semblant? No cal que ens emboliquem amb futuribles: voldria només indicar que tot això, un programa de teatre arrelat i universal, l'exigència de l'ètica en la professió, la necessitat d'un teatre polític i sobretot d'un teatre de pensament torna a ser un reclam indefugible com s'ha posat de manifest en el recent I Congrés sobre la Dramaturgia Europea (València, 24, 25 i 26 de febrer del 2010) en què alguns dels dramaturgs i actors més joves (Renata Ciavino, Giampiero Rappa, Serge Kribus...) han insistit en la necessitat d'un teatre directe sense «metàfora» (història, personatges, etc.), un teatre profundament crític i fins i tot amb una certa recuperació de la filosofia

marxiana, no de l'economia o la política. Un teatre de pensament que no respongui a cap consigna de partit ni a cap ideologia tancada però que qüestionï la buidor i la manca d'utopia i risc que ens envolta.

I encara podria afegir-hi més i més testimonis. Amb tot, potser el que no explicita ni defineix Salvat en parlar del pensament és la seva base: la Raó. Cal seguir amb la vella Raó Moderna? És aquesta Raó fundadora d'utopies en majúscula (J. Wangenberg) la que encara ha d'estar a la base del pensament actual? Em sembla que no i que ni Salvat ni cap dels joves que exigeixen un nou teatre de pensament no voldrien un retorn semblant: si alguna cosa hi ha hagut de vàlida en l'embranchida postmoderna contra aquella Raó ha estat el fet de denunciar algunes de les seves mancances, crueltats o arbitrarietats no vàlides per al futur. Salvat era ben conscient dels excessos d'aquesta Raó i per això reclamava una vegada i una altra la superació del teatre eurocèntric i de la «raça blanca».

Per tal d'aprofundir en la buidor, el conformisme, el cofoisme o el professionalisme de disseny de bona part del teatre europeu contemporani, el prestigiós Centre d'Études Théâtrales de la Universitat Catholique de Louvain va organitzar un col·loqui amb el títol *Théâtre européen; la scène du doute?* (desembre del 2008). La professora Núria Santamaria (UAB) va llegir-hi una ponència titulada «Plaidoyer pour une raison nouvelle» (Argument per a una raó nova). Després de repassar les característiques de l'era del buit (G.

Lipovetsky) en què es constata que ja no interessa «el teatre com a lloc de pensament» i que «la consigna és entretenir» en nom d'«un hedonisme primari» a més de doblegar-se a les exigències del mercat, ens fa veure que la crisi de la raó comporta una crisi de la sensibilitat i dels sentiments: «l'excés ens ha cauteritzat tant la raó com l'emoció i aquesta superabundància és no solament frustrant per a l'espectador que vol que la cultura li ofereixi eines per a la crítica i la reacció, sinó que també planteja nombrosos dilemes ètics i deontològics. [...] Les crisis de la sensibilitat i de la raó són, en conseqüència, les dues cares de la mateixa moneda. Les últimes recerques dels neurofisiòlegs ens han demostrat que l'absència d'emoció i de sentiments soscava la racionalitat que ens fa humans i ens permet de prendre decisions. Els sentiments contenen un poder cognitiu i són [...] la percepció directa d'un llenguatge específic: el del cos».

Així doncs, ens caldria recuperar la raó per gaudir dels sentiments més enllà de l'emotivisme de xoc immediat i fugisser (M. Lacroix). I quina seria aquesta nova raó que ens permetés repensar la racionalitat i el teatre de pensament i de sentiments? Santamaria invoca els «nous paradigmes científics», des del teorema de Gödel a les estructures dissipatives passant per la indeterminació de Heisenberg, els sistemes caòtics, els fractals, la teoria de la complexitat i etcètera «per incorporar la intuïció, la imaginació, la *il·luminació* i l'atzar mateix al coneixement». D'aquesta manera, superarem «el paradigma mecanicista de la realitat, inaplicable a les estructures atòmiques i subatòmiques» i veurem com «l'enfocament de les concepcions de l'univers poden relacionar-se amb la mística oriental», per exemple, perquè «el logos universal del logocentrisme és mort. El logos transversal de la racionalitat comunicativa està sa i estalvi». Per això: «tot indica que el teatre que participarà en aquests processos serà mestís i antiexcloent, permeable a d'altres formes de comunicació i de coneixença, de grat o per força, perquè el nou racionalisme no camina envers la intel·ligibilitat integral del món sinó envers l'aproximació recuperable i comunicable» ja que «no es tracta pas de fortificar-nos en l'interior d'unes seguretats immutables, sinó de treballar per un teatre que faci possible aquesta erupció epifànica de l'anomalia, de la irregulari-

tat, de l'alteritat, d'allò que pot comprometre el pensament i el sentiment de tots els que hi participin». Però tot això, «aquesta aspiració», ens aboca també a un cert «compromís d'ordre ètic, que pot donar-nos raó en un món en crisi».

Per acabar, però, voldria citar unes paraules d'un personatge meu, Fritz (Friedrich Nietzsche), en l'obra *Diònyssos* (1979). Demano excuses per l'autocita, però em sembla interessant poder mostrar-hi que tots aquests problemes, inquietuds i preocupacions ja van començar a tractar-se en la nostra dramaturgia no oficial fa un bon grapat d'anys. Es tracta d'una escena en què el personatge de Fritz, mentre se sotmet al reconeixement mèdic del doctor Wagner, reivindica la raó dionisiaca i qüestiona els mecanismes de la Raó dominant fins ara: una Raó en majúscules convertida en guia inexpugnable (la Raó d'Estat, la Raó Política, la Raó Religiosa, la Raó Econòmica, la Raó Bèl·lica, la Raó Científica, la Raó Burguesa, la Raó Revolucionària...) o en deessa sobre l'altar de la qual s'han immolat les noves víctimes i han lloat els nous inquisidors (polítics, policies, catèdric, pensament únic, mundialització...) Una Raó que havia esdevingut una autèntica superstició autoritària, vertical i uniformitzadora:

FRITZ. Aquesta manera d'interrogar-me és una aplicació dels vostres mètodes científics? [...] Ens prometeu bona salut i altres benaurances, però ens prohibiu el goig de patir-nos a nosaltres mateixos. [...] Amb el vostre progrés ens emmalaltiu més encara. Només ens projecteu com a individus socialment i políticament productius. Ens allunyeu de la natura, barreu els nostres somnis i us repartiu les nostres energies com us heu repartit les mines d'or. [...] La vostra Ciència s'ha convertit en el nou profeta que anuncia el retorn del Déu terrible. [...] Heu aixecat un nou ídol, la deessa Raó, i amb ell heu tornat a regenerar Déu. El papa i els prínceps l'han canonitzada i exaltada per posar fi a la dansa de Diònyssos. [...] La vostra raó és la gran malaltia del nostre temps i la causa de tantes frustracions. [...] Mireu el mar, els rius o les ciutats. Mireu-vos vós mateix. Sou un home? No sou res més que un espanyol. Però amb mi comença l'era dels bufons que mostren públicament totes les vergonyes de la vostra ciència. Jo sóc l'assassí dels vostres déus. I la bagassa Raó ha caigut la primera. [Molins 1999: 102 – 109]

Així doncs, la idea del teatre de Ricard Salvat és una idea de futur i, en conseqüència, una idea que re-

torna perquè només el futur tensa la vida i la llença a més i nova vida. Un teatre de l'exigència ètica, estètica, política i de pensament. Un pensament que sempre es renova i mai no s'atura perquè això és la negació mateixa del pensament. Un pensament que genera sentiments i no un emotivisme de xoc superficial i passatger. Una idea transversal, humil, oberta i dialogant, però una idea potent i poderosa, ferma i coherent malgrat l'ambient líquid dominant (Z. Bauman). Una idea per la qual, malgrat tots els esforços i les frustracions, ha pagat i encara paga la pena lluitar. ■

* Dramaturg i professor

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES:

- Lacroix, M. *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*. Barcelona: La Campana, 2005.
- Molins, M. «Diònyssos» (1979). Dins *Trilogia d'Exilis*. València: Tres i Quatre, 1999.
- Molins, M. «Et Verbum caro factum est». Dins *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Vall d'Alba III)*. València: Universitat de València, 2003.
- Reboul, O. *Nietzsche, crítico de Kant*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Salvat, R. *El teatre contemporani. Vol. 1: El teatre és una arma? De Piscator a Espriu. (Vol. 2: El teatre és una ètica. De Ionesco a Brecht)*. Barcelona: Edicions 62, 1966.
- Salvat, R. «A l'ombra de Robrenyo». Secció mensual d'Artez. *Revista de las artes escénicas*. Bilbao: febrer del 2003-març del 2009.
- Salvat, R. «Salvador Espriu, autor fonamental per a un Teatre Nacional de Catalunya». Dins AAVV. *Si de nou voleu passar... I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2005.
- Salvat, R. 2008. «A propòsit del teatre de Manuel Molins». Dins AAVV. *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. València: Universitat de València, 2008.
- Santamaria, N. «Plaidoyer pour une raison nouvelle». Dins *Études Théâtrales. Théâtre, fabrique d'Europe*, núm. 46, pàg. 78-85, 2009. Es tracta de les actes del col·loqui *Théâtre Européen; la Scène du Doute?*, organitzat pel Centre d'Études Théâtrales de la Université Catholique de Louvain el desembre del 2008.
- Wagensberg, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets, 2003.

De paisatges i absències en el cinema català contemporani

Anna Petrus

Crec que és interessant començar aquest article mencionant el crític i teòric francès André Gardies qui considera el paisatge com un actor que juga un paper decisiu en l'art cinematogràfic tot posant en qüestió altres tendències o formes de pensament que el consideren més aviat com un element decoratiu o secundari. I, de fet, si haguéssim de cercar una única línia evolutiva que lligués el cinema amb els seus antecessors directes, és a dir, la fotografia i la pintura, ens trobaríem davant l'evidència que la captació dels matisos del paisatge ha servit per ampliar la densitat dramàtica i simbòlica tant de la pintura, de John Constable als impressionistes francesos, com d'una part més que important de la història de la fotografia, com també del setè art. Perquè, més enllà del gaudi estètic que ens pot arribar a proporcionar filmar o veure una posta de sol vora el mar, un bosc frondós d'eucaliptus o les ondulacions hipnòtiques de les dunes d'un desert, el cert és que el paisatge, sigui natural o condicionat per l'home, és segurament una de les realitats més difícils de capturar en tota la seva amplitud, riquesa i, sovint, ambivalència. La qüestió de com filmar un paisatge és, doncs, una de les més fascinants malgrat que sovint esmunyedisses de la història del setè art. I és per això que resulta gairebé imprescindible resseguir-ne els traços i proposar-ne una reflexió que doni compte de les virtuts i mancances de la seva presència en el cinema produït al nostre territori.

De la mateixa manera que és possible identificar una necessitat gairebé ontològica en la forma d'aprehendre el paisatge en cinematografies com la italiana, durant l'època del neorealisme, la francesa –del Jean Renoir

de *Partie de Campagne* (1936) a part dels cineastes vinculats a la Nouvelle Vague– i en l'emergència de cert cinema asiàtic, no és menys cert que la urgència del paisatge en el cinema català ha hagut d'esperar a l'arribada de les noves fornades de cineastes per començar a desenvolupar una sintaxi pròpia en relació amb les singularitats del nostre paisatge i a la forma de transferir-les als films. Cineastes com Marc Recha, Albert Serra, Cesc Gay, Isaki Lacuesta o Rafa Cortés són alguns dels creadors que s'han atrevit a iniciar aquesta recerca, estètica i simbòlica, de les múltiples possibilitats del nostre paisatge com a actor o vertebrador d'una identitat cinematogràfica pròpia i inconfusible. I això sense oblidar-nos que, en veritat, el seu gest, conscient o inconscient, carrega amb el pes de la manca d'una veritable tradició paisatgística en la nostra història cinematogràfica i malgrat que aquest fet mateix els hagi permès gaudir d'una llibertat privilegiada a l'hora de transitar per un sender encara pendent de ser explorat.

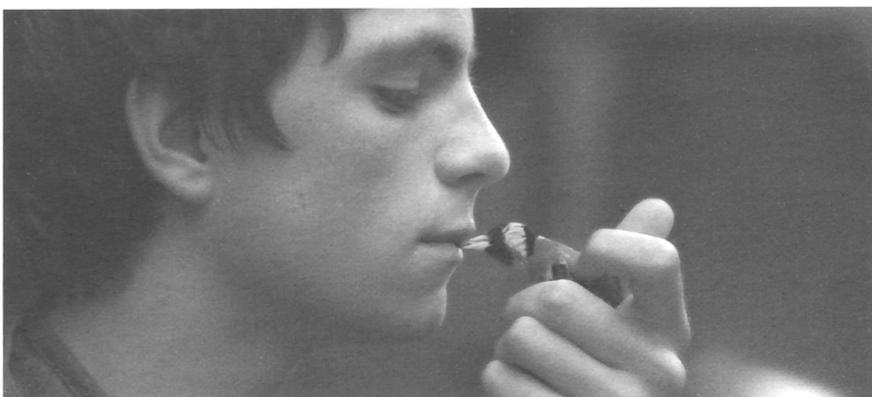
Exceptuant un film com *Los Taran-tos* (1963) de Francisco Rovira Beleta en què el paisatge urbà de les mítiques Rambles de Barcelona esdevenien quelcom més que el simple rerefons de la pel·lícula, durant l'època de l'anomenada Escola de Barcelona, en tant que primer grup o moviment estètic de la nostra cinematografia, el cinema català no va poder endinsar-se en la tasca de cercar o formular una identitat pròpia a través del paisatge local atès que el cinema, més que reflexionar sobre els orígens de la pròpia idiosincràsia, tenia la missió d'esdevenir una arma per combatre les imposicions del règim franquista. És per això que els films de Jacint Esteve, Pere Portabella, José María



El cant dels ocells d'Albert Serra.
Fotografia: Román Yñan

Nunes i Joaquim Jordà, només per citar-ne els més representatius, defugien en llurs propostes la recerca expressiva i intencionada del paisatge per endinsar-se en la recerca de formes cinematogràfiques més sofisticades i combatives, sovint abstractes o proveïdes d'un distanciament típicament brechtian, i que tendien a les formes visual de l'assaig deixant de banda qualsevol desig de paisatgisme. El paisatge esdevenia així un casual i fugisser element que només retia compte de l'imaginari cinematogràfic dels autors en tant que suport secundari desproveït de qualsevol caràcter o intencionalitat estètica, narrativa, emotiva o simbòlica.

És per aquesta necessitat que té el cinema català de desprendre's o diferenciar-se del cinema de la resta de l'Estat espanyol, i també del desig de cercar una identitat pròpia més enllà de l'activitat cinematogràfica en ella mateixa, que no és fins a l'emergència dels films d'un cineasta com Marc Recha que podem parlar d'un veritable inici d'una recerca pel que fa a la captura del paisatge en la història del cinema català i de la voluntat de sotmetre'l a un univers cinematogràfic propi i singular sense deixar de banda el rastre d'una certa codificació col·lectiva que necessàriament fereix més endavant els seus companys de professió. El 1998 Recha roda el film *L'arbre de les cireres* (1998) i filma el paisatge de la vall de Gallinera, a Alacant, a mode de contrapunt del drama d'uns personatges silenciosos que tenen seriosos proble-



Petit Indi de Marc Recha.

mes a l'hora de relacionar-se els uns amb els altres. El paisatge boirós i inconclús, alhora que misteriós, de la muntanya, remet necessàriament als espais mítics de la infantesa i, segurament per aquest fet, ens arriba a suggerir que el film conté elements o passatges que pertanyen a la biografia de l'autor. Sigui com sigui, el cert és que Marc Recha tornaria a filmar el paisatge de la muntanya en el film posterior, *Pau i el seu germà* (2001). En aquesta ocasió, el cineasta va triar els Pirineus per mostrar de quina manera els espectres poden arribar a fondre's en el paisatge o, més aviat, com els paisatges acaben per esdevenir receptacles dels fantasmes que hi van habitar en el passat. En aquest sentit, Recha inaugura a Catalunya una certa tendència del paisatgisme cinematogràfic que troba en la dilatació temporal de la visualització dels espais la manera d'evocar l'absència dels cossos, les persones i els esdeveniments del passat. Una manera de procedir que el cineasta explotaria fins a les darreres conseqüències a *Dies d'agost*, un film concebut com una *road movie* a través dels paratges naturals de les Terres de l'Ebre, a la recerca dels rastres invisibles de la Guerra i del periodista Ramon Barnils, que apareixen al film en tant que espectres que Recha

convoca solament a través dels paratges buits i el silenci.

Aquesta concepció espectral del paisatge és també la protagonista d'un altre dels paisatgistes catalans més interessants del cinema contemporani, Isaki Lacuesta, malgrat que és cert que el jove cineasta gironí no ha centrat la seva filmografia en aquesta qüestió. Creador polièdric i inclassificable, s'adhereix, tanmateix, a una certa iconografia del paisatge natural com a espai de l'absència a través del seu darrer film, *Los condenados* (2009), en el qual explora les conseqüències del passat revolucionari d'un grup d'amics i exguerrillers de l'Amèrica Llatina. Malgrat que Lacuesta no filma directament el paisatge català, atès que el film fou rodat al Perú i a l'Argentina, la manera de filmar l'entorn tot cercant-ne els silencis i els fantasmes troba vives ressonàncies en el gest fundacional de Marc Recha. A més, cal no oblidar que Lacuesta mostra una certa sensibilitat per filmar la màgia de l'aigua a través de les seqüències en les quals el protagonista, Martín (Daniel Fanego), i el seu company Raúl (Arturo Goetz) es banyen al riu i també en la manera com, en un altre moment del metratge, el grup d'amics lliuren llurs cossos a la pluja. Una afinitat per l'aigua que entronca directament amb el

tercer gran paisatgista contemporani del cinema català pel que fa als paratges naturals, Albert Serra.

És difícil pensar el cinema del cineasta més controvertit de l'actual panorama cinematogràfic local sense remetre a la seva fascinant capacitat de filmar l'aigua com si es tractés d'un element sobrenatural. Tant a *Honor de cavalleria* (2006), una adaptació lliure d'*El Quixot* de Cervantes, com a *El cant dels ocells* (2008), en què mostra el trajecte dels tres Reis d'Orient, l'aigua del riu i la manera com els cossos dels personatges hi entren en contacte no remetent al vessant humà de l'existència sinó més aviat a un vessant diví que entra en sintonia amb aquesta mística de les imatges que el cineasta gironí inaugura d'alguna manera en la història del cinema local. Tanmateix, i més enllà de l'aigua, en el cinema matèric que proposa Albert Serra sobresurten precisament aquests elements primaris tant de la natura com del mateix cinema. El color, la llum, les ombres, els matisos del paisatge, les ondulacions dels cossos, les faccions dels rostres... D'aquesta manera, es podria arribar a dir que els seus films estan més a prop de la pintura que del mateix cinema. I, de fet, llur nivell d'abstracció els converteix en una de les experiències estètiques més fascinants dels darrers temps només comparable en alguns aspectes amb un altre gran paisatgista de la història del cinema independent, el nord-americà James Benning. Sigui com sigui, els tons daurats que predominen a *Honor de cavalleria*, rodada als paratges naturals de l'Alt Empordà, i el blanc i negre fascinant que trobem a *El cant dels ocells*, film en què Serra s'allunya dels paratges catalans cercant a Islàndia, França i Tenerife la manera de continuar la captura singular del paisatge inaugurada en la seva *opera prima*, mostren com la mirada del cineasta cerca en el paisatge natural la manera de conferir personalitat a la seva creació artística.

En contraposició a aquesta necessitat de trobar en l'entorn de la natura una certa singularitat plàstica del cinema autòcton, hem de parlar dels films de Cesc Gay, probablement el primer cineasta que ha sabut trobar la manera d'enfrontar-se al paisatge urbà, un dels grans temes pendants de la cinematografia catalana. Especialment a *En la ciutat* (2003), Gay ha aconseguit filmar una ciutat com Barcelona sense caure en el clixé ni en

el tòpic i, sobretot, obrint una bretxa per on els espectadors podem intuir l'emergència d'un cert imaginari paisatgístic que encara ha de venir. Per dir-ho en poques paraules, Cesc Gay aconsegueix que la ciutat de Barcelona no tingui una funció simplement decorativa, com en la gran part de la producció dramàtica televisiva i cinematogràfica local, sinó que troba la manera de dotar de simbolisme aquest paisatge en veritat tan difícil de capturar en la seva idiosincràsia, sobretot, pel seu caràcter canviant i sempre en plena transformació. I, en aquest sentit, ens hem de referir també a la manera com Roser Aguilar aconsegueix a través de *Lo mejor de mi* (2007), la seva *opera prima*, un equilibri sorprenent en el flux de transferències entre el drama dels personatges i la captació de la ciutat de Barcelona. Una ciutat que acull els personatges, justament el contrari del que succeeix en el paisatge fronterer filmat per Marc Recha en el decurs de la seva darrera producció, *Petit indi* (2009). Un film en el qual explora els matisos i les contradiccions de la perifèria de Barcelona, allà on conviuen els darrers rastres dels horts que van caracteritzar el

barri de Vallbona i l'emergència d'una nova realitat industrial. D'aquesta manera, Recha torna a fer de l'entorn el veritable protagonista d'un film en què narra el difícil pas cap a la maduresa d'Arnau (Marc Soto), un noi que lluita per treure la seva mare de la presó.

Al voltant de la captura de paisatges fronterers, hem de parlar finalment i necessàriament del cinema del mallorquí Rafa Cortés, que podríem considerar el primer cineasta illenc que s'ha atrevit a enfrontar-se a la tasca difícil de filmar el paisatge balear. Un paisatge fràgil i extremadament indefinit a causa de l'erosió turística, i en el qual és difícil trobar-hi els rastres d'una certa autenticitat. Tanmateix, Cortés aconsegueix filmar el paisatge de Mallorca amb una especificitat balear que no havíem vist fins ara a través de la seva *opera prima*, *Yo* (2007), una reflexió ontològica i metafòrica sobre la recerca d'una identitat que pugui aglutinar la varietat i complexitat del nostre arxipèlag explicada a través de la història d'un home alemany que arriba a un petit poble de Mallorca, on s'ha d'enfrontar a si mateix i a la petita comunitat

d'autòctons. D'aquesta manera, el que fa en realitat el magnífic film de Cortés és posar de relleu una de les mancances més significatives del nostre cinema. Si bé cinematografies com la xinesa han sabut col·locar les vertiginoses transformacions que ha patit el paisatge del país, arran de la seva frenètica industrialització i capitalització, en el centre de la creació cinematogràfica, com demostren els films de Jia Zhang Ke –de *The World* (2004) a *Still Life* (2006) –el cinema català no s'ha atrevit encara a mostrar una de les transformacions més incisives, importants i que més ens afecten com a individus que interaccionem amb el nostre entorn i que necessitem identificar-nos amb algun paisatge concret. Així les coses, mentre que Jia Zhang Ke va saber filmar en el seu dia la destrucció del poble de Fengjie com a conseqüència de la construcció de la presa de les Tres Gargamelles, en el nostre territori ningú encara no s'ha atrevit a filmar la vertiginosa i ferotge destrucció d'una part més que important dels nostres paratges naturals a causa de la construcció turística. Una de les assignatures pendents del nostre cinema, sens dubte.



CARÀCTERS

ÉS UNA REVISTA DE LLIBRES

I AQUEST N'ÉS EL NÚMERO 52



Àlicia Toledo: «Bon vent i barca nova», sobre la revista de narracions curtes *La lluna en un cove*.
Articles d'Enric Balaguer, Joan Borja, Arantxa Bea, Sebastià Bennàssar, Melcior Comes, Oriol Farrés, Joan Josep Isern, Eduard Marco, Xavier Pla...
Maria Rosell escriu sobre *El testament d'Alcestis*, de Miquel de Palol.
Pere Calonge escriu sobre *Maletes perdudes*, de Jordi Puní, premi Llibreter 2010.

Purificació Mascarell: «Blocs.val», al voltant de la vitallitat de la «catòsfera» valenciana.
Entrevista a Jaume Cabré, XIII Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, per Pere Antoni Pons.
David Madueño: «Insectes (H)originals», sobre les noves generacions poètiques.
Francesc Calafat escriu sobre *Un nu*, de Josep Palàcios.
Pere Perelló i Nomdedéu tria Mina Loy.

Pàgines centrals dedicades a Josep M. Espinós

SEGONA ÈPOCA - JUNY 2010

REVISTA DE LLIBRES

JUNY 2010

Àlicia Toledo: «Bon vent i barca nova», sobre la revista de narracions curtes *La lluna en un cove*.

Articles d'Enric Balaguer, Joan Borja, Arantxa Bea, Sebastià Bennàssar, Melcior Comes, Oriol Farrés, Joan Josep Isern, Eduard Marco, Xavier Pla...

Maria Rosell escriu sobre *El testament d'Alcestis*, de Miquel de Palol.

Pere Calonge escriu sobre *Maletes perdudes*, de Jordi Puní, premi Llibreter 2010.

Purificació Mascarell: «Blocs.val», al voltant de la vitalitat de la «catòsfera» valenciana.

Entrevista a Jaume Cabré, XIII Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, per Pere Antoni Pons.

David Madueño: «Insectes (H)originals», sobre les noves generacions poètiques.

Francesc Calafat escriu sobre *Un nu*, de Josep Palàcios.

Pere Perelló i Nomdedéu tria Mina Loy.

Pàgines centrals dedicades a Josep M. Espinós

Informació i subscripcions PUV

C/ Arts Gràfiques, 13 46010 València Tel.: 96 386 41 15 - Fax: 96 386 40 67 E-mail: characters@uv.es

La no-presència de Chopin a la meua obra *Jo i l'absent*

Alexandre Ballester

Fins un cert punt estic d'acord que, exceptuant els de les mitologies –per això són mítics–, no hi ha laberints. El que trobam en la realitat són voltes, encreuaments de camins de difícil o complicada sortida. Ara, per explicar aquesta aparentment laberíntica no-presència de Chopin a la meua –egolaberíntica– obra *Jo i l'absent*, hauré de fer un parell de voltes aclaridores. Jo i la meua circumstància va dir el filòsof, si la circumstància inicial és l'absència, el no ésser-hi, tota la càrrega emocional i racional cau damunt el jo. Per sortir-ne anirem al laberint musical del meu jo.

Fou el meu pare –jo devia tenir devers nou o deu anys– qui, un hora-baixa de tardor en què ja havia començat el curs escolar, gairebé amb un prec a la mirada, em va fer escoltar per l'aparell de ràdio un concert de Fryderyk Chopin. Impressionant. Mai no he aclarit què va remoure dins el meu coret aquella música dolça i enèrgica, potent i fugissera, però va restar dins meu com un compromís esperançador i il·lusionant.

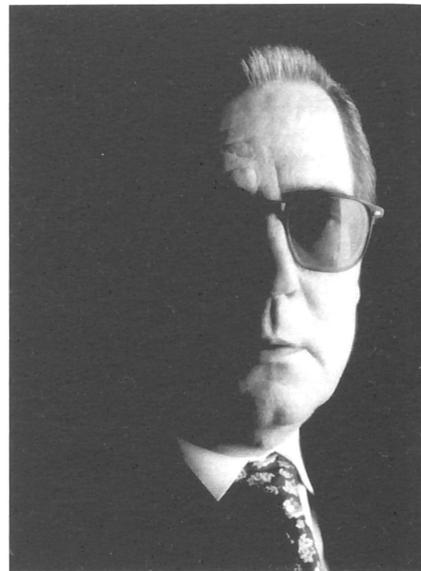
Molts d'anys després –allà el 1960– jo era el corresponsal del *Baleares* a la Pobla d'Uialfàs i, amb la meua Vespa, anava molt a Ciutat. Coneixia gent, ambients, tertúlies i, cada dia, s'afermava més la meua ambició d'escriure obres de teatre, influït, especialment, pel cinema, car de representacions teatrals n'havia vist vuit o nou en tota la meua vida.

No m'agradava la societat –políticament i culturalment– que m'envoltava. Volia fer alguna cosa, escriure, i ho confiava als amics. Vaig tenir la sort de conèixer Toni Serra Bauzà que, del primer moment ençà, amb una generositat impagable, fou el meu guia crític, contundent, fecund i directe. Jo li deia: «veig el teatre a

través del cine, lliure, gens encarcerat a un espai i ple de suggeriments». I aquella música de Chopin ressonava, íntima i abrivada, dins meu. Convincent, contestava en Toni: «molt bé, escriu-lo així. Però no oblidis que Valle-Inclán és Valle-Inclán a l'escenari, no a la pantalla». I mirava lluny, com un profeta.

L'acció de l'obra que jo volia escriure començava amb la núvia en escena, just abans de casar-se amb un home gairebé imposat per la família. Ella, la núvia, anys enrere havia tingut unes llargues relacions amb un altre jove que havia deixat el poble i l'estimada per fer carrera a Ciutat. I, justament, tornava al poble el dia del casament de la seva antiga núvia. La notícia és el constant, picardiós i compassiu motiu de les converses de tots els que rodegen la núvia, fins i tot el fotògraf. La intrigant novetat que jo volia introduir a la situació escènica era que el nouvingut, el vell estimat, no apareixia en escena. Amb ella vestida de núvia, cada personatge aturant l'acció normal de l'escena, dirigint-se com en un primer pla cinematogràfic al públic –el gran confident– li conta vivències, esdeveniments, secrets –no sempre benèvols– que havia mantingut amb el nouvingut. Una successió del jo de cada personatge amb l'absent que, per ésser «absent», no pot dir res. L'espectador ha de configurar, segons els relats, la veritable personalitat de l'antic estimat.

Jo i l'absent va guanyar el premi Ciutat de Palma de teatre l'any 1964. Jaume Vidal Alcover i no record qui més, que volien muntar l'obra, em perderen la còpia mecanografiada que en tenia. Així que, de *Jo i l'absent*, si no en resta alguna còpia per les golfes dels arxius de l'Ajuntament de



Palma, definitivament s'ha fet absent. Jo no l'he tornada a tenir mai més. Chopin ressonava dins el meu cor, havia guanyat el meu primer premi.

Feia devers tres anys que Joventuts Musicals de Mallorca, amb altres entitats, havia organitzat, amb la final a la Cartoixa de Valldemossa, el Concurs Internacional de Piano Frédéric Chopin, en el qual participava jo –en el cos operatiu– per la meua amistat amb Miquel Duran Pastor. Vaig fer entrevistes a distints membres del jurat, com ara Alicia Larrocha, M. Tagliaferro, Joaquin Nin Culmell que apareixien al diari *Baleares*, a la columna del popular *Díganos ud. algo*, signades benèvolament per Quinito Caldentey, sempre rioler.

Començaven les eliminatòries finals, a la Cartoixa, el públic assegut, la música de Chopin omplia l'aire radiant, mentre jo, des de l'estudi de l'entrançable Josep Coll Bardolet, per telèfon, intentava retenir un concursant, Edmond Rosenfeld, per tal que no agafés l'avió, perquè, després de moltes deliberacions del jurat, no havia quedat eliminat i –entre el grup més jove dels organitzadors– era el nostre favorit. Allà, a la claror amorosida de la Cartoixa, tot era Chopin, tota l'emoció del món es concentrava, es comprimia allà, densa, precisa, evocadora.

Embriagat de Chopin i en espera de l'aparició de Rosenfeld, vaig decidir escriure una obra que, com a rerefons musical, tengués l'encanteri musical d'una peça de Chopin. Cronològicament seria la meua segona obra. La primera –que acabà amb el títol de *Foc colgat*, temps després estrenada al Principal de Palma– ha-

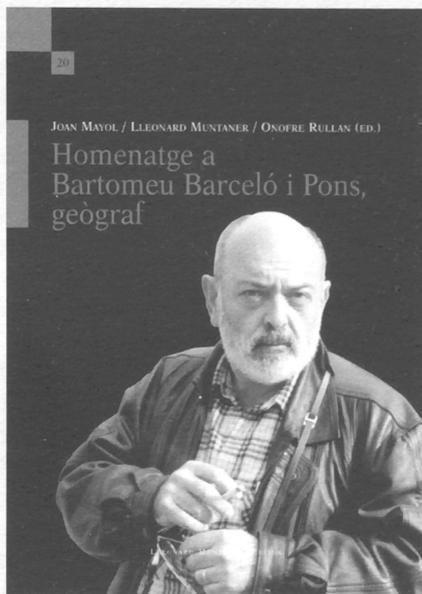
via esperonejat la meva dedicació a la dramaturgia. Volia escriure teatre, però no el teatre que, aleshores, es feia a Mallorca. Amb un punt de rebel·lia volia mossegar l'horitzó. Quin horitzó? Ingènuament em pensava que, trencant sense rompre –hi ha situació més irreal que aquesta, a la realitat sociocultural mallorquina?–, podia proporcionar nous aires al nostre teatre. Arrencaria, amb tota la intenció, dels pressupòsits essencials del teatre que es feia i, amb noves propostes, m'envolaria amunt.

Abans del parlament, monòleg d'escarida sinceritat, cara al públic, de cada personatge, se sentirien uns compassos dels *Preludis* de Chopin que a Valldemossa havia compost. Però era lícit emprar Chopin, el gran Chopin, com a preparació d'un monòleg teatral? Tenia l'obra mig enllestida i el termini per presentarla al concurs Ciutat de Palma s'escurçava. Vaig trigar setmanes, finalment vaig renunciar a Chopin, i se sent el redoble d'un tambor abans que parli de «l'absent», cada personatge que l'havia conegut, en un repertori de ficció.

Ficció? La ficció sempre és un laberint de les realitats que ens envolten i no ens agraden. La no-presència de Chopin –que només sabia jo– dignificaria Chopin, el record del concert escoltat amb el meu pare i tants de moments chopinians que havia viscut.

Tal vegada –i només ho sé jo– la no-presència de Chopin, dels seus *Preludis*, va obrir més netament una via dramàtica de tornada del personatge sobre ell mateix. A tota obra de teatre, el final no s'ha d'escapolir de la problemàtica presentada al començament. A contrarcor, i en la intimitat creativa, vaig fer que, amb la no-presència de Chopin, «l'absent» fos més absent, ja que ni la poderosa fascinació, senzilla i complexa, d'un «Preludi», el lligava a la temporalitat. Era com una gota de pluja –recordar el nombre quinze en «re bemoll major», compost a la cel·la de la Cartoixa, tot sentint la monòtona caiguda d'una gota de pluja–, per a mi, la no-presència dels *Preludis*, una monotonia sorda, malgrat el redoble que, com tants cops a la vida dels autors, seria una mena de secret emocional i exclusiu, privat. A *Jo i l'absent*, la no-presència de Chopin, i per més voltes que doni el laberint, és una emocionant presència de Chopin. I les emocions mai no han nascut de les absències. O, sovint, nosaltres no som absents de nosaltres mateixos? ■

LEONARD MUNTANER, EDITOR



Homenatge a Bartomeu Barceló i Pons, geògraf.

MAYOL, Joan
MUNTANER, Leonard
RULLAN, Onofre (ed.)

Col·lecció L'Arjau / 20.
816 pàgines + 32 pàgines
de fotografies. PVP: 50 €
Inclou CD amb la repro-
ducció de l'obra a color.
ISBN 978-84-92562-98-5

Tota una generació s'ha vist influïda pel mestratge de Bartomeu Barceló i Pons, que ha tingut, amb la calidoscòpica mirada del geògraf, l'habilitat de transmetre l'entusiasme pel país i per la seva coneixença. La capacitat per estimular la tasca de recerca i la valoració de les aportacions més diverses dels camps més heterogenis són característiques definidores de la seva tasca acadèmica. Especialment rellevant ha estat l'interès amb què ha rebut sempre les temptatives, tant temàtiques com metodològiques, dels novells, mai menystingudes, per nímies o irrelevantes que semblessin, ja que un rebuig primerenc hauria pogut frustrar futures tasques de més calat. Amb el temps, tanmateix, tothom restarà al seu lloc (científic).

Així doncs, el llibre que teniu a les mans, amb més de cinquanta aportacions d'investigadors diversos, vol ésser l'homenatge i el reconeixement a tots aquests anys de mestratge i de feina ben feta.

Ordenar les més de cinquanta aportacions que conformen aquest volum d'homenatge a Bartomeu Barceló i els seus (també més de cinquanta) anys de dedicació a la geografia de les Illes Balears no era tasca fàcil. La seva personalitat i la seva obra han influït sobre moltes persones i sobre molts camps del saber, per la qual cosa, com era d'esperar, els materials arreplegats també són de procedència científica diversa. Per tal d'ordenar-los, finalment, ens hem decidit per agrupar els materials en quatre grans blocs: el primer inclou les col·laboracions que parlen, directament, de l'homenajat, mentre que, als tres següents, s'hi concentren diferents «mirades del món».

I remarquem ben clarament «mirades del món» i no «de la Terra», ja que Bartomeu Barceló ha estat i és, fonamentalment, un humanista. Li ha agradat escriure, investigar, discutir, barallar-se, divertir-se, menjar, beure i fumar; guarda tota la correspondència que ha rebut durant tota la vida, els esborranys, les fotografies i els materials dels seus primers articles de fa més de cinquanta anys; casa seva és farcida de piles de llibres, papers, ceràmiques, pipes, carpetes, arxivadors, quadres, mantons, cassets, discos, CD, DVD, música i pel·lícules, molta música i moltes pel·lícules. Tot plegat molt «teranià», segons els que van conèixer Manuel de Terán, el principal referent intel·lectual de Bartomeu Barceló.

LEONARD MUNTANER, EDITOR, C/ Joan Bauçà, 33 - 1r 07007 Palma (Mallorca)
Tel. 971 25 64 05 · Fax: 971 256 139 · A/e: editorial@leonardmuntanereditor.cat

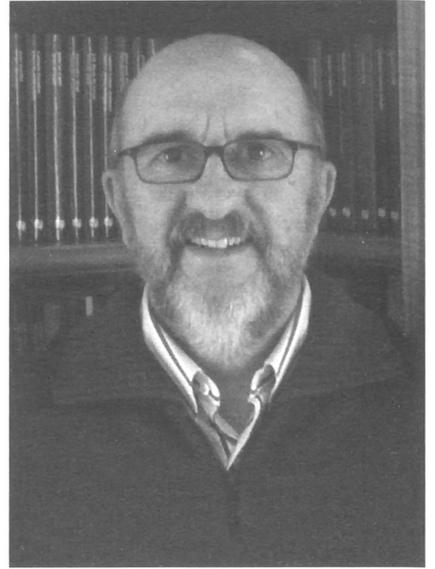
DISTRIBUCIÓ A BALEARS: PALMA DISTRIBUCIONS
C/ Dragonera, 17 · 07014 Palma (Mallorca) Tel. 971 28 94 21 · 971 45 06 12

DISTRIBUCIÓ A CATALUNYA: MIDAC LLIBRES
C/ Roís de Corella, 9 · 08205 Sabadell (Barcelona) Tel. 93 74 64 112 · Fax: 93 74 64 111

DISTRIBUCIÓ A VALÈNCIA I CASTELLÓ: GEA LLIBRES
Carrer G, nau 6 · 46394 Ribarroja del Túria (València) Tel. 96 166 52 56 · Fax: 96 166 52 49

«Kia mahara ki te hê o Rona»¹ i el «Jai de sa lluna». Fronteres en etnopoètica

Miquel Sbert i Garau



Al seu estudi «Relacions entre gèneres etnopoètics: *L'home de la lluna*», Emili Samper², a partir de les aportacions de Cels Gomis al segon capítol del treball del folklorista *La lluna segons lo poble* (1912), estudia, d'una banda, el tractament del material per part de Gomis des d'una perspectiva actual i, de l'altra, estudia com les fronteres entre els gèneres etnopoètics diferents que tenen una base comuna són sovint molt difuses.

Observa com en determinats casos el relat de *L'home de la lluna* es clou amb una sentència o proverbi i com, en altres, la memòria col·lectiva només assimila o bé la narració (sense la dita) o bé l'adagi sol, aïllat de la contarella: «És evident que per entendre aquest proverbi [“Qui m'ha de defensar? L'home de la lluna”] cal conèixer el referent inicial. Aquest és un exemple de l'estreta relació entre gèneres. El relat que explica la presència d'un home a la lluna ha derivat en un proverbi que utilitza aquest referent, però que adopta una forma i una funció diferents. En aquest cas no s'explica l'origen de la presència d'un home a la lluna o què provoca les taques que s'hi veuen, sinó que la seva funció principal és expressar la falta de recursos davant d'una situació adversa.»

Fronteres dubtoses entre els gèneres, però el motiu recurrent del «rapte de la lluna», amb tot de variants, és un fet que, des del punt de vista geogràfic, sembla universal³. Les versions presenten casuística i protagonistes bastant diversos, però un dels motius més repetits arreu és el de

l'atribució de l'etiologia dels cràters o de les taques de la lluna a un càstig del mortal (home, dona, infant) que, per la seva indiscreció, manca de cortesia o similar és «abduït» per la lluna i allí roman, com el nostre «Jai de sa lluna», «penjat amb so feix de garbons»⁴ (no coneixem proverbi mallorquí al respecte). Així es reporten exemples diversos: la versió del Fang de Guinea Equatorial (el rapte el fa l'arc de Sant Martí), la de la Colúmbia britànica, les dels aborígens de Nova Zelanda (ens hi referirem de seguida), les de la Polinèsia, de Groenlàndia, les dels inuits americans i les europees, asiàtiques (amb una llebre com a protagonista al corpus narratiu budista, aplegada pels àrabs al *Calila e Dimna*). Tot esmentant l'antropòleg J. George Frazer ens remet, Hernández, a les creences mítiques en la immortalitat de la lluna que seguien diversos pobles i que guarden similituds amb els mites del gènesi i de la caiguda de l'ésser humà.

Recorda el catàleg internacional més rellevant⁵ Hernández i transcriu: «751E*: *L'home i la lluna*. Aquest tipus miscel·lani abraça diverses narracions protagonitzades per un home (dona, animal, objecte) que és a la lluna [A751 i ss.]. Exemples: s'envia (o pot veure's a) la lluna com a càstig a un home (a uns aiguaders, a una dona amb una ferrada, a un home amb un poal de quitrà [A751.4]. El càstig és degut, habitualment, a la transgressió d'un precepte religiós (ser «dur de cor», robar, treballar en diumenge, etc.) [A751.1]. En algunes variants, el que es veu a la lluna és la imatge d'una llebre [A751.2], una granota

[A751.3], o un arbre [A751.6]. Comentari: molts d'aquests contes són etiològics, i expliquen les taques de la lluna.»

Quan els seguidors illencs d'en *Jordi des Recó* llegiem (o escoltàvem a la ràdio) allò de «No heu reparat mai que sa lluna fa una clapa negrenca? Idò jo vos diré lo que va ser segons conten. Va ser que una vegada un diantre de jai passà per un trosset de vinya podada de fresc i sense xarmentar. I, què fa ell? Aplega es sarments, en fa garbons, los feixa, los se carrega an es coll, i cap a la vila! L'amo de sa vinya...» ben lluny ens trobaven de ser conscients que aquesta història ens introduïa en una galàxia de connexions mítiques, en un territori de creences i de mites sense fronteres.

La rondalla *Es jai de sa lluna* és la contribució mallorquina al cicle de «l'home i la lluna», un cicle que en la rondallística catalana (Cels Gomis i Samper) és ric quantitativament i qualitativa i que connecta l'etnopoètica nostra, en el seu vessant narratiu, amb un món que ja era global abans de la mundialització (tot i que els ritmes d'influència d'un àmbit sobre l'altre fossin molt més pausats en aquells temps que «la» Internet no feia simultània universalment qualsevol producció folklòrica o d'altra mena).

Resulta engrescadora la reflexió sobre les fronteres (espacials i temporals) dels fenòmens etnopoètics (d'altres també, però no pertanyen a la nostra secció). Com s'expliquen els «viatges» de contes a indrets tan allunyats geogràficament de llur punt d'origen (i més quan les comunicacions eren tan difícils)? Com se supe-

raven els obstacles lingüístics, culturals, etc.? Com fets aliens s'arriben a incorporar com a signes identitaris quan són, clarament, indicis d'absència de fronteres? Com s'explica...

Totes aquestes i moltes altres interrogacions s'escapen de les nostres possibilitats. En aquesta llenca de *Lluc* només volem aportar al tema una curiositat referida a fronteres de gènere etno-poètic, de territori, de mites... Es tracta d'una de les múltiples variants del mite de Rona, una dona maori que, tantes milles enllà dels nostres verals i en una cultura tan poc «connectada» (abans de Sir Thomas Cook, és clar) a les influències externes com la d'aquells pobles illencs, és paral·lela (per no dir germana) de la del nostre jai, lladre de sarments. Comença⁶ així: «Ko te korero tara tenei mo Rona. I tetahi pō atarau ka haerea Rona ki te utu wai...» És a dir, «aquesta és la història de Rona. Una nit de llum de lluna va sortir a cercar aigua d'uen una senalla amb una carabassa a dins. De camí al rierol la lluna va travessar un núvol. Era un caminó difícil, de manera que tot d'una hi va travelar i va caure dins les bardisses. La dona es va en-

furismar i va començar a maleir la lluna, cridant-li: "Lluna, cap de carabassa... Mal no et mostris ni enllumenis mai més". Les paraules de Rona varen empipar la lluna, que baixà i s'apoderà de la dona. Rona s'aferrà a un arbre que hi havia devora el rierol, però l'arbre fou arrabassat de la terra, fins i tot amb les arrels. La dona hi va pujar amb l'arbre i la carabassa. En el poble esperaven l'arribada de Rona; veient que no apareixia varen anar a cercar-la. Cercaren i cercaren, cridant-la: "Rona, Rona, on ets?" Ella els contestà: "Som aquí, colcant entre la lluna i els estels!"⁷

L'apartat conclusions correspon al lector hipotètic. Ell (ella) sabrà destriar el gra de la palla i mirar, si així ho vol, cap a l'horitzó que marca el límit d'on arriba la vista, cap frontera més. ■

¹ Proverbi maori que ve a significar «Recorda la malifeta de Rona».

² SAMPER PRUNERA, E. «Relacions entre gèneres etno-poètics: *L'home de la lluna*». Dins *Els gèneres etno-poètics. Competència i actuació*, a cura de Caterina Valriu i Joan Armangué. Algüer: Arxiu de Tradicions de l'Algüer, Edizioni Grafica del Parteolla, 2007, pàg. 139-158.

³ Vegeu HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A. «El raptó de la luna: cuentos, leyendas y mitos sobre el origen de las manchas lunares». Dins *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (maig-agost, 2006), 25 pàg. <http://www.culturaspopulares.org/textos/articulos/hernade.pdf>. L'autor fa un estudi molt interessant sobre el tractament d'aquest tòpic al folklore oral i a la literatura. En fem ús per a les referències comparatives.

⁴ ALCOVER, Antoni M. *Ronadies mallorquines d'en Jordi des Recó*. Palma: Ed. Moll, 1936-1972, vol. V, pàg. 74-75.

⁵ La revisió del clàssic d'Antti Aarne i Stith Thompson, *The types of the folktale* (1961), duta a terme per Hans-Jörg Uther: *The Types of Intentional Folktales. A Classification and Bibliography (Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson)*, 2004.

⁶ És extreta de *Traditional Māori stories (He Kōrero Māori)*, amb una introducció i traducció de Margaret Orbell, ReedAuckland, 2003, pàg. 101. L'edició presenta els textos en llur idioma original i amb traduccions angleses.

⁷ La narració porta una introducció: «A molts indrets de Polinèsia es creia que a una dona que nomia Hina se la podia veure a la lluna, asseguda sota un arbre mentre teixia batent escorça de morera amb un morter. Però els maoris, que vivien en un lloc més càlid, no feien servir gaire la pasta de morera, així que canviaren la història. Ara hi ha una dona i un arbre però la dona duu una carabassa en lloc d'un morter, i nom Rona—a vegades, *Rona-quimana-les-marees*. La dona fou xuclada perquè maleí la lluna. Una dita adverteix: "Recorda la malifeta de Rona". Vull agrair la versió catalana de l'anglès feta per l'amic Juan V. Pérez.

maig 2010

Novetats

MENORCA



www.embatllibres.com

MASSOT I MUNTANER, Josep
Menorca dins el domini mediterrani (1936-1939)
 2009 • 15 €

PELLICER I PONS, Josep
Gironins a Menorca
 2008 • 21 €

AAVV
Onomàstica a l'illa de Menorca. XXVIII Col·loqui general de la Societat d'Onomàstica 2002
 2009 • 15 €

MARQUÈS, Montse
La dona en la indústria menorquina (segles XIX-XX)
 2009 • 6 €

LÓPEZ CASANOVAS, Guillem
ROSSELLÓ VILLALONGA, Joan
L'Economia menorquina en el segle XX (1914-2001)
 2002 • 6 €



Ptge. Comercial Papa Joan XXIII, 5E
 07002 Palma | Mallorca
 Tel 971 713 350 | Fax: 971 213 641
 info@embatllibres.com
www.embatllibres.com

Comandes per e-mail:
gfortezarei@ispbalears.com

Selva Rock. De festa musical a festival

Joan Trias

Als darrers anys, el difícil, i sovint incongruent, món de la música ha viscut una transformació intensa la qual s'ha vist reflectida en un profund canvi de direcció vers les preferències d'un públic que, actualment, sembla decantar-se més per obrir la cartera i comprar una entrada de concert que no pas per a poder encetar un disc.

Aquesta modificació d'hàbits *melòmans*, a peu entre l'excusa cultural, el canvi de model econòmic de la indústria sonora i la socialització dels seguidors de la música basada en valors vàlids per a uns i delictius per a altres, ha fet despertar –de retruc– un gran interès per gaudir d'actes que per ells mateixos són el reflex de la transformació del conjunt de tot això (cultura, indústria i socialització) resumida en una sola acció: anar a un concert.

Els festivals a dojo, els cicles musicals, els concerts a sales o fins i tot els envelats, es multipliquen any rere any, semblant ser l'inesperat revulsiu (o més ben dit, el pegat), el tren al qual han pujat també els «senyors» que mouen els fils del negoci de les cançons per no deixar de nedar en una abundància que temps enrere no feia altra cosa que restar riquesa a la part cultural de la creació sonora. Una creació que, afortunadament, disposa de canals lluny del control d'un grup reduït, d'accés lliure, ràpid i senzill gràcies als quals no s'ha de passar per la pedra de segells multinacionals ni de corporacions de producció d'espectacles i, a més a més, treure els biaixos de tot allò que en un principi mai no hi estava destinat.

Malgrat aquesta introducció, els que ens sentim abstrets per l'art musical, hauríem de sentir-nos agraïts per viure en una època en què hi ha més informació, hi ha més creació, hi ha més interès per la música i en què a cada cap de cantó la gent es

pot topar de ple amb una cançó interpretada en l'àmbit més primigeni de la transmissió musical: el directe.

Fa tres dècades el panorama era força diferent i com sempre ha passat (i continua succeïnt –això no ha canviat gaire–) a les Illes, la dificultat per tirar endavant qualsevol projecte musical a l'arxipèlag augmentava uns quants «decibels» vers la península. Un fet que no eximiria els illencs d'obtenir ni la coneixença musical ni la sana bogeria necessàries per atrevir-se a programar (en diversos anys) genis del jazz i icones del rock a Mallorca com Ray Charles, Dexter Gordon, Ella Fitzgerald, Jimi Hendrix o Eric Burdon, mites del *reggae* a Eivissa, com Bob Marley, o esdeveniments del nivell i la popularitat dels millors San Remo a Menorca com el Festival de la Canción Menorquina. Precedents, emperò, que no formen part de cap fonament sonor (i molt manco ideològic) a l'hora de prendre la iniciativa per engegar el primer dels Selva Rock, que es presentava batejat, encara, com la Nit de la Cançó per al Poble i que es convertia un 9 d'agost del 1976 en la gran cita musical d'aquell any a les Illes, gràcies a la qual s'accedia a la música combativa, d'esperit lliure i d'idees clares que a les acaballes dels anys setanta tant i tant costava trobar reunit en un esdeveniment de titularitat pública.

No resulta difícil imaginar que hom podia trobar un ambient musical convertit en mirall de qualsevol dels altres àmbits de la quotidianitat que tocava viure, o patir, en les primeres passes de la Democràcia, i a on la música jugava un rol fonamental en aquell procés de canvi que ara recordam des de la tranquil·litat, la nostàlgia i la llunyania que ens atorga el pas del temps. Però es fa necessari recordar, amb certa tendència a l'afirmació, que als setanta ser Quico Pi de la Serra, Miro Casabella, Mikel

Laboa, Enrique Morente, Elisa Serna, Pablo Guerrero o algun dels components dels eivissencs Uc (el cartell d'aquella Nit de la Cançó del 76) era com a mínim problemàtic, així com ho era qualsevol forma d'expressió musical compromesa amb la consecució d'un canvi de rumb que costava esforços titànics poder tirar endavant.

Però la bona feina feta, també un pèl de sort, el bull d'una part de la societat mallorquina que es permetia d'ésser un poc més avançada del comú, ja que no sols vivia del turisme sinó que n'aprenia amarant-se de la cultura que arribava via aèria o marítima, i, sobretot, un precedent català tan especial com el Canet Rock, el qual un any abans havia emparat amb enorme succés una altra convulsió musical que brollava enginy i reivindicació sense límits, i que tenia en la cultura que ens és més pròpia (geogràficament i intel·lectualment parlant) el pilar des d'on mantenir viu un dels seus moments més esplendorosos com és la cançó d'autor catalana, va provocar que aquell agost del 1976 més de cinc mil persones anessin a la primera d'una curta però intensa història de concerts que acabarien fent de Selva el nostre particular Woodstock illenc.

Aquell agost del 1976 més de cinc mil persones anaren a la primera d'una curta però intensa història de concerts que acabarien fent de Selva el nostre particular Woodstock illenc

I si el primer dels concerts programats havia superat la prova del debut sense problemes acústics, gràcies als 1.200 vats de so llogats per a l'ocasió, no havia patit estira-i-arronses policials, tot i la tensió viscuda mentre s'escoltaven els crits de «llibertat, amnistia i Estatut d'Autonomia», mentre es bevia cervesa al taulell del bar muntat per a l'ocasió al camp de futbol de la localitat, «el democràtic bar», doncs... per què no continuar amb una segona edició?

Ja amb la vista apuntant cap al rock, i amb la claredat i la determinació per ajuntar esforços sota la marca «Selva Rock», arribà la segona de les

propostes musicals que el 6 d'agost del 1977 convertiria Selva novament en la capital musical de Mallorca. I és que, tot i només tenir com a bagatge una sola edició del festival, aquest esdeveniment ja era considerat com el més important de Mallorca, provocant així una expectació sense precedents que aconseguia mantenir l'ànima per tornar a assistir, o per fer-ho per primer cop, a la unió musical en un únic escenari de caps de cartell del «rock mediterrani» que naixia sota l'empara dels estaments més progressistes de la cultura catalana i que gaudia d'un seguiment fervorós un parell de graus més amunt de la nostra latitud 39.

Un major nombre de mitjans logístics (la premsa de l'època relata com arribaren a Selva les furgonetes de la barcelonina sala Zeleste amb l'equip de so emprat al Canet Rock), manco por de les reaccions policials que encara vestien de gris (aquell any CNT, CCOO i OIC hi muntaren estands propagandístics) i un cartell replet de noms «punters» en el món musical són alguns dels elements que aconseguen arribar a congregat més de vuit mil persones en una localitat que no superava les tres mil. Recordem que Zeleste precisament fou el punt neuràlgic des del qual esclataria part del succés de compositors com Sisa o el grup Màquina, ara referències imprescindibles a l'hora de parlar del pop i del rock fets en la nostra llengua.

Nou hores de música ininterrompuda amb protagonisme absolut, però no exclusiu, del rock (també s'hi reservà un temps a la rumba o el jazz) tornaren a rompre un altre rècord més en la música en directe feta a Mallorca. Pau Riba, Milan & Bibiloni, Toti Soler, Oriol Tramvia o una de les millors formacions catalanes de rock progressiu, Música Urbana, foren alguns dels noms principals que aconseguiren omplir el temps en el festival de major durada fet fins al moment a les Illes. Aquell primer Selva Rock fou l'esdeveniment perfecte que situava les Illes en un lloc de privilegi al circuit estatal de concerts, tot i no convèncer en la part que, indiscutiblement, també ha d'anar lligada a un concert de música: la diversió; i és que alguns articles dedicats a resumir aquesta segona cita selvatgina amb la música en directe dedicaren dures crítiques a la poca intensitat dels concerts, els quals passaren del desitjat salvatgisme musical que s'esperava a la correcció més

SELVA ROCK	
DORIAN GREY	18'00 h.
LAST	19'00 h.
CLUB SIBARITA	20'00 h.
JOAN BIBILONI	21'00 h.
PAU RIBA	22'00h.
SON DOS	23'15 h.
DR. FEELGOOD	00'30 h.
SIDONIE	02'15 h.
STATUAS D SAL	03'45 h.
SKA BOTTOM BOAT	05'00 h.
DINAMO	06'15 h.

El Selva Rock s'hauria pogut convertir en un *Benicàssim* o en un *Primavera Sound* illenc si la continuïtat d'aquest s'hagués reproduït en els anys següents a la que seria la seva primera desaparició, però les dificultats adscrites al problema de sempre, la falta de liquiditat, foren determinants per abaixar el teló del festival

ferma, i una mica tediosa, impròpia d'allò que, se suposava, havia de ser un festival de rock.

Tal volta aquesta experiència agredolça acumulada en el Selva Rock del 77 fou un impuls necessari (tots sabem que de les fallides se'n pot aprendre) dels organitzadors del festival per a adoptar un rumb més diversificat de cara a la tercera de les apostes per la cançó en directe, en la qual els responsables del que ja era una cita consolidada entre els adeptes de la incipient, però encara no massificada, tendència a anar de concert, decidiren crear un cartell des d'una perspectiva atrevida i més propera a la que impulsaven altres grans concerts de l'època (que començaven a estendre's per tot Europa influenciats

per la moda ianqui), i que eren el mirall en el qual es mirava el Selva Rock encara amb certa timidesa i alguna reserva pròpies del caràcter més nostrat. Així doncs, el 1978 seria el punt des d'on començar a fomentar la veritable llegenda que envolta aquest festival, i que ha aconseguit arribar fins als nostres dies amb prou força per asseverar que el Selva Rock s'hauria pogut convertir en un *Benicàssim* o en un *Primavera Sound* illenc si la continuïtat d'aquest s'hagués reproduït en els anys següents a la que seria la seva primera desaparició, però les dificultats adscrites al problema de sempre, la falta de liquiditat, foren determinants per abaixar el teló del festival (ja ho cantava Dr Feelgood «Trebollo com un ca per intentar guanyar diners i sortir a tocar després», *Night Time*).

Però manca rememorar l'època més recordada del Selva Rock, segurament, la més comercial i allunyada de l'esperit inicial. I és que els anys 78 i 79 seran claus en la consecució de «l'estatus» de gran festival musical que adoptaria la cita selvatgina. Formacions de tant de pes com Atila, o uns encara desconeguts Tequila (i que els experts descobririen en bona mesura gràcies a aquell concert del 5 d'agost del 1978), aplanarien el camí perquè un any després, el 1979, figures de la classe de Miguel Ríos, la formació d'un jove Kitflus (Iceberg), Kevin Ayers (que no sortia als cartells pel retard en la seva contractació) o, de nou, els Tequila que, ara sí, recollien els successos aconseguits gràcies al seu disc de debut, *Matrícula*



de honor (Novola/Zafiro, 1978), contenidor de composicions que els experts del segle XXI consideren clàssics de la música estatal com *Rock & roll en la plaza del pueblo* o *Buscando problemas*, convertissin el Selva Rock en l'enveja dels festivals del moment, no sols per la seva capacitat de crida i posterior resposta de públic (7.000 i 12.000 assistents l'any 1978 i 1979, respectivament) sinó per la previsió econòmica amb la qual va comptar: 2 milions i mig de pessetes de l'època, una petita fortuna.

Amb la vista dels organitzadors posada en la consolidació del projecte, arribaria un dels moments en què per primer cop a les Illes es projectava un espectacle de primer nivell tant per les condicions tècniques i logístiques com pel cartell que s'havia tancat amb vista a l'edició del 1980. El moviment de premsa i de músics, el muntatge gegantí que s'erigia per acollir les més de 10 hores programades de cançons en directe o la previsió econòmica, tres cops superior a l'any anterior, entre d'altres coses, feien preveure una de les gran nits de rock que ha viscut l'illa de Mallorca al llarg d'una gran part de la seva història.

Coz, Guadalquivir, Max Sunyer, Camel (una de les formacions més importants de la història del rock progressiu anglès) o Doctor Feelgood eren una mostra de la rellevància d'un cartell carregat d'estrelles que provocaren el despertar de la curiositat de la premsa nacional i internacional, la qual es començava a especialitzar en un àmbit que, de mica en mica, posava els fonaments suficients per a professionalitzar i estabilitzar la producció de grans projectes sonors de què després hem gaudit a

l'actualitat. De fet, si aquell any 1980 l'experiència en seguretat i control d'accessos que ara coneixem s'hagués posat en pràctica, no s'haurien produït alguns aldarulls tristament relacionats amb la música rock.

De fet, la casualitat o la providència convertirien aquells successos investigats per un centenar d'annerots en el cap del fil pel qual començà a estirar el declivi del festival. En la música és sabut que la fuliginositat és una propietat inherent del seu món, la qual fa que un cop aparegut aquest tel de fum, tot el que puja hagi de baixar, i que no sempre es pugui mantenir el prestigi capaç d'inspirar, fins i tot, una de les grans cançons del qui ha estat cap de cartell del festival en diverses ocasions (parlam de *Selva*, dels britànics Dr Feelgood) o la influència d'una carrera tan reconeguda com la de Manu Chao.

Els anys 1981, 1982 i 1983 no faran altra cosa que confirmar el deteriorament de la proposta que, per ventura, no es va saber emmotllar als nous temps musicals, econòmics ni socials en uns dies en què tot anava a una velocitat inasequible per a un festival de música que moria de succés en uns mesos en què les tendències anaven i venien com si es tractàs del moviment pendular d'una liana de la selva amazònica. Cal recordar que la *movida* s'imposava amb força, que el rock més clàssic deixava pas a la distorsió psicodèlica del pop entesa com a rock dur, que la música intentava atracar-se a l'electrònica més arcaica (aquella que ara tornam a venerar com si fos la icona de la modernitat) i que apareixien els primers grans conglomerats industrials contra els quals em queixava al comença-

ment d'aquest escrit; això amb la dificultat afegida de no comptar amb tants recursos com els que podrien existir actualment sense els quals subsistir no era factible.

A Selva, emperò, encara hi hauria temps, per assaborir el talent de mífics del rock estatal com Barrabas o del rei del pollastre fregit, qui tot just començava a cantar cançons empolainat amb les cames d'aquell animal dedicant lletres a «les dones, el formigó i els litres d'alcohol». Tot això, amanit amb un principiant Antonio, que no volia deixar entreveure gaire clarament que provenia de la faràndula flamenca estigmatitzada pel cognom Flores i que ja apuntava alt amb composicions tan «sabineres» com *Pongamos que hablo de Madrid*, conjunt de noms que feien palesa, obertament, la forma en què s'havia transformat la filosofia musical de la cita que anys enrere s'havia muntat en pro de la cançó catalana més rebel i, alhora, més distant de la que en aquell moment es volia promoure.

Tot un conjunt de condicionants, i «altres herbes» que segurament em passaré per alt, els quals toparen amb una notable disminució de l'afluència de públic i què, ensem a dificultats organitzatives i materials, provocarien que un 2 d'agost del 1986, amb Burning i La Frontera com a caps de cartell, sonàs el darrer dels acords sobre l'escenari, el qual havia estat capaç de fer viure moments únics a una illa que fins a l'arribada d'aquest esdeveniment no sabia exactament què era un festival de rock.

Els diferents Selva Rock van arribar tan endins entre la memòria melòmana i sonora dels illencs, que a tall de tribut o homenatge o –per què no– intent de recuperació del projecte, l'any 2009 es decidí recordar, refer i actualitzar, a parts iguals, un esdeveniment que congregava 12.000 assistents per veure els pioners (Dr Feelgood, Joan Bibiloni, Pau Ribà) vibrar amb els continuadors (Sidonie, Club Sibarita) i tal volta descobrir els «futuribles» (Statuas d Sal, Dinamo) d'un model de festival a les Illes que, sota el meu modest parer, impulsaria més la cultura musical de l'arxipèlag, si s'aconseguís el succés que arribà a recollir (després d'una bona sembrada) el Selva Rock i que, potser acabarà reproduint-se en algunes de les actuals cites que lluiten per llur espai en la nostra actualitat (Malafama Festival, Alternatilla, etc), les quals també començaren com una senzilla festa musical i han acabat essent bons festivals.

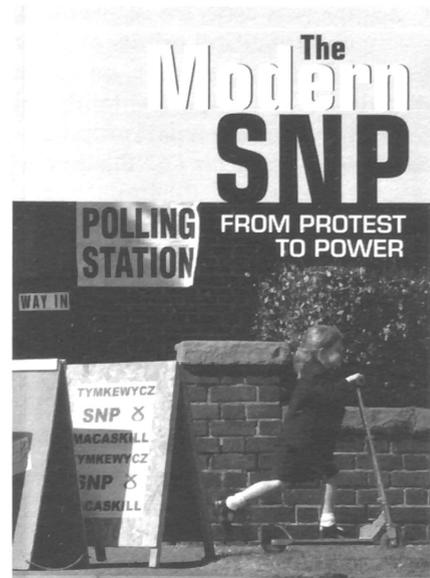
75è aniversari en un gran moment

L'any passat l'Scottish National Party (SNP) celebrava els 75 anys d'existència, i ho feia en el millor moment de la seva història: presidint el Govern escocès i marcant l'agenda política d'aquesta petita nació del nord d'Europa. En aquests 75 anys d'història el partit que avui dia presideix Alex Salmond ha passat de ser un partit minoritari i ridiculitzat a ser un partit de govern, respectat i temut. En aquesta situació òptima, al mes de novembre es presentà un llibre que analitza aquests 75 anys, titulat *The Modern SNP: From Protest to Power*. Editat per Gerry Hassan, «l'intel·lectual més influent d'Escòcia»¹ segons el diari *Sunday Herald*, es compon de 16 capítols escrits per 18 acadèmics, majoritàriament professors universitaris, que estudien des de diferents punts de vista i temàtiques l'SNP. Així doncs, hi trobem anàlisis històriques, sociològiques, electorals, de la política econòmica, social i cultural, del rol de l'SNP als parlaments escocès, britànic i europeu, etc.

L'únic autor que escriu més d'un capítol és el mateix Hassan, que ha escrit i editat una dotzena de llibres sobre la política escocesa durant els darrers deu anys, els mateixos anys que fa que s'inaugurà el Parlament escocès, anomenat Holyrood pel carrer on s'ubica a Edimburg, la capital escocesa. Al primer capítol Hassan analitza el creixement i l'augment d'influència de l'SNP, especialment als darrers 40 anys, tot destacant que ha «definit i reformat la política escocesa, portant la dimensió escocesa al centre del debat polític i forçant altres partits polítics a respondre en els seus termes». Així mateix, Hassan destaca que d'ençà que s'inaugurà el flamant parlament nacional, l'SNP ha passat de ser una força d'oposició –a la contra– a ser una força de govern que intenta transmetre autoconfiança al poble escocès. Aquest canvi històric s'analitza en dos capítols: el primer examina el partit des que es va crear l'any 1934, fet que el converteix en un dels partits nacionalistes

més antics d'Europa, fins a mitjan anys seixanta. El següent comença l'any 1967, quan el partit guanya un lloc al parlament, a la circumscripció de Hamilton, fet que «marcà l'inici d'una nova era a la política escocesa», i acaba amb la creació del Parlament escocès, gràcies a un referèndum guanyat per una àmplia majoria. D'aquesta manera, el capítol estudia la conversió de l'SNP en un partit professional que ja forma part dels actors principals de la política britànica. Aquesta entrada de l'SNP al *mainstream* polític només ha estat possible des de la creació del parlament de Holyrood, com bé explica Colin Mackay al setè capítol: «El Parlament escocès ha donat a l'SNP una plataforma política i un estatus que no hauria assolit mai». Així mateix, l'autor incideix en el fet que això també ha portat pragmatisme i realisme al partit, ja que ara, governant, les promeses s'han de complir.

Les promeses que l'SNP ha fet durant anys i anys a l'oposició són analitzades, juntament amb les actuacions que ha pres durant els seus dos primers anys al capdavant del Govern escocès, als capítols nou, deu i onze. El primer està dedicat a la política econòmica, una de les tensions històriques del partit, que sempre ha posat per davant el fet de ser el partit nacional escocès i no pas el fet de ser un partit de dretes o esquerres. Els autors defineixen la política econòmica del partit de Salmond com un «neoliberalisme amb cor», car el partit veu bé la mundialització i el model econòmic que implica. Però aquesta ha estat la causant d'una crisi econòmica que ha afectat profundament Escòcia i l'SNP: ha semblat que el país depèn econòmicament del Regne Unit i les aspiracions independentistes de l'SNP han restat en un segon pla. Per això, la conclusió del capítol és que el partit no ha estat prou valent per allunyar-se del neoliberalisme i presentar-se com una opció socialdemòcrata, que és, de fet, el que diu la ideologia del partit. Amb tot, com bé observa Stephen Maxwell al



Edited by GERRY HASSAN

HASSAN, Gerry (ed.). *The Modern SNP: From Protest to Power*. Edimburg: Edinburgh University Press, 2009, 240 pàg.

capítol posterior, el manifest de les eleccions de l'any 2007 «deu ser un dels compromisos més radicals per a la redistribució (de la riquesa) fet per qualsevol partit polític del Regne Unit des de la fundació de l'estat del benestar». I és que l'SNP es mou, del principi dels anys 90 ençà, dins el dualisme socialdemocràcia-neoliberalisme, la qual cosa ha donat com a resultat un partit que aplica polítiques neoliberals pel que fa a l'economia i polítiques socialdemòcrates pel que fa a les qüestions socials. Tot i això, l'SNP és un partit que mai no ha patit cap divisió per motius ideològics, i el desafiament actual com a partit de govern és vincular el progrés social a la independència. Pel que fa a la cultura, Philip Schlesinger critica fortament que l'SNP hagi subordinat la cultura a l'economia, ja que ha aplicat l'anomenada economia creativa (basada en l'ímpetu individual que produeix propietat intel·lectual i impuls empresarial), que ja fa temps que el Nou Laborisme posà en marxa al Regne Unit. A més, l'autor aplaudeix les polítiques televisives que el partit ha aplicat, i destaca la creació d'un canal en llengua gaèlica i la intenció de crear una televisió nacional escocesa separada de la BBC.

Els capítols cinc i sis, en canvi, són completament acadèmics, i investi-

guen diversos aspectes referents al partit: mentre que el primer analitza el sistema polític escocès, en què a més de circumscipcions també hi trobem un sistema en part proporcional, fet que afavoreix l'SNP, el segon estudia com són els afiliats del partit, i arriba a la conclusió que la majoria són homes, més vells que a la resta de partits, de classe mitjana i ben educats, generalment professionals. Al fet que la majoria de membres del partit siguin homes s'hi dedica un capítol sencer, el quart, en què les autores afirmen que el partit pateix un vell problema de la política escocesa, però que cal solucionar per abandonar la imatge de «partit de mascles» en favor d'un vertader nacionalisme modern. I és que aquest nacionalisme modern, tornant al capítol sisè, es mostra en la dada que quasi un 7% dels afiliats procedeixen d'Anglaterra; així mateix, aquest fet mostra com el partit promou un nacionalisme de tipus cívic.

El fet de ser un nacionalisme cívic és considerat com un avantatge a Escòcia i a tot el Regne Unit, paradigma de la societat multicultural. Així, el capítol quinze, que es dedica a estudiar diferents casos de nacionalisme arreu d'Europa, mostra les diferències entre nacionalisme cívic i ètnic. En un capítol molt teòric, en què l'autor destaca que si el nacionalisme abans podia ser vist com quelcom antimodern, avui és una ideologia «identificada amb allò modern i fins i tot postmodern». Escòcia i Catalunya apareixen com casos històricament clars de nacionalisme cívic, mentre que al País Basc encara hi ha certes reminiscències d'un nacionalisme ètnic. Tot i aquestes similituds entre Escòcia i Catalunya, l'autor critica el fet que a Escòcia mai no s'ha apostat per la construcció nacional, pel *fer país* (l'autor utilitza l'expressió en català i a continuació la tradueix com "to make the country"). Fins i tot hi troba la resposta: «Tal vegada perquè la identitat nacional i les fronteres no han estat mai qüestionades, els nacionalistes

(escocesos) simplement han assumit que la nació existeix.» Aquesta absència de redefinició nacional la connecta amb les mancances culturals del nacionalisme escocès, massa centrat en temes econòmics.

Un dels temes que l'SNP sí que ha treballat a fons, i el llibre tracta, és el significat de la idea d'independència en un món connectat i mundialitzat com el que vivim avui dia. D'aquesta manera, Alex Wright escriu sobre les relacions de l'SNP i el moviment nacionalista escocès amb el Regne Unit, i destaca que el partit accepta la reina britànica com a cap d'Estat; d'aquesta manera, la conclusió de l'autor és que el fet de ser britànic «seria essencialment un fenomen cultural i social». Al capítol següent s'investiga la idea dels diversos graus d'independència que Escòcia pot assolir dins la Unió Europea. És interessant veure com l'SNP, tot i no donar suport a certes polítiques aplicades per la UE, afirma que aquesta unió és la natural del país, tot rebutjant l'OTAN, organització de la qual vol sortir. Aquí i a d'altres capítols s'emfasitza la idea que el partit ha superat la tradicional divisió entre aquells que només acceptaven la independència, anomenats «fonamentalistes», i els que veien, i encara veuen, aquest fet com un procés gradual; aquesta superació ha arribat gràcies a l'ascens del partit des de la devolució del Parlament escocès.

Un dels capítols més interessants és el que Hassan dedica a les relacions entre el Partit Laborista i l'SNP, que sempre han estat extremadament complicades perquè els dos partits comparteixen electorat. Així, mentre que el Laborisme encara considera els nacionalistes «com una força il·legítima dins la política escocesa», l'SNP l'acusa de ser «el laborisme londinenc». El laborisme, per la seva banda, no es queda curt quan encara anomena l'SNP tartan tory, intentant relacionar el nacionalisme i el conservadorisme. El que Hassan considera més important és la batalla que ambdós partits

tenen oberta per construir «la democràcia social escocesa», especialment des que el partit de Salmond governa el país. Un altre dels capítols tracta sobre el Grup 79, nom que fa referència a un grup de militants que foren expulsats del partit al principi dels anys vuitanta. Aquests afiliats volien radicalitzar el partit, convertint-lo en un partit socialista i republicà. Si bé no aconseguiren llurs objectius, allò més interessant és veure que el mateix Salmond fou un dels impulsors del grup, i ell mateix va ser-ne expulsat durant un mes. El capítol inclou una reflexió que el president escocès va fer sobre aquest fet l'any 2008: «Sovint he reflexionat que hi va haver una gran part de culpa per part meva».

En definitiva, ens trobem davant un llibre que analitza el partit des de múltiples angles i, tot i ser acadèmic, és molt assequible per al públic interessat en la història de l'únic partit que avui dia pot portar Escòcia cap a la independència. Una de les mancances del llibre és que no analitza la possible situació de l'SNP després de la independència. Tal volta per això el mateix Hassan es demanà el dia de la presentació si algú sap quines polítiques aplicarà l'SNP quan el seu objectiu primordial avui s'hagi assolit. I és que el llibre no estalvia crítiques, sempre constructives, i expressades de manera clara i directa. Ara bé, si com diu Hassan l'SNP és un partit que «s'ha adaptat als nous temps de manera molt més convincent que els dos principals partits del Regne Unit», el més possible és que el dia després de la independència els de Salmond s'adaptin al nou escenari: una Escòcia independent, però que mantindrà molts lligams amb el Regne Unit, com ara el cap d'Estat, una reina, en el cas de l'Estat britànic.

¹ Totes les citacions han estat traduïdes de l'anglès per l'autor de l'article.

Guillem Colom

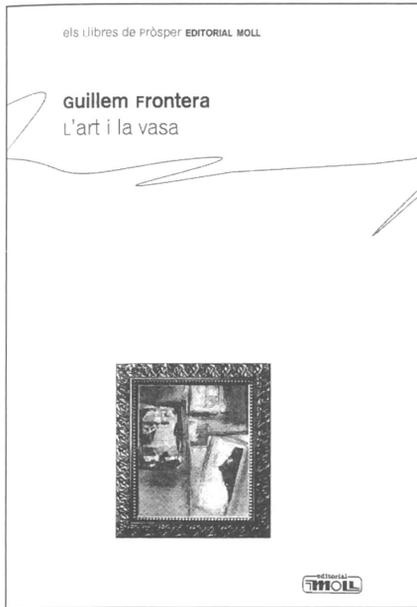
D I S T R I B U C I Ó

Lluc
REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

BALEARS:
PALMA DISTRIBUCIONS s.l.
C/ Dragonera, 17 - 07014 Palma
Tel. 971 28 94 21

CATALUNYA:
MIDAC s.l.
Polígon industrial del Sudoest
C/Rois de Corella, 9 - 2^a nau
08205 Sabadell - Tel. 93 74 64 112

L'art segons Guillem Frontera



FRONTERA, Guillem. *L'art i la vasa.* Palma: Editorial Moll, 2009, 290 pàg.

La relació de Guillem Frontera (Ariany, 1945) amb el món de l'art ha estat, segons ell mateix, «intensa, dispersa, intermitent, apassionada i no gens acadèmica». Els textos recollits a *L'art i la vasa* constaten la pertinència d'aquests qualificatius –per bé que el segon i el tercer s'intueixen molt relatius o matisables. Jo, però, encara n'hi afegiria un altre, potser el més important de la llista. La relació de Frontera amb el món de l'art ha estat, també, molt fructífera.

Bàsicament, per dues raons. La primera –i això és només una hipòtesi que no he contrastat, però per la validesa de la qual posaria la mà al foc– és que Frontera ha contribuït a explicar i a fer de caixa de ressonància de tota una sèrie d'obres, artistes i corrents de les Illes Balears que, sense la seva labor d'observació, reflexió i escriptura (igual com la d'alguns altres autors, crítics o teòrics), haurien existit o haurien tingut la sensació de treballar poc menys que enmig d'un enorme buit. La segona raó és més

òbvia i elemental, però en absolut negligible: la relació de Frontera amb l'art ha estat fructífera perquè els textos que n'han resultat són –almenys els que conformen el present volum– excel·lents.

L'art i la vasa ofereix als lectors una petita selecció dels nombrosos escrits que, des dels anys seixanta, Frontera ha consagrat a l'assumpte. Tots varen ser elaborats com a papers de premsa o per ser publicats en catàlegs d'exposicions –hauria estat bé que el llibre inclogués un índex indicant la procedència de cada un. Ja des del títol mateix queda clar quins són els materials analitzats i quins, els temes tractats. D'una banda, les obres dels artistes, els estils i els corrents –l'art–, i de l'altra, el context biogràfic, sociopolític, moral i mental en què els creadors han desenvolupat les seves trajectòries –la vasa.

La passió per l'art de Guillem Frontera es defineix per uns gustos molt versàtils i uns coneixements molt amplis. És per això que, en conjunt, el llibre resulta divers però alhora homogeni. O unitari, ben bé com si fos un calidoscopi del que ha estat l'art illenc durant el segle XX: profundes reticències davant les novetats internacionals, esforços i afanys per provar de modernitzar-lo, presències encomiablement singulars (Juli Ramis) o directament decisives (Joan Miró), esdeveniments rellevants o crucials (determinades exposicions, creació d'algunes galeries importants), mancances estructurals i etcètera.

Dels daset textos que formen el llibre, vuit tracten monogràficament sobre pintors (Vicenç Calbet, Joan Vives Lull, Josep Vives Campomar, Ramon Canet, Vicenç Torres, Hans Hartung, Maria Carbonero i Horacio Sapere), tres sobre escultors (Pep Canyelles, Pere Pavia i Alceu Ribeiro) i encara un altre sobre el fotògraf Joan Ramon Bonet. Dels textos restants, n'hi ha un que és una reflexió sobre la relació de l'art amb el passat, i un altre sobre la personalitat del paisatge illenc. En el darrer text de tots, Frontera evoca la passió artística del polític i intel·lectual Josep Melià. Encertadament, el llibre s'obre amb el text que l'autor va preparar per a l'exposició

Desaïllaments. Hi ofereix una panoràmica –sintètica, lúcida i amena– de l'art del segle XX a les Balears, alhora que posa llum sobre els condicionaments que comporta la insularitat.

Cal dir que el fet de centrar-se sobretot en la pintura illenca no impedeix a Frontera de fer consideracions –sempre ponderades, sovint furibundes– sobre l'art contemporani mundial, amb una tirada per les diatribes –ben justificades– contra el mercantilisme –econòmicament opulent però creativament pernicios– de l'art dels vuitanta. A més, al llibre tampoc no hi falten tot un seguit de reflexions, o d'apunts més o menys aforístics, que són perfectament aplicables a qualsevol disciplina artística, i que denoten una envergadura intel·lectual de primer ordre. Aquí n'hi ha uns quants: «La tradició és sobretot necessària als que no són tradicionalistes»; «*La composició* no és altra cosa que la disposició dels objectes en un ordre propici a la seva revelació»; «Les etiquetes no solen arribar mai a assolir sentit, però sí utilitat, sobretot quan ja funcionen independentment de la intenció amb què foren encunyades»; «El ressentiment és l'espermicida de la creativitat», o «L'artista que no està capacitat per fer el que vulgui, acaba creient que només vol fer allò que sap fer». Brillant.

Un dels atractius principals del llibre és que, en la majoria dels casos, Frontera ha tengut o té relació amb els artistes de qui comenta l'obra o sobre els quals reflexiona. N'és amic –o els ha tractat de prop–, els ha vist treballar i, més important encara, ha assistit durant anys a les seves evolutions creatives. Aquesta proximitat personal li permet d'assolir, és clar, un major aprofundiment en l'estudi dels caràcters i de les obres. Els resultats són uns textos en què la perspiciàcia del comentari crític és complementada per la calidesa del retrat humà –això és molt evident en el text dedicat a Vicenç Calbet, senzillament memorable.

Frontera és, a més, l'antipedanteria. Vull dir que escriu sense emprar l'argot per a iniciats –teologia presumptuosant habitual en la crítica d'art. La prosa amb què exposa les seves idees és vivaç, densa i acolorida, sovint està plena d'analogies i de metàfores que embelleixen i fan més suggestiu allò que explica, però que sobretot ho aclareixen, i a més està contínuament esquitxada per un humor irresistiblement maliciós. Un llibre, en fi, magnífic. I, per als interessats en el tema, molt útil, també.

Pere Antoni Pons

A ENDESA, QUAN PARLEM D'EFICIÈNCIA
ENERGÈTICA, NO VENEM OCELLS NI FLORS

**"LA NOVA
IL·LUMINACIÓ
DEL LOCAL
ÉS EL MILLOR
CONTRA LA CRISI"**

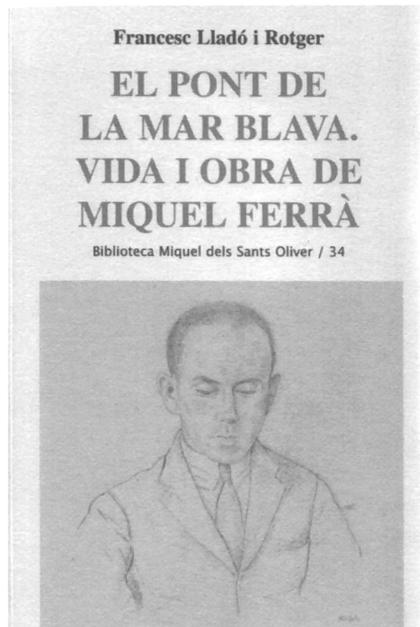
Flora Revilla Benito
PROPIETÀRIA DE LA JOIERIA "HORUS". BARCELONA

"No m'hagués pensat mai que una il·luminació eficient i ben estudiada pogués influir tan positivament en les vendes de la joieria. Ha estat com reformar el local, però sense obres ni embolics. El més curiós és que ara el negoci està més ben il·luminat però pago menys llum que abans."

Amb el planilumina d'Endesa, la joieria Horus contribueix a millorar el medi ambient reduint les emissions de CO₂ en l'equivalent a 2,7 tones l'any. A més, estalvia un 80% en el consum elèctric anual i ha aconseguit el doble d'il·luminació i reduir les despeses de manteniment de la instal·lació.

Informi-se'n a www.endesaonline.com o truqui al 902 50 68 70.

Miquel Ferrà, la solidesa intel·lectual d'un líder



LLADÓ i ROTGER, Francesc. *El pont de la mar blava. Vida i obra de Miquel Ferrà*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, 274 pàg.

Fa gairebé vint anys que Francesc Lladó segueix la petja de Miquel Ramon Ferrà i Juan, i que, en tot aquest temps, ha esdevingut una mena de cronista de la vida i l'obra de l'escriptor mallorquí. Resseguint l'obra de Lladó ens adonem que ha tingut sempre especial interès a mostrar-nos el Ferrà pensador, l'ideòleg, el periodista compromès, l'ecologista *avant la lettre*, el patriota convençut i l'esforçat director de la Residència d'Estudiants de Catalunya. I no és que a Lladó no l'interessi l'escriptor i el poeta, és que per poder arribar a desgranar el sentit de

l'obra literària de Ferrà ens cal, prèviament, una radiografia dels seus moviments i de les seves relacions personals. Precisament d'una amistat de les de tota la vida entre Ferrà i Nicolau d'Olwer prové la inspiració del títol d'aquest estudi, que manlleva alhora el títol d'un dels llibres més afortunats d'Olwer, *El pont de la mar blava*, un viatge per la mediterrània que esdevé, en aquest cas, un viatge per la vida i l'obra de Miquel Ferrà. El llibre de Lladó és, doncs, una síntesi d'una feina llarga i feta a consciència, una petita mostra sincrètica d'una tesi doctoral amplíssima i que manega una vastíssima quantitat de documentació. Per tant, i d'entrada, una valoració molt positiva per l'esforç de Lladó per realitzar aquest estudi biogràfic de divulgació científica que ens permet tenir una guia del personatge amb informacions de primera mà, que no havien estat editades mai abans.

Una vegada llegit aquest estudi no ens queda cap dubte de la importància cabdal de Miquel Ferrà per la cultura catalana dels anys vint i trenta, perquè ell és darrere de qual-sevol iniciativa cultural, política o social que sigui digna d'esment en aquests anys. El seu lideratge és indiscutible, aporta solidesa i és garantia de qualitat i rigor per la feina dels intel·lectuals mallorquins del segle XX. Són destacables tres aspectes que prenen cos de manera natural fins a convertir-se en els tres eixos fonamentals d'aquest assaig sobre Ferrà: l'obra periodística, el pensament i les relacions intel·lectuals. Seguint la trajectòria vital del poeta bibliotecari, Lladó va desgranant totes les intervencions de Ferrà en la premsa mallorquina i peninsular, des del Ferrà adolescent que publica els seus primers escrits amb l'ajuda paterna a *Mallorca Dominical*, i les darreres intervencions a la premsa de l'època republicana, fins al mutisme que segueix l'època de la

victòria franquista. De mica en mica, la trajectòria que dibuixa la participació de Ferrà a la premsa és un mitjà idoni perquè Lladó vagi mostrant l'evolució del pensament i les seves actituds davant les noves realitats: la Setmana Tràgica, la Guerra del Marroc, la caiguda de la monarquia, la primera dictadura, la Segona República, però també l'expansió del nacionalisme, l'actitud dels mallorquins davant la modernitat, els protagonistes principals de la història que li tocà de viure (Antoni Maura, Prat de la Riba, Costa i Llobera, Mn. Alcover, Francesc Macià, Josep Carner, etc.), la religió, el patrimoni natural, el turisme, el patrimoni cultural, les relacions amb el Principat i amb Espanya. Els articles d'opinió que Ferrà va anar publicant en diversos diaris al llarg de les tres primeres dècades del segle XX (*Ca-Nostra*, *La Gaceta de Mallorca*, *Sóller*, *La Última Hora*, *La Veu de Mallorca*, *La Almudaina*, *El Día*, *La Veu de Catalunya*, *La Nostra Terra*) mostren una evolució de pensament amb fluctuacions puntuals, però bàsicament coherent amb el seu sentir. Es desprèn de la narració de Lladó que Ferrà fou un home d'una peça, però no sense les seves petites flaqüeses, les quals no s'està de mostrar Lladó quan li és oportú. Tampoc no evita el biògraf explicar-nos situacions públiques i privades compromeses de les quals Ferrà se'n sortia sempre amb elegància i *savoir faire*; de fet, aquest llibre ens revela algun gran secret —com l'amor impossible de Palma Guillén, la dona de Nicolau d'Olwer, per Ferrà—, guardat amb zel pel mateix poeta. Però no es donin a engany els lectors devots del gènere biogràfic, perquè aquesta no és una biografia gens corrent, i si Lladó es permet explicar-nos alguna intimitat del personatge és sempre al servei d'un objectiu concret, perquè el que vol, en realitat, és descobrir-nos alguna faceta de Ferrà que sospita poc o mal coneguda. La biografia que presenta Lladó és bàsicament un perfil intel·lectual, i és aquí on apareix el tercer i darrer aspecte destacat de l'estudi: les relacions d'amistat que estableix Ferrà, que són sempre amistats de signe intel·lectual, amb mallorquins, catalans, europeus i nord-americans que passaven per la Residència d'Estudiants del carrer Ríos Rosas de Barcelona. Ocupen un primer pla la conegudíssima amistat entre Miquel Ferrà i Maria-Antònia Salvà, sobre

la qual el mateix Lladó ha realitzat nombrosos treballs, i també les de Nicolau d'Olwer i Hermínia Grau, més perfilades aquí. Però ens sorprenen, pel poc ressò que han tingut entre els estudiosos, la relació amb Francesc Macià i la seva família, amb Rosa Leveroni, o la penosa relació de Ferrà amb la dirigent comunista Matilde Landa Vaz, atesa la situació personal d'empresonament de l'activista.

Clou l'estudi una bibliografia molt àmplia i completa que ens dona mostra de l'evolució dels estudis sobre Ferrà, sobre la Mallorca de les tres primeres dècades del segle XX, i sobre els escriptors i intel·lectuals mallorquins del període. Certament s'ha fet un gran pas en els darrers quinze anys en aquest sentit, al qual ha contribuït a bastament Francesc Lladó, sense cap mena de dubte. Resten, però, moltes coses a fer en-

cara, i perfilar i aprofundir en l'obra literària de Ferrà seria una de les més importants, tasca que serà molt més senzilla a partir d'aquest estudi de Lladó, que ens marca el camí que cal seguir i ens mostra algunes de les possibles línies traçades pel poeta bibliotecari, com el definí Josep Pla en el seu «homenot». ■

Isabel Graña

Infància i cinema

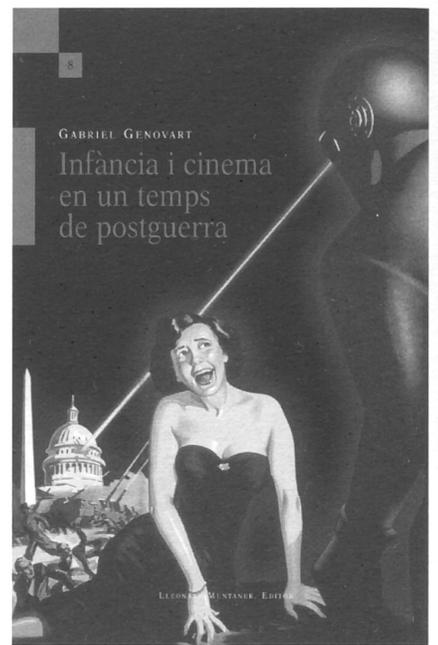
Aquest 2010 és un any una mica malenconiós per a aquells que estimem el cinema, ja que, malauradament, hem hagut de dir adéu a la revista *Temps Moderns* després de setze anys d'activitat ininterrompuda. És des d'aquesta publicació, dirigida amb gran destresa per Jaume Vidal Amengual, que sorgeix el llibre *La psicologia infantil en el cinema*, original de Gabriel Genovart.

Amb una presentació de Gabriel Janer i Manila, el llibre s'estructura en dues grans parts. La primera comprèn set capítols que corresponen a set estudis de films que l'autor ha triat per tal de comentar-ne diverses qüestions respecte del comportament dels infants que encara no han arribat a l'adolescència. Així, destaquen metratges com *La Ventana* (Ted Tetzlaff, 1949), *Els 5.000 dits del doctor T* (Roy Rowland, 1953), *Jocs prohibits* (René Clément, 1952), *El globo rojo* (Albert Lamorisse, 1956), *Alemanya, any zero* (Roberto Rossellini, 1947), *Matar a un ruiseñor* (Alexander Golitzen i Henry Bumstead, 1962) i *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice i Ángel Fernández-Santos, 1973). La segona part del llibre porta per títol «Altres infants, altres pel·lícules...», i és una selecció de trenta cintes que tracten principalment temes relacionats amb la psicologia infantil i que van, des del començament de l'època sonora, amb films com *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933) o *El limpiabotas* (Vittorio di Sica, 1946), fins al segle XXI amb llargmetratges com *El bola* (Archerio Mañas, 2000).

En tots aquests escrits, Gabriel Genovart no es limita a descriure'ns

la trama del metratge per exemplificar un comportament psicològic de la infantesa, sinó que, a banda d'això, l'autor recorda la seva infància o ens descriu una situació determinada perquè els lectors sentim una certa empatia amb els protagonistes dels films que hi analitza. Tot plegat, generalment orientat cap a alguna moral existent dins l'argument del film i filosòficament pragmàtica. D'aquesta manera, Gabriel Genovart sempre parteix de la valoració de la didàctica del cinema, fins al punt d'afirmar que el cinema s'ha acostat i ha plasmat molt millor la psicologia infantil que els mateixos psicòlegs. A més a més, Genovart coneix a la perfecció els conceptes del saber cognitiu proposats per Piaget i les teories sobre la personalitat i la percepció de l'austríac Sigmund Freud. Si més no, el capítol quart ens ofereix una relació entre el comportament de l'infant del film i les teories sobre l'aprenentatge de Piaget.

També cal destacar l'alt bagatge de cultura cinematogràfica de l'autor, que li permet relacionar cintes constantment, descriure elements del llenguatge cinematogràfic, contextualitzar els films en el seu país d'origen i en l'Estat espanyol, emprar una gran quantitat de bibliografia i, fins i tot, emetre reflexions filosòfiques de gran interès. Respecte d'aquesta darrera qüestió, és convenient destacar els capítols tercer i cinquè, que versen sobre la mort i l'actitud de silenciar-la com a mecanisme de defensa del menut. És aquí on Gabriel Genovart



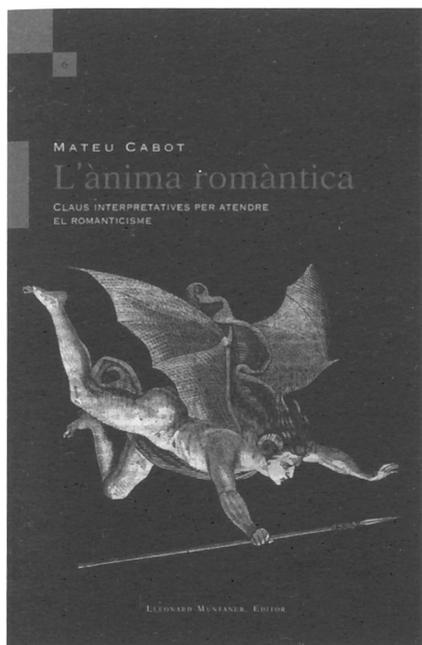
GENOVART, Gabriel. *La psicologia infantil en el cinema*. Palma: Temps Moderns, 2009, 176 pàg.

ens ofereix una de les reflexions més interessants del llibre que gira entorn del diàleg entre la societat hedonista, materialista, i la mort.

Val a dir que, si comparem *La psicologia infantil en el cinema* amb altres títols del mateix autor, en aquest llibre ens trobem lluny dels tecnicismes de *La placenta dels somnis* (2005) i molt més propers a altres volums com *Infància i cinema en un temps de postguerra* (2008). En definitiva, un llibre molt recomanable escrit amb tendresa i amb una gran estimació pel setè art. ■

Jaume Muntaner González

Entendre el romanticisme



CABOT, Mateu. *L'ànima romàntica. Claus per atendre el romanticisme*. Palma: Leonard Muntaner Editor, 2009, 210 pàg.

El romanticisme ha estat un període històric de gran transcendència dins el pensament contemporani occidental, tant en l'àmbit conceptual com en l'àmbit pràctic i quotidià. Aquesta obra pretén d'endinsar-se en el que l'autor anomena «ànima romàntica», un concepte que vol explicar els canvis produïts en la mentalitat europea i que són a l'origen de la nostra manera de ser actual, de pensar. La influència d'aquesta època històrica plena de revolucions en l'actualitat es pot trobar en expressions, idees, experiències que començaren al voltant del segle XVIII. El famós *spleen* retratat per Baudelaire, o l'estat d' enamorament, retratat al cinema innumbrables cops, encara continuen presents i articulen, en certa manera, la nostra manera d'entendre la vida.

Amb l'anàlisi de la gènesi dels problemes romàntics i el seu desenvolupament al llarg del segle XIX, el discurs de Cabot ens condueix pels canvis produïts en alguns dels conceptes essencials amb què Europa intentava d'entendre el món. La concepció de la mateixa existència, la natura, les relacions de poder i tants altres elements es varen anar alterant de la mateixa manera que es modifiquen aspectes importants de la vida quotidiana. Fets cabdals com la decapitació de Lluís XVI i la revolució industrial són exemples d'aquest lligam. Cabot comenta, amb el seu estil directe i proper, que la decapitació d'un rei, fill de reis, per la gràcia divina, o la creació de la Declaració Universal dels Drets Humans, amb un primer article que afirma que «tots els homes neixen i romanen lliures i iguals en drets», són esdeveniments que capgiren el ritme normal, natural de la vida d'aleshores.

Per Cabot, una de les raons fonamentals per estudiar el romanticisme rau en el fet que és un d'aquells pocs períodes històrics de la humanitat en què és el mateix esperit el que anima totes les manifestacions humanes, tant filosofia o ciència, com poesia i política. Un d'aquells pocs períodes històrics essencials que configuren la forma de vida de les persones al llarg de molt de temps.

Aquesta època, en la qual van tenir lloc tantes revolucions en tants d'àmbits diferents, ha anat configurant una sèrie de creences que avui dia formen part del que podem anomenar el «sentit comú», idees sedimentades en la part més profunda i amagada de nosaltres, que estructuren, de qualque manera, la nostra manera de pensar i d'actuar. Aquestes idees, però, tenen un origen concret i responen a una problemàtica identificable històricament. Aprofundir en aquesta qüestió és una de les tasques que es desenvolupen al llarg del llibre.

Una altra de les tasques desenvolupades en aquesta obra se centra a intentar comprendre i interpretar

el romanticisme en la seva totalitat sense deixar de banda cap moviment en particular, com per exemple l'anglès o l'alemany. Aquesta època històrica ha estat estudiada en profunditat per nombrosos especialistes, però la manca de coherència interna dels personatges més influents fa que sovint s'hagi posat l'èmfasi en algun romanticisme concret, sovint l'alemany, i se l'hagi interpretat com el romanticisme «auténtic». L'interès de l'obra de Cabot és que no comparteix aquesta premissa, el seu objectiu no és donar una definició tançada del període romàntic, sinó entendre el moviment en conjunt, incloent-hi les contradiccions o les paradoxes que es poden trobar entre pensadors igualment cabdals en aquesta època, i que no contradiuen en absolut la idea de «romanticisme», sinó que l'expliquen i l'enriqueixen. En el romanticisme hi ha pensadors de tota mena, sistemàtics i asistemàtics, pensadors religiosos i d'altres de profundament ateus, revolucionaris i conservadors; ara bé, es podria dir que comparteixen les mateixes idees, els mateixos interessos. La postura de Cabot consisteix a interpretar el romanticisme com a moviment, en lloc de fer-ho com a grup, estil o escola, així les divergències que es troben entre figures fonamentals d'aquesta època s'entenen com a cares diferents de la mateixa moneda, car les qüestions de fons són sempre les mateixes, la llibertat, l'estudi del coneixement humà, l'absolut o Déu, per exemple.

En l'anàlisi detallada que realitza l'autor, el romanticisme es divideix en dues etapes generals, la Il·lustració tardana i el preromanticisme, com a primera etapa, i el romanticisme post-il·lustrat, que assumeix les limitacions del moviment il·lustrat, i el critica intentant superar-lo, com a segon moment.

El canvi fonamental que es produeix entre les dues etapes del romanticisme consisteix en el fet que, en el romanticisme més tardà, la fe en la raó ja no té la mateixa força que tengué a l'inici de la Il·lustració. Els pensadors, en general, comencen a mostrar interès pels components més irracionals de les accions o les teories. En el cas de la Revolució Francesa, fet insigne de la modernitat, la interpretació dels pensadors romàntics posteriors està més centrada en els factors més instintius, més irracionals. Sembla que el camí de la raó s'anés deixant de banda progres-

sivament, ja que es va fent palès que la raó per si mateixa és insuficient per fer realitat les utopies il·lustrades de societats igualitàries i justes.

No és casualitat que, en aquestes circumstàncies de crítica al poder de la raó, s'iniciï l'estudi de les altres formes del coneixement humà, com les capacitats sensibles, sensorials, i que desemboquen en el sorgiment d'una nova branca de la filosofia, l'èstica, dedicada precisament a les capacitats i els límits de la percepció i la sensibilitat humanes.

Els problemes filosòfics del romanticisme, des de la Il·lustració i

Kant, fins al romanticisme i l'idealisme filosòfic alemany, aplegats en els textos del mateix Kant, Hegel i Schelling, són molt densos des d'un punt de vista conceptual, i resulta una tasca dura enfrontar-s'hi directament; la gran majoria d'estudis que se n'han fet comparteixen aquesta característica. Pel mateix motiu, es requereix un alt grau de comprensió d'aquestes qüestions per transportar-les a un llenguatge més proper i accessible, sense que això signifiqui simplificar-lo o reduir-lo. Una de les virtuts del text de Cabot és que és un llibre escrit de manera

propera i clara, cosa poc freqüent en assajos filosòfics, en què l'estil sol ser feixuc i dens. Cabot fuig d'aquest estil i estableix un diàleg directe amb el lector en el qual les preguntes i els exemples fan que el seu discurs sigui fluid i directe, però sense perdre la profunditat expositiva. Així, l'obra de Cabot és una bona manera de familiaritzar-se amb les qüestions filosòfiques centrals del romanticisme, una època que ha deixat una empremta innegable en la nostra manera d'interpretar la realitat. ■

Àlex Cerezo Castelló

Plaers carnals

E l vegetarianisme no és –malgrat que això disgusti els amants dels anys seixanta– una disciplina adoptada originalment pels *hippies*. I és que sovint la nostra tendència a considerar-nos pioners es veu abruptament invalidada amb l'aparició d'una evidència ferma que ens deslliga d'aquesta condició. El vegetarianisme n'és un exemple. Lluny de ser una moda recent, aquesta pràctica és molt anterior a la sopa precuinada de Warhol i a la poesia cantada de Bob Dylan. Tenim constància que, ja en el segle I de la nostra era, un notable nombre de persones se sumà a aquest règim; així ens ho conta Plutarc.

L'obra *Contra el fet de menjar carn*, d'aquest filòsof grec, i publicada recentment, ofereix una obertura fonamentada i estructurada en defensa d'unes conviccions, com a mínim, molt respectables. El lector pot compartir o discrepar de l'opinió expressada per l'autor però, àdhuc essent aquest el cas, no deixa de gaudir de la placidesa i confortabilitat que es desprenen d'una ideologia sòlida i de bases consistentes, la qual cosa és d'agrair.

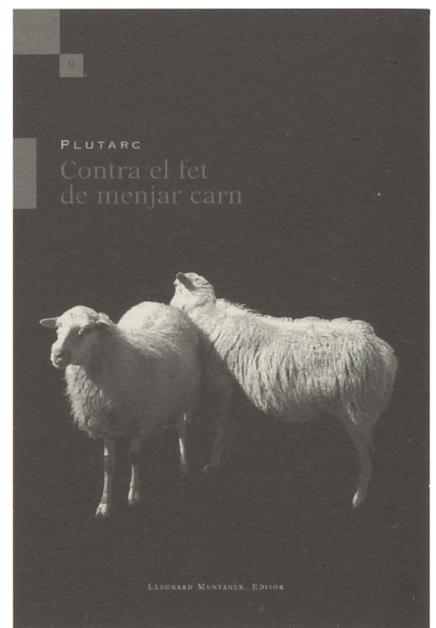
El llibre es compon de dos opuscles –*Sobre el fet de menjar carn* i *Els animals són intel·ligents*– que es complementen i donen suport en un mateix afany de crítica cap a uns hàbits considerats cruels per Plutarc. L'eix central sobre el qual versa el manuscrit és, en essència, el fet de menjar carn.

La postura de l'autor és clara des del començament –n'hi ha prou de fixar-se en el títol genèric– i, lluny de

manifestar-se mitjançant una al·legoria supèrflua i insubstancial al món animal –el qual, al cap i a la fi, resta especialment perjudicat amb la pràctica esmentada– es basa en uns principis lògicament lligats i excel·lentment reforçats per constants al·lusions mitològiques i culturals. Així, l'atractiu semàntic esdevé, a més, literàriament estètic.

Un dels aspectes més curiosos i incitants de *Contra el fet de menjar carn* és la seva validesa intemporal. Resulta fascinant verificar que els temes que ocupaven les cavil·lacions d'un filòsof atenenc del segle I continuen vigents avui dia, i que els arguments emprats per tractar-los podrien esser igualment convincents. Mentre que el primer escrit –*Sobre el fet de menjar carn*– constitueix d'una enumeració d'idees, *Els animals són intel·ligents* es podria considerar, tot plegat, una continuació d'aquesta successió, tot i que molt exhaustiva, i presentada en forma de diàleg força original entre l'Ulisses d'Homer i un doctore porc, retòric il·lustrat i erudit, abans home, anomenat Gril·los. Aquest darrer exposarà a Odisseu els motius pels quals prefereix la seva condició porcina a la denominació humana.

Cal destacar com a aportació que arrodoneix el llibre la completa i eficaç introducció que, escrita per Maria Rosa Llabrés i Ripoll, situa el lector dins l'època i les circumstàncies personals de Plutarc –incloent-hi també dades referents a autors coetanis o influents– tot permetent una com-



PLUTARC. *Contra el fet de menjar carn*. Palma: Lleopard Muntaner, Editor, 2010, 88 pàg.

prensió i delit superiors dels opuscles. La catedràtica, especialista en literatura grecollatina, i autora d'algunes obres molt ben rebudes, com *Safo. Cants* (2006) o *Robert Graves i el món clàssic* (2006), aclareix, a més, el valor i significat d'algunes referències de l'autor, al mateix temps que exposa, en ocasions, les múltiples interpretacions que es poden desprendre d'una idea que resulta confusa o ambigua.

En definitiva, l'obra és un manuscrit molt recomanable, farric d'ironia subtil i d'humor i sàtira puntuals que, amb un estil elegant i ric, constitueix un amable al·legat a favor de la natura i el respecte entre uns i altres. ■

Laura Gost



Sibil·la del Santuari de Lluc. © Donald Murray

La Sibil·la

CANDIDATA A
PATRIMONI
DE LA HUMANITAT
PER LA UNESCO

Col·labora-hi!

La UNESCO ha seleccionat el cant de la Sibil·la de Mallorca com un dels béns que opten a formar part de la llista mundial del patrimoni immaterial de la humanitat. Per aconseguir-ho, cal que totes les persones que en gaudim, l'escoltam, la cantam o participam en aquest acte hi donem el nostre suport amb la signatura.

Pots sumar-te a aquesta iniciativa al web

www.conselldemallorca.net/unesco

La teva adhesió pot fer que es reconegui universalment el patrimoni de Mallorca.



Bisbat de Mallorca

S

la Sibil·la

CANDIDATA A
PATRIMONI
DE LA HUMANITAT
PER LA UNESCO

Programació TARDOR / HIVERN

www.anychopin.es

16 octubre

Caixa Fòrum, Palma - 20.00 h.

FESTIVAL MÚSICAMALLORCA

EL 200 ANIVERSARI DE FRÉDÉRIC CHOPIN
CHOPIN ES TROBA AMB SCHUBERT
MÚSICA DE CAMBRA I LIEDER

Fryderyk Chopin:

Sonata per violoncel i piano en sol menor
Introducció i brillant Polonesa en do major
Lieder opus 74

Franz Schubert:

Sonata per arpeggione i piano en la menor
Lieder

Uladzimir Sinkevich, violoncel
Tanja Simic Queiroz, mezzosoprano
Dunja Robotti, piano

22 octubre

Teatre Xesc Forteza, Palma - 21.30 h.

15è FESTIVAL DE MÚSICA CLÀSSICA D'HIVERN

LES ÒPERES DE CHOPIN
OBRES DE MOZART, BELLINI, ROSSINI I
MEYERBEER.

Chopin no composà cap òpera, però va ser amic íntim de Bellini i un entusiasta de les òperes de Rossini, Mozart i Meyerbeer.

M^a Luisa Corbacho - mezzosoprano
Euge Corbacho - soprano
Tomeu Guiscafré - tenor
M. Victòria Cortée - piano

3 novembre

Centre de Cultura "SA NOSTRA,
amb la col·laboració de l'Institut Polaco
de Cultura

CICLE DE CINEMA ANY CHOPIN

20.00 h

Projecció del film *Deseando amar*, ('Chopin pragnienie miłości'), 2002, dir. Jerzy Antczak, 123 min.

10 novembre

20.00 h

Projecció del film *La juventud de Chopin*, ('Młodość Chopina'), 1951, dir. Aleksander Ford, 121 min.

17 novembre

20.00 h

Projecció del film *El pequeño pueblo de Dios*, ('U Pana Boga za Miedzą'), 2009, dir. Jacek Bromski, 110 min

24 novembre

20.00 h

Projecció del film *El tiempo para mañana*, ('Pogoda na jutro'), 2003, dir. Jerzy Stuhr, 93 m

9 novembre

Caixa Fòrum, Palma

CONCERT DE JANUSZ OLEJNICZAK AMB EL SILESIAN STRING QUARTET

CONCERT EN FA MENOR DE CHOPIN
Quintet de piano n.º 4 de Robert Schumann

13 novembre

Valldemossa

CONCERT PRESENTACIÓ DEL DISC CHOPIN A MALLORCA

13 desembre

Valldemossa

CICLE DE CONFERÈNCIES SOBRE CHOPIN

COM A PERSONATGE, LA SEVA INFLUÈNCIA I EL SEU ENTORN.
Hi participaran convidats locals, nacionals i internacionals

www.anychopin.es