

Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

ABRIL - JUNY 2009

5,50€

868

TERESA AMAT

Revolució rima amb ficció.
La revolució cubana, encara

Carles Cabrera

JORDI COCA

Sense rues a la llengua

DIEGO GÓMEZ

Escola valenciana
i el compromís
amb la llengua

MARC COLELL I TEIXIDÓ

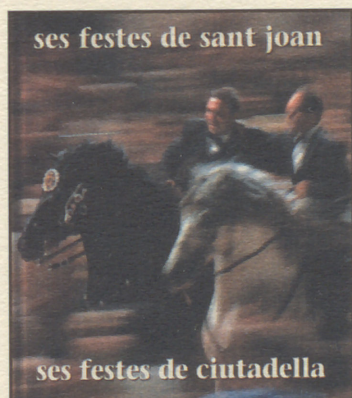
París: rere els passos de Mercè Rodoreda

DOSSIER: MIQUEL BARCELÓ O LES ESQUERDES DEL SENTIT

Agustí Torres, Gabriel Carrió, Biel Mesquida,
Carme Blanes, Biel Amer i Martí B. Fons Sastre



INSTITUT D'ESTUDIS BALEÀRICS NOVETATS



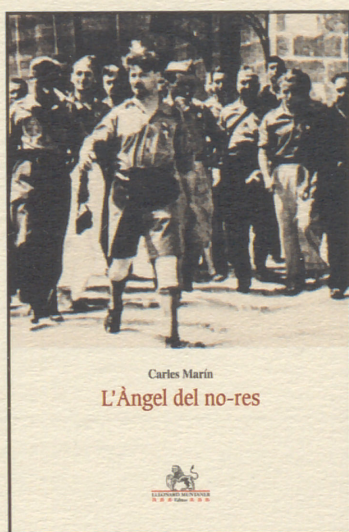
PVP: 18 €

AL·LÈS Salvà, Bep (2009): *Ses festes de sant Joan, ses festes de Ciutadella*. Coedició de l'Institut d'Estudis Baleàrics i el setmanari El Iris.



PVP: 39 €

MARQUÈS, Carles (ed.) (2009): *Terres escrites. Els camins d'una llengua*. Coedició de l'Institut d'Estudis Baleàrics i Triangle Postals.



PVP: 15 €

MARÍN, Carles (2009): *L'àngel del no-res*. Coedició de l'Institut d'Estudis Baleàrics i Lleonard Muntaner, Editor.



PVP: 25 €

BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ BORDOY, Guillem (2009): *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca*. Coedició de l'Institut d'Estudis Baleàrics i Lleonard Muntaner, Editor.



Institut
d'Estudis Baleàrics

www.iebalearics.org / info@iebalearics.org

Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

NÚMERO 868 · ANY LXXXVII
Abril · Maig · Juny 2009
REVISTA TRIMESTRAL

EDITA

L'espurna
edicions

DIRECTOR EDITORIAL
Leonard Muntaner i Mariano

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

CONSELLER DELEGAT
Gabriel Seguí Trobat

DIRECTOR
Josep Maria Nadal Suau

SUBDIRECTOR
Carles Cabrera

CONSELL DE REDACCIÓ
Antoni Bennàssar
Maria Laura Cantalops
Jaume Garau
Bartomeu Martínez Oliver
Pere Joan Pons Sampietro
Pere Ribas Rabassa

CONSELL ASSESSOR
Francesc Bujosa i Homar
Pere Fullana i Puigserver
Gabriel Janer Manila
Joan Mas i Vives
Josep Massot i Muntaner
Joan Mir i Obrador
Rosa Planas Ferrer
Andreu Ramis i Puig-gros
Sebastià Serra i Busquets
Bernat Sureda García

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

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA
Agustí Aguiló i Llofriu

DIRECCIÓ D'ART
Coc 33 Serveis Editorials

COBERTA
Mònica Fuster, 2009

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
EXPRESSADES EN ELS ARTICLES SIGNATS. L'OPINIÓ
DE LLUC S'EXPRESSA MITJANÇANT ELS EDITORIALS.

SUMARI



D'ARA, DEL PAÍS I DEL MÓN

- Xesús González Gómez: Galícia, 1 de març de 2009: el triomf d'una nova realitat 3
- Teresa Amat: Revolució rima amb ficció.
La revolució cubana, encara 6
- Jordi Muñoz: Els Estats Units d'Obama: somni i realitat 9

DIÀLEGS AMB...

- Carles Cabrera: Jordi Coca sense rues a la llengua 15

DOSSIER: MIQUEL BARCELÓ O LES ESQUERDES DEL SENTIT

- Agustí Torres, la memòria de Barceló 20
- Gabriel Carrió: Miquel Barceló entre el teatre i el llibre,
una ocasió per parlar de la *Divina comèdia* 24
- Biel Mesquida: La *Comèdia* de Barceló. Inacabable escriptura
singular d'ideoimatges 30
- Carme Blanes Mayans: Miquel Barceló i l'art dels 80 36
- Biel Amer: Efecte(s) Barceló 37
- Martí B. Fons Sastre: Miquel Barceló-*Performer: Paso Doble*
o el ritus plàstic del fang 38

HISTÒRIA, CULTURA I SOCIETAT

- Diego Gómez: Escola Valenciana i el compromís amb la llengua..... 42
- Anna F. Vives: La persistència de la memòria: Dalí a 20 anys
de la seva mort 45
- Marc Colell i Teixidó: París: rere els passos de Mercè Rodoreda 49
- Gabriel Julià: Miquel Bauçà i *Devotio Moderna* 53

SEQÜÈNCIES

- Alexandre Ballester: L'estrena de *Siau benvingut (II)*.
Antoni Mus, director, i l'esmolador peripatètic 55

LLANTERNA MÀGICA

- Josep Carles Romaguera: A voltes amb la ficció,
a voltes amb la realitat 57

A LA CIUTAT DELS LLIBRES

- Joan Buades Mir: Xavi Sarrià, talent i fusta 58
- Pere Ribas Rabassa: *L'assagisme i la pregunta sobre el poder* 60
- Maria Amparo Guardia: *Carrers de frontera. Passatges de la cultura
alemanya a la cultura catalana* 61

NOTES DE LECTURA

- Víctor Conejo, Elena Vallés: Excel·lent forma, excel·lent fons 62

MOSTRADOR 64





Barceló

1973

abans de Barceló
antes de Barceló

before Barceló
vor Barceló

1982

Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
24.06.2009 - 27.09.2009

Galícia, 1 de març de 2009: el triomf d'una nova realitat

Xesús González Gómez

Després de l'1 de març, els diferents i diversos analistes i *opinadors* es llançaren, majorment, sense paracaigudes a explicar el que ha succeït a Galícia: arrelament del PP a grans capes de la població, augment del vot d'aquest partit a les ciutats i viles d'alguna importància, pèrdua de vots dels socialistes i dels nacionalistes, que conformaren durant quatre anys el Govern bipartit, etc. Les causes, per als uns i per als altres, foren diverses, és clar. No es tracta, ara i aquí, de ressenyar fil per randa el que van dir aquests analistes i *opinadors*. Es tracta, simplement, d'intentar saber per què el Govern bipartit ha perdut unes eleccions que, en primera instància, havia de guanyar.

Una de les causes que ressenyaren gairebé tots els analistes fou l'anomenada bicefàlia, massa corrent en els governs de coalició de l'anomenada «pell de brau». Aquesta bicefàlia era un reflex de la que es practica en els ajuntaments i diputacions que governen a Galícia, conjuntament, el PSOE i el BNG, la qual cosa vol dir, simplement, que al votant, a l'elector galleg, no li venia de nou: hi estava acostumat des de feia anys. És un element que, si bé crida l'atenció, i que és explotat per l'oposició, realment no va influir en la majoria dels votants.

Una altra de les causes, aquesta proclamada en veu alta, sobretot, pels nacionalistes, fou la campanya bruta portada a terme pels populars (tal dirigent socialista era marieta, el líder dels nacionalistes era un maltractador, etc.) i per una part de la premsa, *La Voz de Galicia*, en particular, que va semblar dubtes sobre l'honoradesa dels nacionalistes, que va fer campanyes contra la construcció, prossecució més aviat, de l'anomenada Cidade da Cultura, obra faraònica iniciada per Fraga. Quan Fraga en va anunciar

la construcció, i en va construir una part, aquest mateix periòdic, i els altres, no van dir ni piu: durant tota la legislatura, per errors del bipartit, semblava que l'aprovació de la construcció de la Cidade esmentada fos cosa d'aquest Govern i no del PP. Però aquestes campanyes contra els nacionalistes no eren noves en la premsa gallega. Quan Xosé Manuel Beiras fou el candidat, i quan es va témer que el PP perdia la majoria absoluta, es va fer córrer la veu que estava boig (realment va patir una greu depressió en 1977 i va ser internat), que era el soci majoritari de Televés (empresa d'antenes televisives, una de les més importants d'Europa), que va crear l'editorial Laiovento, deien, per netejar diners de la droga, etc. O sigui, que la brutícia no era cap novetat en les campanyes electorals, autonòmiques, gallegues, i els nacionalistes ho sabien.

També es va parlar de l'arrogància, tant del candidat socialista, és a dir, d'Emilio Pérez Touriño, president de la Xunta –en tota la legislatura no va concedir una entrevista a cap mitjà periodístic galleg, ni a les mateixes ràdio i televisió autonòmiques– com del líder dels nacionalistes, Anxo Quintana, massa acostumat a les frases brillants. Però a l'arrogància, després de divuit anys de Manuel Fraga, ja hi estaven acostumats els gallegos. També, dins les files del bipartit, i ara els socialistes més que mai, es lamentaren que no van donar a conèixer bé les seves realitzacions. Potser, però les ajudes a la premsa tant per part de Presidència com de Vicepresidència, així com del conjunt de les conselleries, no va canviar gens respecte de l'anterior govern del PP. Encara més, durant aquests quatre anys es pot afirmar que el Govern bipartit va engreixar, literalment, és a dir, amb euros, l'enemic.



Alberto Núñez Feijóo

No es tracta ara, tampoc, d'especificar els èxits del Govern bipartit: millora de la sanitat amb la desaparició de les «fundacions sanitàries» creades pel PP, millora de l'educació, una més acurada ordenació del territori, prohibició de construcció a la costa, una vertadera política d'hàbitat, i també de medi ambient, registre de demandants d'habitatge protegit, un consorci de serveis socials que començava a funcionar, creació de galegoescoles per als nens els pares dels quals volen un ensenyament en galleg, etc. –per cert, la suspensió o l'eliminació de la major part d'aquestes creacions són especificades molt clarament en el programa del PP. Però totes aquestes realitzacions no van ser percebudes ni pels militants i votants del bipartit ni, és clar, per la majoria del poble galleg, potser perquè les polítiques eren de molta envergadura i a mitjan termini. El que sí va percebre la població, i els militants i votants dels partits que conformaven el govern, foren diverses mancances. Però el que va fallar, sobretot, perquè era el que esperava la majoria dels qui, amb il·lusió, havien votat un canvi a Galícia feia quatre anys, és que hi hagués una neteja en l'Administració, una auditoria dels anys anteriors, i una denúncia, si era el cas, dels casos de corrupció. Casos que foren denunciats gairebé pocs mesos abans de les eleccions pel Consell de Comptes, i que els responsables del bipartit mai no portaren als tribunals, tot i tenir-ne constància, abans de la denúncia del Consell de Comptes. Això va des-



Anxo Quintana

moralitzar molts dels votants del Govern bipartit, sobretot dels nacionalistes. D'altra banda, l'enfrontament entre els dos partits del Govern va impedir la renovació necessària, i demanada en veu baixa, d'alguns consellers. Durant quatre anys, el Govern gallec no va canviar cap conseller: cosa inèdita dins els governs democràtics d'Europa occidental. En una paraula: Sant Jordi s'assemblava massa al dragó, i això sí fou percebut per l'electorat gallec.

L'oposició del PP, tot denunciant un *desgovernament* del país, l'existència d'un govern amb dos caps, la incapacitat de respondre a les il·lusions dels votants de feia quatre anys, la impressió que en quatre anys de bipartit no havia canviat res, i també l'aparició de la crisi, sí que van tenir efecte, no només en els votants del PP, sinó en els del bipartit, de tal manera que, en l'enquesta feta pública pel CIS poc abans del començament de la campanya electoral, ja es veia que el PP podia guanyar fàcilment. En aquesta enquesta, que donava gairebé un empat tècnic que seria desfet pel vot *emigrant*, exterior –un vot, majorment, sota sospita–, hi havia una pregunta, la setzena, que no van tenir en compte els membres del bipartit, i sí –ho suposem– el PP. La pregunta deia, més o menys, si es considerava que hi hauria d'haver un canvi a Galícia. La resposta fou la següent: gairebé tots el que votarien pel PP deien que aquest canvi era necessari, mentre que el 25% dels votants del PSOE-PSdG i el 47% dels del Bloque veien bé el canvi. És a dir, el Govern bipartit patia, dins els seus mateixos votants,

una forta desafecció, cosa que no succeïa en el PP, que mantenia el mateixos suports de feia quatre anys, com es va poder comprovar després.

L'1 de març votà el poble gallec. El 71,5% dels electors. L'abstenció en les eleccions autonòmiques a Galícia ha anat minvat progressivament, del 53,7% d'abstenció en les primeres autonòmiques, el 1981, fins a aquest 29,5%. En conclusió, el poble gallec sí està polititzat. Els resultats foren clars: a l'espera del vot emigrant, el PP aconseguia 39 dels 75 diputats en joc; el PSOE, 24 (en baixava 2), i el BNG, 12 (en baixava un respecte a feia quatre anys). Finalment, recomptats els vots de l'exterior, el PSOE recuperava un diputat per la província d'Ourense, i la composició del Parlament gallec per als quatre anys vinents quedava de la manera següent: PP, 38 diputats (majoria absoluta); PSOE, 25 diputats; i BNG, 12 diputats. Van quedar fora del parlament UPyD, que es converteix en la quarta força política de la comunitat (amb tot, per sota del vot blanc/nul), Terra Galega (una nova força política nacionalista de centredreta, amb el suport de *La Voz de Galicia* per restar vots al BNG) i IU, que, malgrat el seu ascens, a Galícia sempre ha estat una força més que residual.

Si anem a les xifres del país real, és a dir, sense que hi interfereixen les més que problemàtiques dels vots dels emigrants (el vot emigrant és una de les grans vergonyes a les quals s'enfronta la classe política gallega, i que mai no han resolt: només el BNG ha estat partidari de la reforma d'aquest vot; i el PP, quan estava a

l'oposició: veurem què fa aquests quatre anys; el vot emigrant representa, gairebé, el 13% de l'electorat galleg), les dades, en vots comptants, en el «país real», quedaren així:

PP: 760.591 vots (puja 56.389 vots amb relació al 2005)

PSOE: 483.357 (perd 25.389 vots respecte a fa quatre anys)

BNG: 256.631 (perd 39.618 votants)

Si tenim en compte que Unión Progreso y Democracia, que es presentava per primera vegada, té una suma de 23.529 vots, es pot afirmar que pren gairebé la majoria dels vots al PSOE. En canvi, els vots del BNG van anar a parar a altres forces, com ara Terra Galega (la primera vegada que es presentava): 18.402 vots; IU-EU, que amb 15.948 puja gairebé 6.000 vots; i, sobretot, a l'abstenció i al vot nul, que dels 27.000 del 2005 passen a gairebé 42.000.

Fets els comptes, es pot afirmar que el PP s'emporta la majoria dels nous electors i, potser, els votants que s'havien quedat a casa feia quatre anys. Com va aconseguir el PP aquests nous vots?

Alberto Núñez Feijóo, una vegada fugit Manuel Fraga a Madrid, amb el càrrec de senador autonòmic, refundà el partit. Va elegir uns quadres que no tenien gairebé res a veure amb els vells quadres del partit de Manuel Fraga. Els nous quadres surten de les ciutats, dels grups de pressió, de la universitat, etc. I, sobretot, quadres que deixen de costat el galleguisme de pantalla que cultivava Fraga. Els nous quadres són, com els nous votants del PP, sense cap dubte, el que se'n diu *espanyolistes*. Militants de Galícia Bilingüe, neoliberals, moderns, antinacionalistes, emprenedors i amb els ulls posats a Madrid. I joves. La qual cosa no vol dir que Núñez Feijóo defenestrés els vells quadres del PP, sinó que, simplement, va reconstruir el partit a partir de les ciutats (llocs on sempre ha guanyat el PP, fet que la política d'aliances féu oblidar tant a socialistes com a nacionalistes) i va deixar el vot rural als vells del partit abans de la seva autoretirada. També cal tenir en compte el profund arrelament del PP, el que prova que la política, a Galícia com en qualsevol altre lloc, no està feta solament de telepoblisme i líders carismàtics, sinó també de militants, de presència sobre el terreny. El PSOE i el BNG, sembla, van trobar aquestes receptes antiquades; no així els «populars». En poques paraules: el PP va treballar sobre una realitat que, demostrà, coneixia millor que els seus rivals.

Els estratèges del PP, amb algun dels socialistes, es van adonar del canvi de referent que es produïa tant en la Galícia rural com en la Galícia urbana: el referent és Madrid. Madrid, a causa dels mitjans de comunicació i, sobretot, a les televisions privades, s'ha convertit en el referent polític a Galícia, i així el nacionalisme gallec, la baula més dèbil de la cadena, es convertí en el blanc tant del PP com dels mitjans de comunicació afins. La substitució, galopant, d'identitat a Galícia fou percebuda correctament pels estratèges de Núñez Feijóo i actuaren en conseqüència. Una pèrdua d'identitat que els nacionalistes combatien amb armes del segle XIX, i que als socialistes els és indiferent. O també estan pel canvi, com demostra el transvasament de vots seus cap al partit de Rosa Díez.

El PSOE va arribar al poder després que Emilio Pérez Touriño guanyés la batalla, no la guerra, als *vazquistes*, els seguidors de l'exbatlle de la Corunya, actual ambaixador al Vaticà, Francisco Vázquez, els més conspicus representants de l'antinacionalisme combatent dins el PSOE a Galícia. Pérez Touriño va recuperar per al PSOE el terreny (vots) perdut per Paco Vázquez i els seus en benefici del BNG, i amb el suport de l'aparell del partit a Madrid, va aconseguir apartar l'exalcalde dels òrgans de decisió del PSOE regional, però no va aconseguir apartar els seus homes, un dels quals, José Luis Méndez Romeu, era el conseller de Presidència i veritable home fort del Partit, i fins i tot del Govern bipartit. Pérez Touriño es va envoltar d'exmembres del PCE, com ell mateix, i va posar en contra seu els «socialistes de tota la vida». Es presentava com l'home del canvi a Galícia, però la seva arrogància el va enemistar amb importants sectors de votants i simpatitzants socialistes, dels votants i de la premsa i mitjans de comunicació. Home gris, gens comunicatiu, va ser fàcil per al PP fer creure a una gran majoria de la població (militants socialistes inclosos) que estava segrestat pel seu vicepresident nacionalista, Anxo Quintana.

El BNG arribà al govern després d'haver apartat del lideratge del partit l'home que havia fet del BNG un projecte d'alternativa: Xosé Manuel Beiras. Mai no es van tancar les ferides. Des de la postergació de Beiras, en cada convocatòria electoral el BNG anà perdent vots i suports, però, curiosament, anava guanyant quotes de poder en els ajuntaments, en les diputacions i, finalment, en la Xunta, gràcies, sobretot, a les aliances amb el PSOE.



Emilio Pérez Touriño

El problema del BNG és greu i gros. Després de la defenestració de Beiras i d'altres dirigents amb fort calat polític, la nova *fornada* la componen elements sense gaire experiència, ni política ni administrativa. En les conselleries del Bloque, si més no en algunes, semblava que tenir més de 40 anys era un pecat, i així s'ompliren de gent inexperta, tant en política como en l'administració de les coses. D'altra banda, la reconversió, callada, d'amagatotis, d'un moviment social que partia de l'extrema esquerra en un partit polític de centre nacionalista –el somni d'Anxo Quintana, que s'emmirallava en Convergència–, la tutela que sobre la totalitat del Bloque manté un partit (UPG-Unión do Pobo Galego) que es fa invisible a l'hora de la veritat, i que manté, encara, en els seus estatuts com a senyal d'identitat la definició de «marxista-leninista», va fer que aquests dos grups impedissin la creixença, en militància, del Bloque, per por de perdre el control sobre el moviment. L'eliminació d'un tret dels noms dels dissidents per a les llistes al Parlament, entre d'altres factors, constituïren les raons de la pèrdua de vots del BNG. Tot i que, com hem dit, des del moment en què Beiras és defenestrat i comença la *reconversió*, el Bloque ha anat perdent vots (prop de 150.000 en les dues darreres eleccions autonòmiques) i suports socials. Ara com ara, és difícil que el BNG els recuperi. I la reconversió en un partit *modern*, és a dir, clàssic, com clamen els homes i dones d'Anxo Quintana, que es va enemistar amb el moviment sindical nacionalista (la CIGA, el segon sindicat de Galícia i, en certs

sectors, el primer), no sembla que sigui la solució adequada.

El BNG necessita, si vol tornar a ser el que era, una renovació, a fons, dels seus dirigents, una profunda reflexió sobre el que era i va deixar de ser: un moviment d'esquerres que va perdre les seves senyes d'identitat. El BNG i els seus dirigents necessiten una profunda crítica. Crítica que va desaparèixer durant els quatre anys en què es mantingueren en el poder. Crítica que mai no fou adreçada, en veu alta, a diverses conselleries comandades pel Bloque, tot i que els seus errors saltaven a la vista de tothom. Fou el famós reflex antidemocràtic: criticar els nostres és donar armes a l'enemic, la qual cosa, com se sap, no és certa. No poden tornar a fer el que és massa corrent dins els grups dirigents del BNG: trencar el termòmetre quan no els agrada la temperatura.

Galícia s'enfronta, ara, desarmada, a una situació molt difícil. S'han acabat, per part del PP, les pantalles galleguistes. El mateix PSOE ha caigut –si tenim en compte les declaracions postelectorals– en el parany creat per una part de la premsa: tota la culpa fou dels nacionalistes i els seus extremitismes. El BNG, mala cara i navalles a l'esquena, es presenta davant la societat sense cap líder amb atractiu, un programa esgotat i la pèrdua del referent esquerrà. Hi ha PP per molts anys, i potser quan PSOE i BNG recuperin el Govern –perquè a Galícia l'esquerra i els nacionalistes mai no podran governar separats, i per això estan condemnats a entendre's– potser serà massa tard per portar a terme el que abans se'n deia recuperació nacional.

Revolució rima amb ficció. La revolució cubana, encara

Teresa Amat

Tota revolució, a banda de les possibles bonances que pugui comportar, implica un seguit de conseqüències negatives de caire universal, és a dir, no només per als possibles detentors del poder contra el qual es proclama sinó per a tota la societat que es pretén alliberar, ja que el fet d'haver-la d'imposar per la força fa ontològicament impossible *realitzar-la* d'acord amb la idea que inspira els revolucionaris. Potser per això els idealismes són tan poc de fiar. Fer la revolució és fàcil fins a un cert punt si es té la capacitat material per fer-la. Però un cop *feta* –guanyada la batalla– cal assegurar-la, consolidar-la i... defensar-la. Defensar-la de tothom i de cadascú en nom de tothom i de cadascú. Imposar-la per la via expeditiva, és a dir, totalitzadora. Tota revolució comporta aquest procés gradual en què el seu component moral va progressant, per degradació, en sentit invers: lluita > control > repressió > terror. Es lluita en nom de la llibertat, però per triomfar (*imposar* la llibertat) s'ha d'anar imposant la negació de la llibertat. Vet aquí la clara paradoxa. Es va produint el que Amis n'ha dit, tan encertadament, «perfecció negativa».

Somos demócratas, nuestro movimiento es democrático, liberal, y está interesado en la cooperación de toda América. [...] En el plazo de un año y medio se organizará una fuerza política con la ideología del Movimiento 26 de Julio. Entonces habrá elecciones y el nuevo partido competirá con los demás partidos democráticos.

Los partidos políticos se organizarán dentro de unos ocho o diez meses. En los primeros tres meses de la liberación es un crimen lanzar al pueblo a la política. Es mejor trabajar febrilmente para reconstruir la nación...

Malgrat les tan fàcils proclames inicials com aquestes, tota revolució, també –i aquesta segona paradoxa és més aviat aparent–, intenta perpetuar-se més enllà del seu objectiu primigeni: subvertir l'ordre que es considerava negatiu o nefast i propiciar-ne un de nou que es pretenia més just. Aparent, aquesta paradoxa, perquè al capdavant i a la pràctica (i la revolució materialitzada és *pràctica* estricta a banda de les idees que la mouen), un cop han triomfat, els revolucionaris ja no pretenen només el fet generós i momentani de propiciar un ordre nou sinó el no tan generós d'encarnar-lo. Per això una revolució pot durar tant: en primer lloc, perquè per subvertir el vell ordre als revolucionaris els cal assumir el poder del nou ordre, i això no ho poden fer només a base de derrocar el poder previ sinó també d'aplicar uns mètodes eficaços per arrasar-ne totes les traces (revolucionar és, abans que res, destruir); i, en segon lloc, perquè per mantenir-se en el poder han de controlar la població de manera total. Així, com la història ha demostrat, el procés de tota revolució no conclou amb el restabliment o la creació d'un sistema democràtic, sinó amb la consolidació i l'intent de fossilització del moviment revolucionari. La paradoxa de la paradoxa, podríem dir una mica abusivament però no sense raó; l'oxímoron perfecte: el moviment immòbil. Amb la revolució perpètua fent voltes com un vis sens fi, no es pot, ni cal, evolucionar; simplement es tracta de perfeccionar-ne el sistema de perpetuació.

La revolució cubana no ha estat pas diferent en aquest sentit; simplement ha fet realitat de manera quasi sarcàstica el somni guevarista de la «revolució permanent», i les raons per les quals ha esdevingut una revo-

lució reaccionària, no només pels mètodes emprats per consolidar-se sinó per aquesta gran extensió en el temps, són diverses. El terror inherent a la seva consolidació n'ha estat el puntal principal, com ho ha estat en tot totalitarisme. I aquí cal fer un incís per posar atenció en un detall rellevant (o fet cabdal, perquè a vegades els detalls són cabdals): per diverses raons s'han considerat sempre poc sinistres els components de la dictadura castrista (fins al punt que alguns que la tenen com a tal rebutgen en canvi el terme totalitarisme per designar-la) en comparació, per exemple, amb el terror soviètic. Entre aquestes raons n'hi ha d'històriques i també de proporció (fa molta més impressió comptar els morts per milions que per milers, per exemple), però també hi tenen molt de pes les més vistoses o pintoresques relacionades amb el caràcter i la tradició cultural i fins i tot les climàtiques: intentem imaginar-nos el Gulag i l'evoquem gris, gèlid i tètric, però el tròpic no és l'estepa siberiana. I hi ha la postal de les mulates i els mulats, el sol i les platges de sorra blanca, la música (en comparació, la música russa ens sona melancòlica)... *L'ànima russa* potser encara ens desperta una certa curiositat literària, però la *sensualitat cubana* ens provoca una certíssima atracció física i mental. Parlar de terror, doncs, suposa anomenar un tabú, perquè molts no saben i alguns no volen creure que una dictadura com la cubana practiqui el terror, que al capdavant és una paraula gruixuda que no estem disposats a aplicar a segons quins procediments. Però no es poden definir d'altra manera els milers d'execucions sumàries practicades a tort i a dret als primers anys (moltes per la mà directíssima del mite dels mites, el Che Guevara, que tenia la pistola sempre a punt de desenfundar i disparar a boca de canó), els milers i milers d'empresonats en condicions infrahumanes, la creació de camps de treball especials per a homosexuals i altres «tarats socials», la supressió total de tota mena de llibertats, la implantació de la delació sistemàtica a través dels Comitès de Defensa de la Revolució establerts a cada carrer i de les Brigades de Respuesta Rápida disposades a apallissar, a una simple ordre policial o parapolicial, qualsevol dissident pacífic o qualsevol persona que hagi infringit el més mínim precepte revolucionari. Aquestes són proves irrefutables del terror practicat, però no només amb el terror

–repetim tancant el llarg excurs– Castro hauria durat tant. Hi ha hagut més raons. I el mateix Castro n'és una: el personatge Castro, el seu gran carisma, sense el qual possiblement la revolució no hauria ni estat. I una altra raó poderosa és la seva sort, la que li va proporcionar el moment històric, el qual li va ser del tot favorable per poder-se perpetuar al llarg de mig segle. El suport polític de la Unió Soviètica, derivat natural de la guerra freda, va ser impagable (en tots els sentits: encara deuen molts diners a la Rússia actual, i sembla que Putin els vol cobrar d'alguna manera), i d'altres factors, també derivats de l'enfrontament dels dos blocs, hi van contribuir en bona mesura, com el victimisme enfront de l'actitud dels Estats Units, tan rendible per al règim de Castro, no tant per la realitat de l'embargament (el suport via CIA –més simbòlic que real, val a dir– d'Eisenhower i després de Kennedy als rebels de Bahía de Cochinos és ja una cosa posada en el seu lloc just per la historiografia) com per la sobredimensió que Cuba li ha donat. Com, per altra banda, l'esplèndid suport ideològic –i pràctic– que des del començament va tenir de l'esquerra internacional. Els deixebles de Marx (i de Lenin, i no cal dir els d'Stalin) no han volgut reconèixer mai, tret d'excepcions honroses –bàsicament de deixebles díscols, al capdavall– l'equivalència dels dos grans totalitarismes del segle XX: els negacionistes de l'Holocaust són afortunadament marginals, però els negacionistes del Gulag encara són molts i no estan pas tan mal vistos, bàsicament pel desconeixement sovint induït de bona part de la població en general.

Fa temps que em pregunto per què alguns personatges i també algunes persones normals que visiten Cuba en tornen o bé obnubilades –més els primers– o bé intactes –més els segons. Pregunta retòrica, quasi; tampoc sóc tan ingènua, atesa la realitat en què ens movem i les servituds de què venim. Per sort, la majoria de la gent que hi va (i molta de la que no hi va però està ben informada) no pateix aquests trastorns –o manca de trastorns– i veu la realitat clara i nítida, és a dir, les conseqüències reals de la pretesa revolució castrista feta fa cinquanta anys i que encara s'aguanta i contribuïm a aguantar. Però gran part de la *intelligentsia* internacional (un concepte que s'ha ampliat generosament a gent de totes les arts i la faràndula) continua vivint als llimbs de



la ignorància més o menys culpable pel que fa a aquest afer –també pel que fa a d'altres, val a dir.

Jean-François Revel va fer un retrat excel·lent de la figura de l'intel·lectual «compromès»:

...la intervenció del intel·lectual en los asuntos públicos se desarrolla bajo el ascendiente de consideraciones, de presiones, de intereses, de pasiones, de cobardías, de esnobismos, de arribismos, de prejuicios, de hipocresías parecidos en todo a los que mueven a los demás hombres. Las tres virtudes necesarias para hacerles frente, a saber, la clarividencia, la valentía y la honradez, no son ni más ni menos corrientes entre los intelectuales que en las otras categorías socioprofesionales. [...] Lo que, en efecto, hace la superioridad del intelectual sobre el resto de la especie Homo sapiens, es que tiende, no sólo a ignorar por pereza los conocimientos de que dispone, sino a abolirlos deliberadamente cuando se oponen a la tesis que él quiere acreditar.

I Paul Hollander, a més, va fer una anàlisi no menys excel·lent de l'afició que tenen alguns d'ells a fer de pelegrins polítics en terres de promissió revolucionària. En aquest fragment es refereix concretament a la seva afició cubana:

Cuba fue el alivio esperado, la válvula de escape de las frustraciones acumuladas, la contrapartida de un período muy poco revolucionario en la historia de los Estados Unidos y la Europa Occidental. [...] Cuba fue descubierta antes de que el extrañamiento social se acentuara y de que el repudio a la sociedad se convirtiera en un fenómeno de masas en las naciones occi-

dentales. [...] ofrecía un contraste que fue bienvenido por quienes anhelaban situaciones dramáticas, heroísmo y nuevas aperturas políticas. Resumiendo, la revolución cubana resultaba una "causa nueva y actual" que parecía muy diferente de las burocracias estatales socialistas de Europa Oriental y la Unión Soviética, enteramente desacreditadas luego de las revelaciones de Kruschev en 1956.

En el nostre país (anava a dir curiosament, però no és cap casualitat), és potser on hi ha hagut, i encara hi ha, més gent fascinada per Fidel Castro i la seva revolució. Franco va fer molt de mal, i aquest tampoc no ha resultat ser menor: l'antifranquisme, que es tenia tot ell per democràtic, també va generar moltes actituds antidemocràtiques, per irracionals i demagògiques, que encara duren (fenomen intergeneracional i quasi transversal, per dir-ho en argot *fashion*). Amb l'obsessió de veure reaccionaris i *fatxes* on «cal» veure'ls, molts no s'adonen que només buscant amb una mica més de cura es trobarien ells mateixos.

Aquesta gent no creu que calgui cap canvi a Cuba ni vol saber que els cubans viuen en uns llimbs vergonyants. Però per sort la gent normal no és només que *ho cregui*; ho sap. I a un any llarg de l'abdicació de Castro I en Castro II, i atès l'estat físic del primer, la pregunta que es fa la gent normal (allà i arreu) és quan hi haurà el canvi. Perquè, per més que alguns siguin incapaços de veure l'evidència, és evident que hi ha d'haver canvi tard o d'hora, ni que sigui perquè res no és etern; tampoc en una illa que



sembla viure fora del temps. El quan i el com, doncs, són les qüestions cabdals i les grans incògnites per als qui esperen una transició a un sistema democràtic a Cuba, ja que a més de voler el canvi també volen que la transició sigui el més tranquil·la possible, però alhora decidida i irreversible cap a una vida política, econòmica, social i també privada que deixi de ser una fal·làcia i una ignomínia. Quan i com? Doncs sembla clar, veient la (no) marxa del govern de Raúl Castro tutelada per Fidel Castro, que l'únic clar per ara és la incertesa i que potser l'única solució l'haurà de donar el temps. Tal vegada les primeres tímides bases per procedir a la transició no les podran posar sinó els de la generació postcastrista entesa exclusivament en sentit cronològic; els que estan en el poder juntament amb els Castro però que tenen de seixanta anys en avall.

Un totalitarisme no el liquida directament qui l'ha implantat, per més que la cosa sembli que ja no es pugui aguantar: «¡Revolución o muerte!» encara forma part de la seva retòrica. Cal esperar, doncs, que els puntals vagin cedint, cosa que ja es dona fa temps malgrat les revifalles que suposen l'ara renovada ajuda de la Rússia putiniana i els barrils de petroli de Chávez, un altre aspirant a anar d'aquí a l'eternitat. El triomf d'Obama (menys transcendent en realitat del que pugui semblar) tampoc no els alegra gaire les velleses, als Castro, ja que els ha restat actius; els hauria anat molt més bé el triomf de Mc Cain.

Quan aquests puntals siguin menys sòlids, doncs, és quan el canvi començarà a ser possible. El règim no cedirà fàcilment; ja ho hem vist amb els petits «canvis» aparents generats pel traspàs de poder de Fidel

a Raúl, que només s'han fet per evitar el canvi real, i caldrà esperar que literalment ja no pugui aguantar més la situació ja quasi insostenible perquè es vegi forçat a alliberar els més de tres-cents presos que encara hi ha (alguns de fa molts anys, alguns de ben recents) per oposar-se pacíficament al règim; a reconèixer les plataformes internes de dissidents i de partits polítics; a permetre la llibertat de premsa, d'opinió i d'associació; a abolir la doble moneda, i a autoritzar i promoure la iniciativa privada en tots els sectors productius. A autodissoldre's, al capdavant.

Tots els que encara no volen saber fins a quin punt és necessari el canvi caldria que pensessin amb tota honestedat si ells voldrien viure en les condicions que viuen els cubans. És potser més difícil apel·lar als qui no creuen que el canvi sigui necessari en absolut, que ja hem vist que n'hi ha i fins i tot alguns figura que fan de representants polítics nostres mentre es manifesten descaradament a favor de la dictadura castrista; aquests, afortunadament residuals, que tenen el valor de dir que a Cuba no hi ha cap llibertat coartada i arriben al cinisme extrem d'aprofitar la situació actual de crisi econòmica per intentar demostrar barroerament el fracàs no ja del capitalisme sinó del sistema democràtic, però que serien incapaces –i això sol em sembla totalment natural– de renunciar a cap dels privilegis que tenen vivint en una societat que els permet atacar-la des de dins i alhora mantenir les seves ficcions. El mite els és necessari per intentar justificar el que és totalment injustificable. Necessiten ficcions i mites. Encara hem d'evolucionar molt, tots plegats (però uns més que els altres, val a dir). Per sort, la majoria ens hem anat adonant que els mites, els relats simbòlics, encara que des de d'alguns àmbits ens diguin que són necessaris, han fet molt de mal. També les ideologies (la realitat en què ens movem i les servituds de què venim, que deia), com a mites perfectes que volen ser. Ens costa aprendre'n, dels errors, perquè massa sovint no volem veure que són errors. Les ficcions són fàcils i segures, diguem-ne religió, diguem-ne utopia, diguem-ne revolució, diguem-ne qualsevol altra gran paraula. El que és difícil és fer el nostre dia a dia menys èpic, més real (i això inclou cometre errors, també). Les belles paraules ens encanten. Tant, que ens agrada viure de ficcions. ■

Els Estats Units d'Obama: somni i realitat

Jordi Muñoz*

L'arribada de Barack Obama a la presidència dels EUA ha suscitat enormes expectatives arreu. Tantes, que no ha faltat qui s'ha afanyat a mirar de diluir-les tot advertint que un excés d'expectatives sol portar directament a la decepció. Cal ponderar les esperances que disposem en el nou inquilí de la casa blanca, diuen. El món no canviarà ni les coses es giraran com un mitjà per un canvi de president als Estats Units, alerten.

I és cert. En primer lloc, perquè més enllà de la visió mítica que predomina en determinats entorns (i que sovint es projecta també des dels propis mitjans nord-americans), no és gens clar que avui el món es dirigeixi des de la Casa Blanca o el Pentàgon. Són, sens dubte, centres de poder mundial de gran abast que condicionen fortament els esdeveniments polítics i econòmics internacionals. Però ni de bon tros tenen la capacitat ni l'autonomia que alguns els atribueixen. El president dels Estats Units no és omnípotent, ni a dins ni a fora del seu país. Només cal veure les resistències que troba en aquests moments en el Congrés a l'hora de passar les seves mesures anticrisi, o com ha de fer front a les temptacions proteccionistes que s'escampen entre uns congressistes que, més enllà de la crisi global, han de retre comptes a llurs districtes.

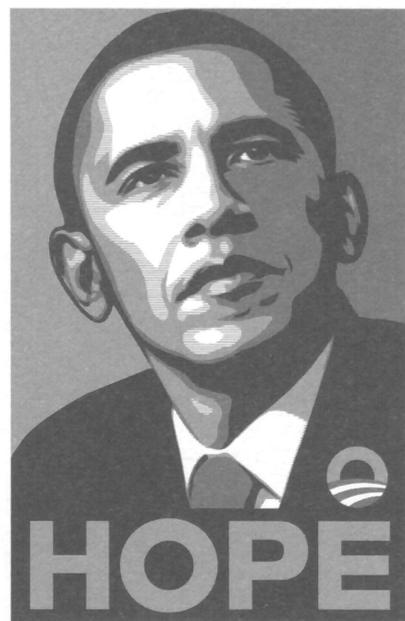
D'altra banda, bona part dels problemes a què s'haurà d'enfrontar la nova administració nord-americana tenen causes i implicacions molt més profundes i complexes. La poca efectivitat que pronostiquen tots els economistes pels plans de rescat econòmic que proposa Obama n'és una mostra clara. I crua. En segon lloc, perquè el programa que ha por-

tat Obama a la Casa Blanca és, a tot estirar, un programa de centre progressista, especialment si ens el mirem amb ulls europeus. De fet, és només la comparació amb les polítiques de l'administració Bush que el fa aparèixer com un programa de canvi profund. Tanmateix, cal tenir en compte que només amb posar el comptador a zero i fer tornar el país i el món a la situació que hi havia al final de l'era Clinton en matèria de drets humans, política internacional, fiscalitat i drets civils, Obama tindrà feina suficient per a una bona temporada. I això sol suposaria un alleujament substancial de la pressió que han exercit les polítiques de les administracions Bush sobre aquests àmbits.

En tot cas, en aquest article repasarem alguns dels principals desafiaments a què s'enfronta la nova administració dels EUA. És evident que l'abast de la influència del govern nord-americà és molt gran i no és possible repassar totes les qüestions a què s'haurà d'enfrontar el nou govern. Per això ens centrarem en tres aspectes fonamentals, que de ben segur estaran entre els que marcaran a mig i llarg termini el record que quede de la presidència d'Obama: la gestió de la crisi econòmica i financera, la contribució a la reducció de les diferències racials i la millora de les condicions de vida (i perspectives de futur) de la comunitat afroamericana i, finalment, la necessària reforma del sistema sanitari.

Les incògnites de la crisi

Sens dubte, la crisi econòmica global, que afecta profundament els EUA fins al punt de posar contra les cordes el seu sistema financer, és el primer i fonamental desafiament a què s'haurà d'enfrontar el nou presi-



Fotografia: Miquel Tuson

dent. Els dogmes del liberalisme econòmic s'han fet vells de sobte, i avui, en un país genèticament refractari a la intervenció estatal en l'economia, poques veus qüestionen ja la necessitat d'un govern intervencionista. De moment, els plans de rescat financer i d'estímul econòmics impulsats pel nou president representen un volum de despesa que s'acosta als 2.500 dòlars per habitant. I no són poques les veus que apunten a què això és només el començament d'una intervenció a gran escala. El neoliberalisme mor precisament allà on va néixer: Washington DC. Però tot just ens trobem a les beceroles de la nova etapa postneoliberal, i per això, a hores d'ara, és difícil d'entreveure la direcció que prendran els esdeveniments. El fet que a la casa Blanca hi haja un nou president afegeix incertesa a la situació, però en qualsevol cas la flexibilitat per abandonar ràpidament els vells dogmes és ara molt més gran que fa uns quants mesos –o del que hauria estat en una hipotètica victòria republicana. Només cal veure com destacats congressistes i senadors republicans insisteixen encara en les retallades d'impostos com l'única recepta acceptable per fer front a la situació.

Com s'ha dit, la crisi als Estats Units és molt més que una crisi financera. Per ella mateixa, una situació de fallida de les principals institucions financeres d'un país revesteix una gravetat extrema. Però, en aquest cas, hi ha també una crisi immobiliària, serioses amenaces de problemes energètics i, sobretot, una crisi de l'eco-



Fotografia: Miquel Tuson

nomia productiva. Els greus problemes que travessen alguns sectors industrials que sostenien regions senceres del país, com l'automòbil al mig oest americà, no són nous. Fa anys ja que la competència exterior de països emergents, ensems amb una certa incapacitat de la indústria per adaptar-se, passa factura, i de quina manera, a algunes de les indústries tradicionals. Només cal veure les esfereïdores xifres de Detroit, capital històrica de la indústria automobilística: havia arribat a tenir 1,8 milions d'habitants i avui està només lleugerament per sobre dels 900.000. De fet, Detroit se situa només per darrere de Nova Orleans (escombrada per l'huracà Katrina) en pèrdua de població. En els darrers trenta anys, la ciutat ha perdut més de la meitat de la població, en un doble moviment: la fuga cap als suburbis pel creixement de la criminalitat i la degradació de les escoles, i l'emigració fora de la zona per les continuades pèrdues de llocs de feina en la indústria.

L'ocàs de la indústria, sobretot al mig oest, és ja un problema vell, però ara la contracció de la demanda i les restriccions al crèdit han fet que la situació empitjorés sobtadament. I no només per a aquells sectors que ja travessaven situacions difícils, sinó també per sectors molt més competitius, incloent-hi els relacionats amb els serveis financers i amb la tecnologia (els dos puntals del creixement dels darrers anys, juntament amb l'immobiliari).

Certament, cap d'aquests elements de crisi és exclusiu del cas nord-americà, tret, potser, de la profunditat de la crisi financera, ateses les idiosincràsies del seu sistema bancari. Però la feblesa de les xarxes de protecció social nord-americanes fa que les conseqüències de la situació per a la classe treballadora siguin especialment dures sobretot si ho comparem amb altres països desenvolupats. I això, per a les minories que han contribuït decisivament a la victòria d'Obama, és particularment cert. Només cal pensar en els efectes de la crisi immobiliària, vinculada a les ja famoses hipoteques subprime: crèdits atorgats a clients poc solvents a un tipus d'interès per sobre dels preus del mercat, suposadament per compensar el risc. Doncs bé, la majoria d'aquests crèdits (sobre el 57%) van ser concedits a ciutadans afroamericans (que representen poc més del 12% de la població total), fins i tot més enllà de les barreres d'ingressos o de classe social.

Alhora, el creixement de la desocupació dels darrers mesos ha afectat especialment les minories hispana i negra. Mentre entre la població blanca la taxa de desocupats al desembre de 2008 era del 6,6%, entre els hispans se situa en el 9,2 i en el cas dels afroamericans puja fins a l'11,9%. La distància entre els afroamericans i els blancs en taxa de desocupació ha augmentat en gairebé un punt d'ençà de desembre de 2007 a desembre de 2008. Aquestes dades configuren un

panorama preocupant. Les enormes distàncies socials que caracteritzen la societat americana amenacen amb eixamplar-se com a conseqüència d'aquesta crisi. Això representa un desafiament molt important per a un president, com Obama, que a priori està compromès amb la reducció d'aquestes distàncies i que possiblement arriba a la Casa Blanca en un moment especialment difícil per a aquesta mena de projectes polítics.

Obama i el somni (afro)americà

Tot i les dificultats, la comunitat afroamericana ha rebut amb especial emotivitat l'elecció de Barack Obama com a president. Just quan se celebren quaranta anys dels moments àlgids del moviment pels drets civils, molts afroamericans que encara recorden quan havien de seure al final de l'autobús o emprar fonts diferents veuen com un membre de la seua comunitat arriba a ocupar el màxim càrrec institucional del país. Cal tenir en compte que als Estats Units el càrrec de president té un elevat valor simbòlic i la dimensió que l'elecció d'Obama té per a la comunitat afroamericana és difícil de copsar des de l'exterior.

Que Barack Obama siga president dels EUA representa un canvi cultural de dimensions difícils d'exagerar en aquell país. Tanmateix, fóra ingenu pensar que tot ha estat un camí de roses i que el fet de ser afroamericà no ha suposat dificultats importants per al nou president. Qualsevol intent de representar l'elecció d'Obama com la prova de la definitiva superació dels prejudicis i la discriminació racial és esbiaixat. Al llarg de la campanya hem vist diversos episodis que exemplifiquen els prejudicis i distàncies enormes que separen la majoria blanca de la minoria afroamericana. Podem recordar, sense anar més lluny, les fortes polèmiques entorn del reverend Jeremiah Wright, pastor de la parròquia de Chicago, a la qual la família Obama assistí durant més de vint anys. La repetició incansable, per part de les principals televisions, d'uns polèmics fragments dels sermons del reverend Wright, en què expressava punts de vista titllats per molts d'antiamericans i, sobretot, en què emprava un llenguatge interpretat com a agressiu des del punt de vista de la majoria blanca, va marcar un dels moments més difícils de la campanya d'Obama. De sobte la tensió al voltant de la qüestió racial que, per les normes de la correcció política

tan estesa en aquell país, havia restat fins llavors soterrada, trobava una vàlvula d'escapament. Les incendiàries paraules de Wright eren fàcilment criticables, i atacar-lo no comportava ja cap estigma de racisme. Per molt que la irada reacció de determinats sectors no fos més que un reflex dels recels i les incomprendions que encara perduren.

El llavors candidat va tancar la polèmica distanciant-se del seu pastor, però també amb un discurs sobre la qüestió racial («A more perfect union», 18/03/2008) que, sense embuts i amb poques concessions a la retòrica buida pròpia de la comunicació política contemporània, adreçava les dificultats de comunicació entre les diverses comunitats i l'existència d'un difús sentiment d'ira (*anger*) en el nucli de la comunitat afroamericana, no només vinculat a la segregació del passat sinó també a les dificultats del present. Un sentiment difícil d'entendre per una majoria blanca que, d'una banda, no sempre processa totes les formes d'expressió pròpies de la cultura afroamericana i, d'una altra, viu generalment d'esquena a la realitat d'aquesta comunitat.

El tractament de la figura de Michelle Obama per part d'alguns sectors és igualment revelador. Barack Obama no és, biogràficament, un afroamericà a l'ús. Fill de mare blanca i pare kenjà, criat amb una família blanca i, tanmateix, integrat de ben jove ençà en la comunitat afroamericana, representa potser una versió més digerible del fenomen. Per contra, la seua dona és, culturalment i biogràfica, afroamericana. Per entendre'ns, pertany als descendents d'esclaus que viuen segregats en barris conflictius de les grans ciutats americanes. Malgrat els evidents efectes legitimadors de la història de succés de la nova primera dama, que pot ser presentada com un exemple de les oportunitats de mobilitat social i del somni americà, el tractament que han fet determinats mitjans de comunicació i sectors socials d'alguns dels seus gestos i paraules mostren les dificultats de digestió que la nova primera dama ha provocat en una part no menyspreable de la majoria blanca. Almenys fins que la banalitat periodística l'ha convertida en una mena d'icona *fashion* desproveïda de contingut i, per tant, innòcua. Però això no ha estat sempre així. Només cal recordar les reaccions a les seues paraules, quan davant les creixents expectatives d'elecció del seu marit



Fotografia: Miquel Tuson

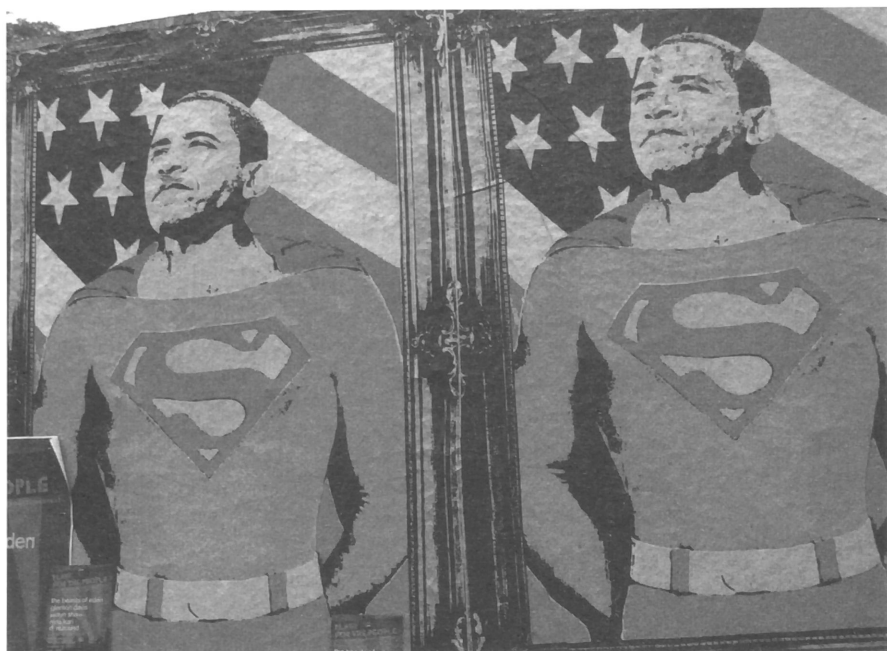
Com han assenyalat alguns destacats líders afroamericans, la mera presència d'una família negra a la Casa Blanca no solucionarà d'un dia per l'altre els problemes diaris.

com a candidat demòcrata, va assegurar que per primera vegada en la seua vida adulta se sentia realment orgullosa del seu país. Les reiterades acusacions d'antiamericanisme repetides des de files conservadores (i alguns demòcrates) devien sonar estranyes entre una comunitat, com l'afroamericana, que té pocs elements per sentir-se orgullosa del seu país.

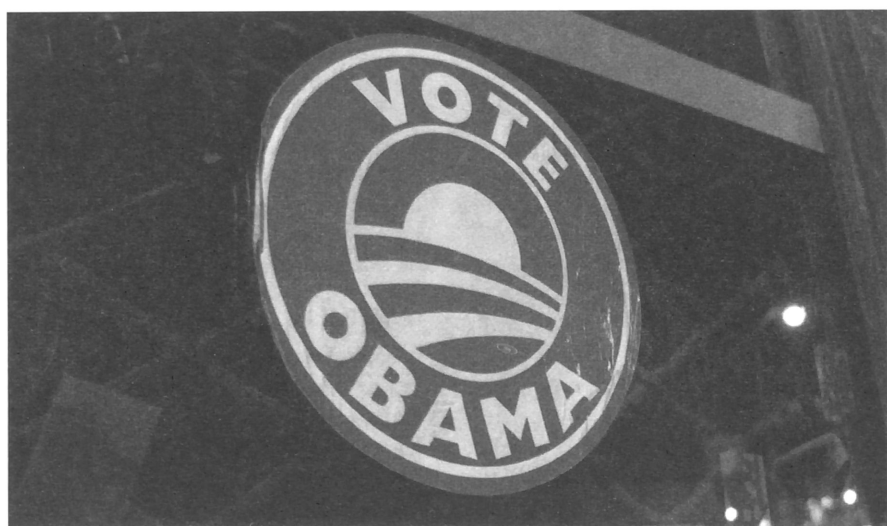
I és precisament aquesta realitat, sovint invisible, que la nova administració americana haurà d'afrontar. Com han assenyalat alguns destacats líders afroamericans, la mera presència d'una família negra a la Casa Blanca no solucionarà d'un dia per l'altre els problemes diaris —educatius, sanitaris, de criminalitat, laborals i econòmics— amb què es troba bona part de la població d'aquesta minoria, per bé que, tot i que no deixa de ser una anècdota, alguns experts en educació parlen ja d'un «efecte Obama» que, en pocs mesos, hauria fet millorar el rendiment dels estudiants afroamericans en els tests estandarditzats a causa d'un creixement de l'autoestima.

Però els problemes que afecten la comunitat afroamericana són de caràcter més estructural i només des d'una mena de pensament màgic (d'altra banda, no sempre absent de la política americana) es pot pensar que els efectes psicològics de l'arribada d'una família negra a la Casa Blanca seran suficients per superar-los. Per fer-nos-en una idea, podem fer referència a algunes dades il·lustratives de la situació en dos àmbits clau: pobresa i taxes d'empresonament. No es tracta d'oferir una radiografia sistemàtica, que excediria de molt l'abast d'aquest article, sinó, senzillament, d'aportar alguns indicadors per il·lustrar el lector sobre l'abast de les desigualtats racials als EUA.

Per començar, cal dir que la taxa de pobresa de la població afroamericana triplica la de la població blanca (24,5% enfront del 8,2%), i és lleugerament superior fins i tot a la del darrer grup immigrant al país: els hispans (21,5%). Si mirem enrere, la distància entre taxes de pobresa de la població blanca i negra s'ha reduït en els darrers trenta anys, tot i que a un ritme tant lent que, de mantenir-se, portaria a la convergència només en l'any 2105 (d'aquí a 96 anys). Aquesta situació porta al 34,3% dels nens afroamericans a viure sota el llindar de la pobresa, enfront del 9,7% de nens i nenes blancs, i, entre les conseqüències més dramàtiques podem citar les taxes de mortalitat infantil, que entre la comunitat afroamericana és de 13,7 per mil, davant el 5,7 per mil dels blancs.



Fotografia: Miquel Tuson



Fotografia: Miquel Tuson

Per suposat, aquestes diferències en nivells de pobresa també tenen un reflex en l'ensenyament: en les taxes de graduats universitaris (18,5 afroamericans enfront del 31,8% dels blancs) i en les taxes d'abandonament de les escoles secundàries, que entre la comunitat negra dupliquen les dels blancs.

Finalment, podem fer esment també de les diferències en les taxes d'emprisonament. Són rellevants pel fet que les elevades taxes de delinqüència representen un dels principals problemes socials a què s'ha d'enfrontar la minoria negra i perquè en un país profundament judicialitzat i amb nivells alarmants de crim aquestes dades són una bona radiografia social.

L'elevada criminalitat en els barris i zones de predomini afroamericà no només reforça la segregació residen-

cial sinó que també contribueix decisivament a la degradació de l'entorn en què viu la majoria de la població afroamericana. La duresa del sistema penal nord-americà afavoreix taxes molt elevades d'emprisonaments que en el cas dels homes negres arribaven el 2001 a un 16,6% enfront del 2,6% dels homes blancs. La distància racial en aquest camp, a més, no ha fet més que créixer les darreres dècades. Cal tenir en compte que, atenent a la rotació existent, aquestes xifres impliquen que gairebé un de cada tres joves negres pot esperar, si les tendències no es capgiren, servir algun període sota supervisió correccional. D'altra banda, els temps de condemna per al mateix delictes són sistemàticament superiors per als homes afroamericans que per als blancs, cosa que

reflecteix el fort component discriminatori del sistema penal i penitenciari.

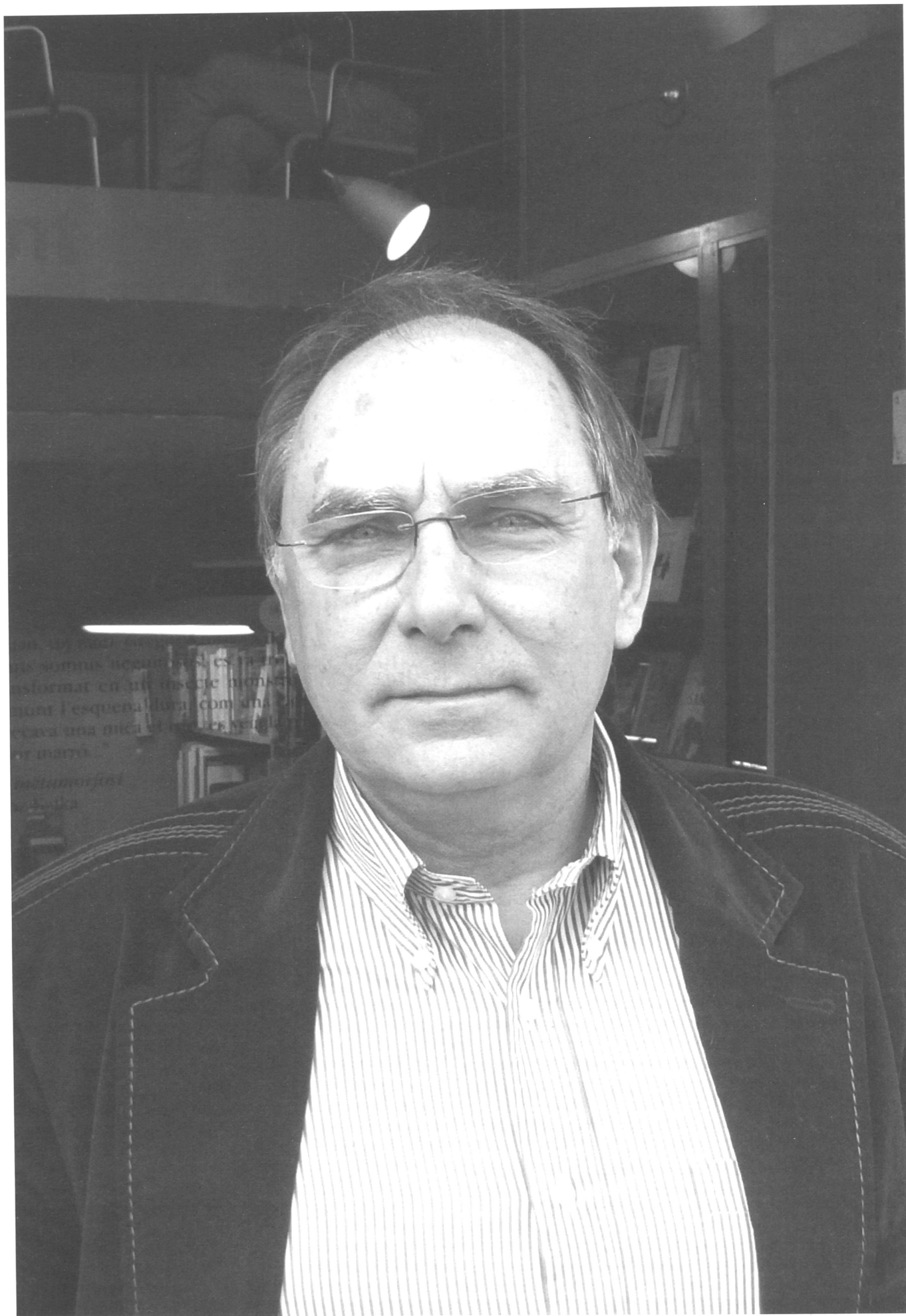
Tot plegat, configura un panorama complex: concentració en barris degradats, pobresa, dèficits educatius, criminalitat i emprisonament són alguns dels problemes més urgents d'una comunitat que, quaranta anys després, no ha aconseguit deslliurar-se dels estigmes i la discriminació. Sens dubte que el canvi, rebut amb llàgrimes als ulls per bona part dels afroamericans, pot suposar un revulsiu que, almenys, mitigue la situació. Però no n'hi haurà prou amb gestos i injeccions d'autoestima, per importants que siguin. La naturalesa i magnitud dels problemes exigeixen polítiques públiques agressives. Precisament de la mena a què ni el públic ni el blanquíssim congrés nord-americans no estan acostumats.

Els desafiaments de la sanitat

Finalment, cal fer referència a un dels desafiaments fonamentals del nou govern: l'extensió de la cobertura sanitària per fer-la universal. És una qüestió que va protagonitzar una part important dels debats en la primera meitat de la campanya de les eleccions primàries demòcrates, car és probablement la gran assignatura pendent del Partit Demòcrata després del fracàs del darrer intent protagonitzat per l'administració Clinton.

El 1965, el president demòcrata Lyndon B. Johnson va introduir els programes Medicare i Medicaid (destinats a la cobertura sanitària de majors de 65 anys, discapacitats i malalts renals terminals en el primer cas, i a determinats sectors més desfavorits en el segon). De llavors ençà, aquesta ha estat l'única gran reforma. Certament, hi ha hagut ampliacions de cobertura en àmbits com l'atenció d'urgències (Administració Reagan), els infants (Clinton) o els medicaments (Bush), però cap d'elles no ha representat un vertader avanç en la direcció de la cobertura universal i molt menys en la provisió pública.

Tanmateix, especialment l'ampliació de la cobertura, ha estat en l'agenda política com a mínim des dels anys trenta i ha estat motiu d'intensos debats. A principis dels anys setanta la qüestió ocupà un lloc central en l'agenda política, però qualsevol reforma en direcció d'universalitzar la cobertura fou descartada. El 1992, Bill Clinton proposà un pla per garantir la cobertura universal, però la forta pressió de l'oposició republicana i d'un fort lobby format



Fotografia: Marc Colell

Jordi Coca

Sense rues a la llengua

Carles Cabrera

Jordi Coca i Vilallonga (Barcelona, 1947) és novel·lista, assagista, dramaturg, traductor i poeta. Va estudiar Art Dramàtic a l'Institut del Teatre, on és professor i on va exercir la direcció entre 1989 i 1992. Ha dedicat esforços en el terreny de l'assagisme teatral amb títols com ara *Joan Brossa o el pedestal són les sabates* (1971), *Pedrolo perillós?* (1973) o *Qüestions de teatre* (1985). Com a novel·lista, encetà la seva trajectòria amb la publicació d'*Els Lluisos* (1971), gènere que reprengué amb gran succés de crítica amb *Mal de lluna* (1988), *La japonesa* (1992), *Louise* (1994) o *Sota la pols* (1999), que li han valgut premis tan prestigiosos com el Josep Pla, el Nacional de la Crítica o el Sant Jordi. En teatre, és autor de *Platja negra* (1999) i *Antígona* (2002). Les darreres publicacions seves que han vist la llum són la novel·la *La noia del ball* (2007, premi Carlemany 2007 i Joaquim Amat-Piniella 2008) i la reedició de *Paisatges de Hopper*, un document de difícil classificació, a l'EnSiola de Guillem Frontera. Amb Coca ens citem a l'estatge superior de la llibreria-café Laie de Barcelona, a prop de casa seva, però ens trobem a baix, al taulell de la llibreria. Pugem plegats al cafè i comencem a conversar. Ens explica que té una filla treballant a Mallorca, a IB3.

—En l'època del cànon de Harold Bloom, sempre heu parlat de l'existència d'un cànon del teatre català on hi ha una sèrie d'autors consagrats com Guimerà, Sagarra o Benet i Jornet, i d'una sèrie de dramaturgs oblidats com ara Manuel Molins...

—[Em talla] Sí, però no són oblidats, són marginats amb tota la consciència del món. La gent que s'ha apropiat del TNC, el Teatre Nacional de Catalunya, representen una gent que vénen del mandat de Convergència i Unió i que, per tant, tractaven de donar una idea determinada del que consideraven la cultura i el teatre del nostre país, amb la qual cosa no podem parlar d'errors perquè tot ha estat intencionat. Amb un interès econòmic de fons, feren una mica el conte de la lletera: hem d'omplir el teatre i perquè la gent hi vingui hem de muntar obres senzilles i fàcils, però això implicava marginar els autors

més complexos i que, curiosament, tenen a veure amb les reivindicacions d'esquerres i de caire marxista durant els anys de la Resistència. En conseqüència, elaboraren un petit cànon de les peces més tronades i, al final, s'hi afegiren ells en qualitat de regeneradors que havien de salvar el teatre català. Això ho he anat denunciant sistemàticament durant els darrers deu anys i ho torno a repetir ara. Penso, tanmateix, que tot plegat s'acaba perquè, de la mateixa manera que s'enfonsa el model econòmic, també s'enfonsa aquest model de pensar, segons el qual, el fet artístic es justifica per la rendibilitat econòmica del producte. En la història de la cultura, això no havia succeït mai. Evidentment, la guixeta ha de vendre entrades, però no és el que justifica l'art, de manera que l'art l'hem de legitimar per altres raons. Quan he parlat de dues o tres generacions

d'escriptors que han estat bandejades expressament, ho dic amb tota la consciència del món, i no és que hagin pogut deixar de banda en tal o en tal altre —en qualsevol cultura hi ha algun nom que no és ben entès en el seu moment perquè descavalca del corrent més general de l'època—, no, això és una operació que, en el seu moment, alguns vam qualificar d'estalinista, és a dir, esborrar les persones de la fotografia per donar una altra versió de la història; això s'ha anat fent durant els darrers deu anys al TNC i es continua fent avui dia.

Una operació que, en el seu moment, alguns vam qualificar d'estalinista, és a dir, esborrar les persones de la fotografia per donar una altra versió de la història; això s'ha anat fent durant els darrers deu anys en el TNC i es continua fent avui dia

—Als darrers anys, muntatges com *els d'Aloma*, *La plaça del Diamant*, *Mirall trencat* i ara *Mort de dama suposen adaptacions teatrals de textos novel·lístics, però no es desvetlla una certa tendència a deixar de representar els nostres propis dramaturgs?*

—Ens podríem demanar, primer, si és lícit realitzar adaptacions teatrals de novel·les emblemàtiques i la resposta, evidentment, seria que sí. Ara bé, és lícit només fer això? No. Per exemple, hi ha el cas de Manuel de Pedrolo, autor de setze peces dramàtiques de les quals hom no n'ha volgut estrenar cap, però, en canvi, el TNC va intentar de portar a les taules la versió teatral del *Mecanoscrit del segon origen* amb l'excusa que se n'havien venut més d'un milió d'exemplars, perquè calculaven que tota la gent que l'havia llegit l'aniria a veure i això convertiria l'adaptació en un gran succés de públic. Per sort, la filla de Pedrolo va dir que de cap de les maneres i no es va acabar duent a terme, baldament aquesta fos la pretensió dels directius del TNC. És clar, si tot això depengués d'una empresa privada que regentés un teatre al Paral·lel i es jugués els seus propis



Jordi Coca i Carles Cabrera a la llibreria Laie. Fotografia: Marc Colell

quartos, em semblaria fantàstic perquè tothom té la llibertat d'especular amb el que vulgui i d'estrenar el que li roti, però ho fan amb els nostres calés, els de tots, i, a més a més, impedeixen que es programi el que realment s'hauria de programar en un teatre públic que passa per posar de relleu el que som com a societat, les etapes per les quals hem travessat i com ens relacionem amb les diverses tradicions. Tampoc no entenc, en aquest sentit, per què quan van escenificar *Les Troianes* d'Eurípides la van traduir del francès, cosa que en un país normal, no diré que crucifiquessin el director davant el Teatre Nacional, però poc hi mancava. Això no és seriós! Ja sé que sóc una mica exagerat a l'hora de parlar, i amb les expressions que empro, però el que dic és real.

—No ho podran retreure això a la revista *Lluc*. En el penúltim número, es dedica un dossier central a Alexandre Ballester, que per vos constitueix un altre d'aquests dramaturgs marginats a consciència pel TNC.

—Sí, un dossier en el qual jo, a més, hi havia de participar. El cas d'Alexandre Ballester és un exemple més d'aquests noms que han estat escamotejats expressament. Em fa l'efecte que hi va haver, durant els anys del teatre independent de finals dels anys 60 i principis de la dècada dels 70, una voluntat de Països Catalans, i les persones que ho empenyien un poc des del Principat, com ara Xavier

Em fa l'efecte que hi va haver, durant els anys del teatre independent de finals dels anys 60 i principis de la dècada dels 70, una voluntat de Països Catalans

Fàbregas, entre d'altri, tenien aquesta consciència d'una cultura que englobava tots els territoris de parla catalana. I, per tant, van reconèixer els valors que té Ballester a l'hora de construir escenes i dialogar, i van incorporar un dramaturg que escrivia des de la Pobla d'Utiel com un fet tant normal com quan descobriren els germans Sirera a València, i aquí, Benet i Jornet... Però després tota aquesta idea s'ha esberlat per aquella deriva que comentava que ens ha portat on ens trobem ara, que ens obliga a prescindir de tota una sèrie de noms. Quin interès pot conservar avui el teatre d'Alexandre Ballester? Penso que molt. Algun cop l'he comparat al teatre de Dürrenmatt, que segurament no és Brecht, però en canvi suposa un teatre postbrechtian que s'articula a partir de l'element grotesc, però, per poder muntar el grotesc a escena i assumir-lo, cal una mirada política i social sobre la societat perquè, si no, no fa sentit, el grotesc pel grotesc sols és una ganyota. I com que la mirada que volien que llancés el teatre no havia de constituir una mirada política, sinó a l'inrevés,

una mirada evasiva per distreure amb grans decorats que es belluguin i s'enfonsin, aleshores, autors com Ballester no encaixaven. I es va intentar una operació, ara fa devers cinc anys, d'intentar recuperar aquests autors marginals, a la qual cosa em vaig oposar en ferm, perquè si diem que els hem de recuperar i que són marginals ja els estigmatitzem com a tals. El que s'havia d'haver fet era dir que n'hi ha uns que, deliberadament, els amaguen, però no etiquetar-los com a marginals perquè no s'ho mereixen. Alexandre Ballester no en tenia res, de marginal! Fins i tot gosaria dir que construïa un teatre comercial, que podia arribar al gran públic sense cap mena de dificultat. I, a més d'això, aquesta operació es va fer sense mitjans: sense diners que els proporcionessin una escenografia adequada, sense poder pagar els actors... Ja els vaig advertir, i ho vaig escriure, que tot plegat estava abocat al fracàs més estrepitos i que, de retruc, matarien aquests autors. I a partir d'aquesta iniciativa, que puc constatar que es va realitzar amb la millor de les intencions, a Alexandre Ballester, Jaume Melendres, Jordi Teixidor encara costarà molt més que els programin. Els que controlen el TNC, en saber que s'organitzava això, devien estar contentíssims. Es devien fregar les mans pensant si n'eren, d'ases! I no vull imaginar-me que tots plegats estaven conxorxats perquè això ja seria massa maquiavèl·lic, però sí que s'adonaren que allò els anava perfecte per demostrar que aquell teatre no funcionava i que, per això, no el recuperaven.

—Contra el flamant Consell de la Cultura i de les Arts, del qual vos formeu part, ja hi han protestat els músics perquè trobaven que hi haurien d'haver introduït algú que els representés. Haguessin protestat igual la gent de la faràndula si no hi hagués entrat cap representant llur?

—Sí, crec que haurien protestat, per descomptat que sí i, probablement, si jo hagués hagut de reunir el Consell, ho hauria fet d'una altra manera. Ara, un cop dit això, el que trobo bastant pintoresc és el fet que només s'hagi parlat del Consell per referir-se a la protesta dels músics, quan podien haver esmentat infinitat de temes, i hem de dir que, en rigor, tampoc no hi ha ningú que representi el món de la ciència i després resulta que sí que hi ha, com a mínim, dos elegits molt directament vinculats al món de la música: Xavier Antich és

un musicòleg expert a qui tothom reconeix la seriositat i el rigor amb què tracta els temes musicals, i llavors tenim també Manuel Forcano, que porta sis o set anys vinculat també al món de la música. Ara bé, entre els músics també hi havia certes discrepàncies a l'hora de triar algú però, en qualsevol cas, ells saben que al Consell, en la mesura que ens pertoqui, que serà només una petita part, evidentment, seran atesos com cal, no perquè s'hagin queixat, sinó perquè sabem la importància que té la música.

—No ho deia tant pels músics, que ja em sembla bé que protestin, sinó per la desídia general del món teatral que sembla que no vulguin percebre la desaparició d'aquest tercer gran gènere literari, i després ens trobem que desapareixen els premis de teatre, les col·leccions dramàtiques, les lectures als instituts i universitats...

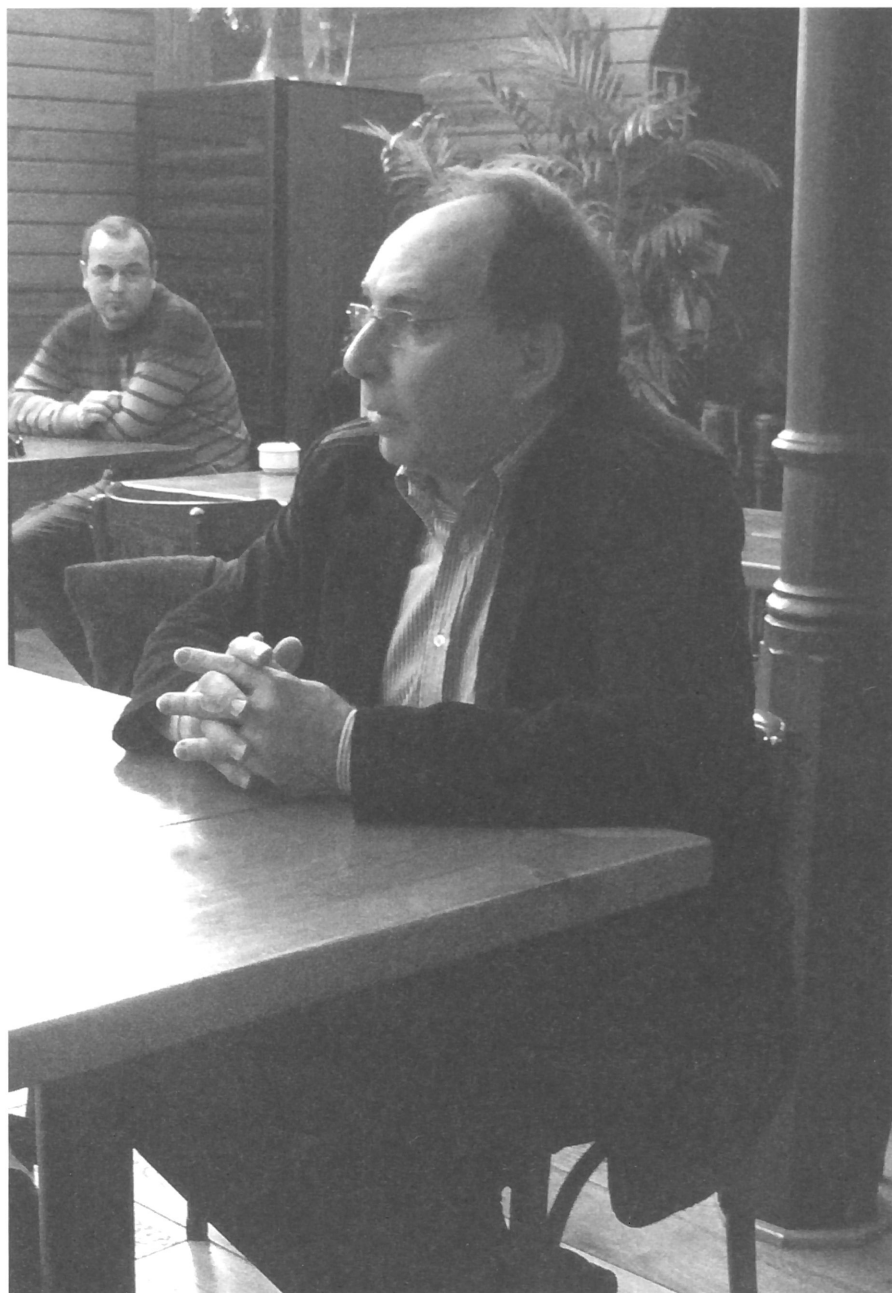
—Sí, és cert que això passa. És trist, però és així. Em penso que, d'aquí a ben poc, d'obres de teatre, no se n'editaran. S'hauran d'abaixar d'internet i, aleshores, el sistema d'edició canviarà, però què hi farem!

—Acabeu de reeditar un llibre, Paisatges de Hopper, que el 1995 havia aparegut a Edicions 62 i que ara torna a publicar EnSiola.

—Sí, l'any 1995 va ser un fracàs curiós perquè, quan va sortir a la llum, se'n van vendre un parell, i un el devia comprar la meua mare. Per tant, fracàs estrepitosos que ara, gràcies a Guillem Frontera, s'ha tornat a recuperar. Es tracta d'un llibre que estic content d'haver-lo escrit perquè constitueix una obra un tant diferent, que no encaixa en cap gènere, estranya i, aleshores, la gent no sabia, d'entrada, com prendre-se'l ni a quin gènere l'havien d'encabir.

—I com així us decidíreu per un pintor com Edward Hopper, per què aquest i no un altre?

—Doncs perquè Hopper representa una figura senyera d'un moment determinat. Al llarg del segle XX, a partir de les avantguardes, sembla que només és possible un art que negui la figuració, abstracte, que negui l'art i que, a més a més, transiti per uns camins *neo* no sé què. Tanmateix, jo sempre he pensat que llegir el segle passat des de les avantguardes constitueix un error colossal, que el segle

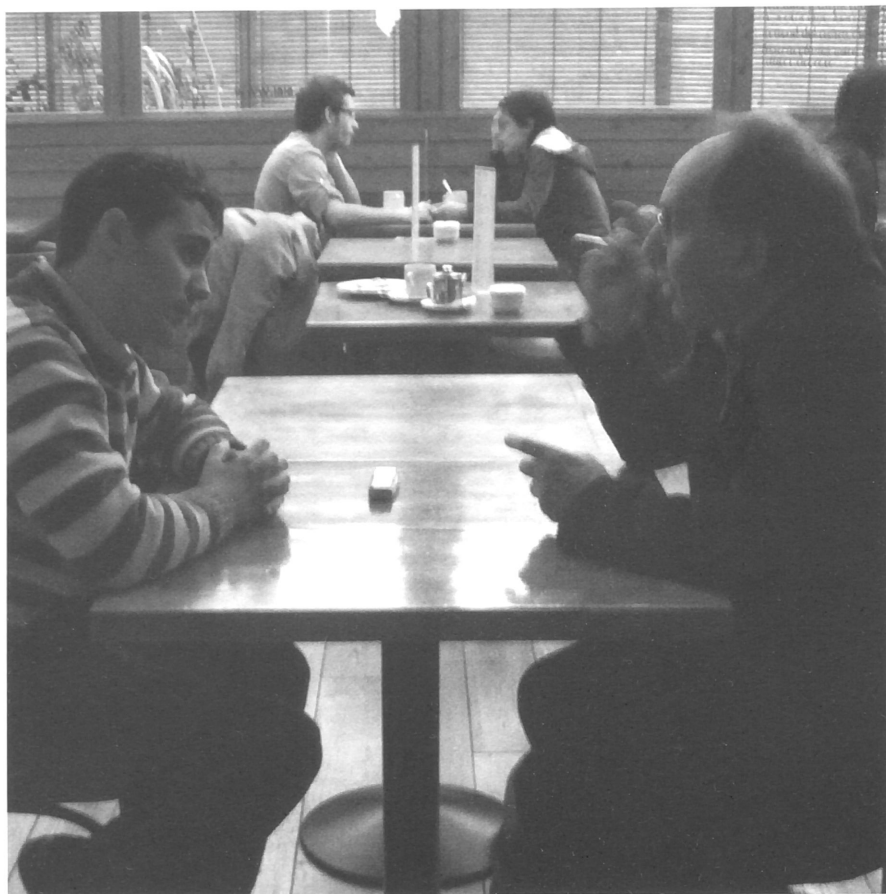


Fotografia: Marc Colell

D'aquí a ben poc, d'obres de teatre, no se n'editaran. S'hauran d'abaixar d'internet

XX inclou una idea de modernitat que es recull de Baudelaire i que ho abasta tot, les avantguardes incloses, però no exclusivament, perquè, si no, tot això ens condueix a un atzucac, i com que a mi sempre m'han atret les aventures personals com la de Hopper, que és un pintor que s'inicia amb l'estudi dels colors dels impressionistes quan se'n va a París a estudiar, de ben jove, s'interessa per com tracten aquests les temàtiques de caire social des d'un punt de vista burgès

i plenament evasiu, i a partir d'aquí enceta un gran trajecte —per sort, Hopper viu gairebé noranta anys— que el porta gairebé als límits de l'abstracció no sense haver-se escolat a l'entremig una mirada ciutadana cap a l'ésser humà perdut enmig de les grans metròpolis i amb una visió idíl·lica de la natura, jugant amb una mena de teatralització de la cultura, fent servir la seva dona com a model de manera reiterada i sense amagar-se'n, i aleshores, em va semblar que pagava la pena d'ocupar-me'n perquè, d'alguna manera, hi havia coses que amoïnaven Hopper que a mi també m'han preocupat des del punt de vista de l'escriptura, i llavors vaig proposar d'encarar-me a aquesta figura per qüestionar-me a mi mateix una sèrie de coses.



Fotografia: Marc Colell

A Mallorca, viviu un moment editorial magnífic. Si ho comparem al que passa al Principat, hem de dir que aquí no hi ha, en aquests moments, el nivell i la qualitat que s'imprimeix a Mallorca

—Es tracta d'un llibre especial en ell mateix. Biografia novel·lada, comentaris sobre els diferents quadres... que feren que l'obra no s'acabés d'entendre en el seu moment...

—No, no, gens. Penso que Àlex Broch me l'edità perquè jo treballava amb Edicions 62 i perquè som amics, però li va acabar passant factura perquè se'n van vendre molts pocs.

—No us ho va proposar en cap moment, que l'obra inclogués imatges de Hopper?

—No, al contrari. Ja m'ho havien proposat, i ara que s'ha reeditat, novament, Guillem Frontera recordo

que em demanà si trobava que hi havíem d'incloure imatges o no, i jo vaig contestar-li que preferiria que no en dugués. Em sembla que el que és interessant és que la gent, si vol, vagi a cercar un llibre de Hopper i el consulti, però si ja els les haguéssim adjuntat, aleshores potser la lectura hauria perdut el sentit i, per això, vaig considerar oportú que no n'apareguessin. Puc estar equivocat, ho admito.

—Quan les principals editorials del Principat optaren per unir-se en un macrogrup 62, sembla que insuflaren una bomba d'oxigen a segells més modestos o alternatius, de vegades, perifèrics, alguns mallorquins, com ara l'EnSiola de Guillem Frontera, oi?

—És que, a Mallorca, viviu un moment editorial magnífic. Si ho comparem al que passa al Principat, hem de dir que aquí no hi ha, en aquests moments, el nivell i la qualitat que s'imprimeix a Mallorca. És clar que les editorials mallorquines són petites, però editen obres de qualitat que, d'altra banda, mai no s'arribarien a vendre molt. El poemari, per exemple, d'e. e. cummings, d'El Gall, les edicions de Salobre, o la

feina que fa Maria Muntaner des de Leonard Muntaner em sembla fantàstica. Ara el que cal esmenar d'alguna manera, en la mesura que des del Consell de la Cultura i de les Arts puguem dedicar-hi alguns esforços, i jo, personalment, penso dedicar-m'hi de valent, és intentar millorar la circulació dels llibres arreu dels Països Catalans, perquè la distribució encara constitueix una assignatura pendent. Intentar de col·locar uns quants llibres a València, avui dia, suposa una autèntica epopeia, o aconseguir que els llibres de Mallorca ens arribin aquí. En aquesta llibreria [ho diu per la Laie de Pau Claris], tenen els *Paisatges de Hopper* perquè jo, que en sóc client habitual i visc a la vora, els vaig dir que el demanessin a l'Arc de Berà, però, si no l'haguessin arribat a demanar, el llibre no el vendrien. Només el trobaries a l'Espai Mallorca, i això no pot ser. No sé com s'ha d'arreglar, però s'ha d'esmenar d'alguna manera. Les grans editorials penso que estan molt bé —a una d'elles, de fet, hi confio l'edició de les meves obres—, però les més modestes i alternatives són claus a l'hora de construir el que forma el veritable teixit cultural perquè les macroeditorials, en aquest moment i tristament, tenen més projecte empresarial que projecte cultural, i com que el projecte cultural ara també fa aigües perquè ni tan sols aconseguen crèdits dels bancs, aleshores no sé com acabarà tot plegat. Ara bé, llur projecte cultural deixa molt a desitjar.

—Parlant de la vostra obra novel·lística, heu assenyalat algun cop que no sou un autor per llegir al metro.

—Però això tampoc no vol dir res. Hi ha autors que no els pots llegir dins el metro. Tampoc no pots llegir-hi *L'étranger* de Camus, si no és que tens una gran capacitat de concentració, però, si no, hi hauries de llegir algun llibre lleuger, que et distregui, i jo tampoc no és que escrigui d'una manera molt complexa, però dins la meua proposta modesta i poc espectacular, sense gaires recursos de piro-tècnia, per dir-ho d'alguna manera, sí que intento d'enfocar qüestions centrals de la condició de l'ésser humà i, aleshores, em fa l'efecte que llegir *Lena* al metro és desapropitar-ho perquè crec que potser la novel·la necessita d'un cert recolliment, ara bé, tot és pot fer pertot arreu. A mi

personalment em cal una certa tranquil·litat i concentració que al metro no trobo.

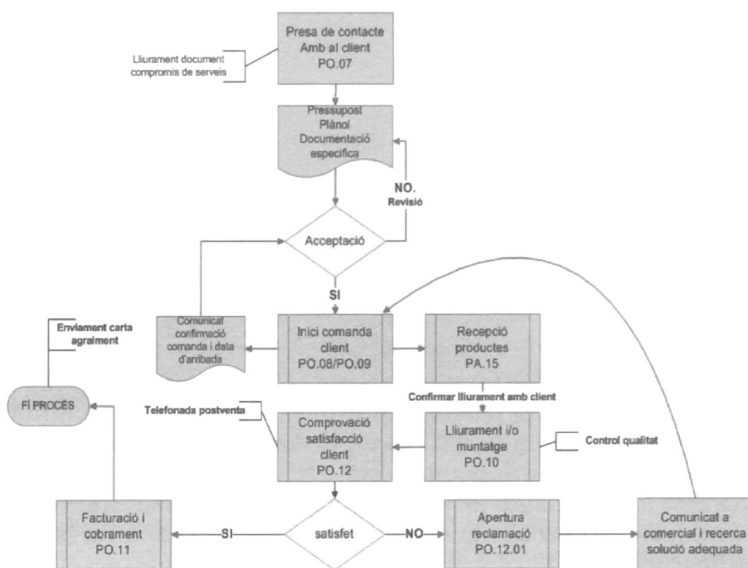
—Prepareu alguna novel·la ara o n'ha de sortir alguna properament?

—En tinc una d'acabada però que no sortirà de moment. Haurem d'esperar fins a final d'any o començament de l'any que ve per tal que el llibre vegi la llum a Edicions 62, perquè quan acabo quelcom sempre m'agrada deixar-ho reposar uns quants mesos per tornar-ho a revisar més endavant, i ara no la vull tornar a revisar fins a l'estiu per elaborar-hi la darrera lectura amb calma.

—Trebal·leu també en alguna cosa de teatre?

—Escric ara teatre, però no es tracta pròpiament d'una peça, sinó d'un guió per a un espectacle teatral sobre *Ifigènia*. Parteix de la *Ifigènia* d'Eurípides, però no des de l'escriptura de l'obra, sinó des del tractament que es dona al mite d'Ifigènia en el sentit que el que fa Agamèmnon és enganyar la seva filla i enganyar Clitemnestra quan els diu que vinguin per casar la nena amb Aquil·les i, en realitat, el que fa és preparar-ne el sacrifici. Aleshores, aquesta obertura del dramaturg grec m'atreia molt i la manllevo per preparar un espectacle que s'estrenarà dins el Festival Grec d'enguany al Teatre Lliure amb la companyia Mar-duix, que treballa amb objectes, i llavors em trobo actualment en la cruïlla de determinar com concilio aquests objectes amb la figura d'un narrador que farà aparèixer, d'alguna manera, aquesta mena de fantasmagoria. Em noto amb grans dificultats, perquè això jo no ho havia fet mai, i em sento encara una mica perdut.

LA MANCA DE QUALITAT PASSA FACTURA



Tard o d'hora. En tots els aspectes. D'aquí la importància de prioritzar-la. Productes de qualitat garantida. Serveis de qualitat demostrada. Relacions d'una qualitat humana envejable, amb els clients i entre nosaltres. Quan tot va bé i quan alguna cosa falla, que som humans. La qualitat per a Roldan no és un objectiu, és un compromís. Facturar és fonamental per a una empresa, però no a qualsevol preu. Així pensam i així funcionam. Perquè sabem que, a la llarga, la manca de qualitat passa factura.



Quan la conversa ens tornava a portar al principi, a parlar, de nou, del TNC, em vaig adonar que havia arribat el moment de posar-hi fi. Em vaig beure la meua tònica; Coca, el seu tallat descafeïnat. El missatge d'aquest escriptor, que parla sense cap mena d'embuts ni rucs a la llengua, ens havia arribat prou nítid, i les línies del que va dir penso haver-les no només respectades, com remarcà ell, sinó també abocades en aquestes planes tal com rajaren en aquella conversa. 📄

Roldan
Cream espais per conèixer

Eusebi Estada, 66-68 · 07004 Palma de Mallorca · tel. 971 763 666 fax 971 763 667
· email: comercial@roldan.es · www.roldan.es

Agustí Torres

La memòria de Barceló

Josep Maria Nadal Suau

Ha acompanyat Miquel Barceló en la gestació de dos projectes gegantins i polèmics. Era la seva ombra mentre es barallava amb el fang i donava forma a la capella de la Seu; i, després, projectà la seva mirada sobre el paisatge futurista de la cúpula ginebrina que Barceló ha convertit en síntesi del món. Agustí Torres (1965) té al seu darrere una trajectòria impecable com a artista i creador d'audiovisuals, però a més ha esdevingut un dels millors coneixedors de la personalitat del felanitxer. Artà acull aquesta entrevista en un esplèndid horabaixa de primavera.

—Com comença la vostra relació professional amb Miquel Barceló?

—Amb una fotografia. La cosa va anar així: quan va començar a fer feina amb ceràmica, fa molt anys, Barceló treballava sovint a un tauler d'Artà, Can Murtó. Un diumenge, jo m'hi vaig acostar perquè necessitava argila amb urgència. Allà vaig trobar en Jeroni Murtó, persona molt eclèctica que vivia amb uns horaris molt peculiars. En Jeroni es trobava, precisament, treballant amb Barceló, i tot d'una em va proposar: «Per què no vas a cercar la càmera i fas unes fotografies? Ara estam enforant i la imatge és preciosa». Naturalment, ho vaig fer. Va ser en aquell moment que vaig començar a fotografiar en Miquel, el qual en aquella època només es deixava fotografiar per Jean Marie del Moral i pocs més. Xerrant, en Miquel i jo vàrem trobar coses en comú, què sé jo, el gust per un determinat tipus d'art, la influència del mar, la meua estada a Estats Units, fent un màster de Belles Arts...

Després, passà un bon temps sense que tornàs a conversar amb ell. Això sí, jo vaig fer feina per al Fons Barceló, que estava aquí a Artà: record especialment una reproducció que vàrem fer de la biblioteca de Barceló, per a

una exposició sobre Barceló i els llibres. En fi, en un moment donat, en Miquel em va proposar encarregar-me de gravar la seva feina a Itàlia, preparant la capella de la Seu. Ell va pensar que jo era l'home adequat per fer-ho, i a mi em va interessar moltíssim.

—Quines característiques precisava una feina com aquella? Per què eres tu, precisament, l'adequat?

—Per diversos motius, supòs. En primer lloc, Barceló m'havia conegut, sabia que ens podríem entendre, i em figur que li agradava la meua feina. En segon lloc, el Fons Barceló, del qual jo era membre, havia de tenir un pes important a l'hora de documentar tot el procés de treball per a la intervenció de la Seu... Però, sobretot, jo crec que va influir molt en la seva decisió la meua forma de treballar: pensa que jo treball tot sol, som una sola persona que fa al mateix temps les fotos i el treball de vídeo. Això no és tan freqüent; en molts casos els professionals desplacen tot un equip de filmació, cinc o sis persones, per aconseguir un resultat com el meu. Llavors, com que en Miquel necessita que hi hagi poc trull, poc renou, que la seva concentració no

s'espenyi... Doncs jo era una opció perfecta per a ell, un home orquestra que ho resolía tot d'una sola vegada. I, d'altra banda, ja et dic: a mi el projecte m'interessà tot d'una.

—Què hi vares veure, en aquesta proposta?

—Jo tenia l'antecedent del meu primer documental, una peça sobre la intervenció de Gaudí a la Seu. Mentre el preparava, havia lamentat a cada moment la falta de documentació que hi ha sobre la seva tasca. Així que anar-me'n amb Barceló era, per mi, l'oportunitat que no havia tengut amb Gaudí: acompanyar l'artista mentre crea, veure com treballa. Es tractava de crear la documentació que jo havia enyorat sobre Gaudí. I amb un altre al·licient: tornava a ser una obra destinada a la Seu.

D'aquesta primera experiència va sorgir el documental *Mar de fang...* La diferència entre aquest i el que ara presentarem, *El Mar de Barceló*, és que el primer el varen produir dues televisions, i volien un ritme molt televisiu, a més d'exigir que s'introduís certa informació general sobre Barceló, per presentar-lo a un públic ample. En el nou, en canvi, mostram el seu treball a Ginebra, i la idea és que l'espectador vegi un artista davant un gran repte. Nosaltres donam Barceló per presentat, la qual cosa és molt raonable: tanmateix, qui el conegui no necessita tanta informació. I qui no, ja es preocuparà de cercar-ne dades, si aconseguim que Barceló l'interessi. En tot cas, insistesc: el nou documental no té voluntat didàctica.

Són dos documentals amb estètiques diferents, circumstància donada per la situació mateixa que retrata cada un d'ells. *Mar de fang* suposa veure un artista que, a l'any 2000, decideix fer una gran obra moderna, però amb un material que per ventura és el més antic del món: el fang. I la forma de treballar també és diferent: hi trobam un artista tancat en un taller rústic, tot sol, davant aquella gran massa de matèria. És un acte romàntic, gairebé primitiu. I les eines són tan rudimentàries...! Bé, en realitat s'hi mesclaven amb alta tecnologia, però aquesta només hi entrava en moments molt concrets (el ceramista Vincenzo Santoriello va haver d'inventar un forn especial per a les peces tan grans que manejava Barceló, per exemple), i ni tan sols s'arriba a veure. Sí, l'espectador de *Mar de fang* assisteix a un procés rudimentari, elemental: les mans de Barceló col-

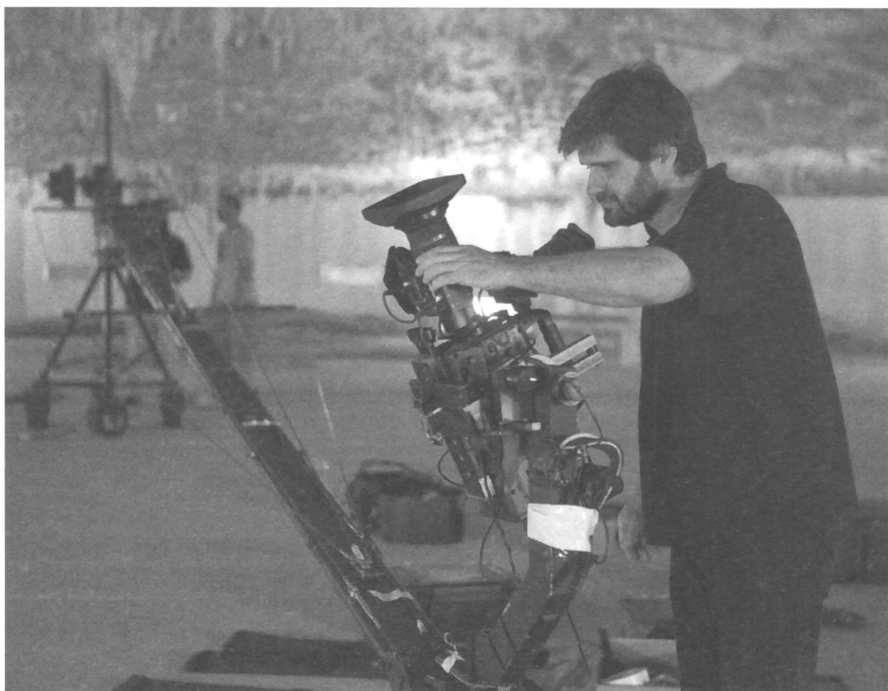
pegen i modelen el fang, les seves són eines improvisades...

En canvi, a Ginebra la cosa va ser molt diferent. L'escenari, per començar, és gairebé de ciència-ficció: pensa en la imatge que ofereix la cúpula al començament, aquell espai tan blanc i tan ample... Gairebé sembla un omni... I pel que fa a la tecnologia, es troba al bell mig del projecte. Tot es basa en l'aplicació de noves tecnologies, a vegades adaptant màquines que ja existien, però que mai no havien estat aplicades a una feina semblant a aquesta. I tot, per aconseguir una pintura moderna. En el seu llibre de bitàcola (un quadern de text i dibuix que l'acompanya sempre), mentre durà la feina ginebrina, Barceló hi inclogué referències permanents al «modern painting»; a més, ell mateix s'hi dibuixà com un astronauta. En una seqüència, el documental mostra el seu estudi: allà, Barceló hi té figuretes de personatges fantàstics, de superherois armats amb pistoles de raigs làser...

—Quines dificultats es troba qui vol capturar l'energia de Barceló, el seu treball inesgotable?

—Doncs, també en aquest cas, t'he de dir que tots dos projectes suposaren matisos molt diferents per a la meua feina. A Itàlia no ens coneixíem molt. Al principi, per tant, va ser molt important arribar-nos a entendre, dur a terme una exploració psicològica. Mira quin conflicte: Barceló no vol ningú al seu costat quan treballa, però jo com a fotògraf necessit estar a prop, tenir una distància curta, per aconseguir un material que valgui la pena. Així, el primer era aconseguir conèixer-nos per aprendre a interpretar les mirades, trobar la distància adequada. Hi havia un joc permanent d'acostar-se i llavors retirar-se... De tota manera, així com a Ginebra hi va haver moments de frustració, a Itàlia, no. Tot va ser net, ja s'havien fet proves i no hi va haver ensurts. Això sí, el procés et sorprenia contínuament, perquè en Barceló treballa a partir d'una idea inicial però tenint molt clar que el projecte agafarà forma sobre la marxa.

Si he d'esmentar alguna altra dificultat, alguna frustració... Mira, dos pics que vaig marxar a Nàpols, en tornar ell havia fet alguna cosa espectacular que jo m'havia perdut. Va ser terrible, semblava fet expressament, com si Barceló em digués: «Veus? No hi eres!» [riu]. Finalment, vaig enten-



Agustí Torres a Ginebra

En una seqüència, el documental mostra el seu estudi: allà, Barceló hi té figuretes de personatges fantàstics, de superherois armats amb pistoles de raigs làser...

dre que no tenia més remei que estar sempre allà. A *Mar de fang*, el primer plantejament, per pressupost, va ser el d'anar al taller italià de Barceló cada quatre setmanes. No tenia cap intenció d'instal·lar-m'hi quatre mesos. Però en Luis Hortas i jo tot d'una vàrem veure que ens arriscàvem a fer aigua per tots els costats: que totes les coses importants s'esdevinguessin quan nosaltres no hi érem per retenir-les. Així que vàrem assumir els costos i m'hi vaig instal·lar.

En canvi, a Ginebra esperàvem que serien quatre mesos, i ho havíem assumit. Però no va ser així! Les proves fetes en una nau industrial de París no varen ser vàlides quan hi vàrem arribar. Això es veu molt clar en el documental, hem tengut molt d'esment a fer-ho palès. Home, al principi, a l'ONU hi hagué problemes tècnics, però també hi hagué un procés d'apropiació de l'espai, d'interiorització. Quan va arribar, en Barceló va veure que mil metres eren, real-

ment, moltíssims. Pensa que a la Seu eren just 300, i ja semblava enorme. En fi, al principi hi va haver grans períodes de frustració. I, en conseqüència, el meu plantejament com a documentalista va canviar. La nostra idea era gairebé assistir a una performance, gairebé com *Paso Doble*, saps? Pensàvem que arribaríem i trobaríem Barceló treballant, disparant pintura... Ja dic, una cosa performàtica pràcticament. En canvi, el que va passar al començament és que no es trobava el material més adient per realitzar el projecte amb garanties. Va ser molt frustrant, perquè es va crear un drama davant la càmera, però jo no sabia cap a on ens conduïa. Així que vaig optar per gravar-ho tot, però sense saber si un esforç així em duria a res. Fins i tot vaig arribar a demanar-me si se m'estava escapant res. «Serà que jo no me n'adon del que passa?». Això pensava jo. Això sí que era, insistesc, frustrant. Pensa que allà es vivia amb la sensació que la setmana següent arribaria la solució... però, clar, llavors la solució no arribava aquella setmana... Sortosament, després les coses varen marxar bé.

—«Vaig decidir gravar-ho tot», has dit. Però la teua feina no acaba amb això, és evident. Després toca muntar el material, ordenar-lo... En fi, decidir quina mirada hi projectes. Quina és la mirada que llances sobre la feina de Miquel Barceló? És la d'un crític d'art, la d'un historiador? És la mirada d'un cineasta o d'un artista?

MIQUEL BARCELÓ

LA CATEDRAL BAIX LA MAR

Fotografies d'Agustí Torres

GALAXIA GUTENBERG / CERCLE DE LECTORS



—Pensa, en primer lloc, que la forma final d'*El Mar de Barceló* deu molt a Miquel Àngel Abraham. Ell ha estat molt, molt important. I és que jo vaig tornar de Ginebra saturat de la història i del material. Havia perdut la mirada objectiva. I aquí entrà Abraham, que va fer una feina de muntatge molt important. El nostre és un guió de muntatge, el qual deu moltíssim a Miquel Àngel, amb qui hem provat, descartat, versionat, etc.

Ara, anem a la pregunta. Tant a Ginebra, gravant tot sol, com a Mallorca, muntant amb Abraham, la idea ha estat sempre que la nostra fos una mirada privilegiada, una mirada de documentalista. He volgut oferir una visió molt directa del que passava allà. Hi ha una informació per a l'historiador, qui ho dubta, però no hem tengut una voluntat exhaustiva, simplement es pot veure com treballa Barceló. És una mirada al procés creatiu de Barceló. És un document, això pretén ser.

—Però la teva formació artística hi deu comptar.

—Clar. Com a persona vinculada al món de l'art, precisament, la meua

curiositat és pel procés creatiu. Sobretot, si tens present el que és habitual en l'art contemporani, ja que aquestes grans obres acostumen a ser molt conceptuals. M'explic: és freqüent que l'artista conceptualitzi, faci una maqueta, per exemple; i llavors algú, uns tècnics, la fan realitat. Barceló, en canvi, va en una línia molt diferent: el concepte inicial no és tan important, i després hi participa, en el procés. L'obra la fa ell.

El de Barceló és un treball intuïtiu, visual. Ell conceptualitza l'obra, per dir-ho d'alguna manera, després de començar-la. I ho fa partint d'una obra existent, d'un discurs que ja és seu. En Miquel adapta el seu propi discurs a una nova situació, li dona un nou sentit metafòric. Però l'origen és a la seva pròpia obra. Observem la cúpula de l'ONU: aquesta gran intervenció surt de peces com el seu quadre *Marejadilla*, el precedent és claríssim, són les mateixes tècniques aplicades a una escala enorme. Però, sense anar més enfora, aquesta idea de fer una superfície accidentada els colors de la qual es veuen diferents des de llocs diferents no és nova. El que passa és que a l'artista li serveix

magníficament per a aquell espai, de manera que no crea un concepte encotillat per la natura de l'ONU, sinó que hi trasllada el seu llenguatge.

O mira, si no, la Seu: és un espai religiós, però Barceló no ho és, religiós. La iconografia, en canvi, funciona: però és que és la seva!, ell l'ha viscuda sempre i la duu incorporada! Barceló diu una cosa amb la qual jo m'identifico per complet: «De petit, no em portaven als museus, sinó a l'església». La religiosa és, per tant, la iconografia que ha mamat: el Crist, els peixos, els pans... Ara bé, tu pots donar-li a la seva capella un caire religiós, qui ho dubta, com li'n pots donar també d'altres ordres, alguns bastant allunyats. A mi m'agrada molt, això, sobretot pel que fa a la Seu. Com a mallorquí, no necessit ser religiós per estimar la Seu i trobar-la un espai emblemàtic que ens pertany a tots. Per això, valor molt l'ambigüitat d'aquella obra, que aporta valors religiosos a l'home creient —em consta que a molts creients, almanco—, però que no ens exclou als altres.

Per això, valor molt l'ambigüitat d'aquella obra, que aporta valors religiosos a l'home creient —em consta que a molts creients, almanco—, però que no ens exclou als altres

—Insistim una mica més en la naturalesa del procés creatiu de Barceló.

—Ja he dit que la part conceptual és petita, en aquest procés. La força que l'alimenta és més aviat visual. Fixa't, per exemple, en el documental *El Mar de Barceló*. A Ginebra, ell manté un diàleg de recerca amb els col·laboradors, però només mentre se cerquen les eines. Una vegada les han trobat, el diàleg pot arribar a ser mínim, perquè en Miquel ja té el que necessita i ja només queda fer feina, aïllat amb el seu iPod.

—Efectivament, una vegada i una altra el veiem amb un iPod.

—És que en Miquel, al seu taller, sempre hi fa feina amb música! Tot i que he de dir que no hi he estat sovint, però, vaja, això és així, ell necessita ritme, i l'aconsegueix amb

la música; en això és molt eclèctic, tant li fa música clàssica com punk. Concretament, els cascos a Ginebra li permetien dues coses: per un costat, continuar fent feina amb música, perquè el primer dia ja va veure que les màquines i la reverberació de la cúpula no li permetrien posar-la alta, amb uns bafles; i, d'altra banda, quedar una mica aïllat de l'entorn. Ja he dit que això és important per ell.

—Hi haurà, en el futur, algun nou projecte comú?

—Home... Per part meva, jo ara no voldria fer un altre documental. És cert que no tendria cap inconvenient, al contrari, en fer-ne un seguiment fotogràfic, o unes sessions. Però no un altre documental d'aquestes característiques. La meva feina va per altres camins, hi ha projectes que varen ser abandonats i vull recuperar. Pensa que és un treball absorbent i molt, molt llarg! Ginebra, per exemple, varen ser deu mesos de dedicació exclusiva, gravant cada cosa que passava, quan el rodatge convencional d'una pel·lícula pot allargar-se, diguem-ne, un mes. No, ara vull acabar el cicle d'*El Mar de Barceló*, tancar-lo definitivament, i reprendre altres inquietuds.

D'altra banda, serà bo que noves mirades es projectin sobre Barceló. Serà molt enriquidor.

—Doncs d'aquest llarg període, ens en queden dos magnífics documentals i un seguit de llibres (singularment, *La Catedral sota el mar* i *El mar de Barceló*)... T'atreviries a recomanar algun d'aquests treballs per sobre dels altres? Suposa algun un destil·lat perfecte del que has pogut captar de Barceló?

—Bah, això és molt difícil de dir. En cada moment, en cada projecte, he intentat que la mirada fos la mateixa, i que aquesta voluntat documental i directa de què he parlat arribàs el més enfora possible. Han estat processos sorprenents i rics tots ells, i no podria triar-ne cap, d'aquestes peces que n'han sortit. Home, en un sentit determinat, per ventura aquest darrer documental... *El Mar de Barceló* ha nascut amb una major llibertat, i això pot fer que n'estigui especialment content. Però aquesta satisfacció es deu a la llibertat que hem tengut, perquè no havíem de fer un esforç didàctic tan gran, així que m'ha permès fer el que volia. I això s'agraeix i es nota.

LLEONARD MUNTANER, EDITOR



PICORNELL, Mercè / PONS, Margalida (ed.) *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*. 216 p.

TEMPS OBERT · 15

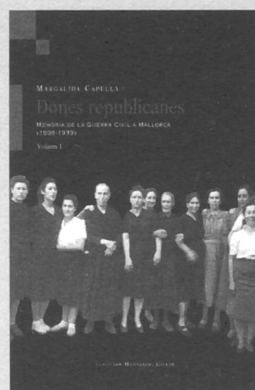
PVP: 18 €



Miró, Joan. *El color dels meus somnis. Converses amb Georges Raillard*. Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja. 152 p.

TRAUS · 8

PVP: 16 €



CAPELLÀ, Margalida. *Dones republicanes. Memòria de la Guerra Civil a Mallorca (1936-1939)*. Volum I. 368 p. + 32 p. de fotografies.

L'ARJAU · 10

PVP: 30 €



BARCELÓ CRESPI, Maria / ROSSELLÓ BORDOIX, Guillem. *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca*. Pròleg de Josep Morata. 192 p. + 96 p. de fotografies.

L'ARJAU · 12

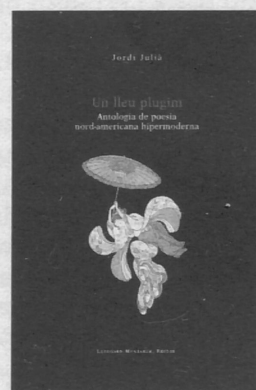
PVP: 25 €



FLEM, Lydia. *Com vaig buidar la casa dels meus pares*. Traducció de Josefa Contijoch. Pròleg de Marta Segarra. 112 p.

DEBIAIX · 4

PVP: 10 €



JULIÀ, Jordi. *Un lleu plugim. Antologia de poesia nord-americana hipermoderna*. 96 p.

PREMI VILA DE MANTORELL · 1

PVP: 10 €

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

Miquel Barceló entre el teatre i el llibre, una ocasió per parlar de la *Divina comèdia*

Gabriel Carrió*

El pintor Miquel Barceló (Felanitx 1957) il·lustrà amb aquarel·les la *Divina comèdia* (2003) de Dante Alighieri (Florència 1265-Ravenna 1321). L'edició, presentada en tres volums de gran format, és un treball suficientment ampli com per ser considerat de forma plenament autònoma —regit per uns criteris, mitjans i resultats ben definits— dins el conjunt de l'obra de l'artista, a banda de reconèixer-hi tots els trets elementals de la seva carrera. Més enllà, és un original homenatge al Dant, ple de particularitats afegides pel pintor, que serveix més a l'admirador de l'artista que no pas a l'estudiós de l'escriptor. Però Miquel Barceló, molt abans d'acceptar la comanda relacionada amb l'il·lustre florentí, ja gaudia de la fama per la qual se suposa que l'editorial Galàxia Gutenberg-Cercle de lectors el reclamà per a la comesa. I és que l'entrada definitiva dels artistes en el paranimf del reconeixement àmpliament internacional sembla requerir, com molts d'exemples ho testimonien, dos reptes de natura superior i extraordinària. Ens referim a la creació d'escenografies teatrals i a la il·lustració de llibres, millor si són universals clàssics de la literatura. Ambdues activitats s'han de considerar a les rodalies de l'ofici per tal com esdevenen irregulars en el quefer primordial del creador plàstic: la pintura, l'escultura i el gravat. Però vet aquí que un llarg llistat d'artistes s'ha abocat a aquest tipus de comandes de manera absolutament apassionada, circumstància

que els ha permès desenvolupar la seva estètica en altres formats empesos per l'ànsia d'experimentació, per la capacitat d'adaptació i per la vocació de ser original, com pertoca, al cap i a la fi, a l'empremta de la contemporaneïtat.

Miquel Barceló ja ha complert amb aquestes dues fites en diferents oportunitats de desigual envergadura. És notori que els seus punts culminants en aquests exercicis han estat la posada en escena de l'òpera de cambra per a cantants i putxinellis *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (Opéra Comique, París, 1990) i la citada versió de la *Divina comèdia*, que centrarà el nostre interès. Fóra injust no esmentar que el 2003, al Festival Lyrique d'Aix-en-Provence, s'estrenà el *singspiel* de Wolfgang Amadeus Mozart *Entführung aus dem Serail* (*El rapte del serrall*), els decorats del qual anaren a càrrec del pintor. Emperò el seu treball en la producció mozartiana, que el 2006 viatjà al Teatro Real de Madrid, respectà l'ambientació i la caracterització descrita pel llibretista, i resultà menys representativa que la pujada dalt de l'escenari de la música de Manuel de Falla, en la qual Barceló creà una imatgeria del tot original¹.

Pablo Picasso, per esmentar un dels grans creadors del segle xx i especialment significatiu per a l'autor de Felanitx, féu aproximacions al món del teatre. Fa part de la història universal del ballet *El sombrero de tres picos* de M. de Falla, que s'estrenà a Londres el 1919, l'escenografia del qual fou de

l'autor del *Guernica*. S'ocupà del decorat, del teló, del vestuari i de l'attrezzo. La producció fou representada pels *Ballets Russes* de Serge Diaghilev. La vinculació amb el malagueny suposà per a la companyia l'obertura d'una etapa de gran creativitat lligada a l'avantguarda². Joan Miró, un altre dels artistes fonamentals del segle xx i igualment paradigmàtic per a Barceló, treballà en col·laboració amb Max Ernst en els decorats del ballet *Roméo et Juliette* del compositor Serguei Prokófiev el 1926, també interpretat pels *Ballets Russes*. Miró també es féu càrrec el 1932 del disseny de l'escenari i del vestuari del ballet *Jeux d'enfants* de Léonide Massine. Més endavant, l'obra teatral *Ubu roi*, d'Alfred Jarry, suposà pel mestre de Son Abrines tota una font d'inspiració. A banda de la sèrie de gravats *Ubu aux Baléares* (1963), Miró creà l'escenografia i les figures de l'obra que s'estrenà el 1978 al Teatre Principal de Palma.

És un original homenatge al Dant, ple de particularitats afegides pel pintor, que serveix més a l'admirador de l'artista que no pas a l'estudiós de l'escriptor

En el mateix sentit podem indicar paral·lels per al binomi art i llibres. Aquesta activitat, en mans de Picasso i Miró, resulta molt més difícil de resumir. La circumstància ha d'explicar-se, en gran mesura, per l'estreta vinculació —gairebé sempre amical— dels pintors amb els escriptors, sobretot poetes. Pablo Picasso s'apropà a obres d'André Breton, Tristan Zsara i Rafael Alberti a l'època de les avantguardes. D'altra banda, el 1962 aparegué el llibre *Gavilla de fábulas sin amor* de Camilo José Cela amb els trenta-dos dibuixos que, per a l'ocasió, havia signat dos anys abans. Joan Miró, que sentia un profund interès per la poesia, il·lustrà *L'Antitête. Le Désespéranto* (1949) de Tristan Tzara amb vuit aiguaforts, burins i puntes seques i *A toute épreuve* (1958) de Paul Éluard amb setanta-nou xilografies. Altres autors que reberen el favor de Miró foren Jacques Prévert, Joan Brossa i, fins i tot,

Francesc d'Assís, del qui il·lustrà el 1975 l'oda mística *Càntic del sol*. Totes aquestes experiències han semblat una fecunda vasa de context precedent que solca tant la història del teatre com la història de l'art i del llibre. De més a més, són exemples paradigmàtics de com l'art plàstic es transforma en dramàtica i en literatura.

Part del procés de creació de l'attrezzo per a *El retablo de Maese Pedro* es pogué veure en una exposició l'any 2000 en el Fons Documental Miquel Barceló (Artà). El pintor rebé el 1989 l'encàrrec de dissenyar l'escenografia que incloïa una dotzena de vestits, quinze figurins per a insectes i els frac dels músics que anaven coberts de gotes de pintura simulant excrements de colom. Per a la peça, Barceló s'allunyà dels estereotips recurrents i presentà una relectura crítica amb la tradició escènica que acompanya l'obra des de la seva estrena. Sabé crear una atmosfera trencadora basada en la pròpia iconografia. Igualment transgressora resulta la performance *Paso Doble* (2006, amb diverses representacions posteriors arreu), amb la col·laboració del coreògraf Josef Nadj. Es presentà per primer cop al Festival d'Avinyó, a l'église des Célestins, on hi havia instal·lada una exposició de ceràmiques de l'artista. Barceló i Nadj creen una obra en directe a partir d'un gran mural de fang fresc, peces de ceràmica sense coure, mànegues de pintura i diferents estris. L'actuació ha estat enregistrada i fotografiada, entre d'altres, per Agustí Torres. Actualment es planteja una versió per a cinema, segons anuncià la premsa illenca el 9 de maig de l'any 2009³.

Miquel Barceló ha estès molt freqüentment vincles entre la pintura i els llibres. En aquest sentit ens és útil retreure les paraules de Catalina Cantarellas: «El seu interès pel llibre com a objecte de lectura es tradueix plàsticament en la sèrie "Biblioteques" de 1982. A l'exposició col·lectiva *Mostra d'art actual a Balears* (Palma 1981) ja havia presentat llibres pintats». La investigadora continua advertint que, des de la infantesa, Barceló fou un lector voraç que comptava amb la propera biblioteca del seu padrí jove. Una instal·lació al Fons Documental d'Artà, el 2002, recreà l'estudi de la Devesa de Ferrutx en homenatge als fons bibliogràfics. L'artista apuntà el valor dels



Detall d'una de les aquarel·les que féu Miquel Barceló per a la *Divina comèdia*; una de les que recorda, encara que llunyanament, els anteriors il·lustradors de l'obra: la descripció dels successius cercles de l'infern. (Cant II de l'«Infern»)

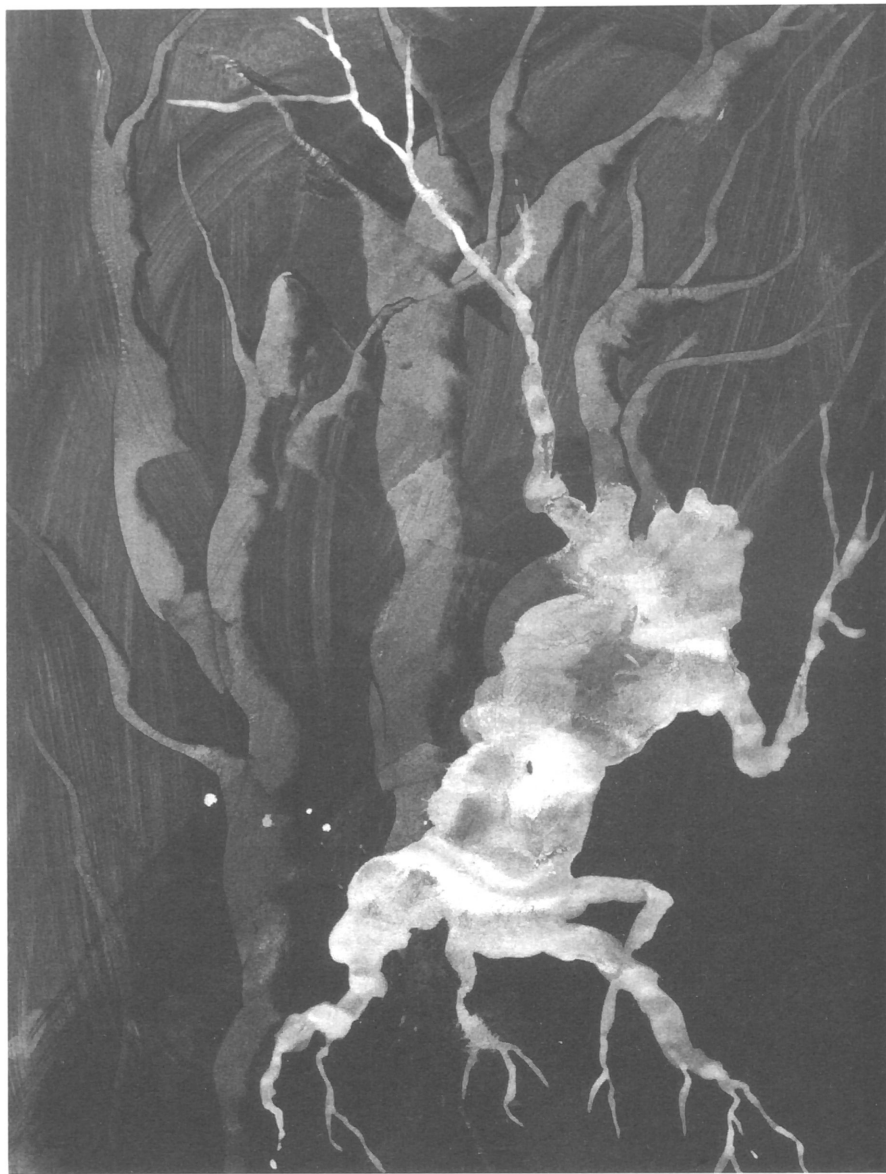
llibres «com a suport de saviesa i metàfores»⁴. Com a il·lustrador de llibres d'altri, és autor dels dibuixos que acompanyen el poemari *Necròpsia* d'Andreu Vidal i Sastre (Premi Ciutat de Palma de poesia de 1984) i dels de la novel·la, ambientada a Àfrica, *Too far from home* de Paul Bowles, del 1992. També és destacable que el 1993 s'edità a París *Les tentes démontées ou le monde inconnu des perceptions*, llibre eròtic en sistema Braille que féu en col·laboració amb l'escriptor cec Evgen Bavcar.

Divina comèdia

El desembre de l'any 2000, Cercle de Lectors féu a Miquel Barceló la proposta d'il·lustrar una nova versió de la *Divina comèdia* amb les tres parts en què es divideix: «Infern», «Purgatori» i «Paradís». La convidada venia

excusada per la celebració del quarantè aniversari de l'entitat impulsora. Tot acceptant, el pintor elaborà els primers dibuixos en el taller de París. La tasca, emperò, l'hagué de compaginar amb altres projectes —com el de la capella del Santíssim a la Seu de Mallorca—⁵ i fou continuada entre Mallorca i Itàlia. Es prepararien dues edicions bilingües: italià-català i italià-espanyol. Per a la primera es recorregué a la traducció realitzada per Josep Maria de Sagarra —la més aconseguida en català, segons els especialistes— i, per a la segona, a la versió no menys aplaudida d'Àngel Crespo.

Miquel Barceló presentà el 2001 a Madrid en roda de premsa una avançada del projecte: quatre imatges i una maqueta del llibre. L'editorial qualificà el projecte de molt



El cant XIII de l'«Infern» inclou aquesta representació d'un condemnat, d'aquells que han de patir el suplici de veure's convertits en arbres on reposen *le brutte arpie*. La combinació de figures esquematitzades i fons convulsos és present a tota l'edició.

ambició i anuncià que la tirada inicial no seria inferior a cinc mil exemplars, per complir amb la voluntat de Barceló que l'obra estàs a l'abast de tot el públic⁶. El pintor s'expressà així davant els mitjans de comunicació, paraules que hem traduït: «No treballo de forma molt ordenada, però intent adaptar-me el millor possible a Cercle de Lectors. Les meves imatges apareixen de forma volcànica, per això el meu estudi és un poc caòtic.» Reiteradament, en aquella trobada amb la premsa, l'autor explicà que els dibuixos «no són il·lustracions literàries sinó conseqüències del Dant, a qui sempre he associat a l'«Infern». Es considerarà «un cartògraf del Dant», per tal com «es troba immers en la gran labor de traçar el mapa de l'«Infern».

El novembre de 2002 es presentà a Barcelona la primera part de la trilogia, «Infern». Segons el testimoni de l'artista, recollit per la premsa: «He fet poques imatges inspirades en el món medieval, només petites referències al Dant o a Botticelli, però sí que he fet especial incís en temes eternals com els anhels i les pors de les persones. La meva pretensió és fer una *Divina comèdia* paral·lela al text del Dant.» El pintor continuà explicant: «No existeix en l'obra cap al·lusió a l'actualitat, tot i reconèixer que la il·lustració de les barques carregades d'ànimes recorden les pasteres de l'estret de Gibraltar. Les he inclòs perquè fan part de la meva iconografia particular. En conjunt, ha estat un treball cada vegada més exclusiu, absorbent i intens».

L'octubre de l'any 2003 es presentà el tercer volum, ocasió en la qual Miquel Barceló reconegué: «Havia llegit fragments de la *Divina comèdia* fa anys i ara no l'he llegida completa perquè volia evitar il·lustrar-la. Volia interpretar-la.» Afegí, de més a més, altres impressions sobre l'encàrrec: «Fent la *Divina comèdia* hi hagué situacions en què l'únic resident possible és un mateix, ja sigui cremant a l'infern o assegut a la taula del taller. Ha estat una obstinació llarga i de vegades confusa. Desitjava acabar.» Miquel Barceló afegí finalment: «El text és una obra laica que m'ha interessat com a obra d'art i no per les seves connexions amb allò religiós, que no són el fonamental.»

Una vegada que la *Divina comèdia* ja es comercialitzava, entre l'abril i el juny de l'any 2004 s'exposà una selecció dels dibuixos en el departament d'arts gràfiques del Musée du Louvre (París), circumstància que representà la primera mostra monogràfica d'un artista viu en aquest espai: *La Divine Comédie, dessins de Miquel Barceló*. Es publicà a la premsa llavors que l'artista visita freqüentment el Musée du Louvre per conèixer la pintura del passat.

Miquel Barceló produí per al projecte gairebé tres-centes aquarel·les, que combinà, en ocasions, amb tinta xinesa i amb algun collage. Segons manifestà l'editora, el pintor participà en tot el procés d'edició del llibre: la maquetació, l'elecció del paper i el seu gramatge, les proves de color, etc. El resultat és una obra força diferent a les versions il·lustrades existents. Alguns dels autors que han destinat esforços a l'obra del Dant, de forma completa o parcial, han estat Sandro Botticelli⁷, William Blake⁸, William Adolphe Bouguereau, Gustave Doré⁹, Salvador Dalí o Robert Rauschenberg, entre d'altres.

L'artista volgué conferir als tres volums el tarannà propi d'un llibre d'artista, això és, amb els trets que configuren una obra d'art o un objecte d'art, més que un llibre d'il·lustracions artístiques. La intenció, això no obstant, marca diferències, perquè si bé Barceló adoptà una posició més d'influència que no de representació a peu de lletra envers el text, el resultat del treball —el que hom té a les mans— no deixa de ser un llibre de lectura. L'artista decidí crear quelcom original a partir del llibre, línia que

prové dels futuristes italians, els dadaistes francesos i els constructivistes russos, que trencaren amb l'esquema d'arrel medieval de miniar fidelment els escrits, sense estridències i cenyint-se al guió de la història. Barceló, en aquesta parcel·la, és el seguidor de la llista d'artistes que des dels anys del 1960 optaren, dins una gran diversitat de tipologies, per donar més valor visual a les pàgines i per crear una línia paral·lela de figuració, seguint el text d'una manera més allunyada. Els vincles entre la imatge i el text s'havien flexibilitzat. Per tant, el llibre il·lustrat, i aquesta *Divina comèdia* ho és, a pesar de l'aportació de Barceló, no perd el valor literari. És la diferència que clamava Matisse entre l'il·lustrador d'acompanyament i el vertaderament creador; el mateix antagonisme que hi ha entre ornamentació —com a suplement d'allò essencial— i creació —basada en el concepte de l'originalitat. La tasca de Barceló no va ser com la del jesuïta mallorquí Jeroni Nadal que, en el període immediatament posterior al Concili de Trento (finalitzat el 1563), va codificar de forma escrupolosa i completa, a través de gravats, la iconografia catòlica que desprenien els evangelis sobre la vida de Crist¹⁰. Tanmateix, aquesta intenció en el cas de la *Divina comèdia* ja fou complerta per Sandro Botticelli per al temps del Renaixement i per William Blake i Gustave Doré —aquest darrer amb més vocació normativa— per a l'art contemporani.

La feina desenvolupada per Miquel Barceló en enfrontar-se al poema del Dant és una de les mostres més evidents que no és, en absolut, un pintor al marge de la intel·lectualitat. En diverses ocasions —i sempre a la seva manera— ha fet palès el seu interès per la cultura universal i per l'humanisme. Molts d'assagistes han subratllat la vinculació de la pintura de Miquel Barceló amb les expressions culturals com són ara les etapes històriques de l'art o la literatura. Tònia Coll, autora d'una de les tesis doctorals sobre el pintor, afirma que la relació amb la literatura afecta més la formació creadora que el procés creador i el llenguatge de l'obra final. Coll presenta les paraules del pintor: «El meu interès per la literatura no és en absolut fer una pintura literària. L'odio, no m'interessa gens. La meua relació amb la litera-



Miquel Barceló inclogué dins la iconografia específica de la *Divina comèdia*, degudament adaptada a l'empremta personal, elements del repertori pictòric propi com caps i calaveres d'animals. (Il·lustració per al cant XVI del «Purgatori»).

«No treballo de forma molt ordenada, però intent adaptar-me el millor possible a Cercle de Lectors. Les meves imatges apareixen de forma volcànica, per això el meu estudi és un poc caòtic.»

tura és absolutament de passió¹¹.» No deixem de vista que la pintura de Miquel Barceló s'encercla dins la superació de la pintura asèptica i neutral dels anys 1950 i 1960. El moviment en el qual s'integrà Barceló recuperarà l'ofici de la pintura

com a expressió manual i també emocional, proper a la narració i a la figuració. Les petjades del nord-americà Julian Schnabel, de l'alemany Anselm Kiefer i de la *transavantguarda* italiana entraren amb força a l'Estat espanyol a partir de la dècada de 1970 amb Xavier Grau, Jordi Teixidor, Ferran García Sevilla, José María Sicilia, Miquel Àngel Campano i Miquel Barceló —després de la decisiva Documenta de Kassel (1982)—, entre d'altres.

L'obra dantesca a la qual s'enfrontà el nostre artista és un llarg poema èpic escrit en toscà. El títol, que adjectivà Boccaccio posteriorment, és un dels ressos aristotèlics de la composició. Combregant amb la tradició medieval, manté una estructura matemàtica en la qual el tres i els seus



Són pocs els retrats detallats i fàcilment identificables que apareixen a la trilogia del Dant. Miquel Barceló se cenyí a la caracterització dels protagonistes i als referents més evidents. Retrat del Dant que clou el cant XXII del «Paradís».

múltiples són xifres clau: tres parts, composició en tercets... També són tres els protagonistes: el mateix autor el —el Dant, que inicia un viatge iniciàtic—, Virgili —que li fa de guia en els dos primers mons— i la seva estimada de joventut, Beatriu —que l'ajuda a culminar el trajecte. En l'itinerari apareixen personatges de l'època, de l'Antiguitat, elements cristians i pagans... L'ètica de l'obra està molt influïda pel pensament de Tomàs d'Aquino: la majoria de pecats provenen de l'excés i la pena n'és proporcional. L'itinerari comença a l'Infern, una profunda cavitat cònica produïda per la caiguda de Satanàs. Es divideix en nou cercles: els llimbs, la luxúria, la gola, l'avarícia, la ira, l'heretgia, la violència, la fraudulència i la traïció. Després, Virgili i el Dant

El desembre de l'any 2000, Cercle de Lectors féu a Miquel Barceló la proposta d'il·lustrar una nova versió de la Divina comèdia amb les tres parts en què es divideix: «Infern», «Purgatori» i «Paradís»

passen al Purgatori, una muntanya simètricament oposada a l'Infern. En aquest estadi, les ànimes ascendeixen a mesura que redimeixen llurs pecats. Essent pagà, Virgili no pot entrar en el paradís on l'acompanya Beatriu. La tercera part té una estructura de

nou esferes celestials. L'obra culmina amb l'entrada en el Cel. Davant la visió del rostre de Déu, el Dant es desperta del somni i decideix abraçar un model de vida neta de faltes.

Miquel Barceló, per escometre la tasca, s'ajustà a la seva tan original i habitual pràctica de la llibertat dins l'espai creador, per tal de dibuixar el llibre i no tant per il·lustrar-lo, com anuncià. En general, es pot dir que la *Divina comèdia* de Barceló¹² és una posada al dia de l'obra que pren una aparença efectista i sorprenent basada en el discurs del pintor. Ajuden a bastir aquesta descripció inicial els múltiples episodis de violència truculenta, les visions colossals i els abismes, tant infernals com celestials, que conté la creació literària. Aquest sentit fou ampliat amb no poques referències al món d'avui en dia, precisament en aquells aspectes més violents. La idea lliga amb la intenció manifestada pel pintor de retratar les misèries de la Humanitat. Així, Barceló perfilà un ampli seguit de fantasies coloristes basades en l'esquematització d'elements —però sempre identificables—, en la simplificació de recursos plàstics i en l'esgotament de les possibilitats de l'aquarel·la i de la puntual tinta xinesa; llenguatge sempre lligat a la sensualitat i que l'autor domina sàviament. La integració de collages —molt minoritaris— són afegits o fons de paper de diari que resulten originals. Trenquen, no obstant això, la uniformització del conjunt.

Formalment, aquesta *Divina comèdia* és un assaig sobre la figuració humana que no existiria sense l'obra que Miquel Barceló ha realitzat a Àfrica o sota la influència d'aquest continent. Parlam de la persona en un espai gairebé nul —només resideix dins el perfil— o immersa dins un horitzó tan ample com inabastable —traduït pictòricament en un gran fons unicolor però solcat de les emprems del moviment de la mà i el pinzell de l'artista. En tot cas, els colors aigualits assoleixen la funció extraordinària de difuminar els plànols espacials i la funció de calidesa i proximitat que delata l'acció de Barceló. És descarnada la visió de les ànimes i dels personatges en general; com més anònimes, més simplificades i més expressives. Per paga, els càstigs que reben els condemnats a l'Infern, per exemple, estan descrits d'una

manera extraordinàriament gràfica. Aquesta simplificació conceptual no contradiu l'abundància pictòrica i els detalls imprescindibles que atorga Barceló.

Els cants de l'«Infern» són els que han resultat sempre més atractius per als artistes i els dibuixos de Barceló per a aquesta part són els que millor expressen el sentit metafòric del conjunt. Hi abunda profusament el dramatisme. Per al «Purgatori», Miquel Barceló, ampliant l'horitzó, ret un homenatge a la terra com a espectre de colors i a múltiples referències externes. El «Paradís», ensucrat de lirisme, resulta ser molt blavós, com si regís l'assimilació del cel amb la mar. És la part en què les imatges de Barceló s'ajusten més a la codificació iconogràfica tradicional: Beatriu, per exemple, com la dona de l'Apocalipsi —prefiguració de la Immaculada Concepció. En conclusió, doncs, la versió oferta per Miquel Barceló de la *Divina comèdia* representa l'entrada icònica de l'obra literària en el segle XXI, que no es veu exempta de contradiccions, justificades per la profunditat semàntica de l'obra i per la seva extensió.

Si bé és cert que Barceló s'alliberà del mimetisme d'anteriors il·lustradors, també ho és que l'aura que conserva el poema dins la història de l'art no s'entendria sense els predecessors del mestre de Felanitx i dels quals tanmateix no en pot defugir.

* *Llicenciat el 1999 en història de l'art per la Universitat de les Illes Balears. Des del febrer de l'any 2008 és crític d'art del Diari de Balears.*

¹ Per ventura, un tercer requeriment es podria afegir a la nostra tesi i és la intervenció en profunditat en un espai arquitectònic com són ara la capella del Santíssim de la Seu de Mallorca (beneïda el 2007) i en la cúpula de la Sala XX o dels Drets Humans i de l'Aliança de Civilitzacions de l'ONU, a Ginebra (inaugurada el 2008).

² A l'Òpera Garnier (París) es pogué veure el 1992 una reconstrucció d'aquesta producció feta a partir de dibuixos i diversa documentació gràfica.

³ Gran part de la informació d'aquest article prové de la premsa escrita i digital, sense que en donem la referència, que és suficientment evident. També obviam la bibliografia més bàsica sobre el pintor.

⁴ Cantarellas, C., *L'univers artístic de Mi-*

quel Barceló, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2003.

⁵ Gambús, M.; Tous, Ll.; Suau, T., *Catedral de l'Eucaristia. Miquel Barceló i la capella del Santíssim*, Palma, 2007. La cronologia de la intervenció del pintor Miquel Barceló en la reforma de la capella del Santíssim a la Seu de Mallorca s'ha de comptar entre l'any 2001 (aprovació del projecte) i el 2006 (any de la finalització).

⁶ En la presentació del tercer volum, l'editorial informà de vint mil exemplars per a la primera impressió.

⁷ Es féu una exposició d'aquests dibuixos, àmpliament contextualitzats i estudiats, el 2000 al Sanderie Papali al Quirinale, de Roma. Vegeu Morello, G.; Petrioli Tofani, A. M., *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, 2 vols., Skira, Roma, 2000.

⁸ Vegeu l'edició Alighieri, D., *La Divina Comedia*, Nanta, Barcelona, 1968.

⁹ L'edició preparada per Gustave Doré, que, en certa manera, comparteix esperit i forma amb la de William Blake, és de l'any 1821. L'edició que hem pogut consultar és una reimpressió del 1871.

¹⁰ El recull d'imatges degudament comentades *Euangelicae historiae imagines ex ordine euangeliorum* es publicà per primer cop el 1596 a Anvers.

¹¹ Coll, T., *Miquel Barceló. Insularitat i creació*, Columna, Barcelona, 2000.

¹² Vegeu Ashton, D., *Al bell mig del camí de la nostra vida*, Galàxia Gutenberg-Cercle de Lectors, Barcelona, 2008. Un dels capítols d'aquest assaig, que aprofita el famós vers del Dant com a títol, conté una primera anàlisi d'aproximació al treball de Miquel Barceló en relació a la *Divina comèdia*.

Sortim a l'exterior

Línies d'ajuda de l'Institut Ramon Llull per a la promoció exterior de la llengua i cultura catalanes.

Consulta la web www.llull.cat

LLULL institut ramon llull

Institut Ramon Llull,
c/ Protectora nº 10, local 11. Palma. Tel. 971 729 667

Innovació pedagògica

Promoció de la literatura catalana

Traducció d'obres en català

Residències de traductors

Desplaçaments d'artistes

Desplaçaments d'escriptors

Certificats de català

Campus Lingüístic

Ensenyament de català a l'exterior

Beques per a estudiants

La Comèdia de Barceló. Inacabable escriptura singular d'ideoimatges

Biel Mesquida

La paraula és aquest vent que ha estat aigua. La paraula esdevé aigua quan es treu la màscara.

RUMI

Il n'y a pas de monde sans un autre monde qui donne vie aux images les plus singulières et les plus nécessaires.

DHÔTEL

Peut-être la seule trace que laisse l'apparition des invisibles, est-elle une incantation sonore perceptible par la seule oreille du cœur.

CORBIN

I. En el principi.

L'any 2000, Miquel Barceló, en fa 43 que va néixer a l'illa de Mallorca, al poble de Felanitx. Néixer i viure els anys decisius —del naixement a l'adolescència— en una illa mediterrània i aprendre a conèixer els noms de la vida i la natura en el català importat el segle XIII pel conqueridor rei Jaume I, és un fet significant. «Som un català d'ultramar», ha dit Barceló, manifestant que el redol propi de l'agre del cel, de la terra i del mar de la seva illa, els materials culturals de tota casta que l'han format i informat —encunys, empremtes, talls, ditades i urpades que duu a la memòria de l'hominització pròpia, de quan l'argila del cos era tendra i sàvia— són d'aquesta cultura catalana de terres continentals i illenques en què la llengua catalana és la seva forma de viure i anomenar el món. Sabia, des que va tenir ús de raó, que Miró i Tàpies eren dos mestres del mester pictòric català universal i que ell volia ser de la seva estirp. Ho ha dibuixat en algun lloc de la seva genealogia artística. Ho és.

II. La demanda, els treballs i els viatges: Temps.

L'any 2000, Miquel Barceló ha vist tots els quadres, ha contemplat totes les pel·lícules, ha fet tots els viatges, ha estimat totes les coses, ha sentit totes les pors i les passions, els dolors i les emocions, els plaers, la vida i la mort. I, també, ha llegit tots els llibres. Per això, l'hivern de l'any 2000, quan Joan Tarrida va a la Devesa de Ferrutx —un antic pavelló de caça del Rei de les Mallorques, Jaume II, de fa set-cents anys, convertit en casa-estudi del pintor a prop de la Colònia de Sant Pere, en el nord-est de Mallorca— i li demana si vol il·lustrar un llibre per celebrar els 40 anys del Cercle de Lectors, ell diu que sí perquè és un amador dels llibres i un lector fervent i escriu. A Barceló se li ocorren moltes possibilitats: *Les 120 journées de Sodome* de Sade, les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, *Les fleurs du mal* de Baudelaire, el *Quijote* de Cervantes i *La Divina Comèdia* del Dant. Puc donar testimoni que, al llarg dels anys, he vist alguns llibres de les biblioteques barcelonia-

nes plens de dibuixos. Record les *Soledades* de Góngora, poemes de Baudelaire, de Rimbaud i de Blai Bonet estibades d'imatges. L'any 2000, Miquel Barceló trià la *Commedia* del Dant, aquest poema autobiogràfic-religiós dividit en tres parts —Infern, 34 cants, Purgatori, 33 cants i Paradís, 33 cants— i fet en tercets encadenats d'hendecasil·labs, obra escrita en el toscà del segle XIV que esdevindrà l'estàndard fundacional de la llengua italiana, un clàssic universal de tots els temps, amb dues magnífiques traduccions contemporànies: la de Josep Maria de Sagarra al català i la d'Àngel Crespo al castellà. «*La Divina Comèdia* és una obra que m'impresionà fa molt de temps. La vaig elegir perquè em permetia fer una lectura agnòstica i molt personal d'un extens poema en què es mesclen el quotidià, el trivial i el sublim. I m'entusiasmava fer l'inacabable i complex viatge en tres volums, des de l'Infern al Paradís, amb un intens treball de dibuix al llarg del temps», Barceló dixit. I aquí comença una feina apassionada i sens fre de dos anys, que combina amb el seu nomadisme constitutiu i la dedicació intensa i continuada a aquesta escriptura pictòrica de la *Comèdia* barceloniana. Tragina els fulls on ha començat la *Comèdia* a tots els llocs on va, on treballa: les ideoimatges passen de Mallorca (allà a l'estudi de Ferrutx l'he vist, a la seva gegantina taula on els platets ovals, plens d'aigua amb pigments aquarel·lers, voregen les tintes xineses i les aiguades aplicades amb una col·lecció de pinzells o amb ganivets fets seus, amb els quals grata la matèria i rapinya el paper o, fins i tot, amb un compressor; l'he vist fent feina sobre fulls de paper d'estrassa grisosos: les ones de l'aigua d'uns pigments es combinaven amb les gotes d'uns altres per construir aquests rius de condemnats multiformes que varen perdre el bé i la raó i sospiren, gemeguen i s'esgüellen; allà l'he vist començant, amb aquesta energia exuberant i forta que Barceló genera en els seus reptes, les primeres planes de la seva versió de la *Comèdia*. A La Graciosa (una de les illes Canàries, on el mar i, sobretot, les ones i tot un catàleg de peixos, són els temes que li fan fer una obra descobridora de noves formes, en quadres i gravats que transplanta als cosos dels condemnats dins aigües de foc amb totes les coloracions de l'horror); de La Graciosa a Vietri sul Mare (un poblet de la costa amalfitana, a prop de Nàpols, on realitza una

pell ceràmica de tres-cents metres quadrats, amb el tema de l'evangèlic miracle de la multiplicació dels pans i dels peixos amb un Crist ressuscitat, per a la seva intervenció magna en la capella de Sant Pere de la Catedral de Mallorca. Si mir uns condemnats que suren sobre una plana del *Corriere de la Sera* de dia 18 de març de 2002, puc recordar que, en aquesta data, dins el gegantí i industrial taller vietrià, hi havia una caseta amb una taula on Barceló continuava pintant la seva *Comèdia* i conjugant els dos reptes creatius alhora, amb imatges que anaven de l'un a l'altre. Els àngels de la *Comèdia* de Barceló són de la mateixa matèria transfigurada, de la mateixa espècie de llum viva —divina— del Crist de la ceràmica de la Seu); de Vietri sul Mare a París (on pinta quadres en què els fons i les superfícies marines, les grutes i els relleus s'omplen d'estalactites de matèria pictòrica, aconseguides per la gravetat quan posa el quadre cap avall, i on troba cromatismes nous i formes de percepció inèdites amb canvis de color segons el lloc d'observació: tot això!), i de bell nou a Mallorca a finals del 2002, on no s'atura de dibuixar i dibuixar. Cadascun dels llocs on ha treballat i els diferents temps de la realització han creat unes empremtes diferents als dibuixos i a les ideomatges de la *Comèdia* de Barceló i han produït una dispersió d'estils dinàmics que li dóna una riquesa plàstica extraordinària. Barceló em mostra els fulls i fulls de la seva *Comèdia*, incomptables, i que arribaran fins als quatre-cents: tot un afany de dir-se amb uns cants íntims, que formaran un palimpsest amb la lletra dantiana i ens eixamplaran a les totes els territoris del coneixement a través del misteri, de l'al·legoria i de l'enigma de l'hermetisme poètic visionari. La poesia d'una llum i d'un color invists, caçats al vol de la recerca, la indagació i, sobretot, la necessitat de dir-se tot ell.

III. L'escriptura d'ideomatges.

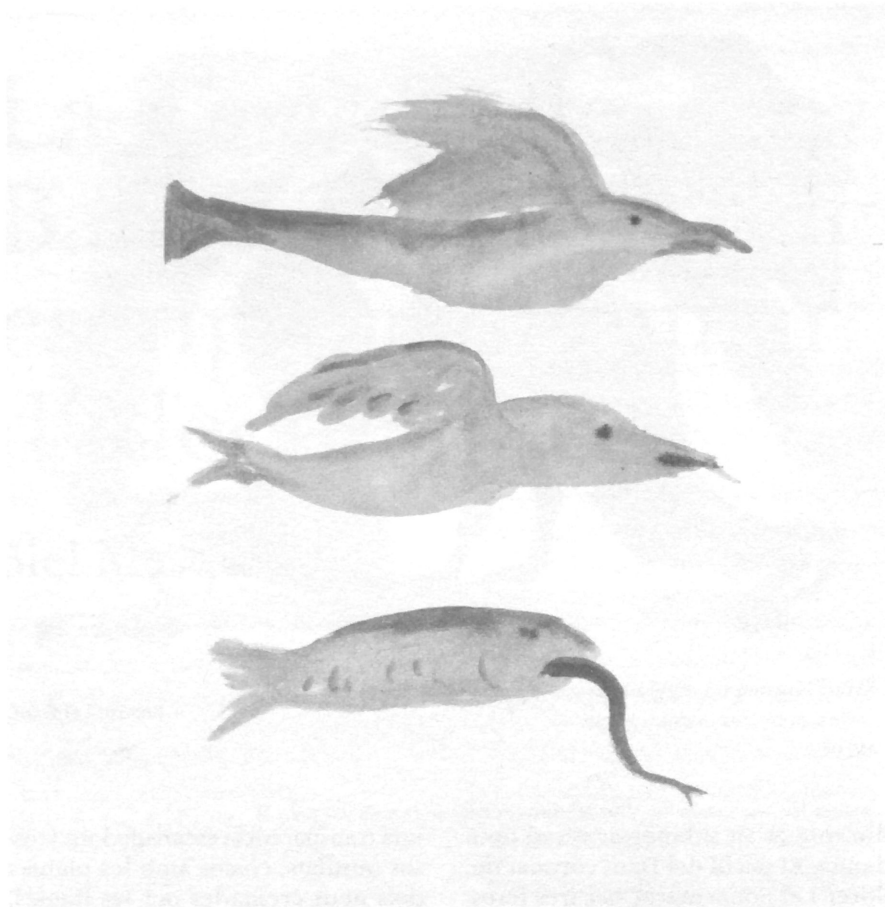
Barceló ha confessat repetides vegades que, en les esglésies i en les catedrals, ha sentit les emocions més intenses mirant obres d'art. Ell ha tingut un taller en una església sense culte de la rue Ulm de París i ha convertit el temple abandonat de Santa Eulàlia dels Catalans de Palerm en un estudi i mostrari de la seva obra. Això forma un humus primer de la *Comèdia* barceloniana. En començar a fer el seu *Infern*, Barceló



Beatriu i el Dant.

diu que es va submergir en el text dantià. El perfil del Dant coronat de llorer i el poeta atacat per tres feres en la selva obscura mostren que el pintor ja s'ha fet Dant d'ell mateix. Ha agafat el seu doble paper d'autor i personatge. I els sentits poètics de l'obra, en la qual, a cada imatge, cohabitaven significats literals i al·legòrics al mateix temps. I Barceló també serà el guia d'ell mateix, el benigne mestre Virgili, com ja s'havia retratat en un quadre de 1984, tal com farà també ara en un bust del principi del Purgatori. Ja tenim la parella aparellada. Els cercles concèntrics infernals fan que els llocs del llarg catàleg dels condemnats —dels que no són batejats i dels il·lustres, dels luxuriosos, dels golfres, dels avars i els pròdigs, els heretges, els suïcides, els malgastadors, els violents de Déu, els sodomites, els fraudulents, els alcavots i seductors, els aduladors, els simoníacs, els fetillers, els bruijots i els endevinadors, els baraters, els hipòcrites, els lladres, els consellers fraudulents, els mals consellers, els sembradors d'escàndol i de cisma, els falsadors, els traïdors— sien uns mapes tèrbols i turbulents, aquarel·latrèmols, plens d'una ebullició pictòrica volcànica que em transporten a la sopa engolidora barceloniana, feta amb potents conjuncions dels seus sabers artístics i tècnics, amb el coneixement i el mester, en la qual cada lector reconeix els dolors i les tortures de cada categoria de condemnat amb

una transparència escarrufadora (cossos mutilats, cossos amb les plantes dels peus cremades per les flames, cossos enfonsats en el gel fins a les barres que no paren de petar, cossos pegant voltes capbaixculat, cossos fets troncs d'arbre, cossos coberts de pluja, etc.). I en un racó de cadascun d'aquests mapes, la fesomia de Barceló com un voyeur polissó i clàssic: altre. I l'amor i l'humor narratiu de posar cares conegudes a certs condemnats, a certs personatges, fins i tot ell mateix present arreu. Moltes imatges i realitzacions del seu procés de creació anterior retornen en aquesta escriptura nova barceloniana del text antic dantià, com si una *Vita Nuova* de part de l'alfabet iconogràfic personal del seu passat ressuscitès i emigràs aportant temes i recursos a totes les epifanies dels seus presents: veiem imatges africanes de forats, diables cucarells com a mascarades de festes populars de Sant Antoni Abat, monstres estranys amb parentius amb la festa felanitxera de Sant Joan Pelós i els Cavallets, animals rabiosos, grotescs i pacients del seu bestiar; personatges mitològics inventats com les tres Fúries amb coa, ales, potes i serps als cabells; una processó d'encaputxats com les de Setmana Santa a Mallorca; gegants de rondalla, centaures amb arcs; un Lluçifer fosc, banyut i rapinyaire, i un altre de vermell com un goril·la, amb la cara de Barceló, menjant-se el Judes. Hi ha des de referències directes dels versos



Un estudi d'animals singulars, reproduït de l'edició de Galàxia Gutenberg / Cercle de lectors.

dantians a visions que provenen de referents propis. La imatge de Francesca de Rimini amb un llibre a les mans i a punt per al sexe amb un home, una cadira, un gerro damunt una cantonera i unes cortines rera les quals veiem el cap curiós del Dant, dóna una visió plena d'un humor finíssim que apareix també en d'altres imatges, tot aconseguint que el terror i l'horror infernals trobin respiradors humanitzats i una distància que ens ajuda a enfocar.

IV. Els cants de la llum i el color.

Barceló ha declarat que ha treballat la seva *Comèdia* com sempre fa, en el desordre, prenent el tot com un conjunt. I a aquest conjunt ha dedicat dos anys de feina contínua amb *La Divina Comèdia* del Dant com a model, emperò no com un model per il·lustrar sinó per comprovar que funciona, moltes de vegades a posteriori, amb les imatges. Ell ho deia així de senzill: «Com quant pint unes ostres i després vaig a comprar-ne per comprovar el resultat.» Mentre feia feina, tenia llibres de nombroses visions literàries i artístiques de *La Divina Comèdia*. Un text de Jorge Luis Borges sobre la composició de l'obra

dantiana, l'estructura i la cartografia de l'Infern, el *Dante historiatio* de Corrado Gizzi, un recull de les estètiques dantianes, pintures de Giotto di Bondone i Cimabue, contemporanis del Dant i que apareixen com a clàssics en el Cant XI del Purgatori, els quals Barceló dibuixarà en dues monedes; biografies de Sandro Botticelli i les seves inconcluses imatges de la *Comèdia*, de què em deia que eren de les que li semblaven més aconseguides i esplèndides; les il·lustracions de *La Divina Comèdia* de Gustave Moreau, amb imatges de paisatges mallorquins; visions de William Blake i escultures d'Auguste Rodin i Achille della Croce, frescs de Joseph Anton Koch, quadres de Livio Melus, Joshua Reynolds, Corot, Delacroix, Dante Gabriel Rossetti, Gaetano Previati i Vitale Sala fins a Salvador Dalí de mitjans del segle XX. A l'exposició de la *Comèdia* de Barceló al Museu del Louvre, del 9 d'abril al 5 de juliol de 2004, acompanyà els seus dibuixos amb una selecció d'obres dels mestres antics del departament d'Arts Gràfiques feta pel plaer de descobrir les visions iconogràfiques d'uns avantpassats sobre el poema del Dant. Hi havia 12 imatges: de Federico Zuccaro, de

l'Escola italiana del segle XVI, de Pieter i Bruegel, de Giacomo Ligozzi, de Bernardo Buontalenti, d'Andrea Comodi, de Lodovico Cardi i d'un anònim florentí del segle XVI. Tornem al Purgatori de Barceló: El primer pla de la galta llagrimosa del Dant és una d'aquestes imatges tan contemporànies —tan cinematogràfiques— que Barceló produeix com per demostrar amb fúria que la *Comèdia* seva, malgrat que dialogui amb tota la història de l'art i de la tradició pretèrita, obre d'ampit en ample unes perspectives noves de trinca, unes llums invistes o reciclades, unes formes metamòrfiques, ànima-tremolades, extretes de les fondàries del misteri propi. I ho fa amb aquesta claror de companyonia entre Dant i Virgili, que pelegrinen com caminant a l'aire dins uns paisatges amb més llum i amb més proximitat a les clarsors del Paradís. «Dolce color d'oriental zaffiro», és un dels nombrosos versos que podrien ser el leitmotiv de les electricitats barcelonianes que travessen sempre seguit en esclats de tinta, de gest o de curtcircuit les tempestes dels colors. L'illa muntanyosa en mig del mar on es troben els cercles purgatorials duu a Barceló totes les ones d'uns paisatges que es troben en el centre dels quadres i de les ceràmiques que fa mentre escriu sa *Comèdia*: des del *Début de la tempête*, oli de 2002, a l'onada de ceràmica que puja trenta metres fins estrellar-se al capcurucull per un mur de marès de la Catedral de Mallorca, ell és un reservori de metàfores, de formes de dir. Les barques plenes de gent acaramullada vénen —hi connecten— de les primeres barques al Níger dels anys noranta i de la tragèdia de les pasteres dels immigrants: el material personal i històric de fresc del pintor entra dins la història clàssica i la fa nostra. L'alegre abraçada, tres o quatre vegades repetida, de Sordello i Virgili té l'atmosfera d'una botànica de *Salad*, un quadre de 1987. Molts de mars i platges, grans tempestes i cels m'envien a *Rochers noirs* o *Deux pêcheurs*, dibuixos de 1984, amb ecos de Chu-Ta, Michaux, Li Kung-Nien i Kline, pintors estimats de Barceló. Hi ha molta de la saviesa i del mester dels pintors xinesos i japonesos clàssics que Barceló adora: les ideomatges de l'escriptura barceloniana de sa *Comèdia* esdevenen pel gest *alla prima* i l'exploració aquarellera vers i purs signes ideogràfics del seu alfabet. Hi ha molts de retrats que donen cos a personatges tan di-

versos com el poeta Arnau Daniel, la dama que canta, Guido del Duca, la dona arbre, la dolça sirena, que són com encarnacions d'ombres amb tota la magnificència de les seves emocions. Les aquarel·les, amb totes les infinites capacitats combinatives d'uns colors en metamòrfosi —aquest fer aigües tan cromàtic que Barceló ha contemplat des de sempre en una gota d'oli o de petroli damunt l'aigua— fan que aquests espais irrealment, amb ombres que són sers, s'encenguin amb els dits rosa de l'aurora i els porpres sagnants dels capaltards. Els cants de Barceló són aquests mars textuais de dilucions pigmentades que em revelen un Purgatori d'un pintor que s'alimenta amb la carn bategant de l'invisible, de la llum i del color. Fa pensera que la *Comèdia* de Barceló em digui que el viatge del Dant és com el d'un individu qualsevol d'ara mateix. Nombrosos animals travessen el purgatori: alguns són de la mateixa espècie d'aquells bellíssims insectes monstruosos que Barceló va crear el 1990 per a l'escenografia de l'òpera *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla; d'altres són cans, llops, elefants, una gallina amb una espina de peix al bec, un ase i uns ocells del seu animalari. Les trobades del Dant amb poetes i músics tenen lloc dins unes atmosferes d'un assossec i d'una tranquil·litat que prefiguren el Paradís. El pas del riu Leteu i, sobretot, la purificació del Dant, són unes imatges en què les ombres de llum, de l'aigua verda i el cel vermellós creen aparicions d'una carn que sura: esperitada.

i V. Viatge cap al centre de la llum en estat pur: Negror blanquíssima.

Quan Barceló em mostrà la imatge de l'amor total de Beatriu al Paradís —una aparició de llum tan blanca com incorporaria dins un cel d'un verísim color de cel— vaig tenir calfreds a l'espina: l'artista feia un exercici d'aparició d'allò que no té forma de veure's, m'obria els ulls a les visions d'allò invisionable. Veure l'invisible, un altre oxímoron fort de Barceló, com el del moviment aturat que senyoreja en moltes de planes. La dona objecte d'amor i la mare protectora es conjugaven en aquella figura, en aquell amor impossible, desencarnat, sublimat i llunyà entre Dant i Beatriu: tema que enganxà l'artista, que reconegué que havia caigut sota l'encant d'aquesta inefable poesia amorosa. I això havia desencadenat la seva invenció plàstica. «Per intentar aconse-

guir les visions del Paradís, he fet servir de vegades un compressor que produeix una vertadera explosió de la taca que llavors s'estén en minúscules xarxes de gotetes. Això fa el mateix efecte d'una bomba atòmica, la qual cosa pot semblar paradoxal per a una imatge del Paradís», explicava Barceló. Així creà els àngels celestes fets de substància divina: llum pura. Aquests Àngels Nous, material de somni i d'al·legoria mística, mai vists, amb aquelles nombroses prolongacions finíssimes que eren l'estilització de plomes, m'enlluernaren. «El cantó fluid, aquàtic, lleuger i aeri de l'aquarel·la em semblava perfectament adaptat a l'univers líquid, a la dissolució dels cossos, a les imatges dels rius o del mar, que són la matriu de la visió poètica, de la creació literària d'aquest món imaginari», va declarar Barceló. Si en totes les imatges de la *Comèdia* de Barceló hi ha moltes entremescles de colors, crec que és en el Paradís on regna una orgia de tonalitats i matisos: una explosió cromàtica que defineix aquest cosmos en què Barceló crea els seus espais de tota la vida: revisita els abismes del fons del mar i les constel·lacions de l'univers amb calideses d'uns blaus fets de celmar. Tota una galeria de personatges i escenes de la Florència medieval viu i batega en aquests cels amb l'humor i la ironia d'un narrador ferm: un papa descurat de Terra Santa per cupiditat, un grup de santets de betlem amb els ridículs cercols de santedat, unes originals santes musulmanes amb estigmes, un cavaller amb ploma i espasa que vol matar una au serp, un paó blau-verd, un Sant Jordi a cavall lluitant amb el drac, dues crucifixions i una fesomia de Crist, un porc dins un caixó, etc. I sobrevolant tots els calamar-medusa-àngels i els àngels-àngels de llum blanca, laseriana sobre fons blaus o acolorits. I la cara difusa d'una Beatriu surant damunt l'aigua o tota plena de flors que ha mirat el Dant i l'ha deixat sense forces. Barceló ens ho ha contat tot amb el seu ull macrocòsmic i local, singular, que no s'atura d'ullar (literalment i en tots els sentits) formes d'epifania: des del diabòlic a l'angèlic, des del satànic al seràfic amb les seves ideomatges més pròpies, més estimades, més obsessives, més repugnants, més privades, més seves. Quan acaba la *Comèdia* de Barceló et tems de les idees, de les sensualitats, dels sentiments i dels xocs, de les emocions i dels pensaments que per a tu, Lector germà,



Beatriu, a l'obra editada per Cercle de Lectors / Galàxia Gutenberg

Nombrosos animals travessen el purgatori: alguns són de la mateixa espècie d'aquells bellíssims insectes monstruosos que Barceló va crear el 1990

t'ha produït aquella escriptura barceloniana feta amb paraules d'aigua pintada, amb llamps d'aquarel·la: amb una pura fenomenologia pictòrica. Les energies de Barceló han enganxat les cadenes dels pigments en dissolució en la direcció exacta de les aparicions i de les desaparicions, de les metamòrfosis i de les mutacions, de les figuracions i de les transfiguracions, de les putrefaccions i de les resurreccions per donar-nos un text pintat amb tots els colors d'una al·legòrica aventura moral d'un humà del segle XXI. Aquest primer pla de Dant al Paradís, que amb la cara de Barceló coronat de llover i amb el cervell tacat de llum fa el propi artista, pot ser la darrera cucavela pictòrica, excel·lent metàfora i signatura per abaixar el teló del viatge de la seva *Comèdia* amb la veritat a la cara. I cal no oblidar que la veritat de la *Comèdia* de Barceló és per a la vida, per vida: pervida.

CURSA EL CORTE INGLÉS

El Corte Inglés,
organitzador des de fa 30 anys
de la gran festa de l'esport
popular a Barcelona.

SOM UN MÉS

Quan correm al teu costat entre tota aquesta multitud, sense cap altra meta que participar. Quan aplaudim un espectacle, una òpera o un concert. I especialment, quan ens enorgullim de la nostra cultura i les nostres tradicions, com quelcom nostre que cal defensar. Per això, i per moltes coses més, a El Corte Inglés ens sentim un més a fomentar la cultura catalana i donar-li suport.

El Corte Inglés

Patrocinador oficial del QUIOSC-CAT
de l'APPEC.

GRAN TEATRE DEL LICEU

El Corte Inglés,
mecenes del Gran
Teatre del Liceu.



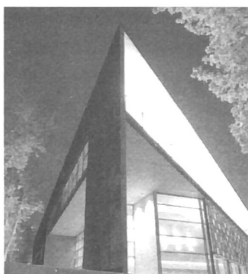
PALAU DE LA MÚSICA

El Corte Inglés,
membre d'honor
de la Fundació
Orfeó Català-Palau
de la Música Catalana.



AUDITORI DE GIRONA

El Corte Inglés,
patró de la Fundació
Auditori-Palau de
Congressos de Girona.



ESCOLA DE SARDANES

El Corte Inglés organitza
des de fa 31 anys
aquesta escola, on
més de 20.000 nens
i nenes han après
a ballar sardanes.



MINYONS DE TERRASSA

El Corte Inglés,
patrocinador des de
fa disset anys de la
Diada dels Minyons
de Terrassa.



Miquel Barceló i l'art dels 80

Carme Blanes Mayans

Miquel Barceló és un dels artistes més reconeguts del panorama internacional gràcies a la seva originalitat i mestratge. Malgrat això, per a conèixer i comprendre la seva obra en la seva totalitat, cal contextualitzar-la dins un panorama artístic determinat. Aquest context es refereix a la postmodernitat que, en el camp de les arts, abasta des de la dècada dels 80 fins a l'actualitat. Si haguéssim de definir un principi rector d'aquesta etapa (si és que aquest existeix), seria la pluralitat d'estils i gèneres, tots ells igual de vàlids, és a dir, sense cap estructura jeràrquica.

El context concret on emmarquem els inicis de l'artista mallorquí és el de l'art espanyol durant la transició democràtica, l'art dels anys 80 i el «retorn» a la pintura. Durant les dècades dels 60 i els 70, aquest gènere experimentà, tant a Europa com a Estats Units, durs atacs per part de l'art d'avantguarda, que recollia diverses tendències com l'art conceptual, el minimal, l'art povera o l'art de la terra. Els promotors i crítics d'art declararen la guerra a la pintura tradicional durant aquells vint anys. Malgrat això, cal puntualitzar que molts d'artistes de primera fila, com Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manolo Millares o Josep Francesc Ràfols, i altres de més joves, havien elegit la pintura com el seu mitjà d'expressió preferit.

El punt de partida d'aquest ressorgir fou l'exposició «Un nou esperit en pintura», celebrada a la Royal Academy of Arts de Londres, el 1981. Títol que es convertí en una clara declaració d'intencions de l'esdeveniment; el seu objectiu era la restauració de l'hegemonia de la pintura. Aquest acte no va estar exempt de polèmiques entre els especialistes, però, per contra, tingué una gran

acceptació entre el públic en general. En aquesta mostra exposaren pintors de variades tendències: uns, hereus dels moviments artístics del passat immediat, i d'altres, pintors figuratius que no es podien classificar dins una tendència específica, com Bacon, Balthus o Lucian Freud (artistes consagrats, però que havien estat apartats del mercat artístic general en els anys anteriors).

En el cas espanyol, ja als 70, apareixerà una nova generació d'artistes com Pérez Villalta, Carlos Franco o García Sevilla que reivindicaran la tornada de la pintura figurativa, enfront de les tendències imperants aleshores. Uns anys després, irrompran en aquest nou panorama dos joves artistes, bastant diferents als citats i entre si, José María Sicilia i Miquel Barceló, els quals captaran l'atenció de galeries i *mass media*, molt especialment a partir dels anys 1984 i 1985.

El que transcorre a l'Estat espanyol també succeirà en el terreny internacional. Ja des dels anys 50 es donà una pintura alternativa oposada a l'abstracció dominant en el mercat artístic. Aquesta serà la Neofiguració, que proposarà una tornada a l'objecte i a la realitat quotidiana, molts de pics amb tendències expressionistes, que deformaran l'objecte, el dotaran de vida i el convertiran, sovint, en quelcom monstruós, com el cas de l'irlandès Francis Bacon o de l'espanyol Antoni Saura. Però serà la dècada dels 80 el gran moment de la pintura neofigurativa internacional. Una de les principals manifestacions d'aquesta serà l'anomenada Neoexpressió, sorgida a finals dels 70 a Alemanya, en contra del minimalisme i l'art conceptual imperants, que s'estendrà per tota Europa i Estats Units. La seva empenta fou precisa-

MIQUEL BARCELÓ
Quaderns d'Àfrica

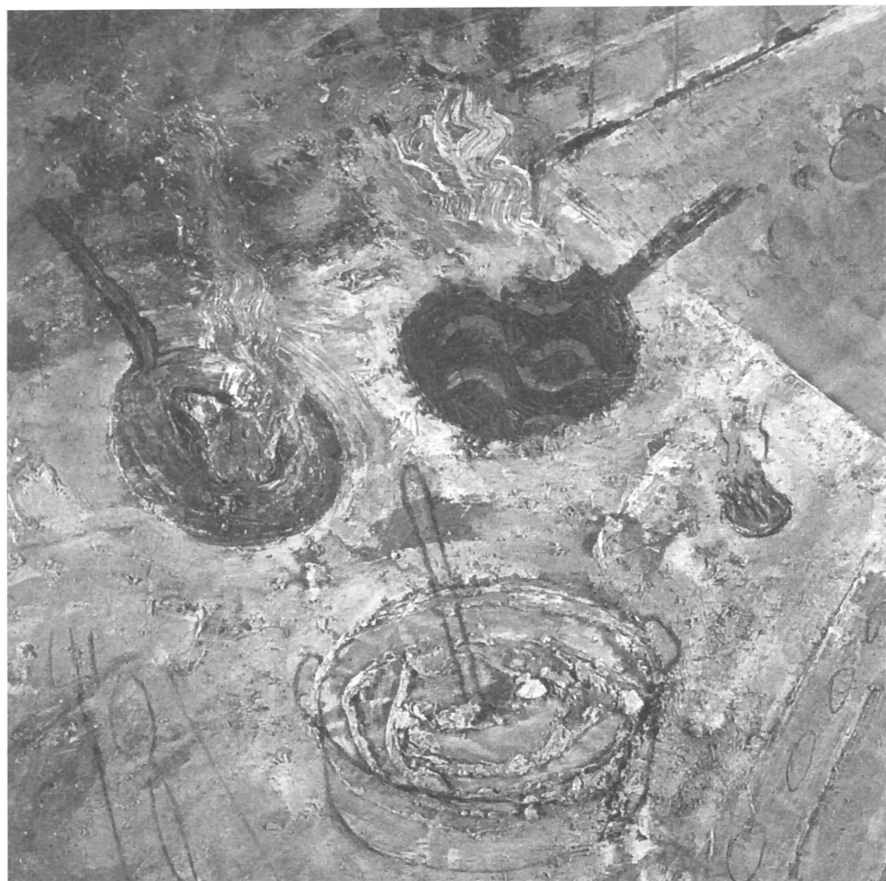


Portada dels dietaris africans de Barceló.
La seva passió literària és notable.

ment l'exposició «Un nou esperit en pintura», la qual promocionà artistes com els alemanys Baselitz¹ i Penck.

La majoria de les obres dels «nous salvatges»², o neoexpressionistes alemanys, es trobaven dins una línia figurativa, malgrat molts també empraren l'abstracció com a llenguatge formal. La tornada a la natura és una constant en les seves obres. Aquest retorn es tradueix en un seguit de vitalismes artístics com ara les exaltacions a l'instint, l'espontaneïtat, l'erotisme, el primitivisme, la violència... a través d'una estètica del lleig, la destrucció, la fantasia i la brutalitat, que es relaciona amb les minories, marginacions i resta de subcultures. Artistes com Schnabel, Baselitz o Barceló, Campano i Pérez Villalta, a Espanya, provocaran la tornada de les imatges a la superfície pictòrica, amb preeminència de la figura humana i del seu entorn immediat, expressades a través del color i del gest. Segons S. Marchán Fiz, l'artista es comportarà com un nòmada, deambulant, investigant i recuperant el passat de l'art, la història de l'art, però transformant-lo, deconstruint-lo, a la recerca d'un estil propi. L'art postmodern reivindicarà la llibertat d'actuació de l'artista individual i deixarà forma i tema al servei i disseny d'aquest.

A Espanya, els primers anys de la dècada del 80 estigueren dominats



Miquel Barceló, *fum de cuina*, 1985. Reproduït a Dore Ashton: *Miquel Barceló, al bell mig del camí de nostra vida*. Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2008.

La majoria de les obres dels «nous salvatges», o neoexpressionistes alemanys, es trobaven dins una línia figurativa, malgrat molts també empraren l'abstracció com a llenguatge formal

per la figuració neoexpressionista de Frederic Amat, J. M. Sicilia, F. García Sevilla i M. Barceló. L'artista mallorquí serà el pintor espanyol més proper als corrents internacionals. Des de les seves primeres obres i exposicions, mostrà un notable interès per la naturalesa i cadascun dels seus elements, tant terrestres com marítime, referència que mai no perdrà en la seva obra³. Ens descobreix una nova realitat de comportaments, que dóna com a resultat una imatge plàstica diferent a l'habitual. Els seus quadres, però, no només són importants pels seus motius iconogràfics, sinó que també la seva plàstica és essencial per donar als motius (apa-

rentment quotidians i banals) una presència imponent, quasi escultòrica, gràcies a les gran dimensions del format i a l'espessor de la pasta pictòrica, reforçat per l'obscur cromatisme que utilitza. Els passatges de llums i ombres, amb una llum mediterrània, pròpia de la seva terra i dels seus viatges a l'Àfrica, no són un simple element funcional, sinó que són capaços de transformar l'aparença de la realitat i deformar-la al seu gust. Barrejarà elements pictòrics tradicionals, com el dibuix, la perspectiva i la llum, amb un cromatisme violent i una pinzellada gestual, vers una voluntat expressiva i primitiva. L'artista mallorquí ha sabut reconstruir i revisar tota la pintura anterior, el que dóna com a resultat una obra totalment transgressora.

Tots aquests elements ja els podem apreciar en l'obra de Barceló en els quadres de principis dels anys 80: en la Documenta de Kassel (1982) o en les sèries de biblioteques (1984) i del Museu del Louvre (1985), realitzades ambdues a París, on demostra el seu gran esperit investigador entorn de la història de l'art i la recerca d'una identitat cultural. A partir del 1985 l'artista felanitxer explorarà noves possibilitats amb la figuració, com el

cas de la sèrie Sopes (1987), on recuperarà i experimentarà amb el gènere de la pintura morta, insistint en el tractament matèric i empastat de la superfície. Des del 1988, a partir dels seus viatges a Mali, l'estil de Barceló canviarà i el mateix pintor arribarà a declarar-se «antiexpressionista». Aquesta evolució es traduirà en una pintura més cerebral i culta, amb un predomini de figures, natures mortes, paisatges i marines, com a principals motius de representació.

Gràcies a artistes com Miquel Barceló, durant la postmodernitat assistirem a la nova consagració de la pintura, a l'igual que l'escultura –desacreditada durant les dècades anteriors pel seu caràcter «excessivament» figuratiu. En els anys següents, es confrontaran i, a la vegada, es barrejaran aquests gèneres tradicionals amb els nous comportaments artístics del vídeo art, la performance, la instal·lació, etc. Fins i tot seran renovats, per adaptar-los a les noves necessitats del moment, com el cas de l'escultura, que es converteix en un dels principals referents de la postmodernitat. Aquesta varietat i coexistència d'opcions és el que fa que parlem de la pluridireccionalitat i de l'absència de jerarquia que regeixen el discurs artístic actual. ■

BIBLIOGRAFIA

- Aracil, A.; Rodríguez, D. (1998): *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Istmo, Madrid.
- Bozal, V. (1995): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1929-1990*.
- Bonet, J. M.; Maderuelo, J. (2003): *Museu d'art espanyol contemporani. Fundació Juan March, Palma de Mallorca*. Arte y Ciencia, Madrid.
- Guasch, A. M. (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid.
- Lucie-Smith, E. (1998): *Movimientos artísticos desde 1945*. Destino, Barcelona.
- Lucie-Smith, E. (2000): *Artes visuales en el siglo XX*. Könemann, Alemania.
- Marchán Fiz, S. (1997): *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid.

¹ Considerat el pare de la neoexpressió.

² «Die Neue Wilden»: terme encunyat pel director de cinema alemany Wolfgang Becker, per a designar el conjunt d'artistes neoexpressionistes alemanys liderats per Georg Baselitz, en relació amb els salvatges de l'expressionisme alemany de la primera meitat del segle XX.

³ Manacor, 1974: primera exposició individual amb el títol paradigmàtic «Dibuixos d'insectes i mol·luscs».

Efecte(s) Barceló

Biel Amer

Sens dubte, el nom de Miquel Barceló ja va cenyit a la història de l'art contemporani. La seva fulgurant carrera artística l'avalua com l'artista plàstic més interessant de la segona meitat del segle XX. Això pel que fa a la història, als incontestables esdeveniments històrics que, en alguns casos, volen silenci o menysprear la trajectòria de Miquel Barceló.

Hi ha diversos fets cabdals en el recorregut del Barceló pintor. El primer es produeix en el nucli de la nostra comunitat artística. La seva irrupció en el panorama artístic de Mallorca fou tot un daltabaix del qual encara ara duren els espasmes. És cert que les primeres exposicions de Barceló foren animades per una petita comunitat artística necessitada d'un revulsiu, l'exposició a la Ferran Cano o la del Col·legi d'Arquitectes, són fites d'una trajectòria de bons auguris.

El segon fet fou la selecció de Rudi Fuchs per anar a la Documenta de Kassel. Aquesta selecció esdevingué la força necessària per assolir una internacionalitat que ja demanava la seva obra. Aquella circumstància accelerà la seva integració a les tendències més revulsives de l'art dels vuitanta, acaparà l'atenció mediàtica, accelerà les vendes i provocà un sisme a la plàstica contemporània espanyola. Aquí, també.

L'interès per l'art del moment donà força al col·lectiu establert a l'Illa i, de cop, se'n multiplicaren les exposicions tant a les galeries com a altres espais alternatius. Tanmateix no va ser fins ben entrats els anys vuitanta quan una nova colla de pintors joves va trencar definitivament els lligams del passat. L'efecte Barceló donava una nova cinglada, aquesta volta, al mateix *establishment* artístic, que veia com de cop entraven a les galeries aires nous, una nova generació de pintors i escultors, àvids per mostrar llurs treballs i col·locar llur obra a les galeries i col·leccions privades o públiques.

Miquel Barceló seguí, potser sense ser-ne conscient, ampliant l'efecte de la seva irrupció artística, ara no només a la seva terra, també més enllà de les seves

fronteres. Alhora, la seva obra expandia el seu talent i mostrava unes qualitats allunyades del moment per assolir una atemporalitat àmpliament acceptada. Sempre enfocat sobre la pintura i el dibuix, l'escultura n'era un pas més, un pas que donà als noranta amb una sèrie d'obres ajustades a la tridimensionalitat de la seva pintura. Però fou la ceràmica la matèria que li proporcionà nous camins i fruit d'això sorgí l'impressionant fresc de la Seu de Mallorca.

La representació del miracle dels pans i els peixos és un fresc contemporani. Ple de matisos, formes orgàniques i colors lluent i mediterranis, el mural ceràmic de Barceló esdevé un conjunt de proporcions inaudites i difícilment superables. Dimensions que no sols apunten a l'estructura física, a la seva carcassa, sinó, i especialment, a la capacitat de l'artista per recrear una simbologia de caire sacre per convertir-la en un paisatge comprensible i monumental.

Aquesta fita històrica, proposada com un desafiament però també com a homenatge, suposa un punt d'inflexió en la carrera plàstica del seu autor i el situa en una dimensió clàssica, entesa aquesta no com a tradició sinó en el fet de la perdurabilitat, de reconeixement universal. Avui l'obra de Barceló per a la Capella del Sant Crist és motiu de visites (potser pelegrinatge seria excessiu per les intencions del mateix artista) continuades de gent interessada a comprovar la magnificència d'aquest retaule contemporani. Un altre cop, l'efecte Barceló.

Arribar en aquest àmbit de resposta popular i crítica no és fruit de la improvisació o de la sortosa variant de la pintura. El recorregut en la l'obra de Miquel Barceló deixa petjades a tot arreu. N'hi ha prou de ser pacient a l'hora d'observar les seves obres per anar copsant com a cadascuna d'elles o de llurs sèries, hi ha indicis de canvis, d'experimentacions continuades cap a propostes innovadores i de risc.

Un exemple clar d'això són els quadres mostrats a la participació del seu galerista suís Bischoffberger a ARCO,

la fira madrilenya. Era l'any 2001 i a tots ens va sorprendre de veure unes teles recent fetes amb temàtiques marines o animals, pintades com si l'obra hagués estat treballada a l'inrevés, és a dir, com si la tela fóra el sostre i el pintor situat a sota hagués pinzellat la pintura cap al buit. L'efecte era prou rellevant com per cridar l'atenció i provocar l'interès de l'espectador.


Com sempre, l'ànim o el rebuig provocaren discussions sobre la qualitat i la validesa d'aquesta nova sèrie i l'escepticisme impregnà les pàgines dels mitjans i els crítics. Un nou efecte Barceló.

I és que l'artista ha de provocar, i Barceló, no ens en resti cap dubte, és un provocador, i tant que ho és! La seva obra no pot deixar indiferent perquè la indiferència mena a l'oblit.

El creixement artístic de Miquel Barceló va aplegat a la seva experiència, i aquesta sorgeix de la terra que trepitja, ja sigui l'ancestral Mallorca, la primitiva Mali o la cosmopolita París. De tots els indrets, Barceló n'aprèn la vida, que és la que li dona la vivència, la vitalitat i l'ofici.

El darrer gran projecte ha estat aquesta cova-pintura que és la cúpula de les Nacions Unides a la seu de Ginebra. Tones i tones de pintura escopia al sostre per obtenir l'efecte degotís, d'estalactita, per als qui en coneixem la seva formació. Una cúpula hereva de tota la projecció artística de l'autor. Aquí trobam de nou els elements clàssics de la seva obra i afegim al color l'esplendor d'una dimensió extraordinària, inabastable amb una sola mirada, i perfecta com la natura. És la culminació d'un procés de mesos de feina, d'anades i vingudes, de successos i fracassos, de nervis i empenyadures, però a la fi, l'obra es mostra amb tota la seva esplendor, radiant i hipnòtica. Un altre efecte Barceló multiplicat per mil.

Per acabar és just esmentar els treballs de Jean M. del Moral i Agustí Torres. Ambdós han sabut copsar, cadascun a la seva manera, l'essència de la feina de l'artista i a més la visió humana del seu autor. La mirada del fotògraf és incisiva, devoradora, pren aquells instants en els quals l'emoció domina qualsevol altre sentiment i roba el gest, oportú o no, per traslladar-lo a la posteritat.

Torres l'ha acompanyat als darrers grans projectes i n'ha fet de la seva execució documents impagables per a la posteritat (Ai, qui hagués pogut fotografia Leonardo provant els seus artefactes!). El fotògraf ha esdevingut un cronista silenciós i fidel, lliure però subjugat per la potència del creador. Vet aquí un altre dels efectes Barceló. 

Miquel Barceló- *Performer: Paso Doble* o el ritus plàstic del fang

Martí B. Fons Sastre*

Juliol de 2006. Avinyó. *Église des Célestins*. Un lloc sagrat es transforma durant cinquanta minuts en una trobada amb l'aspecte més ritual de la teatralitat. Dos homes vestits amb jaqueta i pantalons negres, camisa blanca i descalços comencen una lluita ferotge amb una massa inerta de fang que pren vida per moments. L'espectacle rep el nom de *Paso Doble* i ells són el coreògraf Josef Nadj, nascut el 1957 a Kanizsa, i l'artista plàstic Miquel Barceló, nascut el mateix any que Nadj però al poble mallorquí de Felanitx. La mateixa acció es repetirà el febrer de 2007 a la Llotja de Palma.

La impactant proposta, que es podria situar entre les arts plàstiques i les arts escèniques, no ha deixat indiferent ningú i ha propiciat innombrables crítiques de lloança cap al fet performatiu ocorregut, que han anat repetint els dos artistes a diferents indrets del món (Mallorca, Madrid, París...).

«Los franceses llaman a las artes escénicas artes vivas. Y yo, aunque no me dedique a ellas, también entiendo el arte como algo vivo. Lo contrario sería terrible, quizá la muerte. Por eso, y aunque huyo de lo teatral, coincido más con esa visión que con la del artista plástico convencional».¹ Amb aquestes paraules dites a l'estrena d'Avinyó Miquel Barceló definia el treball performatiu duit a terme a *Paso Doble*, declarant repetidament que no li agradava molt el teatre, encara que matisava aquesta afirmació: «A mi el teatro me gusta poco. Vamos, no me gusta ir al teatro, aunque luego siempre hay sorpresas agradables, como los montajes de Peter Brook, que son siempre muy modernos, o el poder seguir el modo en

que Josef Nadj explora el territorio. Me gusta leer teatro, pero raramente las representaciones.»²

Barceló no accepta el concepte «representació» entès com a ficció, però no rebutja els treballs de Nadj o Brook. Per ell tot el que fes a *Paso Doble* havia de ser «verdad, que nada fuera representado»³. És un clar qüestionament de la pròpia definició de «realitat» en relació amb la «teatralitat», però, tal com també ens diu el mateix Peter Brook, el teatre és vida; quan dins l'espai buit no neix la vida, el teatre es transforma amb allò artificial i fictici que també denuncia Barceló des de la seva visió com a artista plàstic. La *performance* desenvolupada conjuntament amb el coreògraf Josef Nadj és un clar retrobament amb l'essència de la teatralitat: el seu caràcter efímer i processual. L'obra neix i es destrueix cada nit i el comportament dels intèrprets es repeteix: «Al principio, durante varios minutos, el espectador se encuentra delante de una pared de barro. Le invitamos a mirarla, a que su mirada la penetre, se pierda en ella. Y luego Josef y yo, a puñetazos y desde atrás, empezamos a abrirnos paso. Es el inicio de la creación».⁴

El mur de fang, a l'igual que una *skéne* grega, es transformat, es produeix una mutació davant el nostres ulls, és una de les característiques de les anomenades arts performatives segons l'antropòleg i director d'escena Richard Schechner: la *transformació del ser i/o la consciència d'allò (performance consciousness)*⁵. A *Paso Doble* es produeix, tal com ho defineix Alicia E. Blas,⁶ una «transsubstanciació del fang», la matèria, com a ésser inert, es transforma i viu. Però hi ha una segona transformació, en aquest cas

humana, representada per la figura de Josef Nadj.

Per Schechner la *performance*—com a concepte que engloba pràctiques artístiques, esportives, lúdiques o de la vida diària— s'ha d'entendre des de la concepció del ritus, ja que consisteix en la ritualització de gestos, moviments i sons⁷. Dins d'aquesta ritualització humana tendríem tres possibles ramificacions: els ritus socials (polítics, esportius o de la vida quotidiana), religiosos (celebracions o ritus de pas) i rituals estètics (formes artístiques codificades). Les *performing arts* formarien part d'aquests darrers. A *Paso Doble* estam davant d'un *ritual iniciàtic*, tal i com el defineix Josef Nadj⁸. Segons Maria-José Ragué⁹, al ballari, li interessa crear rituals, en aquest cas ell serà el sacrificat d'aquest ritus contemporani.

El coreògraf tenia un somni: esdevenir una part d'un quadre de l'artista mallorquí. Nadj comenta al respecte: «Quise hacer posible lo imposible. Roza lo absurdo, claro, porque el cuerpo vivo no puede pertenecer a un cuadro. Puedes pertenecer a una obra por un momento determinado, la forma persiste. Teníamos que encontrar la fórmula integradora con la pintura.»¹⁰

De tant d'anar a l'estudi del pintor i de veure les seves obres, de jugar amb les ombres i siluetes dels objectes a la llum d'una espelma, aparegué espontàniament aquell desig en el cor de Nadj. Una proposta que, tot suggerida al pintor felanitxer, prengué forma de *performance*. Primerament Barceló no era molt partidari d'aparèixer ell davant el públic assistent: «En principio mi intención no era participar, sino que propuse utilizar bailarines como extensiones de mi mano, pero quedaba kitsch.»¹¹

Per Nadj, el seu treball en aquesta acció passa a un segon lloc: «Es completamente Barceló y mi rol es modesto. Quise dar luz al trabajo del pintor que no se había visto antes. Para ello se necesitaban a dos.»¹² Però encara així aquesta aventura es crea gràcies als intercanvis entre el pintor-coreògraf i el coreògraf-pintor, una interacció artística, la qual cosa dóna lloc a un experiment únic. Així mateix, és important destacar que les creacions de Josef Nadj i Miquel Barceló tenen nexes en comú; no és casualitat l'atracció del coreògraf per l'obra del pintor.

Josef Nadj, a part d'haver nascut el mateix any que l'artista mallorquí, comparteix amb Barceló una sèrie

de trets comuns en les seves creacions coreogràfiques. Estudia a l'Escola de Belles Arts (com Barceló) i a la Universitat de Budapest, on comença, una mica per casualitat, un curs de teatre mentre es dedica a les arts marcial. El 1980 es muda a París. El motiu d'aquest trasllat és dedicar-se al teatre. De fet, estudia amb Marcel Marceau, Étienne Decroux i Jaques Lecoq, però a París descobreix la dansa i molt aviat s'incorpora als universos coreogràfics de Mark Tompkins, Catherine Diverres i François Verret. El 1986 funda la seva companyia: Théâtre Jel. El 1987 crea *Canard péknois*¹³, inspirant-se en records del seu poble, en una combinació de teatre i dansa. La memòria serà un tema recurrent dins les seves coreografies. Una altra temàtica constant serà la d'un món poblat d'home-maniquins vestits de negre que volen extreure un sentit al seu destí, com molt bé ens recorda María-José Rague.¹⁴ És el cas dels dos *performers* de *Paso Doble* vestits de negre, seriosos però alhora còmics, que aconduïxen el públic fins als límits de la gènesi.

Paral·lelament a les seves coreografies, el director del Centre Coreogràfic Nacional d'Orleans presentà el novembre de 1996 la seva primera exposició, anomenada *Installations*, al Carré Saint-Vincent-Scène Nationale d'Orléans¹⁵. Consistia en un conjunt d'escultures que tenien com a origen el concepte de *temps*. Es tractava d'un espai de meditació i d'una invitació a fer una reflexió sobre el seu treball de coreògraf en conjunt. Aquest sentiment de temporalitat també és molt present en l'obra de Barceló.

Enrique Juncosa¹⁶, director del Museu d'Art Modern de Dublín, defineix com el tema més important de l'obra de Miquel Barceló el pas inexorable del *temps*. L'obsessió per la transformació incessant de la matèria o la seva freqüent escenificació dels misteris quotidians de la vida i de la mort són temes recurrents en l'artista mallorquí, en definitiva, les *metamorfosis orgàniques*.

En l'obra del coreògraf la matèria o la natura i el redescobriments d'aquestes són fonts d'inspiració per a les seves creacions, com també ho és la literatura. Kanizsa, la seva ciutat de naixement, és tema recurrent en el seu univers artístic. A *Paso Doble* en tenim una clara mostra: el fang utilitzat a Avinyó per construir el mur d'aproximadament dos metres d'alçada va ser duit d'aquesta ciutat sèrbia.



Un moment de l'espectacle *Pasodoble*.

L'obsessió per la transformació incessant de la matèria o la seva freqüent escenificació dels misteris quotidians de la vida i de la mort són temes recurrents en l'artista mallorquí, en definitiva, les metamorfosis orgàniques

Temps, natura, memòria, ritus, transformació, són temes vigents en aquests dos artistes, però que també fascinen un altre, en aquest cas espectador privilegiat de la *performance*: el director anglès Peter Brook.

Barceló comentava: «Me impresionó el abrazo de Peter Brook. Le había gustado mucho. Me supo mal porque iba vestido de un blanco radiante y con el abrazo quedó lleno de barro.»¹⁷ Veient l'entusiasme de Brook davant l'acció desenvolupada no és estrany que pel juny de 2007 *Paso Doble* es fes

al teatre Bouffes du Nord (París), seu dels treballs escènics del director d'escena. Per Brook, art i vida van units. El teatre apareix en un espai creat on actor i espectador comparteixen una experiència, el *happening* suposa un crit de: «Despierta!».¹⁸ Retrobar la vitalitat, destruir les formes mortes. Despertar significa tornar a la vida («Viu!»), omplir l'espai buit amb les infinites possibilitats de la imaginació. No li interessa el teatre mortal sinó el sagrat, el tosc o l'immediat: «Hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial. (...) sentimos la necesidad de tener ritos.»¹⁹

El ritus iniciàtic de Barceló i Nadj comença amb el mur de fang fresc i pur, sense cap intervenció. Surten ells dos dels costats, amb vestits negres i eines diverses i comença la lluita. Barceló cava i excava la terra (també de fang), que trepitja com un pagès, fa i desfà. A continuació comença la transfiguració de la matèria. Les mans dels artistes es repleguen i amb els punys colpegen, una vegada i una altra, «el llenç» fins a aconseguir els volums i les formes artístiques davant els ulls atònits dels espectadors. Tre-



Miquel Barceló, retratat per Agustí Torres.

ballen el mur en positiu i en negatiu, com també es va fer per a la pell ceràmica de la capella del Santíssim. Les eines utilitzades també tenen relació amb les emprades a la Seu de Mallorca, però no són tan tallants.

Una segona part d'aquest procés iniciàtic comença quan treuen cossols, alfàbies i gerres de fang fresc²⁰ i se les tiren pel cap, després d'haver observat la seva obra mural realitzada abans. Embotits pel fang, comencen a deformar les peces i a transformar-les en màscares d'un bestiari fastuós, monstruós, grotesc i orgànic. Apareixen caps de porcs, galls i altres formes d'éssers inimaginables extrets del seu món creatiu. Una vegada acabades, es tiren amb força contra el mur. Les formes neixen i moren dins una autèntica mascarada d'argila. Per cobrir-se tot el cap de fang amb les gerres, Barceló utilitza la tècnica del submarinista, com és no respirar i fer apnea: «Es un espectáculo muy físico. Suerte que soy un buen buceador, porque he tenido que aprender a respirar bajo el barro.»²¹

El clímax d'aquesta cerimònia pagana arriba a la darrera part quan, finalment, Nadj accepta la seva condició de víctima del sacrifici i és sepultat per quilograms i quilograms de fang, cosa que provoca en més d'un espectador la sensació de claustrofò-

El clímax d'aquesta cerimònia pagana arriba a la darrera part quan, finalment, Nadj accepta la seva condició de víctima del sacrifici i és sepultat per quilograms i quilograms de fang

bia i d'angoixa. El ballarí declarà que en aquest moment havia arribat a tenir taucardies. Dur al límit la resistència corporal humana dona lloc a una experiència tràgica del cos. Finalment, el coreògraf aconsegueix el seu somni: formar part d'un quadre de Barceló. L'artista mallorquí corona la seva obra clavant les eines de guerra com si fossin dues banderetes, fent un homenatge a la festa dels bous que tan li agrada i li interessa i a la qual ha dedicat més d'una sèrie de les seves obres, com hem observat anteriorment. El títol de *Paso Doble* és un joc de paraules que fa referència a la dansa i a la música típica que ens remet a la tauromàquia, al ritual del bou. Com diu Barceló: «Es un espectáculo que tiene muchas connotaciones taurinas. Había pensado incluso

en la posibilidad de ambientar la música con un clarín, pero queríamos evitar las alusiones explícitas. Es una función que tiene mucho de primitivo y mucho de moderno.»²²

Com a remat final els dos artistes penetren literalment dins la matèria, l'obra fagocita els seus creadors, una versió a la inversa de la pintura Saturn devorant els seus fills de Goya (artista que també encisa a Barceló): aquí, els pares, els creadors, són devorats pel seu fill, la seva creació. Artistes i obra es fusionen en un tot. L'acte creatiu s'ha consumat. Els *performers* surten destrossats, esgotats, somrients i enfangats. Barceló, el dia de l'estrena a Avinyó, va treure una petita càmera de fotos i fotografia l'obra: «Porque en ese momento no sabía qué hacer en el escenario. Por dentro deseaba que dejaran de aplaudir. Así que opté por ese gesto para cambiar algo y no quedarme allí de pie como un pasmarote entrando y saliendo de la escena una y otra vez.»²³

Hem presenciat un ritus plàstic de creació-destrucció, de transformació de fang en vida, on allò important és el *procés*, com a circuit de vida, no el resultat. Dins un espai sagrat (Barceló volia primerament que a Palma es representàs dins la Seu de Mallorca i no a la Llotja) i en un espai sonor creat per Alain Mahé amb els renous del fang, les respiracions i els sons propis dels dos cossos modelant i colpejant l'argila, el treball del dos artistes ens remet a la caverna primitiva, com a taller de l'artista primigeni. Segons Nadj: «Para mi ha sido casi un rito de iniciación: los dos nos sumergimos en la profundidad del tiempo. Es el espacio de la caverna y eso es lo que queríamos evocar: el principio de la pintura. El y yo buscamos lo mismo: esa fuerza primordial que va más lejos, el arte prehistórico.»²⁴

Calvo Serraller²⁵ ens recorda que, a l'estiu de 1993, Barceló va visitar les coves d'Altamira amb motiu de la seva estada a Santander, per a un seminari d'art a la Universtat Internacional Menéndez Pelayo. Aquest viatge a la prehistòria el va marcar profundament. Quan va sortir va proferir tot tipus de comentaris d'aquesta experiència única. El fet de veure les primeres manifestacions de l'origen del fet artístic humà, de conèixer l'art primitiu, ja sigui a Altamira o a Mali, ha deixat una forta empremta en la seva obra artística.

Paso Doble es pot llegir com una interacció de dos mons diferents però amb punts comuns, una simbiosi en-

tre plasticitat i performativitat, espai versus temps/ temps versus espai, una escultura-pintura de Barceló feta en 50 minuts, la gloriosa contradicció de l'art, ja que les obres de Barceló no tenen una temporalitat precisa.

L'atracció per l'acció ha estat present en l'obra del pintor des dels seus inicis. Els *happenings* dels setanta fets amb el *Taller llunàtic* en són una bona mostra, però aquesta *performance* per a l'artista és diferent: «Aquelles accions tenien un component más político y más inocente. Eran fruto de un momento determinado. Y a los veinte años todavía no estaba preparado ni tenía la madurez suficiente como para haber hecho algo como *Paso Doble*.»²⁶

En definitiva, aquesta acció dels *performers-artistes* Barceló i Nadj, reconeguda nacionalment i internacional amb excel·lents crítiques i premis²⁷, suposa un acte creatiu, intuïtiu i instintiu. En paraules del crític Biel Amer, a *Paso Doble* «rito y pasión conviven en esa metáfora del paso a dos, un fervoroso dueto paradigma de la creación.»²⁸

Psaupe du matin (1999); *Les Philosophes* (2001); *Journal d'un inconnu* (2002); *Il n'y a plus de firmament* (2003); *Poussière de soleils* (2004); *Last Landscape* (2005); *Dernier Paysage* (2006); *Asobu (Jeu)* (2006) i *Paso Doble* (2006). Per a més informació sobre aquests muntatges destacam: Bloedé, Myriam: *Les tombeaux de Josef Nadj*. Paris: Éditions L'Œil d'Or, essais&entretiens, 2006.

¹⁴ RAGUE, M., *art. cit.*

¹⁵ BLOEDÉ, M., *op. cit.*

¹⁶ Enrique Juncosa és una de les persones que coneixen millor l'evolució del treball del pintor Miquel Barceló, ja que la seva amistat es remunta a més de vint anys enrere. Juncosa va ser el comissari de l'exposició retrospectiva del pintor feta al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 14 de setembre al 21 de novembre de 1999. Totes les obres que s'hi exposaren, així com els comentaris crítics del mateix Juncosa, es poden trobar en el catàleg de l'exposició: *Miquel Barceló. Obra sobre papel 1979-1999*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 1999. També destacam sobre el món artístic de Barceló el llibre de Juncosa: *Miquel Barceló. Sentimiento de tiempo*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004; i el de Catalina Cantarellas Camps, catedràtica d'Història de l'Art de la Universitat de les Illes Balears: *L'univers artístic de Miquel Barceló*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2003.

¹⁷ BLAS, A., *art. cit.*, p.166.

¹⁸ BROOK, Peter: *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos, Península, 1986.

¹⁹ *Ibidem*, p. 56.

²⁰ En les representacions de Palma, les gerres, alfàbies o cossols de fang fresc varen ser realitzats per Pere Coll, gerrer de Porró, un poble de Mallorca. Durant els dies en què es representava la *performance* hi havia d'haver 10 peces iguals i 11 d'altres formes, un total de 21 peces de ceràmica crua i primeta; no podien ser massa eixutes ni banyades. A més a més, no s'havien d'esclafar en agafar-les, però tampoc no podien ser dures, per poder-les transformar. Per a una entrevista amb el mestre artesà destacam: COLL, Pere: «Treballar amb Barceló ha estat una experiència magnífica». *Tot Marratxí*, 19 de març al 22 d'abril de 2007, p. 24.

²¹ VICENS, M., *art. cit.*

²² BARCELÓ, Miquel: «La rutina es la amenaza del arte». *El Mundo-El Día de Baleares*, 18 de juliol de 2006, p. 76.

²³ BARCELÓ, Miquel: «A Mallorca ya sólo la conozco bajo el mar». *Diario de Mallorca*, 18 de juliol de 2006, p.70.

²⁴ NADJ, J., *art. cit.*

²⁵ CALVO SERRALLER, Francisco: *El taller de esculturas de Barceló*. Madrid: TF Editores, 2002.

²⁶ BARCELÓ, M. (2006), *Diario de Mallorca*, *art. cit.*

²⁷ La premsa europea s'ha rendit al treball de Barceló i Nadj: Wynants, Jean-Marie: «El Barceló fit Nadj à son image», *Le Soir Belgique*, 19 de juliol de 2007; Baecquer, Antoine de: «Barceló et Nadj, la complicité primitive», *Libération*, 18 de juliol de 2007; Héliot, Armelle: «Paso Doble un chant de la terre», *Le Figaro*, 18 de juliol de 2007; «Superbe Paso Doble de boue entre Josef Nadj et Miquel Barceló», *Le Monde*, 17 de juliol de 2007; Héliot, Armelle: «Miquel Barceló, l'origine du monde», *Le Figaro*, 22 de juliol de 2007; Duplat, Guy: «Deux hommes dans un mur», *La Libre Belgique*, 18 de juliol de 2007, entre d'altres exemples. A més a més, *Paso Doble* va rebre el premi FAD Sebastià Guasch d'arts parateatral 2006.

²⁸ AMER, Biel: «Esplendor del barro». *Diario de Mallorca*, 20 de febrer de 2007, p. 71.

* Universitat de les Illes Balears, Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears

¹ VICENS, Miquel: «Huyo de lo teatral, pero defendiendo un arte vivo». *Diario de Mallorca*, 17 de juliol de 2006, p. 47.

² BLAS, Alicia E.: «Un paseo por un festival que cumple 60 años, siempre en movimiento y renovación». *Revista ADE (Asociación de Directores de Escena de España)*, núm. 113, Madrid, diciembre 2006, p. 165-166.

³ *Ibidem*, p. 165

⁴ *Ibidem*, p. 164.

⁵ SCHECHNER, Richard: *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 3-33.

⁶ BLAS, A., *art. cit.*

⁷ SCHECHNER, Richard (ed.): *Performances Studies: an introduction*. London/New York: Routledge, 2002, p. 45.

⁸ NADJ, Josef: «Barceló y yo evocamos la caverna». *Diario de Mallorca*, 22 de febrer de 2007, p. 29.

⁹ RAGUE, María-José: «La creación de un ritual contemporáneo». *El Mundo-El Día de Baleares*, 18 de juliol de 2006, p. 76.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ BARCELÓ, Miquel: «Todas las críticas a mi obra son respetables». *Diario de Mallorca*, 19 de febrer de 2007, p. 47.

¹² NADJ, J., *art. cit.*

¹³ Després de *Canard pékinois* realitzarà les següents coreografies: *Sept peaux de rhinocéros* (188); *La Mort de l'empereur* (1989); *Comedia Tempio* (1990); *Tractatus Bestial*, un film (1991); *Les Échelles d'Orphée* (1992); *Woyzeck ou l'Ébauche du vertige* (1994); *L'Anatomie du fauve* (1994); *Le Cri du caméléon* (1995); *Les Commentaires d'Habacuc* (1996); *Le Vent dans le sac* (1997); *Les Veillers* (1999); *Le Temps du repli* (1999); *Petit*

LA REVISTA QUE CAL LLEGIR
LA REVISTA QUE ES FA LLEGIR



SUBSCRIU-T'HI

Telèfon
93 245 79 21

Fax
93 265 44 16

Internet
www.lavenc.cat
En format digital
www.quiosc.cat

Escola Valenciana i el compromís amb la llengua

Diego Gómez*

Fa vint-i-cinc anys, la ciutat d'Alacant va fer història, ja que va donar nom a una llei aprovada a la ciutat, la Llei 4/1983, de 23 de novembre, d'ús i ensenyament del valencià (LUEV). Una llei aprovada amb el consens de tots els grups polítics del parlament valencià. Una llei que cap govern ha modificat. Una llei que a hores d'ara cal analitzar-ne l'origen i les limitacions que té, però també, i molt especialment, l'aplicació, els fruits i la projecció de futur d'aquesta norma. És cert que la societat valenciana de fa un quart de segle no té les mateixes característiques, necessitats i aspiracions que en l'actualitat i també és cert que la LUEV s'ha desenvolupat afavorint la normalització de la nostra llengua en el camp educatiu, però resta clarament coixa en el camp de l'ús social.

Introducció

Primeres consideracions al voltant de la LUEV (cal veure l'informe de la *Mesa per l'ensenyament en valencià*):¹

- *Recuperació de l'oficialitat i avanços en l'ús.* Pel cantó dels avanços, la Llei d'ús i ensenyament ha estat la primera llei que ha regulat i desplegat l'oficialitat que l'Estatut reconeixia a la llengua pròpia. Els progressos en l'ensenyament, en els mitjans de comunicació, en la literatura o en la cultura en general, impensables unes quantes dècades abans, han estat en bona part possibles gràcies a aquesta Llei i també a l'esforç de molts valencians i valencianes.
- *La Llei ha aconseguit els fins que es proposava?* Podem afirmar que la Llei d'ús ha permès des del punt de vista legal usar el valencià. Ara bé, la qüestió fonamental és si, a més, ha fet possible i real aquest

ús. Podem dir que la Llei d'ús i ensenyament només ha complert molt parcialment els seus fins:

1. No ha aconseguit l'equiparació efectiva amb el castellà i l'ús normal del valencià dista molt de ser una realitat.
2. Els successius governs no l'han aplicada a fons en la seua totalitat. Fins i tot l'han incompleta en bona part dels deures que fixava i dels compromisos que adquiria.
3. La Llei ja naixia amb notables limitacions quant a la seua ambició: en el nom per a la llengua en la seua concepció (reconeixement del nom acadèmic i científic de català) i renunciant a ser una llei de normalització lingüística, com les lleis anàlogues de les altres comunitats autònomes.
4. No ha posat fi al conflicte valencià entorn de la identitat i l'extensió de la llengua i ha aïllat el valencià de la resta de la comunitat lingüística catalana.

Per concloure aquesta introducció cal esmentar que la producció assagística sobre la qüestió nacional al País Valencià va viure una edat daurada en la dècada dels 70 i 80. Una època intensa de debats, anàlisis i propostes que evolucionaren a mesura que la realitat política es revelava hostil. Les noves aportacions ideològiques són escasses i han perdut intensitat –si més no emotiva. Pensar el país s'ha convertit en un exercici restringit a l'àmbit acadèmic i científic, amb escassa projecció exterior. Segons Toni Mollà (autor de *La utopia necessària*), la realitat política ha desmentit la possibilitat de portar a terme determinades propostes, invalidades per la història. I segons Adolf Beltran, autor d'*Un país*

escola
valenciana
FEDERACIÓ
D'ASSOCIACIONS
PER LA LLENGUA

possible, toca passar a analitzar les coses amb dades, deixar-se d'especular sobre fórmules miraculoses, centrar-se en el que hi ha i traure el màxim profit del país tal com és.

Anàlisi present

En l'ensenyament

Quan ja es compleixen més de 28 anys d'ençà que els primers centres públics començaren l'ensenyament en valencià, malgrat tot els esforços, malgrat que hi ha prop de 1.000 centres educatius i 150.000 alumnes en els programes d'ensenyament en valencià i d'immersió lingüística, l'abast del treball realitzat a favor de l'ensenyament en valencià ha estat poc significatiu, si analitzem que no arriba al 30% l'alumnat que comença la seua escolarització en valencià, és a dir, a qui s'ensenyava a llegir i escriure en la nostra llengua (el nostre català) i, a més a més, un 12% de l'alumnat que estudiava en valencià a primària no ho pot fer en el següent nivell educatiu.

Al llarg d'aquests anys sempre s'han fet anàlisis quantitatives del creixement de l'ensenyament en valencià –quants centres, quants alumnes, etc.–, però no anàlisis qualitatives reals dels Programes Bilingües. És el moment propici perquè la comunitat educativa valenciana pugui obrir un procés de debat i diàleg per tal de corregir les mancances i els desequilibris que ara presenta l'ensenyament en valencià i dissenyar el futur que volem per a l'escola pública, popular i valenciana. Així, cal reconèixer que:

- L'ensenyament en valencià continua augmentant, però amb una desacceleració, i amb desequilibris notables. Aquesta no es produeix perquè s'estiga a punt d'arribar al sostre de la seua implantació.

- És va consolidant una doble xarxa, amb una distribució interna del 94% de l'alumnat escolaritzat en valencià en la xarxa pública i només un 6% en la xarxa privada-concertada (dades de l'STEPV del curs 2006-2007)². Sols hi ha uns 40 centres concertats en tot el País que fan ensenyament en valencià, dels quals sols 3 es troben en la província d'Alacant.
- La distribució territorial és molt irregular: mentre en la província d'Alacant s'escolaritza el 15% de l'alumnat en valencià, Castelló ho fa en un 50% i València en un 21%.
- Mentre que el percentatge de professorat amb competència lingüística supera el 80% en infantil i primària, no arriba al 68% en secundària i descendeix vertiginosament en el batxillerat i en la universitat, on sols s'acosta al 30%.
- Amb l'arribada de població nouvinguda (ja prop del 15% del nostre alumnat és immigrant i escolaritzat en més del 85% en l'escola pública), cal fer un esforç per integrar i acollir aquests alumnat en valencià.

Ús social

Intentant ser més breu, una primer aproximació al tema ens projecta a una comunitat lingüística on el valencià no ha fet el pas de ser una llengua familiar i col·loquial a vehicular. La manca de projecció social i de prestigi, juntament amb la pèrdua de fidelitat, ens ha de fer reflexionar.

Les dades més actuals (2005) en l'Àrea de Política Lingüística de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esports (nosaltres continuem reivindicant que la Política Lingüística hauria d'estar adscrita a la Presidència de la Generalitat i no en un departament perdut de la Conselleria d'Educació), ens diuen que el percentatge de població que entén perfectament el valencià és del 51,6%, que el sap parlar el 37,5%, el sap llegir perfectament el 29,6% i el sap escriure perfectament el 18,1. Les dades diuen que més del 90% de la població entre els 10 i 25 anys està alfabetitzada en la nostra llengua. Però també hem de comptar amb la darrera enquesta de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua sobre l'ús social del valencià, que presenta la pèrdua de més de 10 punts de fidelitat lingüística en els darrers deu anys.

La normalització del valencià sols s'ha projectat al món de l'ensenyament, no ha tingut continuïtat i complement en altres àmbits. La manca



El valencià ha de convertir-se en la llengua emprada amb naturalitat, en la llengua necessària i en la llengua de prestigi social

de referents, la imatge deplorable de TVV (on sembla evident que el programes informatius no serien capaços de retransmetre en directe l'entrada del rei Jaume a la ciutat de València, ni cap dossier informatiu sobre la celebració del 25è aniversari de la LUEV)... I, com no, les actuacions polítiques dolentes: presidents castellanoparlants, conselleres que tanquen els ulls a les evidències científiques sobre la unitat de la llengua... Tot això no ha ajudat en res.

Hom reconeixerà les contínues pressions polítiques que comporten un atac sistemàtic al món de la cultura i de l'ensenyament. S'ha perdut l'interès per la llengua i fins i tot l'accepció folklòrica volen que impregne la nostra identitat. No s'ha avançat en la normalització del valencià, no hi ha requisit lingüístic en la funció pública (sols el 2% dels llocs de treball de l'administració pública es troben catalogats en valencià)³ i encara som l'única autonomia on el requisit lingüístic és una exigència *a posteriori* d'accedir a la funció pública. A més a més, es censura el terme *País Valencià*, es defenen els autors de llengua comuna, es crea el conflicte de filolo-

gia catalana, se cerca l'enfrontament amb els editors i amb la Universitat, s'expedienta el director d'una de les primeres escoles d'ensenyament en valencià en un atac directe a l'autonomia i democratització dels centres educatius, encara alguns policies et menyspreen per parlar en valencià..., tot en el context d'una *comunitat/comoditat* que volen que siga de primera, però on el que de veritat els interessa és la seua projecció i futur personal.

Però, malgrat tot, la societat civil, els valencians i valencianes estimen la seua llengua i és aquest sentiment el basament fonamental del treball d'Escola Valenciana - Federació d'Associacions per la Llengua⁴, moviment fill de la LUEV que al 2010 farà també 25 anys i que des de sempre ha intentat desplegar el seu compromís de fer valdre que «En valencià, és de llei».

Conclusions

Sembla que ningú no posa en dubte que l'objectiu central que van proposar-se els promotors de la Llei d'ús i ensenyament fou l'equiparació de competències actives i passives respecte a les dues llengües, que el legislador sancionaria com a oficials. Un altra qüestió són els resultats, que mostren vint-i-cinc anys després certs avanços, però també moltes decepcions i llacunes. Amb tot i això, el present i el futur del valencià passa irremissiblement per l'aval institucional sense fissures a intenses campanyes mediàtiques de promoció, que a hores d'ara manquen quasi totalment.

V	A	L	E	N	C	I	À
- Vocabulari - Val per a veïns i visitants	- Amics i amigues - Acaronar - Ambient - Aigua	- Lectura - Legítim	- Escola - Estimem la nostra llengua	- Nouvinguts - Nom per a la nostra llengua	- Català - Cohesió social - Canviem portaavions per biblioteques i bombes per diàleg	- Infància - Institut - Intercanvi - Integració	- Ànim

El present i el futur del valencià passa també per la divulgació dels beneficis contrastats que reporta l'ensenyament en valencià; passa també per la salut de l'audiovisual valencià, per la imatge pública de la classe política, per la normalització lingüística en les esferes prestigioses de la cultura, per les televisions, per les ràdios, pels diaris, per unes administracions sistemàticament respectuoses amb el marc legal lingüístic, pel requisit lingüístic en l'accés a la funció pública, per la solvència del mercat editorial i la indústria de l'oci i el temps lliure i, en definitiva, per la consolidació d'uns models de conducta lingüística que evidencien la normalitat del valencià en els àmbits d'ús amb major grau de prestigi social. Molts d'aquests aspectes s'haurien d'arreglar en una revisió de la Llei. Una Llei que tinguera el seu paraigües oficial en una Llei de llengües estatal que reconeguera tant el dret com el deure a utilitzar i respectar les llengües minoritzades de tot el territori espanyol.

Després de vint-i-cinc anys d'aplicació de la Llei d'ús i ensenyament

del valencià, les nostres autoritats continuen incomplint-la i fins i tot alguns tenen ocurrencies de vehicular en anglès matèries curriculars que menyspreen. Hi ha una manca quasi total de protecció i promoció de la nostra llengua. El valencià ha de convertir-se en la llengua emprada amb naturalitat, en la llengua necessària i en la llengua de prestigi social. Per això paga la pena lluitar. Hem de donar la paraula als joves, als ciutadans i ciutadanes del futur. Hem de pensar i reconèixer que el valencià és futur. Cal aleshores un «Compromís per la llengua». Cal, des dels mons associatiu, polític, sindical, no governamental, i també institucional, avançar, treballar, sumar, fer propostes, implicar i crear confiança i adonar-se de la riquesa de significats de cadascuna de les lletres de la paraula *valencià*.

Des d'Escola Valenciana us convidem a fer efectiu i real aquest compromís per la nostra llengua i us convidem a les Trobades i Festes per la Llengua del 2009, on sense dubtes volem fer realitat el seu lema: «El valencià és teu».⁵

Entre tots i totes podem fer realitat les paraules del mestre Carles Salvador en el seu himne de Pau:

*I els infants van a escola cada dia
amb una rosa als llavis,
que és el bon signe
de la terra triomfadora.*

*Ha eixit el sol per primera vegada.
Abans, tot era dolor
i ara la joia embolcalla
el treball i la fe en el pervindre.*

* President d'Escola Valenciana - Federació d'Associacions per la Llengua

¹ La Mesa per l'Ensenyament en Valencià és una plataforma en defensa de l'ensenyament en la nostra llengua formada per Acció Cultural del País Valencià (ACPV), Escola Valenciana, Sindicat de Treballadors de l'Ensenyament del PV (STEPV), Comissions Obreres (CCOO), Federació d'AMPA de València (FAPA), Departament de Didàctica de la Llengua de la Universitat de València i diferents persones a títol personal. Recentment ha elaborat un informe d'anàlisi i propostes d'implicació de la LUEV en el seu 25è aniversari.

² El Sindicat de Treballadors de l'Ensenyament del PV (STEPV) elabora tots els anys un informe sobre la situació de l'ensenyament en valencià. Podeu consultar-ne els darrers informes en la seua pàgina web: <http://www.inter-sindical.org/stepv/>.

³ També STEPV té un estudi sobre la situació del valencià en la funció pública valenciana i en concret dels llocs de treball catalogats lingüísticament en valencià dins de l'Administració valenciana (conselleries i institucions de la Generalitat valenciana).

⁴ Per a més informació sobre Escola Valenciana - Federació d'Associacions per la Llengua, podeu consultar la web www.fev.org i el correu electrònic escola.v@fev.org.

⁵ En la pàgina web d'Escola Valenciana hi apareix tota la informació sobre les Trobades i Festes per la Llengua del 2009.

mbat

Pge. Papa Juan XXIII, 5 - E
Tel. 971 713 350 – Fax: 971 213 641
Geranis Centre
07002 Palma de Mallorca
E-mail: adminembat@balear.onenet.es



Born de llibres
C/ Pge. Santa Catalina de Siena, 6
Tel. 971 71 03 04 – Fax: 971 49 50 02
Geranis Centre – 07002 Palma de Mallorca

PEDAGOGIA I PSICOLOGIA • LLIBRES DE CINEMA • LITERATURA
CIÈNCIES SOCIALS • LLIBRERIA UNIVERSITÀRIA

La persistència de la memòria: Dalí a 20 anys de la seva mort

Anna F. Vives

Las multitudes desfilan y desfilarán ante mis cuadros (Dalí, 1979)

Fa 20 anys, el 23 de gener de 1989, Dalí moria a l'Hospital de Figueres envoltat d'una sèrie d'amics i personalitats del món de la política i de les arts que no queda clar si hi eren per amicitat o simplement perquè cercaven el profit propi. Dalí tenia molta por a la mort i, sobretot, tenia una immensa paüra a ser oblidat. Si bé no va poder vèncer la primera, és cert que Dalí continua acompanyant-nos en el nostre quefer diari. És evident que la memòria de Dalí persisteix i, de fet, el quadre *La persistència de la memòria* (fig. 1) ens ajuda a perfilar la posició estètica global de l'artista.

No és gens sorprenent que el Teatre-Museu Dalí haja aprofitat l'ocasió de la commemoració del vintè aniversari de la mort de l'artista per llogar aquesta obra temporalment al Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York. Pintat el 1931, l'oli inclou un paisatge típicament cadaquenc, tres rellotges tous i un cronòmetre cobert de formigues. Cal dir que un dels rellotges tous està col·locat sobre una cara adormida que ja quedava anticipada en l'estètica de la fragmentació daliniana iniciada al voltant de 1926 amb *Estudi per a «La mel és més dolça que la sang»* i l'assaig poètic *Sant Sebastià* (1927). Aquesta imatge del cap solt adormit, que tant per a Felix Fanés com per a Antoni Pitxot s'origina en un dels elements del tríptic *El jardí de les delícies* del Bosc¹, va formant-se gradualment tot passant per un nombre considerable d'obres pictòriques: *La mel és més dolça que la sang* (1927), el dibuix de Federico García Lorca titulat *El poeta en la platja d'Empúries vist per Salvador Dalí* (1927),

Petites cendres (1927-1928), *El retrat de Paul Éluard* (1929), *L'enigma del desig - la meua mare, la meua mare, la meua mare* (1929), *El joc lúgubre* (1929), *Estudi per «El gran masturbador»* (1929), *El gran masturbador* (1929)², *La profanació de l'hòstia* (1929), *Fantasmagoria* (1930), *Monument imperial a la noia-dona* (1930), *La cara perduda - El gran masturbador* (1930), *El gran masturbador - frontispici per a «La dona visible»* (1930) i *André Breton, el gran ós formiguer* (1929-1931).

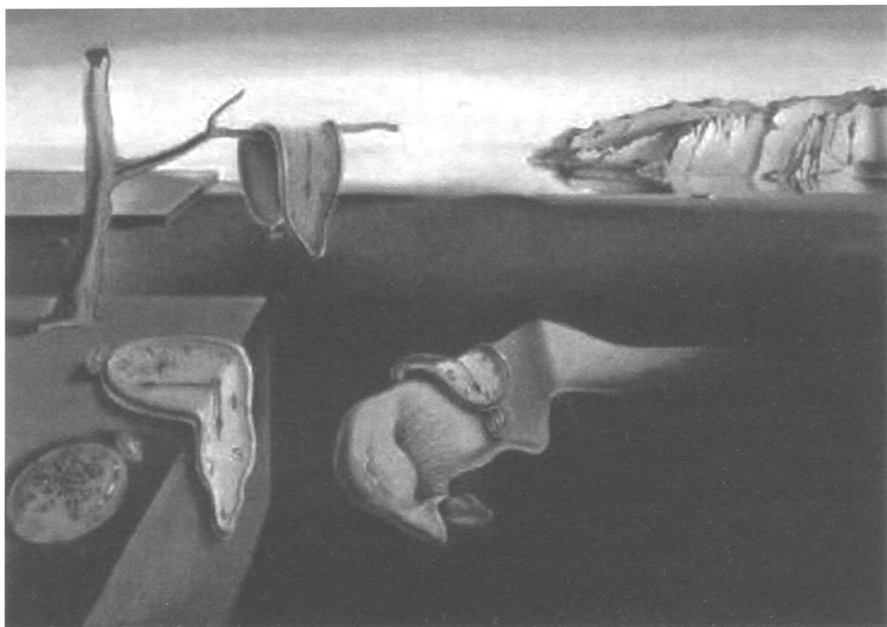
Alguns dels tòpics que podem copsar en *La persistència* són el paisatge familiar, el temps, el somni, la masturbació i la mort. A més, sembla que hi ha dues menes de temps: per una banda, aquell representat pel cronòmetre, que avança impassiblement en el món de la realitat i s'hi relaciona amb la mort a través del símbol de les formigues³; i, per una altra banda, hi ha el temps dels somnis o del subconscient, representat per la relació entre la cara i els rellotges tous i que implica una persistència de la memòria, un món on tot roman contínuament viu. Aquest darrer és també el temps que representa la mosca de la imatge, insecte que en Dalí té connotacions positives.

D'aquesta manera, és molt important la contraposició entre allò dur (les roques del fons, les plataformes de color blau i marró a l'esquerra, el cronòmetre i l'arbre suposadament mort) i la tovor dels rellotges i la cara, car la trajectòria estètica de Dalí segueix un fluir de tendències artístiques on res queda eliminat, essent i no essent al mateix temps. És així com *La persistència* representa una síntesi en clau pictòrica de la

trajectòria artística, i m'atreveria a dir que també personal, del figuerenc. L'hiperrealisme del paisatge costaner ensem amb la implicació del món dels somnis a través de la fesomia adormida ens porta a dues qüestions teòriques de gran magnitud: per una banda, la influència del segon manifest surrealista (1930) on s'indica que l'obra d'art ha de posar en contacte el somni i la vigília, la vida i la mort, allò real i allò imaginari, el passat i el futur, allò comunicable i allò incommunicable, allò alt i allò baix.⁴ Podríem dir que totes aquestes esferes vitals resten reflectides en *La persistència*. Per una altra banda, la lectura de Julia Kristeva sobre l'abjecció també és rellevant: allò que amenaça els límits de la nostra identitat, fisiològicament representat de manera escatològica, és també una necessitat per a sobreviure.⁵ En *La persistència*, les formigues representen aquesta negativitat sense la qual la plenitud sexual del subjecte seria impossible. L'abjecció que informa el procés perceptiu del jo es veu amb claredat en el grup ecfràstic de *La metamorfosi de Narcís* (1937) (fig. 2), on tant el poema com l'oli dibuixen la lluita per una definició sexual del subjecte en termes escatològics:

*el déu de la neu [...] s'està fontent de desig [...] aniquilant-se sorollosament entre els crícs excrementicis dels minerals o entre els silenciosos de la molsa.*⁶

No hi ha una manca de lligam estètic entre *La persistència* i el mètode paranoicocrític de les dobles imatges representat en *La metamorfosi*, més aviat la primera obra s'oposa de manera sistemàtica a la creació automàtica. El missatge que ens hi arriba és que l'automatisme no deixa d'ésser una fal·làcia artística, ja que sempre tindrem la memòria de les coses. És així com en *La persistència* es recorda el Bosc, es presenta una imatge mítica del paisatge cadaquenc i, pel que fa als rellotges, aquests simbolitzen la idea abstracta, per tova, del temps. A més, en la conferència «Importància filosòfica dels rellotges tous», Dalí relaciona l'oli amb les noves teories de la física sobre l'espai i el temps. Ara bé, no s'acontenta amb acceptar una influència directa de la relativitat d'Einstein, ja que això seria massa fred i analític, d'allí la fusió més



La persistència de la memòria (fig. 1)



La metamorfosi de Narcís (1937) (fig. 2)

artística i intuïtiva que ell estableix amb el regalim del formatge de camembert.⁷ Aleshores, aquest interès per la ciència aparta Dalí de classificacions artístiques canòniques.

També el 1931, surt a la llum el seu poema «El amor y la memoria», que inclou un fragment molt interessant sobre la idea dels records. Per Dalí, el fet de no recordar algú implica una presència de l'amor. Aquesta obra lliga estèticament amb *La persistència* a través de la reflexió sobre els canvis del món exterior i els fenòmens interiors de la nostra vida, és a dir, hi ha una preocupació sobre la naturalesa científica del temps en relació al passat, el present invariable i el futur. Queda clar que Dalí experimenta una altra volta amb les noves teories del camp de la física:

Gala

*mi amor me demuestra
la falta de recuerdos que de ti tengo
porque no me acuerdo de ti
tú no cambias
estás al margen de mi memoria
porque eres mi vida
científicamente
«la noción misma
de la duración del tiempo
nace
de la comparación
entre los fenómenos exteriores
(movimientos y cambios de estado)
y los fenómenos de nuestra propia vida
comparación posible
por la fijación independiente
del devenir
cuyas representaciones respectivas
permiten la memoria».⁸*

La memòria que tenim de Dalí s'ha anat relacionant sobretot amb la seua fase pictòrica surrealista francesa, quan en realitat també va experimentar amb l'impressionisme, el puntillisme, el fauisme o el cubisme amb obres tant interessants com *Festa de l'ermita de San Sebastià* (1921) (fig. 3) i *Banyistes de la Costa Brava – Banyistes de Llané* (1923) (fig. 4). A més, als 14 anys ja va començar a escriure articles sobre Michelangelo, El Greco, Velázquez, Dürer, Goya i Leonardo da Vinci en la revista de l'Institut de Figueres *Studium*.⁹ Per una altra banda, fora dels cercles acadèmics, el surrealisme dalinià s'ha associat amb una expressió enjogassada i absurda que provoca un riure fàcil, tot i que com deia el mateix Buñuel aquest moviment era molt més seriós del que semblava: «Hay gente que cree que el surrealismo es un señor con un huevo frito en la cabeza. No, el surrealismo es una doctrina moral».¹⁰ No solament les primeres manifestacions del surrealisme van ser producte del gran trauma de la primera guerra mundial, sinó que sobretot a partir del segon manifest surrealista es va intentar arribar, sense èxit, a una politització del moviment en forma de comunisme. També en l'actualitat el surrealisme continua essent una postura estètica original.

Fins ací, hem vist de manera concisíssima una petita part de la creació de Dalí, però també és necessari remarcar el pes del seu llegat malgrat els desafortunats episodis de la col·laboració amb el règim franquista i la polèmica donació de les seues obres a l'Estat espanyol. Donació, per una altra banda, que va ser la conclusió de l'escriptura d'almenys nou testaments diferents dels anys cinquanta ençà.¹¹ Pel que fa a influència de Dalí en la cinematografia popularment atribuïda a Buñuel, és imprescindible reconèixer la importància que els escrits i estètica dalinians van tenir en la producció d'un dels millors films de tots els temps: *Un chien andalou* (1929). A més, des de 1981, crítics com Petr Král, Agustín Sánchez Vidal, Bouhours i Schoeller han assenyalat que la imatgeria daliniana en forma d'histèria, escatologia i onanisme és ben present en *L'Àge d'or* (1930).¹² Dalí també ha influït sobre *Caniche* (1978) *Jamón, Jamón* (1992) i *Huevos de oro* (1993) de Bigas Luna.¹³

Dalí ha seduït una sèrie de poetes tant nostres com internacionals. J. V. Foix ha estat un dels casos més clars a través d'obres com el poema en prosa «Salvador Dalí» de KRTU

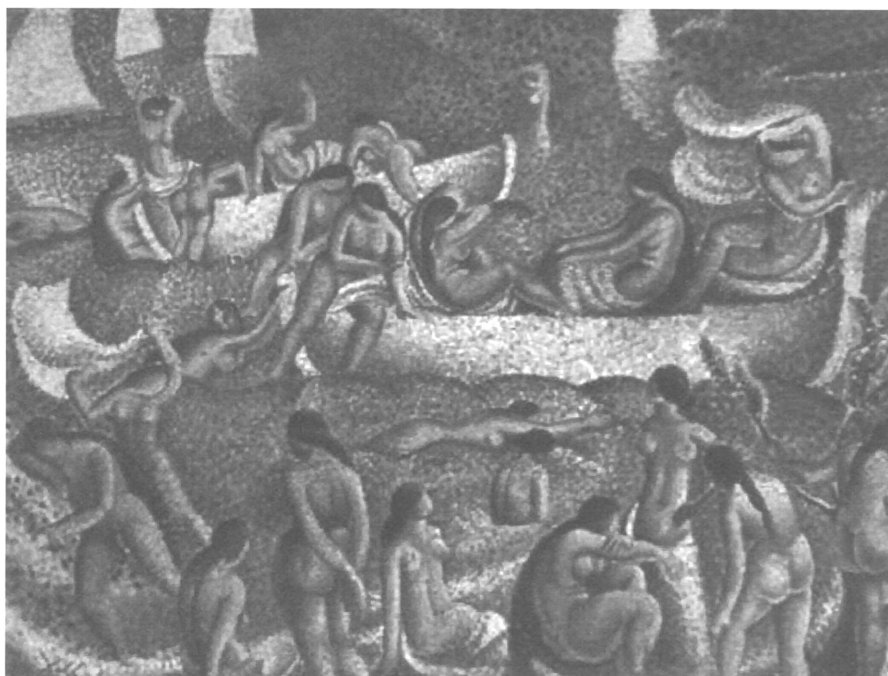
(1932) o els poemes de Nadal que va escriure cada any entre 1949 i 1960 (alguns amb il·lustracions de Dalí). A partir de 1948, ensems amb al mateix Foix, Dalí va ser un dels models del grup Dau al Set. En l'actualitat, l'univers estètic dalinià reapareix en un poeta encara poc conegut, però brillant, com és Josep Vicent Cabrera i Rovira (*Dos poals de sabó i un cabàs de no res, quan, fet i fet, uns altres peguen el mos*, 2005). Quant als escriptors internacionals, cal esmentar els candidats al Premi Nobel de Literatura Yukio Mishima i Bohumil Hrabal.¹⁴ Segons Paul C. Ray, l'empremta de Dalí en el surrealisme anglès es veu clarament en la novel·la *Petron* (1935) de Hugh Sykes Davies. Aquest darrer deia que alguns poetes joves haurien intentat transferir a la literatura en anglès l'art visual del surrealisme:

«Imagine, dear friend, outlined against that notable and profound blueness of summer evenings, a vast expanse of netting, in the meshes of which are hanging arms, hands, legs, and feet, but recently torn from the bodies upon which they grew, still alive, and twitching a little, so that the expanse of netting quivers in the calm air [...] on all sides and as far as the eye can reach the ground is thickly covered with Human Hands, growing from the wrist in the furrowed sand. The fingers are loosely closed, and the thumbs crooked, for it is close on evening-time. Soon, as the sun sets, the fingers contract further, gripping the thumbs within their clasp, and so they remain through the torrid night».¹⁵

El 1942, es publica el poema «Surrealist Landscape (To Salvador Dalí)» de Lord Berners en *Horizon*, el qual es pot relacionar amb certes pintures de Dalí (Ray, 100-101). També és important el fet que en l'obra bàsica del surrealisme anglès, *Surrealism*, apareguin alguns quadres de Dalí com ara *La profanació de l'hòstia* (1929), *Fantasmagoria* (1930) i *Suburbis d'un poble paranoic-crític* (1936). Per Ray, la frase de Dylan Thomas «splitting the long eye open» de «I, in my intricate image» (1935) podria basarse en l'inoblidable escena de l'ull-luna tallat per la Gillette-núvol d'*Un chien andalou* (281-82). Un altre poeta d'interès és David Gascoyne, que a *Man's Life Is This Meat* (1936) té poemes tan suggeridors com «Salvador Dalí» (Ray, 171). En la mateixa obra trobem «Three Verbal Objects», on la imatgeria daliniana és ben notòria:



Festa de l'ermita de San Sebastià (1921) (fig. 3)



Banyistes de Llané (1923) (fig. 4)

«It became quite clear that this light was given out not [...] by a cluster of stars, but by five enormous and distinctly outlined eyes, which hovered gravely, motionless and without blinking in the sky for about ten minutes [...] and then faded away like a cloud».

El poemes «And the 7 dream is the dream of Isis» i «Lost Wisdom» de Gascoyne també són il·luminadors, ja que hi apareixen elements punxeguts com en el «Poema de les cosetes» de Dalí. Segons Ray, en *Trial of a Judge* de Stephen Spender, els següents versos provenen d'una pintura daliniana: «The words of all our

time are frozen / By all our deaths into the winter library / Where life continually flows into books» (295-96). També en la novel·la *The Lost Traveller* (1943), de Ruthven Todd, que recorda el gust pel detall típicament dalinià, apareix un paisatge que bé podria ser un quadre del figuerenc. El personatge principal, Christopher, arriba a un paratge ple de cactus, flors estranyes, voltors, llangardaixos i formigues (Ray, 298-99). Fins i tot l'exposició de quadres de Dalí a la galeria Lefrève de Londres hauria pogut influir en un dels poemes de W. H. Auden d'*Another Time* (1940):

Why association
Should see fit to set a
Bull-dog by a trombone

On a grassy plain
Littered with old letters,
Leaves me simply guessing,
I suppose it's La Con-
dition Humaine.

As at lantern lectures
Image follows image;
Here comes a steam-roller
Through an orange-grove,
Driven by a nursemaid
As she sadly mutters:
«Zola, poor Zola
Murdered by a stove».

(Ray, 274-75)

Més recentment, l'apreciació pública de Dalí s'ha canalitzat a través del cinema i de la literatura divulgativa relacionada amb la seua identitat com a article de consum. Hi ha una versió cinematogràfica projectada que serà protagonitzada per Antonio Banderas i dirigida per Simon West. També es duen a terme en aquest moment dues produccions biogràfiques a Hollywood: *Dali and I: The surreal story*, protagonitzada i dirigida per Al Pacino i Andrew Niccol respectivament; i un film que versa sobre l'època de la Residencia de Estudiantes, protagonitzat per Robert Pattinson. Pel que fa a la literatura divulgativa, es pot esmentar el llibre de Stan Laurysens titulat *Dali and I: Exposing the Dark Circus of the International Art Market* (2009). En aquest context de la cultura de masses, un dels majors problemes amb els quals ens trobem repetidament són les falsificacions de la seua obra.

En conclusió, la influència de Dalí en el camp de les arts tant

nacionals com internacionals no es pot obviar. Cal continuar recordant-lo; cal, en definitiva, optar per la persistència de la memòria, ja que la seua memòria és també la nostra. Tenint en compte el clam d'immortalitat present en *La persistència*, el que caldria fer és explorar en més detall el seu llegat artístic als Països Catalans, ja que, malgrat qüestions polítiques i d'herència, ha deixat una petjada estètica única i fascinantíssima. ■

¹ Félix Fanés, *Salvador Dalí: la construcción de la imagen 1925-1930* (Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí i Electa, 1999), p. 93-94. Antoni Pitxot, *La persistència de la memòria* (vídeo) <http://www.bcnmultimedia.cat/Dali/CATPdM.html> [accedit el 25 de febrer de 2009]. Precisament en la prosa poètica «Nadal a Brussel·les (conte antic)» de 1927, hi apareix una referència al Bosco: «Jeronimus Bosc, amb l'ajuda d'un peix-dimoniet, ha encès un foc verd, amb branques i pèls, en el centre d'un llac gelat i s'escalfa les mans». Salvador Dalí, *L'alliberament dels dits*, ed. per Félix Fanés (Barcelona: Quaderns Crema, 1995), p. 51.

² *El gran masturbador* va aparèixer primer com a oli (1929) i després com a poema (1930), però aquest últim sols inclou un fragment que està en relació efràstica amb la pintura:

*el gran Masturbador
amb l'immens nas recolzat en l'enllosat d'ònix
les seues parpelles enormes tancades
el front devorat per espantoses arrugues
i el coll inflat pel cèlebre furúncol en el qual
pul·lulen les formigues
s'immobilitza
confitat en eixa hora del vespre massa
lluminós encara
mentre la membrana que recobreix completament
la seua boca
s'endureix al llarg de l'angoixosa de l'enorme
llagosta
agafada immòbil i adherida a ella
des de fa cinc dies i cinc nits*

Aquesta traducció al català es basa en la versió castellana del poema que apareix en Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce*

que la sangre (las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí) (Barcelona: Seix Barral, 1984), p. 248-58 (p. 249).

³ La famosa imatge de la mà infectada de formigues d'*Un chien andalou* (1929) podria representar la qualitat mortuòria de l'erotisme, tal i com aquest és entès per Georges Bataille. El fort component sexual de moltes de les obres dalinianas remet principalment a la masturbació.

⁴ André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trad. per Richard Seaver i Helen R. Lane (Ann Arbor Paperbacks, University of Michigan Press, 1972), p. 123.

⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), p. 7.

⁶ Traducció meua. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, p. 258-62 (p. 259).

⁷ Segons Fèlix Fanés, aquesta conferència va ser dictada, o havia de ser dictada, a Barcelona l'11 de maig de 1935. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción de la imagen 1925-1930*, p. 249, 265. En aquesta línia, és interessant destacar que la predilecció de Dalí per Freud o Nietzsche també s'ha vist marcada per una apropiació personal de teories psicoanalítiques i estètiques.

⁸ Salvador Dalí, «El amor y la memoria», *Obra completa*, ed. per Agustín Sánchez Vidal (Barcelona: Ediciones Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí i Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2004), v. 3, p. 218-232 (p. 223).

⁹ Robert Descharnes i Gilles Néret, *Dalí: The Paintings* (Köln: Taschen, 2001), p. 26.

¹⁰ Màrius Carol i Josep Playà, *El enigma Dalí* (Barcelona: Plaza & Janés, 2004), p. 38.

¹¹ Carol i Playà, *El enigma Dalí*, p. 362.

¹² Paul Hammond, *L'Age d'or, British Film Institute film classics*, ed. per Rob White i Edward Buscombe (Taylor & Francis, 2003), p. 115-37 (p. 122).

¹³ Cristina Ruisánchez, «Símbolos dalinianos en la cultura de masas: algunos ejemplos en diversos films de Bigas Luna», *Salvador Dalí i les arts. Historiografia i crítica del segle XXI*, ed. per Lourdes Cirlet i Mercè Vidal (Edicions Universitat de Barcelona: 2005), p. 175-78 (p. 175-76).

¹⁴ Agustín Sánchez Vidal, «Dalí, escritor» en *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 689, 2004 maig, p. 2-5 (p. 2).

¹⁵ Paul C. Ray, *The Surrealist Movement in England* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1971), p. 90. Les següents referències a aquesta obra s'inclouen en el cos del text.

SUBSCRIPCIONS AL TELÈFON
971 25 64 05

Lluc
REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

SETEMBRE - OCTUBRE 2008
865

Carles Cabrera
ELISEU CLIMENT
La intel·ligència al servei d'un poble

MANEL OLLÉ
Olimpisme o liet en pols

DAMIA PONS
Cultura i país, memòria i projecte

JAUME MIRO
Zona d'exclusió

DOSSIER: MIRADES AL FUTUR
Pere Ribes Rabassa, Manuel Añis, Caterina Cortés,
Pau Plana i Josep Carles Romaguera

Lluc
REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

NOVEMBRE - DESEMBRE 2008
866

JOSEP M. NADAL SUAU
L'educació: salvació i exigència

Carles Cabrera
BALTASAR PORCEL
«Jo sóc de les illes Fidji»

JAUME MATEU
45 anys d'Obra Cultural Baleaz.
Informe sumari

JOSEP LLOMPART
També el Japó és un país de contrastos

DOSSIER: 75 ANYS
D'ALEXANDRE BALLESTER
Carles Cabrera, Damia Pons, Francesc Gort,
Antoni Nadal, Magdalena Alomar, Antoni Serra,
Margarida López i Xesca González.

Lluc
REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

GENE - MARÇ 2009
867

VICENS VILLATORO
Nacionalisme i Casa Gran

Enric Tur
CATHY SWEENEY
«L'Estat espanyol no té el títol
homològic del que seria
un Estat democràtic»

FERRAN NAVINES
Crisis i crisi

DOSSIER: PROJECCIONS DE
RAMON LLULL
Rosa Plana, Maribel Ripoll Perelló, Antoni Bordes,
M. Magdalena Galabert i Mireia Galabert, Enric
Papell, Júlia Butinyà i Jaume Muntañer González.

París: rere els passos de Mercè Rodoreda

Marc Colell i Teixidó*

Potser escric per afirmar-me. Per sentir que sóc...
MERCÈ RODOREDA

Poc es podia imaginar Mercè Rodoreda el 1928, quan va visitar la ciutat per primera vegada acompanyada del seu oncle-marit amb motiu del viatge de noces de la parella, que París esdevindria poc més d'una dècada després la seva segona ciutat. Una ciutat que, juntament amb Barcelona, Ginebra i molts anys més tard Romanyà de la Selva, havia de configurar la geografia personal de l'escriptora.

A París, Rodoreda hi viurà moments cabdals de la seva vida, vivències que li serviran de matèria literària per redactar, primer, els contes de postguerra i, posteriorment, per bastir les novel·les que anirà desgranant ja a Ginebra a partir de les primeries dels anys seixanta. Unes experiències que podríem anomenar «agonies i resurreccions de l'ànima», manllevant la definició que en fa la mateixa escriptora al pròleg de *Mirall trencat*.

Tanmateix, els anys que Mercè Rodoreda passa a París no formen un període continu, car es veuen estroncats pel parèntesi de l'ocupació alemanya de la capital francesa. Rodoreda s'instal·la per primer cop a París el febrer del 1939, quan decideix deixar a Tolosa el grup d'intel·lectuals catalans amb qui ha emprès el camí de l'exili per treballar organitzant la biblioteca que el PEN Club té a la ciutat. El viatge el farà sola amb tren. Un trajecte del qual deixa constància en una lletra adreçada als companys que han restat a la capital del Llenguadoc: «I es fa de dia. Molt lentament. Hi ha uns núvols negres i esfilagarsats i al cel una claror tènue. I té, ja sóc a París. Que me'n trobo de perduda...».¹

Aquest sentiment de desconcert i solitud no dura gaire. L'abril del

1939, gràcies a les gestions de les autoritats franceses, el grup d'intel·lectuals catalans és acollit al castell de Roissy-en-Brie, localitat situada a devers trenta quilòmetres al nord de París. Al castell, avui dia reconvertit en l'*Hôtel de Ville* del municipi, i més tard a Villa Rosset, on hauran de traslladar-se per l'agreujament de la situació internacional, Rodoreda hi viurà una història d'amor apassionada amb Joan Prat, conegut literàriament amb el nom d'Armand Obiols. Aquesta relació desferma una polèmica molt agra dins del grup. Convé recordar que Joan Prat era casat amb la germana de Francesc Trabal (integrant, juntament amb el mateix Obiols i Joan Oliver, de la Colla de Sabadell), amb la qual tenia una filla.

D'aquesta relació amorosa n'és testimoni l'escriptora Anna Murià, membre també del grup i confident de Rodoreda: «Cal dir-ho sense embuts: es van enamorar. Des del principi, a l'abril. Per mi no va ser cap revelació: ho sabia com si ho hagués sabut sempre».

Tot i els entrebancs, la relació amorosa entre Armand Obiols i Mercè Rodoreda es perllongarà fins a la mort del primer el 1971. Una relació que no només marca la vida de l'escriptora, sinó que també deixa petja en la seva obra. Donada la gran capacitat intel·lectual i l'alt nivell de rigor d'Obiols, el seu company es converteix en el seu mentor literari, en la primera persona que llegeix els originals i hi proposa esmenes. Tampoc no és cap casualitat que el triangle amorós sigui un tema recurrent en l'obra rodorediana; tan sols cal recordar, a tall d'exemple, els contes *La sang*² o *La salamandra*.³

L'amenaça de l'esclat imminent de la Segona Guerra Mundial i la profunda divisió d'opinions que genera la relació Obiols-Rodoreda entre els intel·lectuals de Roissy fan sorgir dos punts de vista oposats per tal d'encarar la gravetat de la situació internacional: mentre la majoria aposta per embarcar-se rumb a Amèrica del Sud (posició de Joan Oliver, Francesc Trabal, Anna Murià, Agustí Bartra, Pere Calders, etc.), Rodoreda i Obiols confien en la capacitat dels aliats per fer front a l'embat del nazisme i decideixen quedar-se a Europa. Una decisió que cova l'esperança que els aliats, un cop guanyada la Segona Guerra Mundial, entraran a Espanya i derrocaran el franquisme.

Dissortadament els alemanys avancen de manera imparable cap a París, i la ciutat cau el 12 de juny del 1940. En aquest moment la parella comença un periple interminable, una mena de segon èxode, que els durà a refugiar-se, primer, a Orleans i, després, a Llemotges i Bordeus. Rodoreda immortalitza la fugida de París en el conte de ressonàncies dantesques *Orleans, tres quilòmetres*.⁴

No és fins al setembre del 1946, poc després de la victòria aliada, que la parella decideix tornar a la capital francesa. En un primer moment, s'instal·len en una *chambre de bonne*, una mansarda minúscula, situada al sisè estatge del número 21 del carrer Cherche Midi, al cor del barri de Saint-Germain, epicentre de la vida intel·lectual parisenca. La cambreta l'aconsegueixen gràcies a l'ajut de la germana del polític Nicolau d'Olwer, que viu al pis de sota. Així ho explica la mateixa Mercè en una carta a Anna Murià: «No us aconsello que vingueu. Si veieissis com vivim t'esgarrifaries. Una cambra de minyona en un sisè pis, petita com un cop de puny i sense aigua. Un desastre. Però cedida gentilmente per la germana d'en Nicolau.»⁵

Guanyar-se el pa en el París de la postguerra no és gens fàcil. Després d'uns quants anys sense haver escrit ni una ratlla, segons que ella mateixa confessarà a Baltasar Porcel una pila d'anys després, perquè en aquella època de calamitats «escriure semblava una ocupació espantosament frívola»,⁶ Rodoreda decideix abandonar la costura, el mitjà de subsistència amb què s'havia guanyat la vida a Llemotges i Bordeus, i comença a col·laborar en la segona etapa de la *Revista de Catalunya*. El conte *Fil a l'agulla*⁷ és un testimoni dels anys en què Rodoreda va sobreviure tallant



Armand Obiols i Mercè Rodoreda (Villa Rosset, Roissy, 1939)

patrons, i embastant i cosint vestits. Al mateix carrer Cherche Midi, a tocar de l'edifici on viuen Obiols i Rodoreda, hi ha una munió de botigues d'alta costura. No seria d'estranyar, doncs, que Rodoreda hagués treballat per encàrrec en alguna.

Rodoreda aprofita el temps que li resta entre col·laboració i col·laboració a la *Revista de Catalunya*, el redactor en cap de la qual és Armand Obiols, per reprendre la seva activitat literària. De mica en mica, troba la mínima estabilitat econòmica i la tranquil·litat d'esperit per començar a escriure contes, que intenta publicar en la mateixa *Revista* o en altres publicacions de l'exili. Per mitjà de la seva amiga Anna Murià, fa arribar algunes d'aquestes narracions a Agustí Bartra, que les publicarà en revistes editades a Amèrica del Sud. La majoria d'aquestes narracions formaran part amb posterioritat dels reculls *Vint-i-dos contes* (1957) i *Semblava de seda i altres contes* (1978).

La tria del conte com a gènere literari no és arbitrària. El conte, atesa la curta extensió, exigeix menys temps i menys esforços. Un temps i un esforç que Rodoreda ha de consagrar a activitats que li permetin guanyar-se la vida i que, per tant, deixen per a més endavant la dedicació a la novel·la. Malgrat aquests condicionants, a les acaballes dels anys quaranta, Rodoreda cultiva un altre gènere literari que també li requereix menys temps que la novel·la: la poesia. El poeta Josep Carner, que tot i estar establert a Brussel·les viatja sovint a París i visita

De mica en mica, troba la mínima estabilitat econòmica i la tranquil·litat d'esperit per començar a escriure contes, que intenta publicar en la mateixa *Revista* o en altres publicacions de l'exili

la parella Obiols-Rodoreda, li va demanar mig bromejant un dia per què no escrivia poemes. Poc temps després, Rodoreda li lliura els sonets que havia escrit inspirant-se en l'*Odissea*. Amb un d'aquests sonets guanya els Jocs Florals del 1947, celebrats a Londres. Tres anys més tard és proclamada Mestre en Gai Saber a Montevideo. Si bé algun d'aquests sonets es van publicar de manera esparsa en revistes, la majoria romanen inèdits i no veuen la llum fins al 2002⁸, juntament amb la correspondència entre Carner i Rodoreda.

La geografia parisenca que recorre Rodoreda en els seus anys a la capital francesa té uns contorns força precisos. Podríem dir que pràcticament restaria emmarcada en el quasi triangle que formen el bulevard Saint-Germain, el bulevard Saint-Michel i el bulevard Raspail. Dins d'aquest espai, el centre intel·lectual del París de l'època, Rodoreda passeja i vagareja pels mateixos espais que freqüenten els existencialistes francesos.

Visita l'església de Saint-Germain-des-Près, amb el campanar i l'heura que s'enfila pels murs exteriors. S'asseu a les taules del cafè *Aux deux magots* (6, place de Saint Germain), on havia arribat a coincidir, a la taula del costat, amb Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir. Cal recordar que en aquests anys París es troba en ple fervor existencialista i autors com ara Sartre, Beauvoir o Camus es deixen veure pels cafès del barri llatí. A frec d'*Aux deux magots*, hi trobem també el *Café Flore* (172, boulevard Saint Germain) o la *Brasserie Lipp* (151, boulevard Saint Germain), establiments sovintejats també per l'autora. Encara avui, en aquesta *brasserie* es pot contemplar la sanefa de mosaic amb lianes verdes i cacauts que Rodoreda evoca en un text inèdit⁹ conservat a l'IEC. En aquest text Rodoreda explica que sovint, en moments de feblesa, en ple exili, li venien unes ganes de morir molt literàries. El més fàcil, segons ella, hauria estat llançar-se daltabaix del pont del Carrousel, que travessa el Sena a l'altura del Museu del Louvre. O bé morir un matí qualsevol prenent un cafè amb llet a la *Brasserie Lipp*. Veiem, doncs, com aquests espais esdevenen part de la quotidianitat de l'autora i, a poc a poc, vida i literatura hi acaben convergint.

En el mateix bulevard Saint-Germain hi trobem, gairebé costat per costat, les llibreries *La Hune* (170, boulevard Saint Germain) i *L'écume des pages* (174, boulevard Saint Germain). Rodoreda hi és client habitual, sempre que els mitjans econòmics li ho permeten. Quan això no és possible, es desplaça a la Biblioteca Nacional de França (58, rue de Richelieu), de la qual és lectora assídua. Allà hi llegirà els grans autors francesos i de la literatura universal. No en va, anys després, afirmarà que els anys de cultura francesa i la lectura en francès li han fet molt de bé per a la seva formació literària: «Per mi la lectura va ser molt important, sobretot durant els anys de França. Llegir bàrbarament, això és important. Si no hi hagués hagut l'exili, si no hagués conegut la cultura francesa, jo hauria escrit d'una manera molt diferent. La claredat, la precisió, em ve dels escriptors francesos.»¹⁰

Una mica més a prop del domicili de la parella, al carrer Cherche Midi, encara hi trobem tres indrets més de certa importància per a Rodoreda. El teatre du Vieux Colombier (21, rue du Vieux Colombier), que acull peces teatrals de les tendències més



L'obra plàstica de Rodoreda es caracteritza per figures de cap i ulls molt grossos, desconcertats, i rostre aclaparat. Unes figures que reproduïxen la incomprensió pels esdeveniments i la situacions que els ha tocat de viure

acudir-hi el dia del mes que l'entrada és gratuïta. D'aquestes visites en sorgeix el desig de provar sort en el món de la pintura. Com un simple *divertimento*, Rodoreda comença a pintar aquarel·les, collages i aiguades al darrer tram dels anys quaranta. Algunes d'aquestes obres s'han pogut veure fa ben poc en una exposició comissariada per Mercè Ibarz a la Pedrera de Barcelona, amb motiu del centenari del naixement de l'autora. Quan comença a pintar, l'escriptora és conscient que, a causa dels estralls de la guerra, París ha passat el testimoni de capital artística mundial a Nova York, un paper que s'esforça a recuperar però que potser ja no podrà recuperar mai més. Molts artistes s'han vist forçats a partir als EUA per poder prosseguir la seva obra.

A més de visitar el Louvre, Rodoreda acudeix a la galeria d'art Maeght (42, rue du Bac) per veure-hi exposicions, una galeria que més tard farà de marxant del pintor Joan Miró. De tota manera, la galeria de més rellevància per a Rodoreda és la galeria Mirador (17, place Vendôme), on el 1957 havia de presentar alguna de les seves aquarel·les, una exposició que no es va arribar a fer mai. La sala Mirador l'havia fundada el 1948 Just M. Cabot i va ser batejada així en homenatge al setmanari català homònim dels anys trenta, en què precisament Rodoreda havia publicat. La pretensió d'aquesta sala, d'ençà que es va fundar, era acollir l'obra artística d'autors catalans, com ara Miró, Fenosa, Grau Sala o Clavé.¹²

L'obra plàstica de Rodoreda es caracteritza per figures de cap i ulls molt grossos, desconcertats, i rostre aclaparat. Unes figures que reproduïxen la incomprensió pels esdeveniments i la situacions que els ha tocat de viure. Un sentiment que podrem retrobar en Natàlia-Colometa, Cecília C. o Teresa de Valldaura, algunes de les grans heroïnes de les novel·les

en voga a l'època, el cinema Pagode (57 bis, rue Babylone; per comprendre l'interès de Rodoreda pel cinema només cal llegir el conte *Tarda al cinema*¹¹), o l'Hôtel Lutetia. Aquest hotel, situat molt a prop de la cambreta de Rodoreda, és un dels pocs edificis no oficials al cim del qual sempre oneja la bandera francesa. Aquest gest rememora que aquest edifici va ser confiscat per les tropes alemanyes durant l'ocupació de la ciutat per establir-hi el quarter general de la Gestapo. Un cop més l'ombra de la guerra torna a passar de frec per la vida de l'autora.

L'exili parisenc, a més de procurar-li un gran coneixement de la literatura francesa, li permet ampliar els coneixements en altres vessants. Així,

Rodoreda visita sovint el Museu d'Història Natural de la ciutat (36, rue Geoffroy Saint-Hilaire), on queda fascinada per les carcasses dels esquelets d'animals avui ja desapareguts. Tenint en compte la passió que l'autora sentia per les flors, el Jardí Botànic (rue Buffon) és un altre indret que visita amb assiduitat. Un jardí que recorda l'esforç de catalogació i inventari de les espècies endegat pels botànics il·lustrats del segle XVIII. Allà hi troba les flors i les aromes del jardí del casal de Sant Gervasi on va passar la infància i que tanta simbologia té en la seva obra.

Tot i així, si hi ha un equipament cultural que té una importància especial per a Rodoreda aquest és el Museu del Louvre. L'autora aprofita per

rodoredianes posteriors. Rodoreda, potser sense ser-ne conscient, aprofita els anys viscuts a París per realitzar temptatives artístiques en diferents disciplines (conte, poesia, pintura) que li permetin elaborar un estil literari propi. I aquestes temptatives, aquest reguitzell d'intuïcions, fructificaran en un estil que l'autora no acabarà de trobar fins a instal·lar-se prop del llac Léman, a Ginebra, a mitjan anys cinquanta. «Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials»,¹³ assenyalava molts anys més tard.

Aquesta simplicitat, aquesta recerca desesperada de la naturalitat, Rodoreda no la trobarà fins a descobrir la tranquil·litat de Ginebra. El 1954 Armand Obiols obté una plaça de traductor a la Unesco i la parella es trasllada a viure en aquesta ciutat. L'estabilitat econòmica de la nova feina d'Obiols i l'ensopiment de Ginebra permetran que a partir d'aquest moment Rodoreda es dediqui en cos i ànima a escriure novel·la. Rodoreda confessa per carta a Anna Murià que «després de dos anys i mig d'ésser en aquesta terra [a Ginebra] encara m'enyoro de París».¹⁴

Per Rodoreda, París són uns anys de lluita aferrissada per sobreviure, de formació gairebé autodidacta, de temptatives artístiques més o menys reeixides, d'anar paint amb paciència els esdeveniments dramàtics que ha hagut de viure. A París, més que no pas escriure l'autora hi viu intensament, tan intensament com ho va fer Hemingway i ho narra en les pàgines de *París era una festa*. La serenor de Ginebra li permetrà per fi convertir aquestes vivències en matèria narrativa i trobar la veu literària cercada amb tant d'anhel.

Textos:

– Els alemanys fa dies que ja són a París. Jo he vist la bandera amb la creu a l'Arc de l'Estrella.

– A París, els alemanys?

– Sí, sí. A París.

«Orleans, tres quilòmetres»,
Semblava de seda i altres contes

Incòmodament, ajaguda bocaterrosa, amb els colzes sobre el llit i les mans obertes sobre les galtes, comptava els «arrondissements» en una guia de París. Un, dos, tres... La remor de l'aigua la distraïa i la feia descomptar. Només en trobava dinou. On

s'equivocava? Començava per l'illa Saint-Louis i anava voltant. Quatre, cinc, sis...

[...]

És clar que era ridícul preocupar-se –i deia preocupar-se per evitar un mot més fort i per culpa del mot crear cercles i cercles de rancúnia– per un matí sense petons. Però els primers petons matinals havien estat sempre tan estimats... Tenien gust de son, com si la son esvaïda tornés pels llavis d'ell i anés cap als ulls que es cloïen i volien tornar-se a adormir. Aquells petons fets tot jugant ho valien tot. Un, dos, tres, quatre, cinc... Illa Saint-Louis, Châtelet carrer Montyon... disset, divuit...

[...]

Podria deixar tanta tendresa? La miraria tristíssim: tants mots, tants carrers de París, tants acabaments de tarda, quan l'amor tot just el somniaven... No comptava, ara. Mirava el mapa. Davant de cada edifici important ell li havia dit: «T'estimo». Li havia dit «t'estimo» quan travessaven un carrer, asseguts a la terrassa d'un cafè, sota cada arbre de les Tulleries.

[...]

Veia la plaça de la Concòrdia un vespre de pluja. L'asfalt lluent reflectia els llums i a terra, a cada llum, naixia un riu de claror. Veia avançar, com si mirés d'un terrat estant, un paraigua. A cada punta de barnilla una gota d'aigua i al voltant del paraigua minúscul, París: les teulades, les xemeneies, les filagarses de boira, els carrers profunds, els ponts sobre l'aigua llisa.

«Felicitat», Vint-i-dos contes

En aquella hora passava poca gent pel boulevard Rochechouart. A la cantonada del carrer Dunkerke hi havia, com sempre, Zuzanne amb el carretó de les flors...

Quan va arribar a la plaça Pigalle travessà cap al centre, mirà una estona les revistes d'un quiosc de diaris i es va dirigir cap al baixador del metro.

«El bitllet de mil»,
Semblava de seda i altres contes

Va costar que m'agradés Ginebra. M'havia moria d'ensopiment, sense el Louvre, sense els museus, sense carrers vells, sense avingudes amples. Rue de Prony. Arrelada a París, no sé quants anys a París.



Façana 21, rue du Cherche Midi.

El jardí de Luxembourg amb tantes santes reines de França a santa Clotilde li falta un dit no sé si de la mà dreta o de la mà esquerra.

«Paràlisi»,

Semblava de seda i altres contes

* Lector de llengua i literatura catalanes. Universitat de París-Sorbona (París IV)

¹ Carta de Mercè Rodoreda en el trajecte de tren de Tolosa a París. Febrer del 1939. Arxiu Fundació Mercè Rodoreda.

² RODOREDA, Mercè. *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Biblioteca Selecta, 1958.

³ RODOREDA, Mercè. *La meua Cristina i altres contes*. Barcelona: Antologia catalana, Edicions 62, 1967.

⁴ RODOREDA, Mercè. *Semblava de seda i altres contes*. Barcelona: Edicions 62, 1978.

⁵ RODOREDA, Mercè. *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*. Barcelona: laSal, edicions de les dones, 1985.

⁶ PORCEL, Baltasar. «Mercè Rodoreda o la força de la lírica». Dins: *Serra d'Or*, març del 1966.

⁷ Ídem 2

⁸ RODOREDA, Mercè. *Agonia de la llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Angle Editorial, 2002.

⁹ CASALS I COUTURIER, Montserrat. *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*. Barcelona: Edicions 62, 1991. Pàg. 132.

¹⁰ «Una conversa inèdita amb Mercè Rodoreda», Arnau, Carme i Oller, Dolors. *La Vanguardia*, 2 de juliol del 1991.

¹¹ Ídem 2

¹² IBARZ, Mercè. «Pintura i literatura en Rodoreda: els cavalls interiors». Dins: *L'altra Rodoreda. Pintures & Collages*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2008.

¹⁴ Rodoreda, Mercè. *Mirall Trençat*. Barcelona: Club Editor, 1974.

¹⁵ Ídem 4

Miquel Bauçà i la *Devotio moderna*

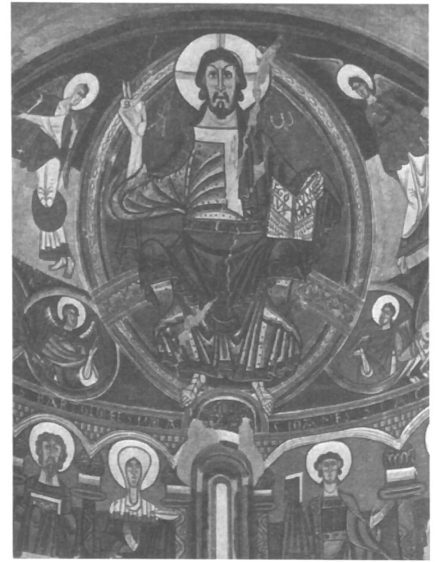
Gabriel Julià Adrover

A finals de l'Edat Mitjana sorgeix un moviment religiós en els Països Baixos que s'estén per tot Europa. En contraposició a la pràctica religiosa de l'Edat Mitjana –resos comunitaris, recitals dels salms, cànctics– aquest moviment era de pràctica personal, de caràcter intimista i personalista. Cada persona reflexionava, es tornava contemplativa vers el Déu, Jesucrist, tot el que envolta la idea del Déu creador. Aquest moviment intentà atraure els laics, la gent senzilla, a la contemplació i a una oració metòdica. Aquest corrent religiós arribà a Roma, on, en el segle XVI, sembla que hi entrà, o almanco s'hi relacionà, Gaietà de Thiene (1480-1547), que fou el fundador dels clergues regulars, els quals més tard rebran el nom de teatins. Aquesta serà la primera orde en què els seus integrants s'allunyan de les clàssiques ordes monàstiques o conventuals en el fet que, tot i viure en comú, tenen com a funció, a l'igual que els clergues, l'atenció religiosa a la societat i ser exemple de vida mesurada i devota. Aquesta orde deixarà de ser com les comunitats de monjos que tenien per lema l'*ora et labora*. Ara també «resaran» en comú, però menys, ateses les seves funcions d'assistència al poble. Això sí, tindran els components de meditació, concentració personal, aquesta reflexió en el Déu personal. Serà a partir d'aquí que la iconografia ens començarà a mostrar sants i santes que sembla que deixen el terra i s'eleven com empesos per una força invisible. Aquest moviment tindrà una gran difusió. A sant Ignasi de Loiola també l'hi trobem i el fruit més visible en són els *Exercicis espirituals*.

Miquel Bauçà, un nin d'onze anys i mig, entra al seminari, dit «escolasticat» –així es diferenciava del semi-

nari diocesà, el que depenia del bisbat–, dels clergues teatins. El mateix dia ja fou «sotmès» a la pràctica de la meditació, és a dir, a aquesta pràctica de la *Devotio moderna*. Per espai de mitja hora els matins, a primera hora, les set, i a la tarda, més o menys sobre les dinou hores, una altra mitja hora. Era una pràctica diària i controlada. Un escolar feia una lectura en veu alta i a partir d'aquesta lectura s'havia de reflexionar, tot en silenci. Es controlava si s'hi havia posat atenció, en la lectura. El pare prefecte, que així es deia qui dirigia els escolars, els feia preguntes. Si un no sabia el què s'havia llegit podia, i de fet es feia, ésser castigat, estar mitja hora o una hora agenollat, l'hora en què es feia estudi, o escriure una frase repetint-la uns centenars de vegades. Un cop a l'any es feien els «exercicis espirituals», seguint el mètode ignasià. Eren uns dies completament en silenci en què es feien «meditacions», unes quantes sessions al matí i altres tantes a la tarda. En què consistien exactament aquestes meditacions? No s'hi donaven gaires normes; la més clara era que aquells que es dedicaven a la meditació s'havien d'imaginar trobar-se en un lloc determinat i allà, enmig de les criatures, reflexionar sobre Déu, el Déu pare, el Déu creador, provident... Unes paraules de l'Evangelí eren el tema que sobrevolava aquelles «meditacions»: «Busqueu el regne de Déu en primer lloc i la seva justícia; la resta se us donarà per afegit». És feia insistència en la ubicació, trobar-se en un lloc determinat, en una situació, veure's criatura davant Déu... Així era més senzill, es deia, retenir la ment i no sofrir la distracció, la dispersió.

Els primers conjunts de poemes que escriu Miquel Bauçà, *Cants jubilosos*, *Els cans resaven* i *Una bella història*,



tenen un tret comú. Cada un d'ells és com una fotografia que ens posem al davant. El que fa Miquel perquè «veiem» aquesta «fotografia», contemplem, és marcar-nos uns punts determinats, el que Roland Barthes en diu «punctum», allò que ens crida més l'atenció d'una fotografia, d'aquella realitat (*La càmera lúcida*, Lleonard Muntaner Editor, 2007). Cada poema és la «fotografia» d'una realitat que coneixia bé el poeta. Mitjançant uns quants «punctums», els més cridaners per a ell, ens dibuixa un espai. La imaginació del lector podrà fàcilment omplir els espais que hi ha entre els «punctums», encara que no calgui, ja que quan mirem una fotografia no som exactament conscients de tot el que hi veiem al mateix temps. En retenim només certs punts, els més cridaners, cosa que no vol dir que tots els vidents de la fotografia siguem conscients dels mateixos punts. Miquel agafa els punts suficients perquè ens sigui més fàcil comprendre la «fotografia». Els qui coneixem el paisatge que en certa manera Miquel mitifica dins la seva obra podem reconèixer-hi el lloc i fins i tot el punt des d'on aquest mira, des d'on ell contempla aquell paisatge o el que sigui. Així, en el primer poema de *Cants jubilosos* («De com Déu es dirigí als cèlibes d'una petita vila marinera»), és evident que ens trobam davant una «fotografia» de Portocolom –port natural de la part de llevant de l'illa de Mallorca. El punt des d'on es veuen els «punctums» que anomena en el poema és un lloc anomenat



Arenal, dins el mateix port. Des d'aquest punt podem contemplar «el serral», «la gavina», «les ones» de la petita platja, «els caminois» fent volterelles cap al «serral», la «garriga», la «boca del port» per on entren els primers rajos de sol... Amb sis «punctums», sis paraules, ens ha posat, ens ha ubicat i posat a punt per a la contemplació del Déu pare que ve...

Aquesta «fotografia» és paisatgística. Donem-li aquest nom per la claredat en què hi podem veure un paisatge real i que en només unes paraules el poeta ens el fa avinent. En altres poemes pot tractar-se d'una persona, una fotografia en què la part bàsica i els altres punts, senzillament, posen de relleu l'home enmig del paisatge, d'aquella «plana» on viu la infància. Així, en el poema «Una gran llosa i unes navalles lluentos no es mouen dins la plana» (*Cants jubilosos*). Aquí, la figura central és el pagès que treballa el camp. És un lloc, la plana, del qual contínuament parla, i l'home en un moment determinat, el juliol, recollint la minsa anyada. És una bella

Totes aquestes «fotografies», anomenem-les així, reflecteixen una realitat d'un lloc i un moment. Un espai real i un temps determinat que irromp dins el poeta

fotografia, no pel patiment que s'hi aixeca i és palpa, sinó pels «punctums» que posa de relleu i que, només anomenar-los, fan sorgir dins el lector la fotografia, una realitat que sembla tenir al davant.


Miquel va aprendre, o almanco el van obligar a fer, «meditació» per espai de set anys.

És deixeble de la *Devotio moderna* o és senzillament una casualitat, que en sigui un practicant? En sigui l'un o l'altre el motiu, el que sí podem veure és un paral·lelisme entre aquesta pràctica religiosa que obre el Re-

naixement i la que ell, dins aquest corrent, conscientment o inconscient, segueix. Ens fa una ubicació i alhora un temps determinat, en què es posen plegades les sensacions i percepcions que d'aquesta ubicació en treu.

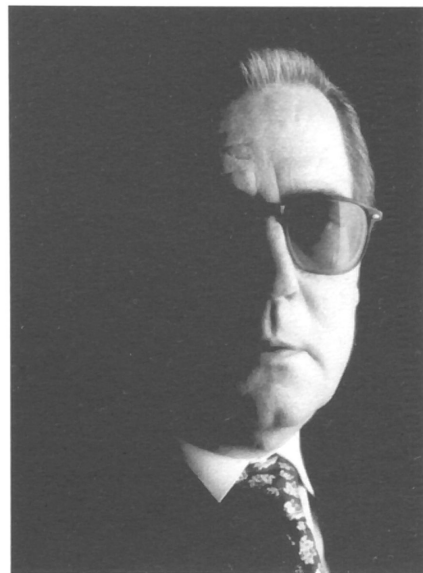
Totes aquestes «fotografies», anomenem-les així, reflecteixen una realitat d'un lloc i un moment. Un espai real i un temps determinat que irromp dins el poeta. Ell, i en això rau l'art, entès aquí com a habilitat, anomena uns punts, aquells que hom veuria perquè són on rau la força de la fotografia, d'aquell moment real que copsa l'ull –en la fotografia l'objectiu, la lent. I l'immortalitza, l'allarga en el temps, encara que sigui passat. Aquell moment es perpetua dins la memòria i el poeta ens el fa avinent mitjançant la paraula. És un moment de la realitat que, com suspès d'un fil invisible, se'ns fa present.

En les fotografies sempre hi presentim qualche cosa: o bé aquells ulls, o aquella mà, o aquell objecte, el que sia, ens provoca, ens desperta l'admiració. O un sentiment. Tots aquests poemes tenen en comú aquest despertar unes sensacions determinades dins en Miquel i que ens transmet mitjançant la paraula. Això sí, cal que tinguem present aquesta fotografia que ens mostra i que el «jo» lector de qualche manera «vegi» la fotografia que ell mostra. I, alhora, còmplice del poeta, faci amb ell aquest salt per a veure aquesta realitat en un nou significat. Els rajos del sol que entren per la bocana del port són el Déu pare; el pagès remull de suor i ple de brutícia és l'abandó de l'home en la seva misèria, és el crit contra la injustícia a què és sotmès el pobre. En aquest poema concret era el seu pare, que tantes vegades veu en aquesta situació i posició?

Una pràctica religiosa de sis-cents anys enrere ha desencadenat la poesia de Miquel? Si n'és fill o no, d'aquest moviment, no em sembla rellevant. Només assenyalar aquest moviment i el fet que Miquel molt bé hi té cert lligam conscientment o inconscient. El que sí sembla és que el coneixement del moviment religiós *Devotio moderna* i el realisme que traspuen els poemes –aquí ens podríem estendre en els moviments realista i surrealista, però no és la finalitat d'aquesta consideració– ens pot ajudar a entendre més la complexitat i lucidesa d'aquests poemes. Al cap i a la fi, la bellesa rau en el despertar, o no? 

L'estrena de *Siau benvingut* (II) Antoni Mus, director, i l'esmolador peripatètic

Alexandre Ballester



Feria anys que jo, empès per la meua volença teatral, coneixia gairebé tots els components de la Companyia Artis i, sense confessar-ho ni a la meua ombra, ansiejava que m'estrenessin unes obres de teatre que jo encara havia d'escriure. Era el somni despert d'una vorera de la meua voluntat. Així i tot, de fet, he de dir que vaig entrar al si de l'Artis de la mà d'Antoni Mus i López, el conegut autor i director que, ben aviat, per afinitats intel·lectuals i polítiques, es va convertir en el meu germà major. En un bon amic.

En les llargues i freqüents converses, en Toni Mus em parlava de la seva experiència teatral, de la seva gran amistat amb l'escenògraf Toni Cortès, Antoni Cortès Forteza-Rey. De les il·lusions que, com espines de foc, dansen sempre enceses dins el cervell d'un home de teatre. I, Antoni Mus era, essencialment, un home de teatre, inquiet, emprenedor, fantasista, educador titànic i exigent a l'hora de dirigir. Ell tenia una idea del muntatge, cas de *Siau benvingut*, per exemple, i vers aquella idea, i d'acord amb les possibilitats, endreçava els seus esforços. Hi posava temperament, coneixement i passió, a cada assaig.

Durant setmanes, tot preparant *Siau benvingut*, en Toni Mus, amb el seu cotxe, sovint acompanyat per en Toni Parera Fons –el compositor de tantes cançons famoses aleshores, com «Tot ja és mort», «Ma mare», «Bona nit», amb lletra de Mus–, venia des de Manacor a sa Pobla, em recollien i, tots tres, amb xalestes discussions, carretera i cap a Palma. La darrera

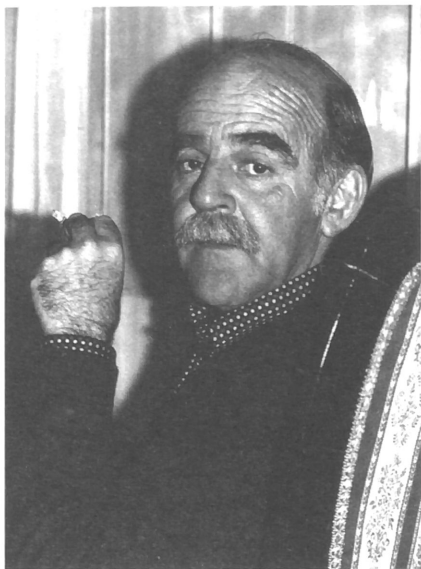
setmana els assajos es realitzaren al mateix escenari del Teatre Principal. Arrufadet a una butaca, tot contemplant els actors a l'escenari, sense confessar-ho ni a la meua ombra, sempre amatent, em deia que, a la fi, veuria una obra meua interpretada per l'Artis. Començam el futur. I aquell miracle –i jo ho sabia– era degut a la imposició de Toni Mus als components de l'Artis. Quan, el 1967, s'havia fet càrrec de la direcció de la companyia, va posar com a condició estrenar-me *Siau benvingut* i, després, *L'inspector*, de Nicolai Gògol, en versió lliure de Baltasar Porcel. Un trencament amb el tipus de teatre que l'Artis ofería el seu públic habitual, xaroner i acomodaticí.

Tot anava, en la mesura de les possibilitats, com una seda. Els actors i les actrius se sabien el paper, escoltaven i posaven en pràctica les indicacions del director. El decorador Miquel Sagrera, ajudat pel pintor Pau Fornés, havia realitzat l'escenografia i omplia l'espai escènic de mobles. Tot anava bé. En l'acte segon, quan August i madò Maria dialoguen, diu l'acotació: «(es sent el xiulet metàl·lic del reclam de l'esmolador, amb l'escala clàssica de greus i aguts)». No sé qui havia portat un xiulet de llauna que feia una escala de sons –amb uns certs graus d'imaginació, aquell so estrident podia recordar el reclam d'un esmolador. En Toni Mus, per a l'estrena, volia el vertader so d'un esmolador. On trobam un esmolador? Un esmolador al vell estil.

Jo ni li vaig dir res a en Toni, però dues o tres nits abans de l'estrena vaig anar a la Porta de Sant Antoni, indret que jo coneixia prou bé, anys enrere.

A la Bodega San Antonio, de l'amic, jove i eficient Guillem Borràs, ens hi reuníem un grup força heterogeni, dins un ambient de gent gitana, mercaders, prostitutes, noctàmbuls, ganduls i un llarg etcètera. En aquell grup hi havia, normalment, el pintor Pep Bover, l'escultor Pere Martínez Pavía, un fill d'Archie Giffes, el famós pintor nord-americà que havia residit a Mallorca i que, amb la seva companya, realitzaven un estudi arquitectònic de la Seu. Na Carmen López, neboda del conegut autor de novel·les de misteri G.L. Hopkins, establerta a Eivissa. Na Pepita Codina, la muller d'en Guillem d'Efak, que aleshores actuava amb l'orquestra de Max Woisky a La Cubana, al Terreno, i que, en acabar la funció –devers les dotze o la una de la matinada– venia a la «Bodega». Allà ens férem amics en Guillem i jo. I allà, algun vespre, amb la porta del bar mig tancada, asseguts a la voravia, tots plegats, escoltaven, en el rar silenci urbà, com en Pep Bover, sensatament embriagat, amb la seva poderosa veu ens recitava, amb una seriositat solemnia: *Ser o no ser. Esta es la cuestión*. De vegades, algun sereno s'acostava fins al grup i escoltava.

I moltes vegades, entre les senyoretetes de trista vida alegre, s'hi escolava un personatge alt i magre, de faccions anguloses i ulls negres i brillants, els cabells d'un ros apagat, pansit. Vestia una jaqueta baldera i descolorida. Parlava molt pausadament, amb una entonació gutural i estranyament dolça, suau. Era galleg, d'Ourense, i era esmolador, deixava l'artefacte, mola i roda, a un angle de la façana. Una nit, després que l'haguéssim pregat, va oferir-nos un insòlit concert de



Antoni Mus. Foto: Arxiu Serra d'Or.

siulets d'esmolador. Una successió de brunzits, d'estrèpits i garranyics que, sense despertar-les, va fer estremir totes les estrelles del cel.

Es deia Lluís i havia rodat molt de món. Ens férem amics. Conversàvem, el convidava a beure i parlàvem. En certa avinentesa em confià que ell, realment, era una filòsof. Havia llegit poca filosofia, però ell es considerava un filòsof peripatètic. I pronunciava el mot peripatètic amb sumptuosa delectança. Sabia que peripatètic venia del grec, i

significava «jo em passejo conversant», pràctica que realitzaven a l'escola aristotèlica. Ell, m'explicava, era una peripatètic de la foscor i de la solitud, dels carrers buits, a la nit, que envolten la plaça de la Porta de Sant Antoni. Al punt em vaig recordar d'aquell esmolador peripatètic quan, dalt de l'escenari, en Toni Mus, en un arravatament de realisme escènic, va demanar un esmolador. El soroll genuí del reclam d'un esmolador al vell reclam.


Vaig haver de demanar a la bodega San Antonio i a uns quants de cafès més; finalment el vaig trobar a una taverneta del carrer del Socors. Parlàrem, beguérem, parlàrem i tornàrem a beure. Li vaig explicar el que desitjava que fes. Entraria al teatre per la porta de l'escenari i allà, rere els decorats, faria sonar el seu reclam quan el director, o el seu ajudant, li fes una senya convinguda. Parlàrem. Com a filòsof i bon gallec, va voltar i voltar la qüestió fins que em va demanar què havia de guanyar ell, per la seva actuació. Convinguérem que cent pessetes i que el convidaria a beure –sempre que ens trobéssim– a la salut dels peripatètics.

Ho vaig contar tot a en Toni Mus, que es va posar més content que un gínjol. «Ja el pagaré jo». La nit de l'estrena, entre el nerviosisme general, s'entregà, ben pentinat, en Lluís,

amb el seu artefacte esmolador. El vaig presentar a en Toni Mus i me'n vaig anar a la meua butaca. A la llotja.

En el segon acte es va sentir el reclam de l'esmolador, i totes les altres vegades. Al segon vespre de representació, en Lluís no va comparèixer. En Toni Mus em va explicar que, just abans de fer sonar el reclam, en Lluís li havia dit que si no li donava, una damunt l'altra, tres-centes pessetes, ell no faria sonar el reclam. Discutiren, en Toni li va donar dues-centes pessetes i li va dir que no calia que tornés. Ja s'arreglaria amb el xiulet de llauna. I així fou. A totes les altres funcions, per comptes del reclam de l'esmolador peripatètic, es va sentir el xiulet de llauna, i tothom va entendre que era el reclam d'un esmolador.

Passaren mesos. Un horabaixa, a un cafè de les Avingudes, em vaig trobar en Lluís. Li vaig retreure el seu comportament i, tot calmosament, em contestà: «Aquell senyor no era un peripatètic com tu o com jo. Només donava ordres. Cridava en veu baixa i s'enfadava. Era un dictador. I als dictadors els has de cobrar tant com puguis».

Mai no vaig dir al bon amic Antoni Mus que un esmolador peripatètic l'havia qualificat de dictador. O no ho són, una mica dictadors, tots els directors de teatre? 

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:

XECA 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:

A voltes amb la ficció, a voltes amb la realitat

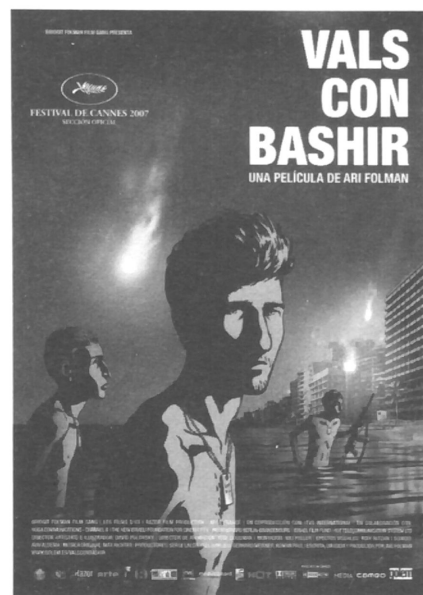
Josep Carles Romaguera

Si per un moment decidim aturar-nos i prendre distància, de manera que el temps no passi per nosaltres i el nostre espai no canviï, descobrirem que el món tampoc no ha canviat tant des de l'època, posem per exemple, de Ramon Llull fins a l'actualitat. Aprofitant la conjuntura, podem afirmar que, si el principal dilema al qual es va voler enfrontar el filòsof i escriptor mallorquí es referia a la dialèctica establerta entre la raó i la fe –de manera que va tractar de posar d'acord el misticisme i el racionalisme–, el cinema s'enfronta també a la seva pròpia naturalesa, de la mateixa manera que l'home sempre ho fa debatent al voltant de qüestions com la lògica i la teologia, atenent a qüestions que tenen a veure amb la ficció i la realitat. L'ontologia de la imatge cinematogràfica era el títol d'un cèlebre article d'André Bazin, un dels grans filòsofs de la imatge, però ja abans Màxim Gorki, l'escriptor i pensador rus, havia formulat aquella preciosa i bella metàfora, d'arrels platòniques, del cinema concebut com una reina d'ombres. Art amb capacitat d'embalsamar el temps i de fer ressuscitar tot allò còpsat en una projecció que esdevé, al cap i a la fi, simulacre, el cinema planteja contínuament la dicotomia entre el seu vessant realista i el seu vessant fictici, propis d'un dispositiu capaç d'enregistrar la realitat i revelar-nos una re-escritura de si mateixa. Són aquestes, a més, qüestions que estan més implícites que mai en les imatges que podem veure en el cinema d'avui dia, encara que cal tenir en compte de quin dels dos costats de l'Atlàntic procedeixen.

Mentre que des de Hollywood el punt de partida sembla ser la creació de ficcions per després aconseguir que s'acabi filtrant una reflexió sobre el seu

propi artífici –la qual cosa és una reflexió sobre la pròpia realitat cinematogràfica–, o sobre com la realitat, imprevisible, arbitrària, s'instal·la dins la ficció, les friccions que planteja el cinema d'arrels europees pren un punt de partida contrari, agafant com a elements inicials allò que ofereix la realitat en brut, de manera gairebé espontània, per reconduir-ho cap als terrenys de la narració i la posada en escena més ficcionals. D'aquesta manera, tenim els exemples de dos dels melodrames que respectivament ens han ofert Clint Eastwood i David Fincher, *The change-ling*, 2008 i *The curious case of Benjamin Button*, 2008, respectivament. Mentre que la primera pel·lícula posa de manifest un classicisme rigorós en l'aplicació de tota una sèrie de coordenades genèriques per acabar convertint-se en el retrat angoixant, desbordant, precís, dels gestos d'una actriu sotmesa plenament al personatge que interpreta, pel que fa a la monumental proposta que suposa la segona, des d'un principi tota fidelitat als paràmetres que marca el codi genèric són vulnerats per la desmesura, per l'exacerbació d'una història que pren consciència de si mateixa com a relat inversemblant, com a conte fantàstic emmarcat dins una realitat catastròfica en forma d'un huracà anomenat Katrina.

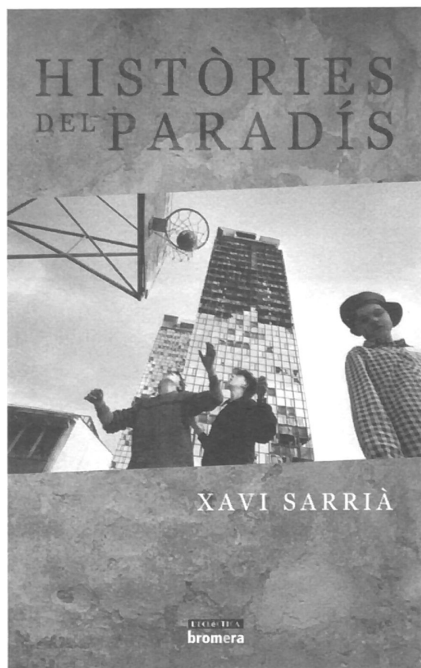
A Europa l'operació es desenvolupa de forma inversa. A *La clase* (*Entre les murs*, 2008), el cineasta francès Laurent Cantet, especialista en observar la nostra realitat contemporània des d'actituds compromeses, parteix de la pròpia experiència de François Begaudeau, reflectida en el llibre homònim, un professor d'ensenyament secundari en un institut d'un barri perifèric de París. Però el punt de partida documental, reforçat per una metodologia que consisteix a treballar amb actors



no professionals –el mateix Begaudeau com a protagonista– i a utilitzar tres càmeres que enregistren simultàniament el gestos, les reaccions dels actors, acaba per confeccionar un marc narratiu a través del qual es construeix una història que ben bé podria vincular-se a qualsevol de les que formen part d'un relat de ficció.

Un exemple més radical encara el tenim amb la recentment estrenada *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, 2008), d'Ari Folman el qual ha relatat en la seva pel·lícula una experiència autobiogràfica, la que va viure al llarg de la primera guerra entre Israel i el Líban. Pel·lícula sobre un esdeveniment concret històric, instal·lat en la memòria personal d'un individu, el cineasta –soldat que en el seu moment va intervenir en la presa de Beirut– que s'ha nodrit d'una sèrie d'entrevistes a antics companys seus de l'exèrcit, *Vals con Bashir* sorprèn quan decideix utilitzar tot aquest material, tan arrelat en la realitat històrica i física, com a matèria prima per a una pel·lícula de dibuixos animats. Llavors resulta que la manera d'enregistrar la realitat, històrica o immediata, es pot dur a terme a través del model de representació cinematogràfic més artíficis. Hi ha, aleshores, una forma més radical i decidida de fer que un document de la realitat es converteixi en una història fictícia? Tal vegada sigui una forma de comprovar com, a l'igual que ocorre amb el terrenys de la raó i de la fe, pel que fa a la realitat i la ficció aquests també es confonen de manera que sigui impossible –i, per tant, infructuos– delimitar-los.

Xavi Sarrià, talent i fusta



Xavier SARRIÀ. *Històries del Paradís*. Alzira: Edicions Bromera (L'eclèctica, 159), 160 p.

Poques vegades els debuts literaris són tan fulgurants i aclamats com el de Xavier Sarrià. Nascut a Barcelona fa trenta-dos anys, ha passat la major part de la seva vida vivint a la ciutat de València. Llicenciat en filologia catalana, col·labora amb mitjans digitals com *Vilaweb* i escrits com el periòdic quinzenal *L'Accent*. És conegut principalment, però, per ser el cantant i lletrista del grup Obrint Pas, probablement la banda musical de més qualitat del panorama català actual. Ara, de la mà de l'editorial Bromera, s'estrena en el món dels llibres.

Amb traç directe i brillant, sense floritures ni elucubracions innecessàries, les vint-i-dues històries que componen el llibre són una invitació a reflexionar, al ritme de cadascú,

sobre aquest món nostre en constant canvi i de complexitat creixent i, per desgràcia, inabastable. Sarrià ens fa una invitació a pensar i ho fa sense apriorismes, sense ganes de moralitzar i, sobretot, intentant –encara que no sempre encertadament, cal ser sincers– defugir del tòpic. Les històries giren ràpides, com si es tractés d'una càmera en moviment, i passen amb frenesí d'una banda a l'altra del globus terraquí.

Es fan evidents els múltiples recursos dels quals beu el llibre; les referències culturals de les quals ha mamat l'autor són constants. Es projecten en cada escrit, sigui en les cites que encapçalen alguns capítols o bé fent presència en algun dels múltiples escenaris recreats. Són elements generacionals i transgeneracionals que han quedat inequívocament gravats en el memorial col·lectiu, com ara el famós llanterner italià de Nintendo dissenyat per Shigeru Miyamoto. D'especial rellevància són les inqüestionables referències al món del cel·luloide. Especialment perceptible és la influència de la pel·lícula *La Haine* (1995), del director francès Mathieu Kassovitz, amb la qual s'obre i tanca el llibre. *El més important no és la caiguda, sinó l'atterratge*, recorda amenaçant l'aforisme que se'ns projecta al principi del film. A la faula *Ambició*, amb una formiga com a protagonista, apareix el record, menys melós i dulcificat que la visió de Hollywood, és clar, de l'antic llargmetratge d'animació *Antz* (1998). Aquí, emperò, com en qualsevol revolució que es preui, l'estructura social sí que acaba rebentada en mil bocins.

A mesura que avançam en la lectura, ens ve indefugiblement al cap una altra referència cinematogràfica –si hem vist la pel·lícula, és clar–: la *Babel* (2006), d'Alejandro González Iñárritu, històries aparentment aïllades en l'espai, inconnexes, però que comparteixen un fil comú a vegades imperceptible. I és que, en aquest paradís de xapa i fems en el qual vivim, tot és possible. Que hi té a veure, a primer cop d'ull, una *hikiko-*

mori japonesa, enterrada voluntàriament en vida per culpa de l'asfixiant pressió social, amb el fill d'un veterà americà en estat catatònic víctima del síndrome postbèl·lic? Com és que a un kurd li cauen les llàgrimes davant la televisió mentre treballa en un fosc tuguri, probablement llargues hores cobrant un sou de misèria, a la freda Berlín? A un jove d'una *banlieue* francesa, paradís de misèria i música rap, què li passa pel cap quan el barri sencer s'inflama de ràbia per la mort d'un company a mans de la policia? Quin és el preu de la vida per als joves de les *villas miseria* de l'Argentina?

Mentre el nord pateix de sobreebundància, el sud mor afamat i assedegat. El que hauria de ser una ironia inimaginable és la crua realitat. El fresc del planeta que se'ns proposa no pot parèixer més pessimista, el d'un lloc on pràcticament no hi brota ni un bri d'esperança, on la nàusea hauria de ser la tònica general dels nostres sentiments. Per sort, no és així. La realitat ens ensenya que les coses no són així; on hi ha vida hi ha esperança, sempre se'ns diu. Per petita que sigui l'esclètxa, sempre es manté l'esperança viva. Sarrià ho sap i així ens ho explicita. A les colpidores històries, per desgràcia palpables en indrets gens ignots del planeta com les nostres pròpies ciutats, s'hi contraposen les que són capaces d'arrancar-nos un somriure. El cèlebre historiador Eric Hobsbawm, inventor de la ja també cèlebre convenció del *segle curt* per referir-se al període comprès entre la Primera Guerra Mundial i la caiguda del mur de Berlín, en ser interpellat sobre com es presentava el segle XXI contestava que creia fermament que, en termes generals, es reduirien fenòmens com la pobresa endèmica i es produiria l'emanipació de la humanitat de les urpes de la indignència. *La recerca de la felicitat* –citant un dels pares de la pàtria americans, Thomas Jefferson– és la motivació general dels humans. Almenys en aquests temps moderns en els quals ens ha tocat viure, diu.

Tant de bo que *Històries del Paradís* sigui només un punt de partida i no un punt i final, que esdevengui l'inici d'una dilatada carrera, esperem, de tanta anomenada i encert com la musical: de talent i fusta, segur, no en falten.

Joan Buades Mir



25
 anys de
 biblioteques
 municipals
 creixem junts

Ajuntament  de Palma

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 Solleric

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

Indioteria

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

Olivar

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@sfa-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
bibralfvell@sfa-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@sfa-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@sfa-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 Llaureador, 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@sfa-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

Camí 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. 971 737 233
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'acostamla cultura
 Regidoria de Cultura, Patrimoni
 i Política Lingüística

L'assagisme i la pregunta sobre el poder

Immanuel Wallerstein

L'universalisme europeu

La retòrica del poder



PUV

Immanuel WALLERSTEIN. *L'universalisme europeu. La retòrica del poder*. Publicacions de la Universitat de València, València: 2008, 121 p.

Fa poc, en un d'aquells balanços que basculen entre el recompte i el prospectiu, llegia que el futur de l'assagisme (del bo, s'entén) residia a respondre a la pregunta sobre el poder. En el seu darrer llibre, *L'universalisme europeu. La retòrica del poder*, el sociòleg Immanuel Wallerstein, membre del departament de sociologia de la Universitat de Yale, director emèrit del Fernand Braudel Center i investigador de la Maison des Sciences de l'Homme a París, elabora, amb l'afany totalitzador que el caracteritza, una genealogia secular de la retòrica discursiva emprada per justificar l'hegemonia del món paneuropeu al sistema-món conformat al segle XVI.

Segons Wallerstein, aquest discurs, que anomena universalisme europeu,

s'hauria conformat en base a tres nocions. En primer lloc, ens parla del dret a intervenir contra els bàrbars, l'epítom del qual seria el debat hispànic entre Bartolomé de Las Casas i Ginés de Sepúlveda al segle XVI, que, com és sabut, va plantejar la legitimitat del domini dels colonitzadors espanyols sobre els indígenes americans. Aquest debat hauria deixat establerts, a través de les posicions de Sepúlveda, els principis sobre els quals encara, cinc-cents anys després, es justifica el dret a intervenir en d'altres països per part dels poderosos d'aquest món: la barbàrie dels altres, acabar amb pràctiques que violen valors universals, la defensa dels innocents enfront de la crueltat dels altres i la possibilitat d'expandir els valors universals. Uns valors que, segons Wallerstein, no són més que els valors i l'ètica eurocèntrics imposats al món i usats per mantenir el poder i el domini dels més poderosos. S'inclourien aquí els Drets Humans, que recentment, i coincidint amb el seixantè aniversari de la seva Declaració Universal, han estat denunciats no només per Wallerstein, sinó per altres pensadors com Slavoj Žižek o David Harvey, com una ficció, un concepte de fe pura que tot i la seva centralitat discursiva en la política i l'ètica no poden evitar que el dret a la propietat i al benefici esclafin qualsevol altra noció de drets.

Aquest debat hauria deixat pas a la segona noció, el particularisme essencialista propi de l'orientalisme, sorgit als segles XVIII i XIX fruit de l'entrada en contacte del món occidental amb grans civilitzacions orientals com Pèrsia, la Xina, l'Índia o l'Imperi Otomà, que no responien als paràmetres que tradicionalment els europeus havien atribuït als pobles colonitzats. L'orientalisme, alhora un estil de pensament i una doctrina política, amb la seva distinció entre un «Orient» particularista i un «Occident» portador dels vertaders valors universals lligats a la modernitat, seria no només la resposta occidental a aquest encontre, sinó també, i sobretot, la manera en què va mirar

d'assegurar el seu domini sobre els nous territoris sota el seu control.

I, per últim, al costat de l'orientalisme s'hauria desenvolupat un altre tipus d'universalisme europeu, l'universalisme científic, és a dir, la conversió de la ciència (occidental, clar) en l'única manera significativa d'entendre el món. Quan després de la Segona Guerra Mundial l'extensió dels moviments d'alliberament nacional arreu del món i la revolució mundial (sic) de 1968 va posar en evidència la manca de sentit de l'orientalisme, l'universalisme científic es convertí en la forma més poderosa de l'universalisme europeu. El sociòleg nord-americà pensa que des de 1968 ens trobem en un moment de crisi tant d'aquest universalisme científic, atès que les estructures de coneixement tradicionals haurien entrat en un moment d'anarquia i bifurcació, com de l'actual sistema-món en si mateix. En conseqüència, en aquest moment de transició, planteja la necessitat de superar l'universalisme europeu, parcial i distorsionat, i d'avançar cap a un universalisme genuí, el que anomena un «universalisme universal». El resultat d'això serà fonamental a l'hora de determinar l'estructura del nou sistema-món, al qual, segons ell, entrarem en els propers vint-i-cinc o cinquanta anys.

Malauradament, el llibre, interessant, intel·ligent i políticament i èticament necessari, és coix en més d'un sentit. La seva pròpia naturalesa —es basa en unes lectures fetes l'any 2004 al St. John's College de la Universitat de British Columbia— pot explicar algunes d'aquestes mancances, degudes probablement a la brevetat del text (poc més de 120 pàgines). En primer lloc, independentment que Wallerstein expliciti que el seu interès és fixar la gènesi de l'universalisme europeu a partir de la creació de l'economia-món capitalista al segle XVI, l'elaboració de genealogies històriques comporta sempre el problema de saber establir correctament el punt de partida. Parlar del dret a intervenir sense fer al·lusió a la doctrina de la guerra justa de Sant Agustí o al debat entre realisme i pacifisme cristià, o no contextualitzar el debat entre Sepúlveda i Las Casas amb les postures gairebé coetànies d'Erasme, Luter i, especialment, Francisco de Vitoria, ens furta informació transcendental.

Per altra banda, l'autor assumeix, però en cap moment ens explica, quina diferència hi ha entre les necessitats de justificació moral dels *conquistadors* espanyols del segle XVI

i les de qualsevulla conqueridor previ, com per exemple les d'un Claudi desitjós de llençar les legions romanes més enllà dels blancs penya-segats de Dover a mitjans del segle I. Així com tampoc no ens aclareix les suposades particularitats que el debat entre Las Casas i Sepúlveda introdueix, si és que ho fa, a l'*expugnandam barbaras nationes* en què es basà l'expansió de les societats cristianes catòliques a l'Edat Mitjana.

No sembla gaire correcte tampoc parlar del particularisme essencialista de l'orientalisme, desenvolupat als segles XVIII i XIX, sense fer referència a la relació que pugui tenir amb l'aplicació d'aquest mateix particula-

risme essencialista al si dels estats occidentals en crear els nacionalismes moderns en la mateixa època. I no acaba de quedar clar tampoc quins problemes específics planteja l'assimilació de l'altre al si del modern sistema mundial, el «com es pot ser persa?» de Montesquieu, que no es plantejà ja en anteriors expansions imperials. Finalment, un altre dels problemes és que bona part de l'argumentació té com a base la suposada crisi estructural de l'actual sistema-món. I dic «suposada», perquè no s'explica gaire convincentment que en vint-i-cinc o cinquanta anys aquest hagi de desaparèixer o ser substituït per un altra cosa.

Però, a pesar d'aquestes mancances, potser incrementades per la certa impudícia intel·lectual que cometem en jutjar les coses pel que no són o pel que no diuen, podem cloure dient que *L'universalisme europeu* té el mèrit de formular la pregunta sobre el poder, i ho fa elaborant la seva genealogia (bé que de manera força incompleta i poc aclaridora en alguns casos) i historiant les nocions en què basa la seva hegemonia, el que dóna lloc a una lectura que, si bé proporciona poques respostes, resulta d'allò més suggeridora.

Pere Ribas Rabassa

Travessant fronteres: un estudi contrastiu essencial i complet

Si tot estudi contrastiu que es publica sobre literatura alemanya i catalana té molt de mèrit, a causa de la dissimilitud de les arrels lingüístiques i la llunyania geogràfica de ambdues llengües, crec que l'obra *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana* (Institut Ramon Llull, Barcelona 2007), d'Arnau Pons i Simona Skrabec (curadors), és un interessant testimoni que ens ajuda a comprendre les seues relacions interculturals.

Aquesta obra és el resultat de la reflexió, la investigació i el debat d'un conjunt de cent quaranta autors. En tots aquests autors hi ha un denominador comú, i és que, amb major o menor dedicació, tots han emprat un temps considerable a traduir, estudiar i analitzar obres catalanes i germanes.

Si ja en la traducció d'obres literàries es crea entre el sistema emissor i receptor un nexa d'intercanvi cultural –llavors la traducció és un fenomen especialment il·lustratiu de les relacions interculturals entre sistemes lingüístics–, amb obres com aquestes el transvasament intercultural amb l'anàlisi i l'estudi d'autors encara és major. Actualment l'augment continu del nombre de traduccions fa

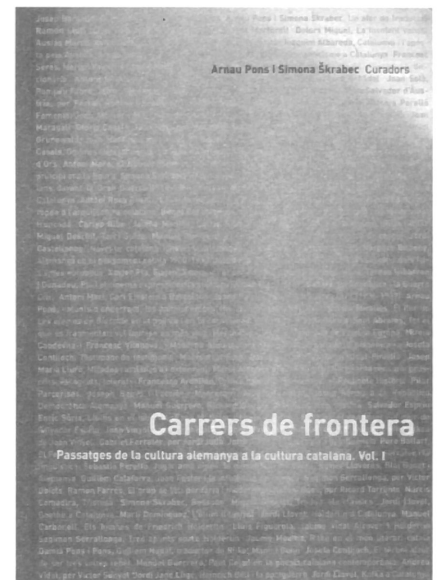
palès un interès sempre creixent dels lectors alemanys pels autors catalans.

Carrers de frontera consta de dos volums. En el primer se'ns dóna una visió d'autors catalans que s'han deixat seduir i fascinar per la cultura alemanya, els quals han creat obres d'art a partir de les seues lectures i del seu estudi. El segon volum està format per una recopilació de documents que ajuden a comprendre la presència de la cultura catalana en l'espai alemany.

Quant a la descripció física del llibre, l'enquadernació i el disseny emprat són d'una qualitat excel·lent; a més, les il·lustracions són un complement intel·ligent que afavoreix la relació de continguts i imatges.

Hagués estat interessant, per una banda, la inclusió de les tendències actuals d'autors alemanys com Elfriede Jelineck (Premi Nobel de Literatura 2004), així com els representants de la literatura contemporània multicultural alemanya, per exemple, Rafik Schami o Faridun Zaimoglu, entre d'altres. Per altra banda, la recensió de la literatura catalana dins de l'espectre alemany abans del segle XX no hi és gaire present.

M'agradaria ressaltar el prestigi dels traductors, filòlegs i escriptors



Arnau Pons i Simona Skrabec (curadors). *Carrers de frontera I i II*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2008, 487 i 459 p.

que han participat en aquestes obres i fet possible aquest apropament d'identitats, i destacar-hi l'especial interès pel teatre contemporani.

El valor que té aquesta recopilació és la de donar-nos una gran quantitat de visions diverses i de referències dels diferents creadors de les dues civilitzacions, encara que es podria considerar com una antologia atzarosa de temes. Sens dubte, però, és un manual que mereix ser recomanat a qui vulgui entendre la maquinària d'interacció entre ambdues cultures.

Maria Amparo Guardia Ruiz

Excel·lent forma, excel·lent fons

Escriu amb els ulls d'una altra persona. Estudia sempre les persones que coneix i després composa cançons sobre elles, i quan no ho faig em sento buit.

Lou Reed

Quina satisfacció, quan s'ajunten populisme i qualitat: qualsevol cosa que tingui a veure amb Lou Reed genera, de manera mecànica, atenció mediàtica i retuts afalagaments. I com que aquest home, per molt agre que encara es mostri i per dolents que siguin els concerts que encara ofereix, com que aquest home, dèiem, s'ho mereix, doncs sigui benvingut qualsevol assumpte que tingui a veure amb ell, amb les seves cançons immortals, amb les seves guitarres estrofolàries, amb les seves drogues naturals i no naturals, amb el seu profund menyspreu de tot i tots, i amb el seu laconisme vital. Ara es tracta de l'edició integral, a càrrec de l'editorial Empúries, de les lletres escrites per Reed, acompanyades de la traducció catalana. Suposen, amb tota probabilitat, l'únic mètode per aprofundir en l'home, el personatge, la invenció i el mite. Perquè, si parlem de les seves entrevistes, ja és sabut des de fa dècades que és impossible treure'n l'entrellat. Com a molt, una esbatussada.

Una vegada que bevíem plegats, va col·locar la seva mà al meu voltant i em va dir: «Tu saps que moriré un d'aquests dies. Tu saps escriure, però si algun dia et sentissis perdut, tornaria al teu costat per ajudar-te».

Lou Reed sobre Delmore Schwartz, poeta i narrador nord-americà (1913-1966).

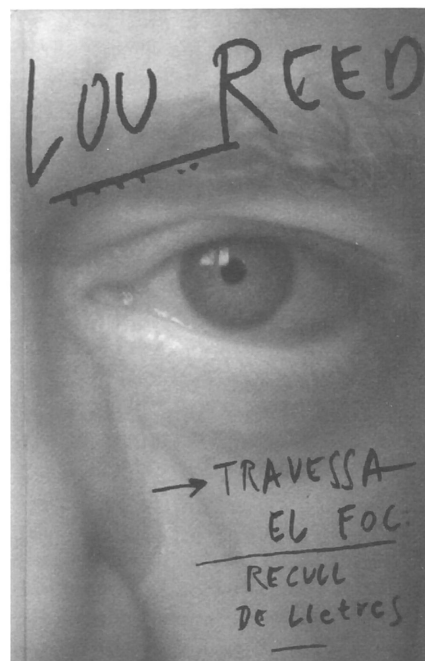
A la seva adolescència, els pares de Lou Reed veien amb desgrat com el seu fill s'interessava més pel rock&roll que pels estudis. Llavors decidiren ingressar-lo en un hospital psiquiàtric per a sotmetre'l a un tractament amb electroxocs. Suposà allò l'activació inconscient del seu motor creatiu, i la definitiva desviació de la «normalitat social»? Va descobrir el jove Reed, de

manera casual, un mètode barat i efectiu d'estimular l'artisticitat juvenil i perpetuar-la fins a la seva actual tercera edat? L'episodi de l'electroxoc no sol ser molt esmentat quan es parla de la figura de Reed, i seria difícil trobar un periodista amb el valor suficient com per a plantejar-li alguna pregunta sobre el tema. En definitiva, què fou allò que inclinà el futur músic correcte i lletrista extraordinari a dedicar-li lletres, paraules, paràgrafs i escrits complets a l'*underground*, l'heroïna, les prostitutes i els proxenetes, a Déu, els corbs i Nova York? En el prefaci a l'edició original, el mateix Reed aporta un sol nom: Delmore Schwartz, que va ser professor seu a la Universitat de Syracuse, tot i que sembla ser que el seu magisteri no es va limitar a les aules. Schwartz va desenvolupar des de la joventesa una atracció autodestructiva per l'alcohol i les drogues, i diversos biògrafs de Reed han assenyalat la influència d'aquell tant en la seva escriptura primerenca com en el seu afany d'experimentació i excés personal. Quan Schwartz va publicar en 1938 *In Dreams Begin Responsibilities*, recopilació de relats i poemes, fou saludat en els cercles més intel·lectuals de Nova York com una figura emergent molt valuosa. Lou Reed li escriví la cançó *European Son*, inclosa en el primer àlbum de la Velvet Underground, molt afectat per la mort prematura del poeta en aquell 1966, degradat per l'alcoholisme i el desequilibri mental.

La primera vegada que vaig escoltar «Heroin» em sorprengué molt: la lletra era molt obscena i la música devastadora.

John Cale. Baix, viola elèctrica, òrgan i veus a The Velvet Underground (1965-1968).

Després? Generació *beat*, per descomptat. Reed s'apropia del nou or-



LOU REED: *Travessa el foc. Recull de lletres*. Traducció de Jordi Cusà amb la col·laboració d'Anna Camps. Empúries, 571 p.

dre moral (per a l'època), que canta en els seus versos tan bon punt l'intueix. Gairebé des del principi, la droga és Burroughs i l'*Esmorçar nu*. En un fragment d'aquest títol, l'autor escriu: «La coca és un desig purament cerebral, una necessitat sense sensació, sense cos, una necessitat de fantasma terrenal, ectoplasma ranci escombrat per un vell ionqui que tus i escup en els matins malalts. Un matí et despertes i t'entafertes un còctel de perico i cavall i sents xinxes sota la pell...». Lou Reed sempre va ser més entenedor que Burroughs, amb un flux mental més simple, i sempre s'ha semblat més a Kerouac o a Ginsberg (el qual, ja en els inicis de la Velvet, pujà encantat a l'escenari a cantar *Hare Krishna* a duet amb Nico). Tots dos són menys complexos que Burroughs i sonen igual d'espontanis que Reed, el qual ens resulta molt *beat* per a aquest ventall de personatges perduts d'Amèrica, de subjectes anònims de gran ciutat: drogoaddictes, prostitutes, transsexuals. Per això recorda també *Última sortida per a Brooklyn*, de Selby. En definitiva, els grans temes de Reed són molt bons de reconèixer: l'amor, la llibertat i transcendir (anar més enllà, desxifrar allò ocult, insistència que el vincula a Edgar Allan Poe). Una altra influèn-

cia reconeguda i recognoscible en Reed és Rimbaud, sobretot en la seva passió desmesurada per la joventut (els protagonistes de les seves històries són joves i es comporten fins a les darreres conseqüències com a tals) i el seu concepte furtiu de la vida. Aquest portar l'existència als seus límits per acabar extraviat. Per aquestes actituds se'l vincula també amb Henry Miller. No obstant això, en una anàlisi lleugerament més profunda i estricta, Lou Reed no és tan provocador com Genet o Miller. Tampoc no té la seva alçada literària d'imatges, la qual cosa tampoc no és, en principi, indispensable per a una cançó. En definitiva, hauríem d'insistir que Reed és, per sobre de tot, un poeta que parla d'amor.

La Velvet estava interessada en el dur èmfasi de la música, mentre que Lou estava més interessat en el dur èmfasi de la lírica.

Sterling Morrison

Ja major, es torna més reflexiu, quasi filosòfic. Més Edgar Allan Poe (com ell mateix ha manifestat en diverses entrevistes i d'on surt «Raven», «El Corb», el poema més conegut de Poe). Tot i que filosòfic per ventura és exagerat. Reed es torna més reflexiu, més existencial. Més desaferrat d'aquella realitat de carrer exhibida al començament. I en una

excel·lent iniciativa, aquesta edició d'Empúries i el recurs als cal·ligrames i a la poesia visual amb què maqueten els textos. Tots aquests recursos gràfics són una transgressió més que va en consonància amb el contingut dels poemes i amb l'època en què els va perfilar. L'excel·lent fons dels textos de Reed es presenta així impecable en aquesta també excel·lent forma. Tal vegada tengui a veure, així mateix, amb aquest ideal d'art complet, *ut pictura poesis* (el poema que pretén assemblar-se a la pintura, al dibuix) i *ut musica poesis* (els seus versos són cançons). És la trobada entre els diferents llenguatges artístics. Aquesta necessitat de transversalitat. Molt típic, d'altra banda, d'aquella bohèmia novaïorquesa de Greenwich Village per la qual pul·laven Warhol, Kerouac, Dylan, etc. Aquests dibuixos amb els versos s'han vist recentment (d'una manera menys exagerada) en el *Llibre dels esbossos* de Kerouac, recentment editat per Bruquera, en una interpretació, probablement molt encertada, com quelcom generacional.

La meua ment està completament esqueixada.

Lou Reed a «I Heard Her Call My Name».


L'anglès que escriu Reed no és especialment de pispa. Altra cosa és

el to que utilitza, però no és un registre gens baix. És una llengua literària per sobre de tot. I la traducció és bastant correcta, si tenim present que el registre del català estàndard és més modern que el de l'anglès i l'espanyol, i està, diguem-ne, menys contaminat i ha patit menys l'erosió del temps. Vindria a ser l'habitual «català de laboratori», que inclou moltes paraules que no estan esteses entre la població catalanoparlant. La traducció dels textos de Reed evidencia que el català és una llengua sense argot. Finalment, tota la immensitat de qualsevol univers és perfectament encaixable en un sol concepte finit. En el cas de Lou Reed, en un exercici de transparència probablement involuntari, el trobem en el ja mencionat prefaci a aquesta recopilació: «A vegades l'escriptura no era res més que el ritme i el so i paraules inventades sense altre significat que el sentiment».

La Velvet i en Lou crearen una lírica incisiva, una mitologia folk, gairebé exclusiva, de la ciutat de Nova York, per a una generació que necessitava imperiosament descendir a les profunditats per a buscar respostes vertaderes a través de la imaginació. ■

Wayne McGuire, el 1968, per a la revista musical *Crawdaddy*.

Víctor Conejo, Elena Vallés



Gràfiques Mallorca

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



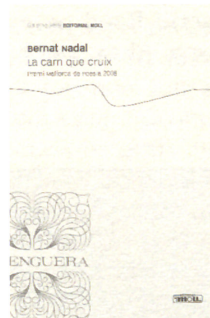
Lydia Flem, *Com vaig buidar la casa dels meus pares* (2009). Traducció de Josefa Contijoch. Palma: Leonard Muntaner, Editor («Debiaix», 4). 112 pàg.

Lydia Flem, psicoanalista i escriptora, és autora de diversos llibres d'assaig sobre Freud, com *La Vie quotidienne de Freud et de ses patients* (1986) i *L'homme Freud* (1991), entre d'altres. També ha conreat el gènere de la narrativa, amb obres que es caracteritzen per la capacitat de l'autora d'aproximar-se meticulosament a allò quotidià per arribar a allò universal. Els seus darrers llibres narren la «tempesta emocional» que tots patim quan perdem els nostres pares (*Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, 2004) o quan els nostres infants abandonen la llar (*Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*, 2008). Una doble pèrdua que pot convertir-se en una metamorfosi interior que ens situï en un nou punt de partida. Ara, amb la traducció catalana de *Com vaig buidar la casa dels meus pares* de Josefa Contijoch, presentada en un interessant pròleg de Marta Segarra, assistim a la descripció de la tristesa per la pèrdua dels progenitors de la narradora, que genera un seguit de sentiments contradictoris. En ser filla única, tota la torrentada de commocions ha de passar per ella: no només fer el dol, sinó també encarar la feixuga tasca de buidar la casa dels pares, que ha anat acumulant estrats de vida i que li revela traces del passat familiar i del seu propi passat. Un llibre a estones dur, amb esclatxes d'ironia i molta tendresa, que parla, també i molt especialment, del silenci dels seus pares sobre l'experiència concentracionària d'ambdós en els camps d'extermini. Un silenci ominós que va marcar la infantesa de l'autora i que ara l'empeny a la paraula escrita —al llibre— com un mitjà per mirar de desempallegar-se de la gran ferida omnipresent.



Pere Antoni Pons, *La vida, el temps, el món: sis dies de conversa amb Joan F. Mira* (2009). València: Publicacions de la Universitat de València. 384 pàg.

L'escriptor i periodista Pere Antoni Pons ens ofereix un recorregut aprofundit per la vida i obra de Joan Francesc Mira. *La vida, el temps i el món* recull tota la informació fruit d'un seguit d'entrevistes que Pons va fer a l'escriptor i a través de les quals es configura un retrat complet d'aquest, que va de les vivències personals a les professionals i que, per descomptat (tenint en compte l'activisme social de Mira), ens acosta també a la nostra història més recent. En aquest llibre hi trobareu tots els Mira: l'antropòleg, l'hel·lenista, l'ideòleg, el novel·lista... I un recorregut per la història recent a través d'un dels protagonistes cabdals de la cultura catalana contemporània.



Bernat Nadal, *La carn que cruix* (2009). Palma: Editorial Moll («Balanguera», 147). 104 pàg.

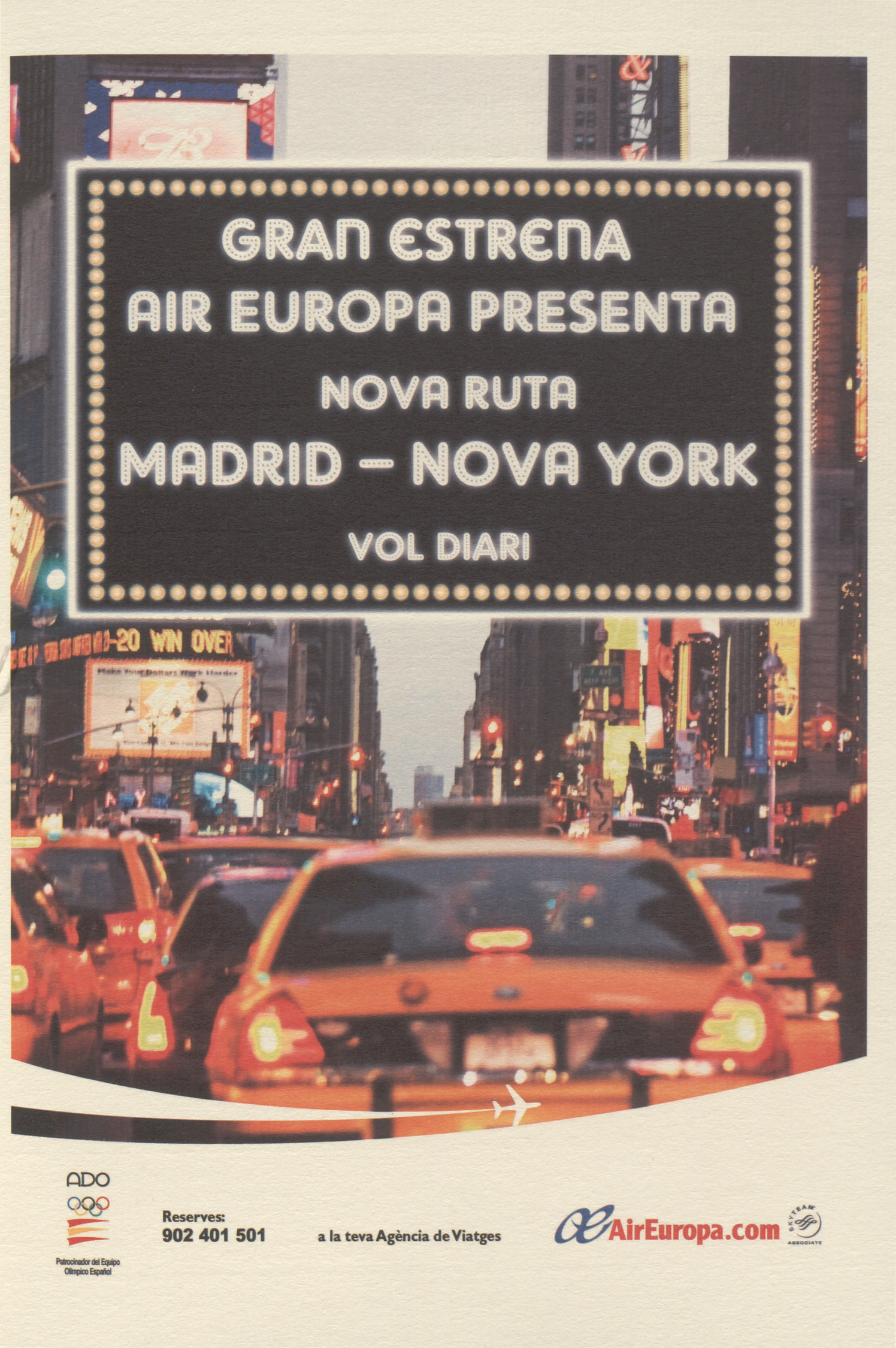
La carn que cruix va obtenir el premi Mallorca de Poesia 2008. Bernat Nadal hi presenta uns versos madurs, fruit de l'experiència obtinguda del conreu de la poesia en volums com *La desintegració del desig* (1971), *Gai saber*, *Estrúmbol* (1978), *Teorema del somni* (1983), *Memòria fòssil* (2005) i *El vestit vermell* (2008), entre d'altres. *La carn que cruix* és un desplegament de tot allò que envolta (i estima) Bernat Nadal: la llengua, la cultura, el paisatge, la literatura, el desig..., que resta, però, contraposat a la cruïsa, la pèrdua, la derrota...

Duc totes les absències com rostres
[invertits
dins la memòria feble. He anat fins
[al caló
tot cercant un paisatge que ha
[esdevingut ben erm.
Massa gent, hi ha massa gent, i no
[resta espai
pels albons i pels lliris de marina que
[oculten
la sequedat del sol amb puntets de
[nostàlgia.
Brusc, més d'una vegada malaesc
[tanta eufòria,
que no és més que un infern, mentre
[jo som llop
solitari, i brut de cendres de records.
Al caló, la mar clara frega l'aire calent,
olor de caramuixa amb saladina als
[llavis.
Hi havia massa gent, i jo, allí, parlava
Només amb les absències, que també
[anaven nues.



George Bernanos, *Els grans cementiris sota la lluna* (2009). Notes de Josep Massot i Muntaner. Traducció d'Antoni-Lluc Ferrer. Barcelona: La Magrana («Orígens», 135). 304 pàg.

George Bernanos, home de dretes, catòlic i monàrquic, instal·lat a Mallorca l'any 1934, va viure en primera persona els esdeveniments de 1936 a Mallorca. L'experiència viscuda fou narrada a *Els grans cementiris sota la lluna*, una obra que ha estat considerada, en paraules d'Hannah Arendt, "el pamflet més important mai escrit contra el feixisme". Aquest és un document fet des de la memòria personal i, fins i tot, és una experiència novel·lada, però, tot i així, de consulta imprescindible per a qualsevol historiador que vulgui aprofundir en el tema de la repressió franquista. No endebades, aquesta edició, en traducció d'Antoni-Lluc Ferrer, compta amb un excel·lent aparell crític de l'historiador Josep Massot i Muntaner.



GRAN ESTRENA
AIR EUROPA PRESENTA
NOVA RUTA
MADRID – NOVA YORK
VOL DIARI



Patrocinador del Equipo
Olimpico Español

Reserves:
902 401 501

a la teva Agència de Viatges

 **AirEuropa.com**



7 escriptor d
any escripto
or de l'any
e l'any escri

2009

Baltasar
Porcel

www.escriptorde lany.com



Foment
de la lectura

GOVERN
de les ILLES
BALEARS

www.illesbalears.cat

Conselleria
d'Educació i Cultura