

# Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

JULIOL - SETEMBRE 2009

5,50€

869

Margalida Villalonga

## FINA SANTIAGO

Ens parla de la nova  
Llei de serveis socials

## XULIO RÍOS

Tibet-Xina: és possible  
un diàleg creatiu?

Antoni Riera

## HILARI DE CARA I BERNAT NADAL

Conceptes literaris

## SEBASTIÀ PERELLÓ

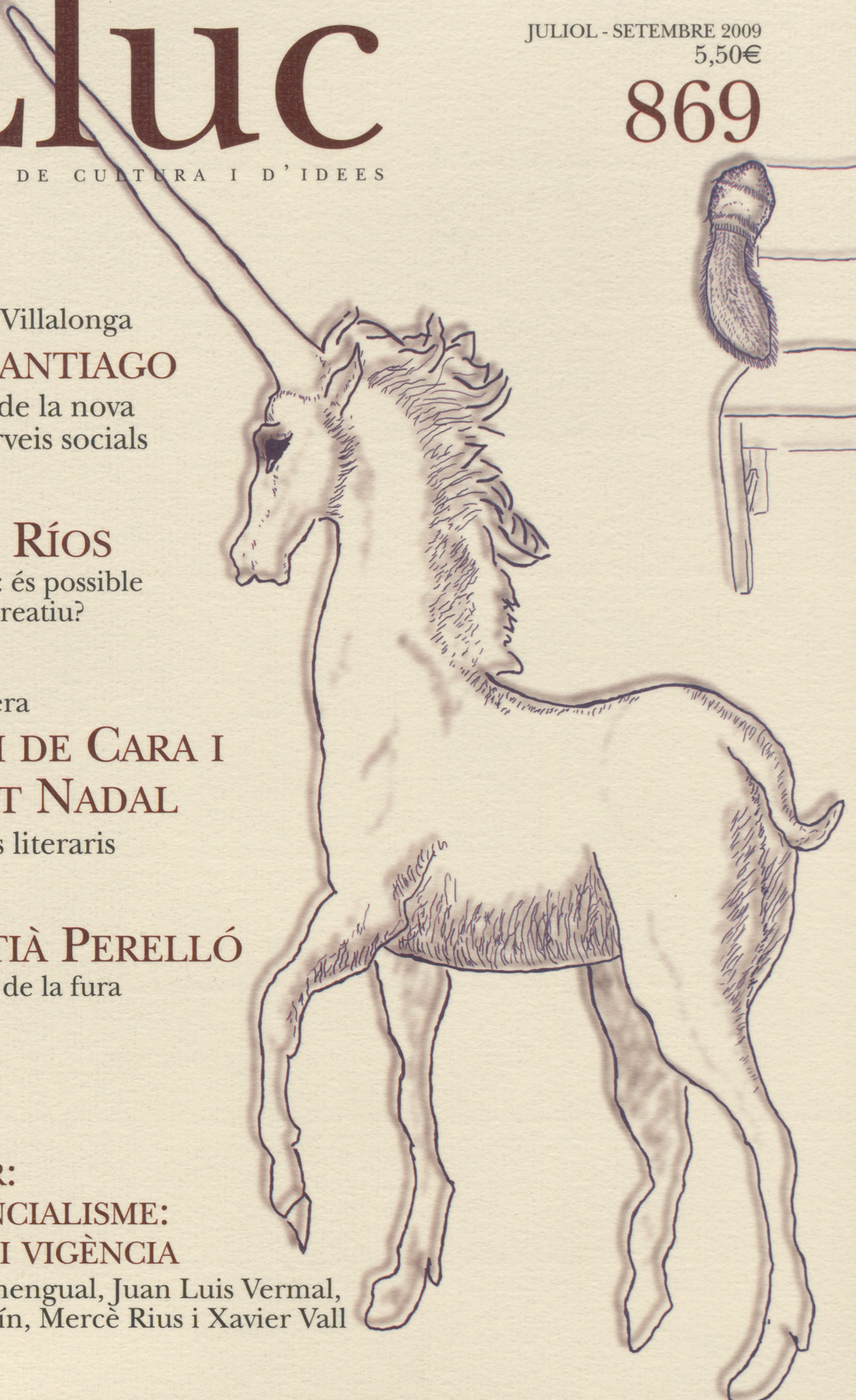
El territori de la fura

## DOSSIER:

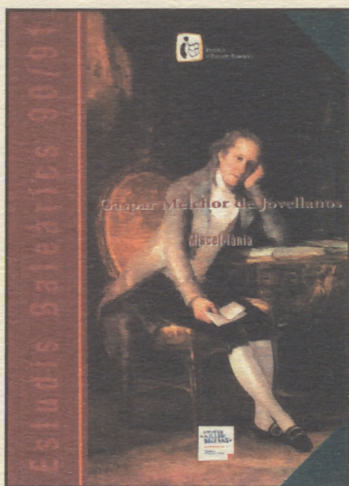
## EXISTENCIALISME:

## BALANÇ I VIGÈNCIA

Gabriel Amengual, Juan Luis Vermal,  
Manuel Asín, Mercè Rius i Xavier Vall

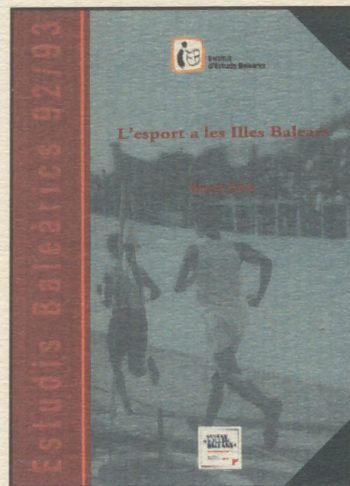


# INSTITUT D'ESTUDIS BALEÀRICS NOVETATS



PVP: 18 €

Revista Estudis Baleàrics 90/91.  
*Gaspar Melchor de Jovellanos.*  
Miscel·lània



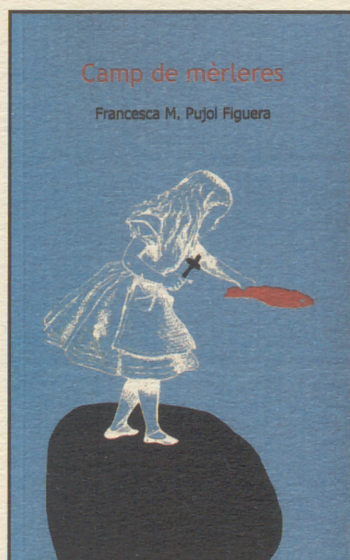
PVP: 18 €

Revista Estudis Baleàrics 92/92.  
*L'esport a les Illes Balears.*  
Miscel·lània



PVP: 18 €

JULIÀ I MAIMÓ, Miquel (2009): *Le costume rural majorquin*. Coedició de l'Institut d'Estudis Baleàrics i El Far.



PVP: 15 €

PUJOL FIGUERA, Francesca M. (2009): *Camp de mèrteres*. Recull de relats. La noche polar, 6. Coedició de l'Institut d'Estudis Baleàrics i Sloper.



Institut  
d'Estudis Baleàrics

[www.iebalearics.org](http://www.iebalearics.org) / [info@iebalearics.org](mailto:info@iebalearics.org)

# Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

NÚMERO 869 · ANY LXXXVII  
Juliol · Agost · Setembre 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 Cantallops  
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 Llofríu

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

## SUMARI

### D'ARA, DEL PAÍS I DEL MÓN

- XULIO RÍOS. Tibet-Xina: és possible un diàleg creatiu? ..... 3

### DIÀLEGS AMB...

- ANTONI RIERA. Hilari de Cara i Bernat Nadal.  
Conceptes literaris ..... 7
- MARGALIDA VILLALONGA. Fina Santiago i la nova Llei de serveis  
socials. «Les persones no saben quins són els seus drets» ..... 13

### DOSSIER: EXISTENCIALISME

- GABRIEL AMENGUAL. L'existencialisme de Søren Kierkegaard ..... 16
- JUAN LUIS VERMEL. Heidegger, l'existència i l'existencialisme ..... 20
- MANUEL ASÍN. Camús: El sol ja no ens salva ..... 23
- MERCÈ RIUS. Sartre: el cant del cigne de l'Individu ..... 25
- XAVIER VALL. L'existencialisme en la literatura catalana ..... 28

### HISTÒRIA, CULTURA I SOCIETAT

- SEBASTIÀ PERELLÓ. El territori de la fura ..... 34
- JOSEP M. LLAURADOR. Darwin i John Stuart Mill: Un segle i mig  
de raó i llibertat ..... 40
- DAMIÀ VICENS I ANTELM GINARD. Aquest pinsà, de quina illa és? ..... 42
- JOAN DUCRÒS. Bauçà. Des de l'Eixample ..... 46
- MARIA LAURA CANTALLOPS. L'objecte com a ressò de la memòria.  
*Dependencias* (MNCARS, Madrid, 4 febrer - 20 d'abril de 2009) ..... 50

### L'ART VIST PELS ARTISTES

- JAUME MUNTANER. Gabriela Seguí Aguiló ..... 52

### CALENDARI TEATRAL

- MARC COLELL I TEIXIDÓ. Albert Mestres i Laia Noguera, sobre l'obra  
d'Anselm Turmeda ..... 54

### SEQÜÈNCIES

- ALEXANDRE BALLESTER. Escamotejar un festival per estrenar *Assaig*  
*d'espectacle per a una nit d'estiu* ..... 56

### LLANTERNA MÀGICA

- ANTONI FIGUERA. El creador i el personatge: Chaplin i Charlot,  
el rodamón universal ..... 58

### A LA CIUTAT DELS LLIBRES

- JAUME C. PONS ALORDA. Tria call nou el bon fornicador ..... 60
- MARINA MULET. Igor Stravinski o la rectitud artística ..... 61
- JOSEP MARIA NADAL SUAU. Hélène Berr: recarregar el fusell ..... 62
- PERE ROSSELLÓ BOVER. *Rèquiem esfullat* o el poema  
de l'adéu definitiu ..... 63



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





# CAP A UNA NOVA CONSCIÈNCIA

L'energia ha estat la responsable del nostre nivell de progrés com a espècie i l'energia ha de dur-nos al pas següent. Endesa, com una de les companyies energètiques líders en el món, té una gran responsabilitat en aquest repte: reinventar la nostra manera d'estar i viure al planeta. Per això, des d'Endesa assumim aquest compromís amb els fills dels nostres fills. No serà fàcil però, hi ha alguna cosa més apassionant que tornar a imaginar-ho tot?

# Tibet-Xina: és possible un diàleg creatiu?

Xulio Ríos\*

La commemoració del cinquantè aniversari de la fugida del Dalai Lama a l'Índia ha reiterat el debat públic sobre el present i futur de la presència xinesa al Tibet. La fugida del Dalai Lama va significar llavors (1959) el fracàs del compromís del govern xinès, proclamat el 1949, amb les elits tibetanes (els anomenats «disset punts» de 1951), tant religioses com aristocràtiques, sempre poc inclinades a acceptar qualsevol mínima reforma. En els anys següents, Mao va desplegar una forta campanya ideològica protegida per una activa política de redistribució de terres entre els camperols. Malgrat el temps transcorregut, el govern xinès és lluny d'haver trobat un *modus vivendi* acceptable a la regió.

Es diria que la Xina ho ha intentat gairebé tot per assolir de dominar les reivindicacions secessionistes al Tibet. A diferència de les primeres dècades de la República Popular Xinesa, quan la forta ideologització maoista era sinònim d'una severa repressió, la reforma i obertura iniciades a la mort de Mao van obrir altres expectatives, especialment durant els anys vuitanta, quan Deng Xiaoping reprèn el diàleg amb els emissaris del Dalai Lama i autoritza fins a tres missions de l'exili que es desplacen al Tibet, que originen episodis de gran entusiasme popular. Durant el mandat de Hu Yaobang, secretari general del Partit Comunista Xinès (PCX) entre el 1981 i el 1987, es produeixen alguns avanços, com ara certa recuperació de la llengua tibetana (que torna a les escoles), la paralització temporal de la immigració de la majoritària nacionalitat *han* (que representa el 93% de la població de la Xina), l'alliberament de presos o l'obertura al turisme. En paral·lel, Hu, que va arribar a qualificar de «colonial» la política maoista, va impulsar també una progressiva participació dels tibetans en l'administració de la regió autònoma,

si bé la major part dels càrrecs de responsabilitat continuaven a mans dels *han*. A la fi de la dècada, la defenestració de Hu Yaobang significa per al Tibet el retorn a la repressió oberta, liderada per Hu Jintao, actual president de la Xina i secretari general del PCX, el qual, al mes de març de 1989, va decretar la llei marcial.

Quan uns quants dirigents xinesos pensaven haver reduït el problema tibetà a l'acció «diplomàtica» del Dalai Lama a l'exili (molt intensa a pesar que cap Estat reconeix oficialment el seu govern), la revolta de març de 2008 els recordà les seves profundes arrels internes, i enlletgí davant el món els grans avanços econòmics i tecnològics que la Xina aspirava a presentar com a senya d'identitat en plena efervescència olímpica.

La més recent estratègia xinesa pel que fa al Tibet posa de relleu la modernització de les seves infraestructures i el reforçament de la seva integració econòmica amb la resta del país. La línia fèrria Qinghai-Tibet, inaugurada durant l'estiu de 2006, simbolitza aquest nou temps, marcat pel foment de l'associació de cultura identitària i turisme, amb la pretensió de diluir progressivament la forta religiositat tibetana. La creació d'una classe mitjana tibetana, més allunyada del fervor religiós i capaç d'acceptar l'estatu quo, constitueix la seva darrera esperança.

Qualsevol que hagi visitat el Tibet haurà pogut percebre amb claredat les notòries diferències que hi ha entre els *han* i els tibetans. Ultra la simple aparença física i manera de ser, producte de formes de vida i de relació amb l'espai físic totalment diferents, enfront de la inesgotable mística tibetana, el pragmatisme i la recerca de l'harmonia i l'ordre a la Terra dels *han* es confronten, a primera vista, com la nit i el dia. Avui dia, a Lhasa, mentre els musulmans *hui* construeixen les obres públiques, els *han* negocien i els tibetans conti-

nuen amb els seus resos, pendents de l'estat del seu esperit i amb l'esguard posat al cel.

## Una regió de gran importància estratègica

L'interès de la Xina pel Tibet, que reivindiquen com a propi del segle xiii ençà, quan supervisava aquest territori (que llavors abastava vastes porcions de les que avui són les regions de Sichuan i Qinghai) a través d'enviats imperials, obeeix a diverses raons. En primer lloc, estratègiques i militars, car el seu domini li permet de protegir-se contundentment i definitiva enfront de qualsevol amenaça que pugui venir de l'Índia, un rival històric. La planícia tibetana proporciona un accés privilegiat a tot el subcontinent indi. Per altra banda, els recursos naturals tibetans són d'especial valor per a la Xina. No oblidem que conserva el 30% de les reserves hidràuliques de la Xina. Aquí neixen els seus principals rius, valuosos per la seva capacitat d'irrigació de les zones agrícoles, però també per tractar-se d'eixos comercials i econòmics de tota la Xina central. Amb el domini del curs superior d'aquests rius (no només en relació a l'espai xinès, sinó també de la Indoxina, l'Índia, Birmània o Pakistan), s'assegura una influència molt important. Igualment, les reserves de riqueses naturals (or, argent, coure, crom, urani, liti...) són de valor vital per a una Xina en ple creixement. La biomassa forestal, en altre temps la segona en importància de la Xina, ha estat delmada al llarg de les darreres dècades, la qual cosa ha obligat a efectuar noves replantacions d'arbres, avui en fase incipient, per tal de frenar la desertització.

Per justificar la seva obstinació modernitzadora, les autoritats xineses recorden el caràcter feudal del Tibet tradicional. Enguany, per primer cop, el 28 de març se celebrarà el Dia d'Emancipació dels Serfs, festiu al Tibet. La noblesa tibetana posseïa tantes terres com els llogarets o les poblacions nòmades que hi vivien, tot exercint una dura repressió envers tots aquells que s'aventuraven a organitzar moviments democràtics i republicans (com va ocórrer als anys 30 del passat segle amb Lungshar, antic ministre i favorit del tretzè Dalai Lama). Al costat de la noblesa laica, els monestirs no solament eren llocs de culte religiós, sinó entitats senyorials que posseïen milers de serfs la principal funció dels quals consistia a alimentar els monjos.



És sorprenent comprovar les simpaties que desperta el Dalai Lama en nombroses capitals occidentals, en general molt escassament compromeses amb les reivindicacions d'altres moviments nacionalistes

El fracàs de l'estratègia de repressió condueix, a manera d'alternança, a la recerca de noves formes de conquesta i seducció de la població tibetana. A les darreres dècades, es tracta, sobretot, de millorar el seu nivell de vida amb l'esperança que això permeti de reduir la influència dels partidaris de la independència i trencar el control religiós que funciona a manera de cuirassa enfront de la influència *han*. En el terreny polític, per contra, poques coses es mouen. L'autonomia oferta per Beijing és nominal, sense pràcticament contingut efectiu, i sempre mediatitzada pel cap local del PCX, en qui rau l'autèntic poder.

En els darrers anys, en l'ordre acadèmic, s'han promogut estudis i debats per afrontar la reforma de les autonomies xineses, cinc en total (Tibet, Xingjiang, Mongòlia interior, Ningxia i Guangxi), però amb escassa traducció, de moment, en la dimensió política, davant el temor a les seves conseqüències. No obstant això, és una exigència bàsica de la modernització de l'Estat i figura en el catàleg democratitzador dels pròxims anys,

un full de ruta que el PCX ha començat a dibuixar en el XVII Congrés, celebrat a la tardor de 2007.

A favor d'un impuls autonòmic, la Xina podria tenir la reiterada renúncia a la independència del moviment tibetà. Però Beijing denuncia com a fal·làcia aquesta postura, tot assegurant l'existència d'una agenda oculta –reivindicació del Tibet històric, expulsió de les tropes xineses, control de la immigració– que impedeix qualsevol acord. Per altra banda, el procés de democratització iniciat als anys 1960 en el moviment tibetà a l'exili, amb una separació de poders formalment assentada que, no obstant això, continua entronitzant el Dalai Lama com a màxima figura d'aquesta peculiar teocràcia, presenta qüestions de difícil resolució en el sistema polític vigent en la República Popular Xinesa. Malgrat la modernització que va suposar l'entrada en vigor de la Constitució provisional de 1963, adoptada a l'exili, avui no hi ha res que impedeixi que, a la mort de l'actual Dalai Lama, un altre monjo destacat pugui ser elegit com a cap de l'Estat dels tibetans. L'única diferència pel que fa al sistema vigent des de fa més de tres segles és que l'assumpció d'aquesta responsabilitat no serà automàtica, sinó legitimada democràticament.

Aquesta delicada separació entre religió i política no solament afecta el budisme tibetà, sinó també, paradoxalment, el comunisme oficial xinès. Obsessionats amb la necessitat de controlar el procés de reencarnació per influir en l'escala de poder tibetà, inspirant-se en les reformes introduïdes per l'emperador Qian-

long en el segle XVIII, el PCX s'ha arriscat a l'hora de designar un Panchen Lama (la segona jerarquia en el budisme tibetà) proper a les seves tesis, mentre el designat pel Dalai Lama es troba en mans del govern xinès i en parador ignorat. Aquesta intromissió partidària en els afers religiosos es produeix a la Xina en totes les altres confessions, inclosa la catòlica, i, en aquest cas, és el principal obstacle per normalitzar les relacions amb el Vaticà, un dels pocs estats que encara reconeix diplomàticament la República de Xina (Taiwan). La confusió generada per l'existència de dues Panchen Lama podria estendre's a la figura del Dalai Lama, en morir l'actual.

### Dues diplomàcies en conflicte

En el llibre blanc sobre els 50 anys de reforma democràtica al Tibet, publicat recentment pel govern xinès, s'acusa Occident d'utilitzar aquest problema per perjudicar la imatge de la Xina al món. Certament, és sorprenent comprovar les simpaties que desperta el Dalai Lama en nombroses capitals occidentals, en general molt escassament compromeses amb les reivindicacions d'altres moviments nacionalistes. El record dels programes desestabilitzadors de la CIA dels anys seixanta, que van comptar amb l'auxili de dos germans de l'actual Dalai Lama, és recordat amb freqüència.

La qüestió tibetana duu camí de convertir-se en l'exigència número u de la diplomàcia xinesa per accedir a l'establiment de vincles cooperatius amb altres països. La normalització de les relacions amb les autoritats taiwaneses, amb qui negocia una treva diplomàtica, converteix la qüestió tibetana en la més delicada per a la seva diplomàcia. El setge internacional al govern tibetà a l'exili i l'exigència d'una postura neutral i distanciada en aquest afer s'han erigit en actituds prioritàries dels representants xinesos a l'exterior.

Durant les recents sessions de l'Assemblea Popular Nacional, el macrolegislatiu xinès, Yang Jiechi, ministre d'Afers Exteriors, demanà als governs estrangers que «no permetin que el Dalai Lama visiti els seus països o usi els seus territoris per realitzar activitats separatistes». Això és el que esperen de qualsevol país interessat a preservar els seus vincles amb la Xina. Per aquesta raó, Beijing té pràcticament congelades les relacions amb França (Sarkozy es va reunir amb el Dalai Lama al desembre passat), que

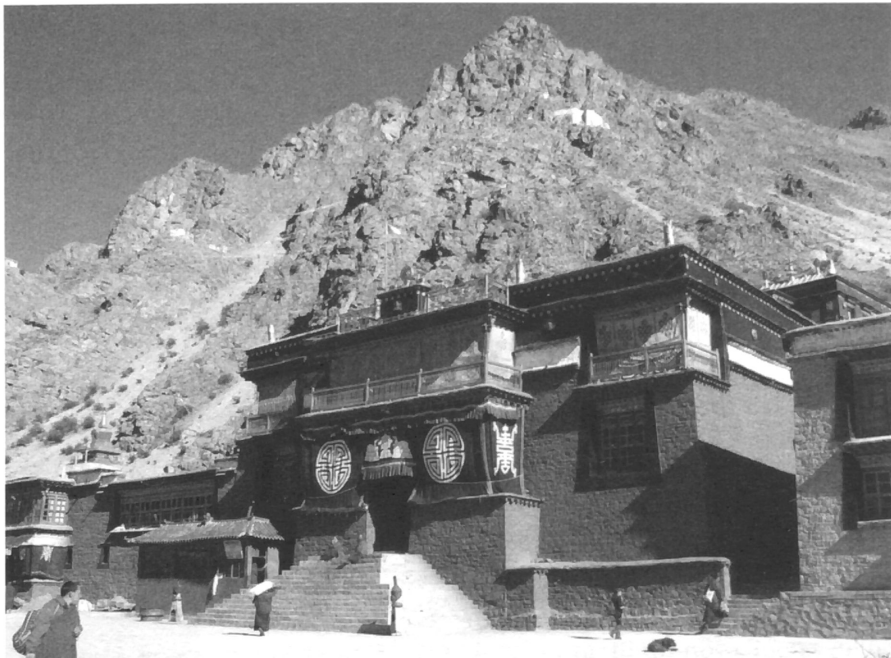
ha estat marginada de les grans missions comercials impulsades per la Xina en els darrers mesos a Europa –sense posició uniforme tampoc en aquest afer– per ajudar a superar l'actual crisi econòmica internacional (també van evitar Itàlia, on la ciutat de Roma el nomenà ciutadà honorari).

### El futur

Com pot evolucionar la qüestió tibetana en els propers anys? El govern xinès confia que la combinació de repressió selectiva, multiplicació de la propaganda, promoció de l'expansió demogràfica *han* i modernització econòmica contribueixi a enfonsar la cohesió tibetana o a reduir la seva significació política. L'avançada edat del Dalai Lama suggereix un imminent escenari de confusió que podria agreujar la incertesa i afavorir escenaris d'eclosió dels grups més radicals, avui bàsicament silenciat i sotmesos per l'autoritat moral i política del Dalai Lama. La intensificació del recurs a la violència davant la presència xinesa constituiria una clara expressió de la impotència tibetana i podria perjudicar la imatge internacional de la seva causa.

El diàleg troba com a principal obstacle l'immobilisme polític xinès i, si continua així, tot indica que hi haurà problema tibetà per a molt temps. Conduït per figures d'escassa rellevància política i controlat pels sectors més durs del règim i els militars, el fracàs forma part de la seva planificació. La disposició a negociar de Beijing aparenta un simulacre de bona fe destinat a calmar les crítiques occidentals, però manca de suficient voluntat política.

Per a la Xina, el més important en l'actual temps històric és no donar cap mostra de flaqueza. La «unitat nacional» és un objectiu *sagrat* per a aquells que pensen tenir a l'abast de la mà la superació del llegat històric d'una decadència que va fer possible la pèrdua i la segregació de parts significatives del seu territori. La reunificació de tota la nació xinesa és l'altra cara de la reforma. Per això, és més possible avançar cap a una confederació amb Taiwan que cap a una autonomia apreciable al Tibet. La primera permet d'arbitrar fórmules d'unió; la segona, a ulls xinesos, desperta els dubtes sobre el manteniment de la unitat. El president xinès Hu Jintao ha cridat a construir una Gran Muralla contra el separatisme i en defensa de la unitat de la pàtria. En el democràtic Taiwan, el KMT, a



## Beijing té pràcticament congelades les relacions amb França (Sarkozy es va reunir amb el Dalai Lama al desembre passat), que ha estat marginada de les grans missions comercials impulsades per la Xina

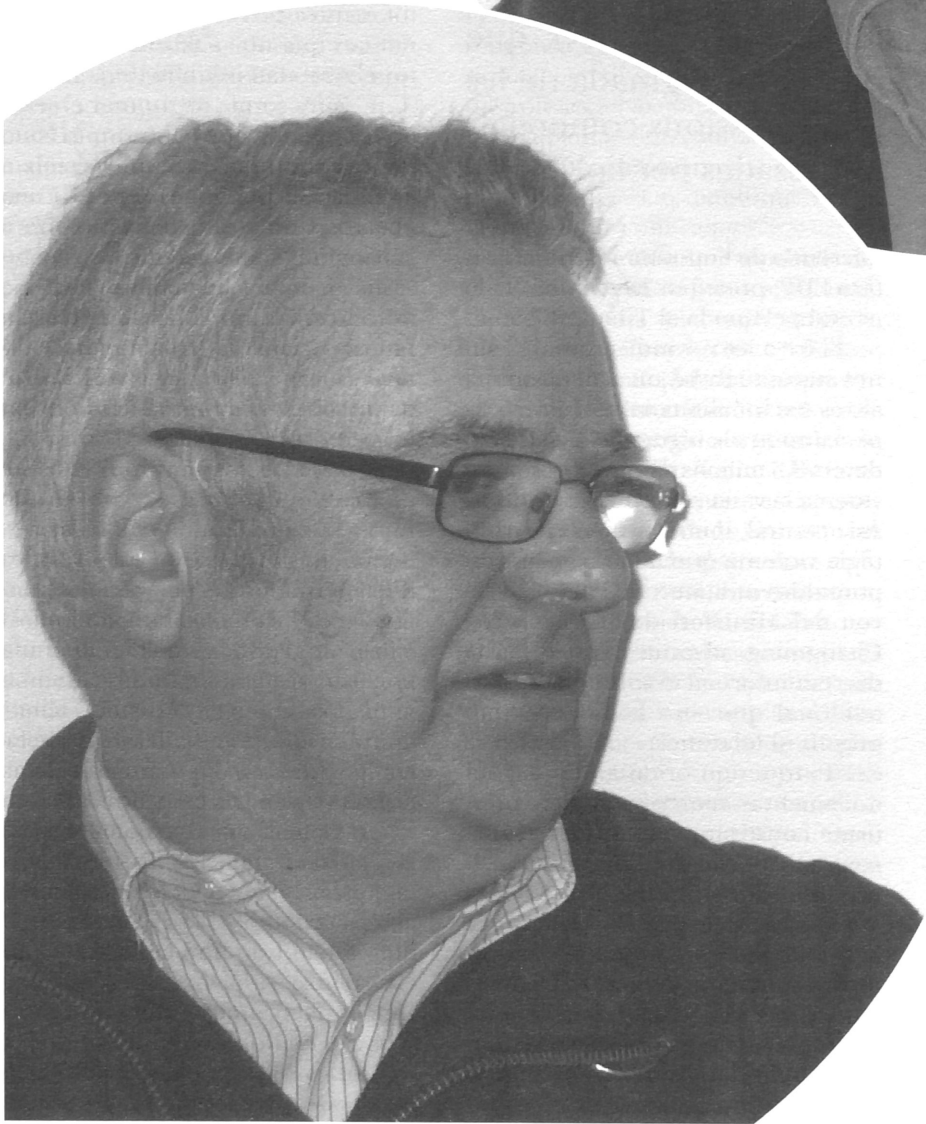
diferència de l'opositor i independentista PDP, protegeix la política continental pel que fa al Tibet.

El fre a les reivindicacions tibetanes suposa també un rotund avís a altres nacionalitats minoritàries, especialment als uigurs de Xingjiang, devers 8,3 milions de musulmans que viuen a la vasta zona fronterera amb Àsia central, immersos en una estratègia violenta que ha alertat els responsables militars xinesos. El portaveu del Ministeri de Defensa, Hu Changming, advertia en presentar la darrera informació sobre la defensa nacional que «no hi haurà compromís ni tolerància» amb els rebels del Turquestan oriental. En aquest document es reconeix que el separatisme constitueix la més greu amenaça a la unitat de la nació i un desafiament per a les forces de seguretat. Xingjiang es va convertir el 2008 en la segona major base de producció de cru de la Xina, solament per darrere de Heilongjiang. Les seves reserves de petroli i gas es xifren en 20.900 milions de tones i 10,8 bilions de metres cúbics, respectivament.

L'auge del nacionalisme xinès o pròpiament *han* estimula la incomprensió i rebuig social de les demandes tibetanes. A la societat, hi creixen els sentiments discriminatoris i fins i tot racistes enfront d'aquelles nacionalitats que no «s'accontenten» amb tot el que «fan per ells».

L'única forma de superar el setge que actualment experimenta la Xina per la qüestió tibetana consisteix a generar les condicions per crear una nova lleialtat basada en el respecte a la identitat tibetana i al seu autogovern. Beijing ha donat mostres d'una inusual i sorprenent creativitat a l'hora d'innovar fórmules i mecanismes per propiciar un espectacular desenvolupament econòmic. Fins i tot en el terreny polític i territorial, l'absència de dogmes per resoldre problemes com la retrocessió de Hong Kong o la devolució de Macao, o la flexibilitat suggerida a l'hora d'encarar el problema taiwanès, partint sempre de l'existència d'una sola Xina, contrasten amb la deliberada incapacitat mostrada amb relació a la problemàtica de les nacionalitats minoritàries en general i de la tibetana en particular. Els intents de resoldre els problemes relacionats amb la unitat política, tot tractant de reduir la diversitat i les seves exigències de desenvolupament i vertebració a mers problemes etnològics o antropològics, difícilment portaran la calma. ■

\* Director de l'Observatori de la Política Xinesa ([www.politica-xinesa.org](http://www.politica-xinesa.org))





# Hilari de Cara i Bernat Nadal

## Conceptes literaris

Antoni Riera

**B**ernat Nadal és poeta. Sota la influència de talents creadors tan potents com Blai Bonet i Miquel Àngel Riera, fou encasellat durant els setanta com a company de generació de Damià Huguet i Josep Albertí. Ben aviat, però, aquests poetes seguiren camins molt diversos. Nadal, després d'anys de silenci, ha irromput amb força en el mercat literari català els darrers anys. L'any passat, per exemple, fou guanyador del Premi Mallorca de Poesia amb *La carn que cruix*. Hilari de Cara també és poeta. Reconegut arreu pels seus primers llibres, d'una sensibilitat particular, també ha resultat premiat en certàmens literaris recents, com el Premi Pollença de Poesia per Postals de cendres. Però la novetat d'aquest outsider de la literatura catalana ha estat la publicació d'una novel·la, *Un llac en flames*, que és el primer lliurament d'una trilogia que promet.

—Podríem començar parlant de la novetat que suposa que Hilari de Cara tregui la seva primera novel·la, quan fins ara només havia publicat poesia. I també podríem parlar d'una possible (o impossible) entrada de Bernat Nadal en el món de la novel·la.

—Bernat Nadal: *Un llac en flames* és la primera novel·la d'Hilari, però de cap manera és una primera novel·la. És una història de maduresa, en tant que ell ha esperat a tenir una experiència literària i vital. És una novel·la molt arrodonida que jo interpreto que està formada per microrelats, que podrien ser independents. No ho són, però. Crec també que li ha quedat una novel·la molt manacorina. Baldament no surti per res el nom del poble, Manacor sempre sura en l'ambient, i això és d'agrair, per part dels manacorins. També ha assolit una novel·la que juga entre el dinamisme de parlar en present des d'una ciutat, en un gènere que podríem anomenar novel·la urbana, i la nostàlgia de parlar en passat, quan conta coses de la infantesa del protagonista,

o del seu pare o del seu padrí. En definitiva, és una novel·la molt equilibrada.

—Hilari de Cara: M'han fet molt aquesta pregunta sobre el fet que sigui la meua primera novel·la, quan fins ara només havia publicat poesia. De fet, a la solapa del llibre, diu que Hilari de Cara «fins ara ha estat poeta». Jo solc dir que sempre he estat molt més lector de novel·la que no de poesia. Sí que respon a una aproximació primera a la novel·la. De fet, molts dels meus poemes els he pensat sovint com a novel·les.

—Tenint en compte que generacionalment sou semblants, el fet que tu, Bernat, també hagis acumulat una experiència literària i vital no et fa pensar en una possible entrada creativa en el món de la novel·la?

—BN: Jo he fet incursions en narrativa breu. Tenc un llibre de narracions unitàries. I una mostra d'això, que ve a ser un esborrany, precisament és el que ha sortit en el llibre *Mosaic de*

*lletres*, que inicialment es deia *Memòries del Sant Crist*, però encara no sé si es dirà així o *Evangelí de fusta*. Són unes memòries del Sant Crist de Manacor. Contarà històries que ell ha vist o sentit a Manacor, no com a sant ni com a Crist, sinó com a santrist, és a dir, com a talla de fusta, un objecte, una imatge.

—Quan el podrem llegir?

—BN: Tenc el llibre fet, però no acabat, per allò que a partir d'una certa edat no pots frisar, i has de deixar sedimentar les coses. De fet, Hilari fa anys que passeja *Un llac en flames*. Estam en un moment que hem de deixar que les coses descansin i continuar fent-hi feina, perquè no ens podem conformar amb una primera escriptura, ni dir-nos «que és de bo això», sinó que la proposta ha de ser tot al contrari: «Què li manca per ser bo?». A part, tenc una altra narració, que Hilari ha llegit, que és una història que conta vint-i-quatre hores en la vida d'un home que va ser tinent batle el temps de la guerra, i el varen detenir. Hi cont el que sent a la presó quan es presenta una fuga i ell ha d'estrangular una persona amb les seves mans per poder sortir.

—Hilari, quina relació hi ha entre l'autor i el tema?

—HdC: Bernat ha parlat de la presència de Manacor (encara que amagada) dins *Un llac en flames*. En parlar de poesia ho fem com d'un gènere en què l'autor expressa els seus sentiments més íntims, però també en la novel·la sembla indestriable allò que ha viscut l'autor d'allò que a la fi escriu.

—Què hi ha d'autobiogràfic en aquests dos llibres darrers que heu publicat? Quina importància hi tenen les vostres vivències?

—HdC: A mi m'agradaria aclarir un parell de coses: quan entres en el terreny de la narrativa, com a escriptor, no com a llegidor ni com a escriptor imaginat per tu, és a dir, com escriuries allò, has de canviar completament. És un desbarat dir que no hi ha gèneres. Entre la narrativa i la poesia hi ha moltes coses en comú, però són dos gèneres molt diferents tant des del punt de vista de la producció com des del punt de vista de com et fa arribar un narrador una història. Quant a la producció, ho he dit moltes vegades, els dos o quatre



primers versos d'un poema, sigui bo o dolent, et poden arribar en qualsevol situació, al metro de Barcelona o on sigui. Després hi fas feina i et pot sortir un bon poema, però depèn de la il·luminació. Quant a la producció de narració, tens una idea molt estructurada, i hi ha maneres diferents de fer feina. Això és com en el cinema: hi ha directors que tenen tots els fotogrames, un per un. D'altres es dediquen a rodar quilòmetres i quilòmetres de cinta. En qualsevol cas no es depèn d'una il·luminació, sinó d'una feina diària. Has d'escriure quatre pàgines cada dia, o dues, o una, però has d'escriure. Que després de tot això en queden dues retxes? Bé, però la feina està feta. Però vull dir que si deixes la història després és molt difícil tornar-la a agafar. D'altra banda, hi ha la creació de personatges, que en poesia, en general, no s'hi dona. En aquesta novel·la sí que podríem dir que hi ha un referens autobiogràfic, però bona part dels personatges d'aquesta novel·la m'han crescut. Personatges que no tenien més de quatre retxes, com el de l'avi d'en Marc (el protagonista), han crescut. I no és cert el que diuen alguns il·luminats que els personatges creixen i fan el que volen. El qui els controla ets tu, però sí que és cert que et van proposant un camí. Jo diria que la part autobiogràfica s'ha d'agafar amb matisos. Per exemple, mon pare era un general feixista; el pare d'en Marc era un metge liberal; els meus padrins per les dues bandes eren franquistes a matar; l'avi d'en Marc era un republicà excèntric, francmaçó, agnòstic i fatxendós que fins i tot a Manacor seria difícil de trobar.

«És necessari saber la vida de Shakespeare, que no la sap ningú, per llegir Shakespeare? Què hi ha de personal en la seva obra? Que el seu fill nom Hamnet en comptes de Hamlet? Això només ho saben els estudiosos»

Jo, literalment, no tenc res a veure ni amb en Marc ni amb els personatges que surten a la novel·la. Ara bé, tant en poesia com en narrativa, si no has viscut, si no has patit, et pots dedicar a fer experiments amb grumers, tigres i *coitus interruptus*, com fan alguns poetes d'avui dia, però és buit. Si no has viscut les coses amb el cor, amb els budells, amb el cap... Evidentment que hi ha coses de Manacor i de Mallorca, però és una Mallorca ficcional, des dels personatges fins a com reflecteixes les teves vivències dins els personatges. I si no, no es pot dir literatura. És a dir, què sabem de Shakespeare? És necessari saber la vida de Shakespeare, que no la sap ningú, per llegir Shakespeare? Què hi ha de personal en la seva obra? Que el seu fill nom Hamnet en comptes de Hamlet? Això només ho saben els estudiosos. L'únic que en sabem és que té una obra esplèndida i hi arribam a partir del text, no a partir de la seva vida.

—BN: És creació.

—HdC: Jo no hi cercaria res més.

—BN: Però tu parteixes d'un paisatge geogràfic i social que sí que existeix, perquè el padrí d'en Marc, el republicà, potser no hagi existit, però existeix. Hauria pogut existir. Parteixes d'aquest entorn d'una realitat. HdC: Sí que hi ha personatges reals que hi surten. Surt un comissari de la guàrdia municipal que duia orelles d'afusellats penjades d'un filferro, el mateix capità Jaume, el mateix Taronjí, que en realitat no té aquest nom. I també hi ha aquest que nomia Llorenç Mas Gelabert, del qual em va informar en Toni Tugores que el van afusellar dues vegades. I aquest era un senyor, terratinent, i l'afusellaren dues vegades perquè havia fet dos escrits contra l'*statu quo*. L'avi d'en Marc és un personatge un tant histriònic, però hauria pogut existir, també.

—I en el teu cas, Bernat?

—BN: Fins al penúltim llibre havia escrit molt una poesia de l'experiència, molt autobiogràfica, amb les llibertats i les llicències que t'agafes en poemes, i aquest llibre, *La carn que cruix*, és més literari i un poc més independent, si bé, gairebé tot el que cont, també forma part de coses que he vist o he viscut. Vaig anar a una trobada de poetes a Coïmbra, a Portugal. Hi anàrem amb Ponç Pons, i també hi havia com a exalumne Sebastià Sansó. Allà coincidirem amb Seamus Heaney, l'irlandès premi Nobel, a qui nomenaren doctor honoris causa, i ens va fer dues conferències llargues, una de les quals versava sobre la creació i els consells que donava als joves. Digué que el poeta necessita una formació, una sensibilitat, unes ganes, però el fet bàsic és senzill i complex alhora: es tracta de mirar el món, entrar-lo dins nosaltres i traduir-lo a l'idioma poètic. També demanava que no perdéssim el temps fent experiments estranys i rupturistes. Les ruptures literàries surten quan han de sortir, però hi ha massa gent que es preocupa per rompre. Ens estava dient, en definitiva: «no sigueu inventors, sigueu poetes». Es tracta de veure, processar i expressar. Subscriu que la poesia ha de ser lírica, però això no implica que hagi de ser poesia amorosa. *La carn que cruix* és el llibre més literari que tenc, però també el més extern, però sempre passat a través meu. I diria el mateix del llibre d'Hilari, que són distints,

però Hilari de vegades ens presenta paisatges durs, poc agradosos, però això és igualment líric, perquè ho ha processat interiorment. La poesia que és massa narrativa, que no implica el poeta, li falta cosa.

—Com concretaries les diferències d'aquest darrer llibre respecte de la línia que seguies anteriorment?

—BN: Sí, hi ha un trencament, que es veu sobretot a la primera part del llibre, on procur sortir de les meves vivències per contar coses que he vist, o vivències d'altres persones. Tenc menys necessitat de contar la meua vida i agaf altres coses, però sempre em pos al lloc del qui les diu, naturalment. Estic parlant també de temes diferents, d'un paisatge. O per exemple la trilogia de l'antiheroi que faig a partir de l'*Odissea*. Explic que Ulisses va a la guerra de Troia, però en realitat el que fa és enviar-hi els soldats perquè es matin i ell en surti com l'heroi; o després diu que se'n va a córrer món i el que fa realment és no afrontar la realitat de tornar a ca seva i arreglar les coses; i que quan torna a ca seva en realitat no és cap heroi, i que haurà de vendre proeses, perquè en realitat no ha fet res especial; en el segon d'aquests poemes veu que, en arribar, no el necessiten per a res, que el poble ha prosperat sense ell, i fins i tot troba la dona vella, quan l'havia deixada jove i amb una esperança; el tercer poema parla de la dona, que quan ell arriba també el troba vell i esquiterell. El que vull dir és que no són versions d'Homer, sinó que en realitat és canviar tot el sentit de l'heroïcitat. En aquest sentit és que voldria que els poemes continuïn sent lírics. En els altres poemes hi ha la mort d'un jove en accident d'auto, o altres dedicats a amics com en Joan Serra, però procurant no fer-ne una apologia, una oda, dient que eren grans i bons, sinó contar algunes coses seves evitant els elogis.

—HdC: Només he pogut fullejar aquest llibre, però em fa ganes llegir-lo amb profunditat per alguns dels poemes que ja hi he pogut veure. M'agradaria parlar de Bernat com un cas exemplar en tots els sentits que pugui tenir la paraula. És exemplar com a estímul per fer coses diverses i amb ulls diferents i a relacionar coses noves. D'altra banda, podríem dir que és un poeta típic de la tradició recent catalana i, al mateix temps, n'és una excepció, perquè una de les coses que



caracteritza la literatura catalana dels darrers cent cinquanta anys és que no hi ha tradició, perquè ens l'han interrompuda una vegada i una altra. Quan duquem cent anys de lectures obligatòries als instituts, tendrem una tradició literària que servirà de punt de referència als escriptors del futur i també la podran transgredir en la mesura que no pots transgredir una tradició si no la coneixes. En aquest sentit Bernat és exemplar amb matisos: en primer lloc, perquè les primeres obres viuen dins una tradició, que és la de Blai Bonet i de Miquel Àngel Riera, que és de les poques que hi ha hagut a Mallorca després de la postguerra. Però ha sabut anar més enllà d'aquesta tradició, i transgredir-la, i crear un món poètic propi i autèntic. Té, de cada vegada més, un cos poètic més sòlid. De cada vegada és més ell. L'exemple podrien ser aquests versos que són gairebé una paròdia però que són significatius: «T'has mort, però me'n fot». És a dir, aprofitar la tradició, i superar-la. També juga més amb elements purament literaris. Es tracta de veure el món d'una manera completament nova. Això és la diferència entre Bernat i els experiments amb gasosa. En la poesia de Bernat persisteix aquella força bonetiana o huguetiana del començament i alhora és ja una reflexió sobre la literatura, que et fa pensar que hi ha un escriptor nou, una planta nova, amb totes les referències que vulguis a la literatura anterior: és un món absolutament nou. I això és tan difícil de trobar en la literatura catalana... Com Martí i Pol, el de la

«Nadal és un poeta típic de la tradició recent catalana i, al mateix temps, n'és una excepció, perquè una de les coses que caracteritza la literatura catalana dels darrers cent cinquanta anys és que no hi ha tradició, perquè ens l'han interrompuda una vegada i una altra»

darrera època, amb aquells poemes patètics d'exhibició de les seves mancances, o el cas de Margarit, que fa voltes a un cas excessivament personal. La creació poètica de Bernat no passa per l'exhibició impúdica de les seves misèries.

—Bernat Nadal, Damià Huguet i Josep Albertí foren encasellats en una generació poètica. Però tu mateix has manifestat que te'n sents distant des de fa molt de temps. Existeixen les generacions poètiques? O just són un invent per posar en els llibres de text?

—BN: Els companys de generació em serviren per tenir amiat i també les trobades i diàlegs em serviren d'estímul, però també em serviren per discrepar i per estar una llarga temporada sense escriure. Hi ha un moment que quan ets jove necessites fer coses noves. Damià Huguet va



escriure un llibre amb paraules intel·ligibles. Pep Albertí també predicava els experiments. Compartia la teoria, però la pràctica no m'agradava i això em va dur a una crisi, perquè els de la meua generació propugnaven una cosa que a mi no m'acabava de convèncer i jo tampoc no volia pertànyer a la generació de Blai Bonet i Miquel Àngel Riera, que els apreciava, els estimava i els valorava, però no eren de la meua generació. Però això de les generacions ve donat pel temps, perquè també hi ha el temperament de cadascú. Damià Huguet i jo vàrem ser molt bon amics, però la poesia d'un i altre no té res a veure. Pep Albertí va deixar de publicar-ne. I som molt diferents. No sé si és una invenció dels crítics. Simplement hi coincideixen en el temps i vas amb ells.

—*I a la fi, si no existeixen, com ho fa el poeta per orientar-se? Com se sap que ets en el camí bo, si no tens companys de viatge? Diuen que naixem i morim sols. Cream sols, també?*

—BN: Sí. Pots discutir amb un altre, pots confrontar coses, anar-te'n més o menys d'una xerrada, però al final la creació sempre la fas absolutament tot sol. En Miquel Àngel Riera criticava les tertúlies literàries que es feien per Palma, perquè la gent s'esforçava molt per brillar i per fer frases que es poguessin recordar, ningú no se n'anava el primer per no ser criticat, perquè el primer que se n'anava era el primer que rebia. I deia això, en

Miquel Àngel, que aquella gent perdia el temps xerrant i no fent una obra. L'obra la fas tu, tot sol, a ca teva. I és clar que necessites mostrar-la quan en fas esborranys, però l'obra l'has escrita tot sol.

—*Deien que Un llac en flames constituïa l'aposta forta de Quaderns Crema per al passat Sant Jordi. Et va fer passar pena, això? Quina classe de llegidors són els teus? Creus que l'argument te'n pot limitar el nombre? O al contrari?*

—HdC: Feia tres anys llargs que Quaderns Crema no publicava un autor català. Jo no ho sabia, i tampoc no sabia que pogués ser aquesta aposta forta per al Sant Jordi. Quan m'ho varen dir em va venir molt de nou, em va caure el món damunt, perquè ho trob una responsabilitat excessiva. Per mi, Quaderns Crema és l'editorial més sòlida del panorama català. Tothom ha volgut publicar a Quaderns Crema, entre els quals molts de crítics. Una cosa és que jo pugui assumir aquest desafiament i l'altre assumir una *vendetta* de la qual jo no som responsable. Pel que fa als llegidors, és una novel·la molt complexa. Moltes de les coses que queden obertes ara es tancaran a la segona i tercera parts. Però també és una novel·la del segle XXI que té en compte la tradició literària de Joyce ençà. Ja no es poden escriure novel·les com ho feia Balzac o Flaubert. Encara que també hi ha una mica de Flaubert, pel sarcasme. Jo diria que és una novel·la (i odii la

«Tant de bo d'aquí a vint-i-cinc anys o trenta ens llegissin i els servíssim de referència, no tant per nosaltres, sinó pel prestigi de la mateixa literatura»

paraula) polifònica en el sentit que cada seqüència és descrita i acoblada d'una manera diferent. Hi ha experiments de simultaneïtat, amb superposicions de converses en un bar amb l'acció; parts molt moroses que recorden la novel·la del segle XIX, com la seqüència de l'avi i la repressió a Manacor; seqüències de records proustianes, sensuals; també he intentat, sobretot en el muntatge, combinar diversos punts de vista; jugar amb l'aparició d'un jo que no torna a sortir en tota la novel·la. He mirat de jugar amb tots els recursos que se m'han passat pel cap. Lectors que estiguin interessats en la Guerra Civil, o que els agradi la narració amb moltes veus, que els agradi la narració tradicional. El meu llegidor ideal podria anar des d'un expert en literatura fins a un llegidor del carrer, o el d'una història d'amor. M'agradaria que n'hi haguess molts.

—BN: Jo crec que *Un llac en flames* té molts de registres literaris, moltes referències. Té una textura distinta d'un capítol a l'altre, però que en certa manera podria venir afavorida per un passat poètic: escriure en versos curts obliga a treballar molt més la frase, i, a l'hora de fer narració, no fas poesia, ni prosa poètica, però estàs acostumat a un tractament que pens que fins i tot hi ha una riquesa psicològica en el comportament de les persones. Aquests matisos poden passar per alt a una determinada classe de llegidor, però que es poden entretenir amb la novel·la, i també pot agafar-ne uns que aprofundeixin molt més. La novel·la no és rocòsa, ni feixuga. I la història d'amor és senzilla, és una història d'amor que deixa de funcionar com tantes altres.

—HdC: He intentat jugar en termes de coherència narrativa. Per exemple, el detall de quan entren els feixistes a casa de l'avi i es veu un quadre. A mitjan narració torna a aparèixer, i al final també. Són detalls txekhovians, en el sentit que Txèkhov deia

que si dius que hi ha una taxa a la paret ha de tenir qualque funció. Si dones una pista, l'has de tancar. Quan l'home de na Caterina i ella tenen un accident, ella li està fent una fel·lació. Això fa que hagin d'operar del prepuci l'home de na Caterina. I quan conta això, na Caterina menja un tros de carn crua. I quan recorda que l'home l'han operat del fal·lus ella li dona un bocí de chateaubriand cru amb una punta de sang a la boca. Jo esper un llegidor atent que es fixi en aquestes coses.

—BN: Sí, els llegidors de best-sellers no es fixaran en això, es fixaran en la trajectòria, i en la trajectòria amorosa. Una cosa que a mi em crida l'atenció és que els amors solen acabar, i, com passa a la novel·la, les amistats i les complicitats duren més que els amors. Al final el protagonista queda en relació amb la segona protagonista, que al principi no tenia gaire presència. En els amors en què hi sol haver una expectativa alta, acaben i se'n van. Si l'expectativa és més baixa, l'amor dura més perquè no se n'espera tant. M'ho deia un amic que t'ha llegit: moltes vegades les segones parelles tenen molta més estabilitat que les primeres, perquè de la segona no esperes allò tan ideal, perquè saps que vas amb un ésser humà que té defectes. Supòs que no ho havies previst...

—HdC: No. Aquest personatge de na Clara ha agradat molt al narrador i li donarà un paper important en la segona i la tercera part. Com en Woody Allen. És cert que al principi tenia un paper molt secundari.

—Tots dos teniu una postura política i ideològica reconeguda amb un recorregut cívic també prou clar. Però tots dos també sou militants d'un distanciament d'aquesta realitat respecte de la literatura que feis. Ens en podrieu fer una reflexió?

—HdC: Sartre va dir que l'obligació i el compromís d'un escriptor és escriure bé. I crec que és vàlid. Després els compromisos polítics són una opció personal i pública. No s'ha de fer entendre que la poesia és una arma carregada de futur, com volia fer entendre qualque poeta tronat. La literatura és literatura.

—Però les idees sí que hi surten.

—HdC: Evidentment. Però jo he procurat convertir en Marc en una espè-

cie de personatge passiu, perquè difícilment es pot presentar un heroi positiu en aquest món en qualsevol aspecte. I com a estratègia narrativa seria una errada absoluta inventar-te un personatge coherent. Marx enganyava la seva dona amb les criades, i, quan una filla seva es volia casar amb Lafargue, li va demanar si aquest senyor era ric o no. És a dir, Marx, realment, no deixava de ser un pare de família amb totes les febleses d'un pare de família. O sigui que herois èpics... Sí que es manifesten les idees, però no a través d'un heroi exemplar. L'únic que conec és el Roland, però el Roland el maten.

—BN: Jo hi estic bastant d'acord. La meua trajectòria cívica i política ara és més feble que abans, perquè abans era més jove i participava en moltes més coses. Però jo m'he definit sempre com una persona defensora de la nostra identitat, la nostra llengua i la nostra cultura fins a límits extrems, fins al punt que consider que els partits polítics són tots massa condescendents i massa pactistes, fins i tot els que puguin representar de més a prop els meus ideals. Però a l'hora de fer creació prescindeixes d'algunes coses que són del moment, coses, persones, accions, i dones per descomptat que quan fas un llibre l'ideal és que pugui ser útil d'aquí a vint, trenta o cinquanta anys. Almenys hem de perseguir que sigui així. Petites històries quotidianes no hi tenen cabuda. Hi ha un fons del que pensam que sí que hi és. Ponç Pons em digué sobre un poema d'*El vestit vermell* que tenia «reminiscències de Miquel Àngel Riera, però tu vas molt més enllà, perquè hi fas crítica social i del poder», cosa que ell normalment no feia i restava en la literatura més personal. Però això són coses puntuals. Hi ha d'haver tot el que sents i penses, però en el fons la literatura el que ha de ser és bona.

—HdC: La idea és que anam creant, en la mesura de les nostres forces, una literatura. Tant de bo d'aquí a vint-i-cinc anys o trenta ens llegissin i els servíssim de referència, no tant per nosaltres, sinó pel prestigi de la mateixa literatura. Si això fos així, la nostra contribució, quina hauria estat: escriure bé.

—BN: Sí, això és la contribució.

—AR: Una bona conclusió, per tant. 

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



# Fina Santiago i la nova Llei de serveis socials

«Les persones no saben quins són els seus drets»

Margalida Villalonga\*

**F**ina Santiago (Palma, 1961), consellera d'Afers Socials, Promoció i Immigració, és llicenciada en psicologia per la Universitat de les Illes Balears, i és, a més, diplomada en Treball Social. Ha exercit com a funcionària del cos tècnic superior de l'Administració de l'any 1982 ençà. El seu camp professional s'ha desenvolupat en l'àmbit de la protecció de la infància i atenció a la dependència, gent gran i persones amb discapacitat. Va treballar també com a directora de l'Institut Balear d'Afers Socials durant el Pacte de Progrés.

És un migdia d'estiu. Al cel llueix un sol calent i enlluernador que m'acompanya fins ben a prop de la meua destinació: la plaça de la Drassana número 4 de Ciutat. Allà el sol deixa d'escalfar i a poc a poc, entre els arbres, es dilueix i dona pas a l'ombra. En arribar, la entrevistada ens rep amb l'afectuositat que tant la caracteritza. Breument recordam aquella època en què totes dues compartírem plegades moments tan agradables... com aquests. El primer que faig és d'agrair-li la gentilesa que ha tingut amb mi i la revista Lluç de concedir-nos aquesta entrevista. Tot seguit, entre records, assossegadament, iniciam la conversa.

—El proppassat dia 2 de juny el Parlament de les Illes Balears aprovà la nova Llei de serveis socials, que situarà la comunitat autònoma de les Illes Balears com a capdavantera a tot l'Estat Espanyol pel que fa als drets davant els tribunals d'allotjament, alimentació i roba. Aquests drets restaran garantits per llei i no per una protecció assistencialista, ni per disposicions reglamentàries o voluntats econòmiques, i insisteixo en això darrer de voluntats econòmiques.

—Efectivament el que es vol amb aquesta llei és que els drets socials siguin subjectius, tal i com ho són el de sanitat o el de salut. Qualsevol ciutadà sap quins són els drets i els deures que té amb relació a la salut (per exemple, dret a ser atès per un metge d'atenció primària) o a l'educació (per exemple, a una plaça escolar si tens un fill o una filla d'entre 6 i 16 anys). Però en serveis socials

això no és així. Les persones no saben quins són els seus drets, perquè de fet no en tenen. Actualment depenen de voluntats polítiques. Així, per exemple, si un batle decideix d'eliminar el punt d'informació dels serveis socials en el seu municipi, legalment ningú no ho podria impedir. Amb la nova llei, emperò, les persones sabran quins són els seus drets, en quines condicions els poden reclamar i quins deures generen. Això es farà mitjançant un decret que ha de ser elaborat i aprovat 18 mesos després de la publicació en el BOIB de la llei. Per tant, ja no dependrà de voluntats polítiques sinó de prioritats a tenir en compte en totes les previsions econòmiques públiques, tant municipals i insulars com en les del Govern. Cal assenyalar que l'accés a la prestació social o econòmica sempre vindrà referendat per una informació tècnica.

—Us he demanat això perquè davant el goig de molts ciutadans i parlamentaris per l'aprovació de la norma, al dia següent de la seva aprovació ja en sorgiren detractors, dient que una comunitat com la nostra, tocada econòmicament a causa de la crisi que estem patint actualment, i en estar condicionat l'accés a les prestacions a les disposicions reglamentàries, aquest dret per excel·lència podria restar debilitat si a la pràctica l'acció no es materialitza, precisament per disponibilitats econòmiques, i queda només en paper escrit.

«La importància d'aquesta llei rau en el fet que els serveis socials entren en la lògica dels drets reclamables per la ciutadania i que, per tant, els responsables polítics els han de tenir en compte a l'hora d'elaborar previsions econòmiques»

—No pot quedar-se en paper escrit una llei que va sortir sense cap vot en contra. El decret establirà quins són els drets i les condicions d'accés. Aquest decret podrà ser més ambiciós o menys, podrem incidir més o menys en la qualitat, podran establir-se ràtios de professionals més àmplies o més restringides, però tota una sèrie de prestacions seran considerades drets, com és el servei d'ajuda a domicili, el servei d'informació, el mínim de la Unitat de Treball Social, el dret a tenir cobertes les necessitats bàsiques, a tenir un professional de referència, a centres de dia municipals, etc. És cert que la conjuntura econòmica actual no ens permet de tenir una visió optimista. Però podem ser alhora responsables i així, per exemple, podríem establir en el decret que la teleassistència sigui obligatòria per a totes les persones més grans de 85 anys que visquin totes soles. La importància d'aquesta llei rau en el fet que els serveis socials entren en la lògica dels drets reclamables per la ciutadania i que, per tant, els responsables polítics els han de tenir en compte a l'hora d'elaborar previsions econòmiques i donar-los prioritat a l'hora d'establir objectius.



—Tal com ha succeït en altres èpoques en què les cambres legislatives no eren de la mateixa ideologia política, podríem dir que l'avantprojecte de Llei de serveis socials ha vist la llum gràcies al diàleg, a un procés participatiu de totes les forces polítiques?

—La llei ha estat molt consensuada amb els consells, i hi han participat entitats, col·legis professionals, ajuntaments, etc. Amb els partits que donen suport al Govern hi ha hagut plena sintonia, i amb el grup de l'oposició, el PP, hi ha hagut diverses reunions; no se'n va poder aconseguir el vot positiu, però es varen abstenir positivament.

—Tant en l'àmbit general com regional, en els darrers anys en matèria de serveis socials s'han registrat i consolidat noves modalitats d'oferta, com és el cas de l'atenció primària, comunitaris, generals, etc., i també s'ha produït una descentralització important amb un fort augment tècnic. Podríem dir que, des del punt de vista normatiu, amb la nova Llei de serveis socials es tanca un cercle?

—Amb aquesta llei és dona un vot qualitatiu i quantitatiu molt important. Crec que és una llei de recorregut ampli. Serà el decret de la cartera de serveis socials el que anirà canviant segons les necessitats socials. Tot i això, els serveis socials han de continuar

«Si un batle decideix d'eliminar el punt d'informació dels serveis socials en el seu municipi, ningú no ho podria impedir. Amb la nova llei les persones sabran quins són els seus drets, en quines condicions els poden reclamar i quins deures generen»

evolucionant. Aquesta llei recull noves realitats socials que fa un parell d'anys no existien. Una important presència de població immigrada, una demanda cada cop més exigent de la població de serveis socials, la nova Llei de la dependència, la incorporació de la dona a la feina de manera constant, major esperança de vida, dificultat d'emancipació dels joves... I crea un sistema de serveis descentralitzats i territorialitzats amb responsabilitat de les tres administracions: municipal, insular i autònoma.

—En qualque ocasió us he sentit definir aquesta llei de «moderna», que connecta amb els europeus i amb l'Europa social. Ens podríeu ampliar aquest concepte?

—Sempre que es parla de la Unió Europea parlem de temes mercantils i econòmics, però no de temes socials, perquè des de la UE es considera que és competència exclusiva dels estats membres. Des de la comunitat autònoma hem d'aspirar a tenir referents europeus, no sols amb indicadors econòmics, sinó també indicadors de benestar social molts dels quals inclouen la millora del sistema dels serveis socials. Mentre que en sanitat tenim uns bons indicadors de salut en relació amb Europa, en serveis socials estam molt endarrerits. La voluntat d'aquesta llei és avançar cap al model europeu de serveis socials. És cert que no es podrà fer de manera immediata, ni d'un any per l'altre, però el seu desplegament i una aplicació constant menaran a un canvi radical en la concepció dels serveis socials des de la visió política i des de la percepció de la ciutadania.

—Normalment s'identifiquen els serveis socials mitjançant l'enumeració dels seus sectors d'actuació: infància, adolescents, immigrants, vellesa... En la vostra opinió, quin és en aquest moment el sector amb més necessitat i que requereix una atenció prioritària?

—La infància, les persones grans i les persones amb discapacitat sempre seran sectors prioritaris per la seva vulnerabilitat i dependència respecte dels altres i també perquè en qüestió de xifres representen un volum molt important de la població. Però pot haver-hi moments en què altres sectors tinguin una especial rellevància, com és ara la integració social i econòmica dels immigrants, per aconseguir una cohesió social actual, però sobretot amb vista al futur. O atendre la situació de crisi actual, que ha fet que moltes famílies hagin acudit per primera vegada als serveis socials demanant prestacions econòmiques per poder fer front a les necessitats bàsiques.

*Així acabarem la conversa amb la senyora consellera, parlant de l'àmbit legal en què s'ha de moure la nova llei, un àmbit dins el qual es pot continuar avançant, traçant nous itineraris, mapes i camins per al benestar social, teixint un bon sistema de serveis socials més avançat, reconegut pels ciutadans i ciutadanes de les nostres Illes, com un dels pilars fonamentals del benestar.*

\* Diplomada en Treball Social





# L'existencialisme de Søren Kierkegaard

Gabriel Amengual

## Enquadrament històric

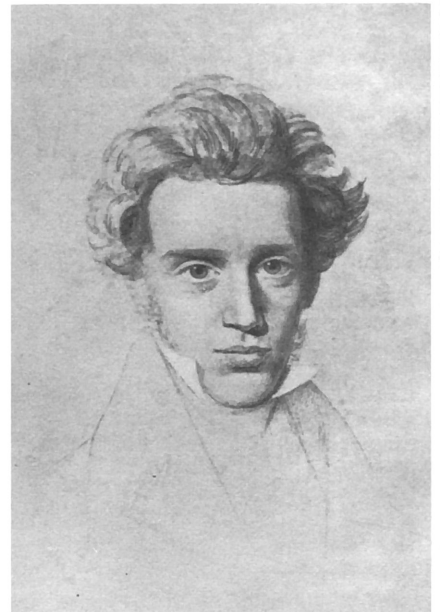
És un tòpic assenyalar que amb la mort de Hegel (1831) es produeix una ruptura en la història de la filosofia que clou tota la història anterior, els termes de la qual es poden designar amb els noms de filòsofs: de Sòcrates/Plató a Hegel<sup>1</sup>, o amb el nom dels llocs geogràfics: de Jònia a Jena.<sup>2</sup> Aquesta ruptura vendria executada en diversos escenaris i en distintes repeses, que també de manera paradigmàtica es poden enunciar amb els noms de Feuerbach i Marx, Kierkegaard i Nietzsche.<sup>3</sup>

De tota manera, aquesta ruptura es pot veure preparada ja dins l'idealisme mateix, en concret en la «filosofia positiva» de Schelling, de manera que la filosofia tardana de Schelling pot ser considerada com la culminació de l'idealisme i ser-ne alhora el seu final. És com si la raó especulativa, que des de si mateixa i les seves determinacions conceptuals va exposant la realitat, en el seu treball de pouar de si mateixa la realitat (aquest és l'intent de la *Ciència de la Lògica* de Hegel), al final es trobés com esfondrada, de manera que en darrer terme la raó absoluta remet a quelcom de fora de la raó absoluta i que és el seu fonament i font. Aquesta figura de pensament que Schelling exposa en la seva «filosofia de la revelació» (on exposa la seva crítica a la filosofia «negativa» hegeliana –que tracta de conceptes i, per tant, no de la realitat, sinó de la possibilitat– i l'esbós de la seva «filosofia positiva», que es diu «positiva» precisament perquè la raó no és suficient per fonamentar-se, sinó que requereix recalar en quelcom distint, quelcom de fàctic i donat, no posat per aquesta, sinó previ), aquesta figura de pensament rebrà distintes articulacions: allò positiu i previ per a Feuerbach serà la natura, per a Marx la societat i la història, per a Nietzsche la vida, per a Kierkegaard Déu.<sup>4</sup>

Malgrat aquest enquadrament, que troba el seu fonament en les influències rebudes (com se sap Kierkegaard durant el semestre d'hivern de 1841-42, en el seu primer viatge a la capital alemanya, va seguir els cursos que Schelling donà a Berlín en la càtedra de Hegel, a la qual fou cridat, després de la mort d'aquest<sup>5</sup>), no es pot pensar en cap casta de base comuna entre ells de manera que formin quelcom de semblant a una escola. No comparteixen ni escola ni horitzó ni proposta, en tot cas es podria dir que comparteixen un cert paradigma o la recerca d'un nou plantejament, que en cada cas és molt propi i independent un de l'altre. En Kierkegaard, amb raó, s'hi ha vist la instauració d'una nova manera de fer filosofia, etiquetada posteriorment com existencialisme i filosofia de l'existència.

## Existència versus concepte

El primer fet, del qual parteix Kierkegaard, no hi ha dubte que és l'existència. En aquest concepte es concentren les crítiques a l'idealisme, a Hegel i a la filosofia en general. Si per a Hegel la filosofia no tracta de les coses (formant aquestes l'àmbit de les ciències), sinó dels conceptes, de manera que per a ell la filosofia pot ser definida com «la contemplació pensant dels objectes»,<sup>6</sup> per a Kierkegaard no hi ha altre àmbit de preocupació filosòfica que l'existència. Existència, doncs, en un primer significat, es contraposa a concepte o essència, a pensament abstracte. Acte seguit, existència es contraposa al pensar objectiu, que és indiferent al subjecte pensant i la seva existència<sup>7</sup>. Aquest pensar és propi de les ciències i especialment de les matemàtiques, que són molt més exactes com més indiferents a l'existència<sup>8</sup>; aquesta mateixa indiferència també pot afectar la veritat històrica<sup>9</sup> i la



Søren Kierkegaard

filosòfica, quan aquesta no es pregunta per la relació de la doctrina amb l'existència.<sup>10</sup> Amb el concepte d'existència el que es posa en el centre de l'atenció és l'home concret i singular, de carn i ossos, com dirà, seguint les seves petjades, M. de Unamuno.

Intentem veure els aspectes bàsics de l'existència, per tal de traçar les grans línies de l'existencialisme de S. Kierkegaard.

## Existència i el dubte com a desesperació

Existència pot ser també un concepte. Per tant, no basta el terme per posar de manifest la nova proposta; aquest no comença a fer-se present fins que es fa la distinció entre el *concepte* i la *realització* de l'existència. Aquesta distinció ens posa en la pista que l'ésser humà és el qui està en el centre. Té la peculiaritat de ser un ésser que no es fa per un pur procés natural, com és el cas dels éssers vius que es despleguen segons l'espècie, o com és el cas dels minerals, que ja són, no han de fer-se; l'ésser humà, en canvi, és un ésser que és posat, és configurat pel subjecte mateix.

Aquest àmbit humà de realitat havia estat posat en el primer pla per la filosofia moderna i ja pel seu iniciador, R. Descartes. Així ho considera Kierkegaard, i a ell li dedica el seu primer escrit (després de la tesi doctoral), deixat com a fragment inèdit, titulat *Johannes Climacus o De omnibus dubitandum est* (1842), títol de clares ressonàncies cartesianes. A Descartes li reconeix haver preparat el camp per a la filosofia moderna i haver

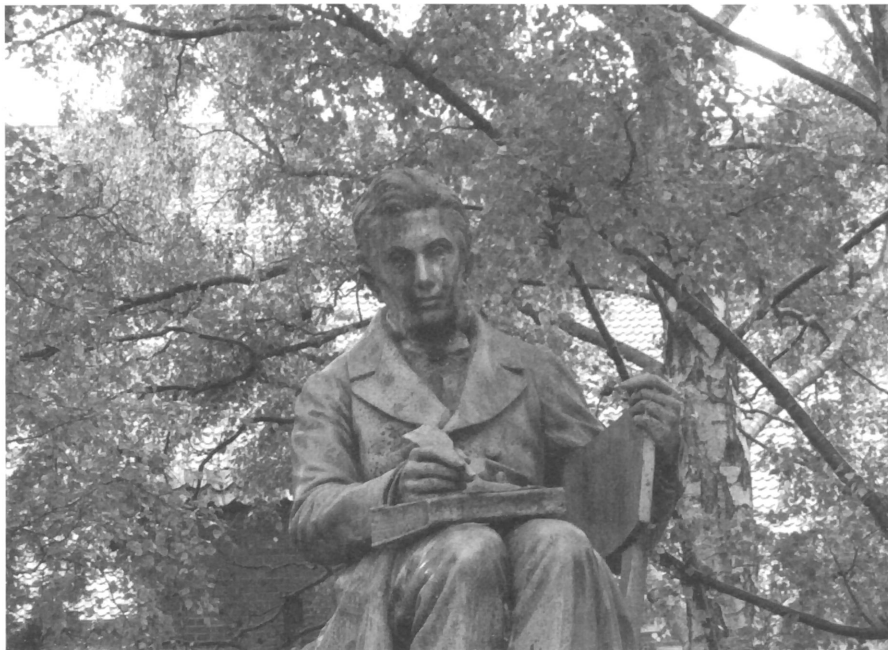
traçat una línia, de la qual ja no es pot tornar enrere, consistent en què la veritat indubtable no es pot trobar fora del subjecte cognoscent, una veritat que no es pot negar sense caure en contradicció; dit en termes cartesians: ningú que dubta no pot negar que pensa. I el dubte surt del propi interior, ningú no pot dubtar en representació d'un altre, ni el dubte pot ser ensenyat per un mestre (perquè aleshores el dubte hauria de començar per aplicar-se primer de tot a l'ensenyament).

Aquesta consideració porta a Kierkegaard a una posició que va més enllà de la cartesiana. Si el dubte és una activitat que hom ha de dur a terme des d'ell mateix, és a dir, per la pròpia força i sense ajuda aliena, essent, per tant, un mateix l'origen del dubte, això vol dir per a Kierkegaard que el dubte no és un mer joc mental, purament teòric, sinó que té conseqüències pràctiques, en concret és un problema existencial. Fent un joc de paraules, l'autor del qual és Hegel,<sup>11</sup> el dubte es converteix en desesperació. Aquest fet li fa preguntar «com deu estar feta l'existència perquè el dubte sigui possible».<sup>12</sup>

La consciència és el lloc del dubte. Però no qualsevol forma de consciència,<sup>13</sup> sinó l'autoconsciència, ja que aquesta és tricotòmica: la mateixa autoconsciència és la que posa en relació les parts posades en dubte (les raons d'una i altra part, el ser i el pensar), les posa en relació, millor dit, la mateixa autoconsciència és la relació, es troba al bell mig i interessada en la relació. El «ser-entre» (o *inter-esse*, interès) de la consciència no és un ser estàtic, sinó un moviment, una realització, de manera que la realitat en si esdevé per a mi; aquesta transformació ja és designada com a «repetició».<sup>14</sup> Com es veu, «en la seva anàlisi del dubte viscut [Kierkegaard] ja ha insinuat tots els moments de la realització de l'existència»;<sup>15</sup> del fet del dubte en surt ja la manera de ser de l'existència, que, apuntant al que exposarà més endavant, podem dir que el dubte ja ens mostra una existència en moviment, en recerca primerament de si mateixa, com una realitat sacxada, amenaçada, que s'ha de construir. Existència és un camí a fer, un combat a guanyar.

### Existència com auto-realització

L'existència no és quelcom donat, sinó una tasca a fer, més exactament, un ser a ser. Això implica una no coincidència amb un mateix, un es-



Estàtua de Kierkegaard a Copenhaguen

queix, i alhora un afany i un delit de ser. Dins un mateix s'obre una distància, una diferència entre el que és i el que ha d'esdevenir, un abisme que obliga a pegar un salt. Per això el si-mateix és essencialment relació: amb un mateix, amb els altres, amb Déu.

Si l'existència és una tasca, quina és aquesta tasca? No és altra que la de ser un mateix, un si-mateix, una ipseïtat. Així ho afirma d'una manera rotunda:

«L'home amb la personalitat més rica és un no-res abans que s'hagi elegit a si mateix, i, al contrari, ho és tot, encara que sigui la persona més pobre, quan s'ha elegit a si mateix; doncs allò gran no és ser això o allò, sinó ser un mateix [un si-mateix]; i això ho pot qualsevol home si ho vol».<sup>16</sup>

Aquest text té quelcom de programàtic, hi podem destriar ja les grans línies de la proposta kierkegaardiana: 1) ésser un si-mateix, 2) la qual cosa es fa elegint, optant, 3) aquesta opció no té altre objectiu que singularitzar-se.

### El si-mateix

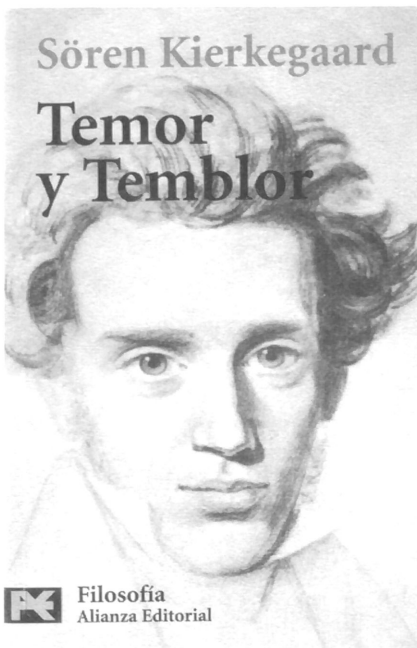
El més gran a què pot aspirar un ésser humà és ser un si-mateix. Segurament el que primer associem amb aquest terme és la interioritat, un espai interior al qual tenim accés privilegiat, directe, transparent. Un espai creat, o al qual almanco s'hi accedeix, per la introspecció. Aquesta és la concepció cartesiana, però no la de Kierkegaard, almanco d'entrada, encara que

aquesta dimensió, o moment cartesià (Ricoeur), hi sigui present.

A diferència de Descartes, el si-mateix kierkegaardianista comença per definir-se, no per la introspecció, sinó per la relació. Així afirma en una mena de definició,<sup>17</sup> en una de les planes més denses de la seva obra: «L'home és esperit. Mes, què és l'esperit? L'esperit és el si-mateix. Però què és el si-mateix? El si-mateix és una relació que es relaciona amb si mateixa, o dit d'una altra manera: és allò que en la relació fa que aquesta es relacioni amb si mateixa. El si-mateix no és la relació, sinó el fet que la relació es relacioni amb si mateixa.»<sup>18</sup>

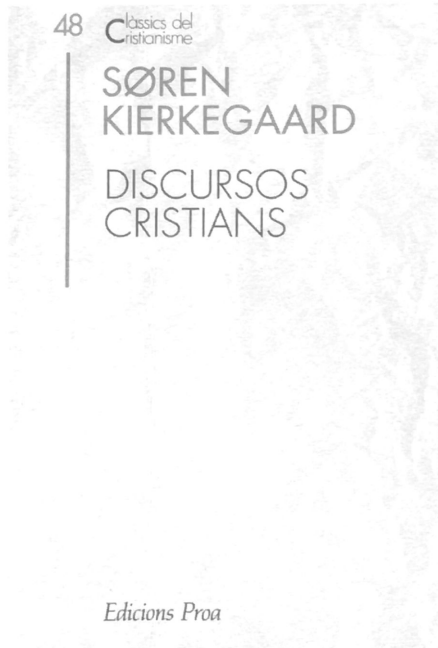
La resposta a la pregunta què és un si-mateix no assenyalava cap contingut substancial, ni cap propietat per la qual el subjecte pugui ser fixat en la seva essència, com s'esdevé quan definim cos per l'extensió, sinó, tot al contrari, les expressions «esperit» i «si-mateix» indiquen quelcom de no fixat, un esdevenir, un moviment, una realització, una activitat, que és descrita com a «relació», més exactament com a auto-relació, com una relació que es relaciona amb si mateixa i que es determina per aquesta manera de relacionar-se. Aquesta determinació de l'home (que és el definit amb els termes d'esperit i si-mateix) com un relacionar-se implica que l'home no és ja el que és, sinó que està en camí cap a si mateix, que és essencialment procés.

Ara bé, no qualsevol relació és ja un si-mateix. En l'home es donen



relacions que encara no configuren un si-mateix. És el cas de les relacions entre dos termes oposats, com són infinitud i finitud, temporal i etern, llibertat i necessitat, cos i ànima. En aquests casos es dona una síntesi entre els dos oposats, una síntesi resultat d'una estructura donada prèviament i en la qual un membre té prioritat. L'home és una síntesi d'aquesta classe, però això encara no implica ser un si-mateix. Ésser un si-mateix és una relació de tres membres, *tricotòmica*, perquè és una relació en la qual un mateix hi és implicat, un mateix és l'autor de la relació. En aquest cas la unitat no és donada, fàctica, sinó *posada* per l'home. Aleshores l'home es comprèn no tan sols com a relació, sinó com aquell que en la relació es relaciona amb si mateix i així és l'autor de tota la relació. Per tant, l'home és essencialment si-mateix i, en aquesta mateixa mesura, autor del seu propi ser, en el sentit que es produeix en el procés d'esdevenir si mateix, no en el sentit de creació, ja que es tracta tan sols d'actes finits de llibertat.

L'expressió «posar» significa quelcom com fonamentar, constituir, és a dir, fer sorgir d'un fonament. Ara bé, aquest posar, el podem pensar de dues maneres. Una és aquella en la qual fonament i fonamentat coincideixen, de tal manera que el posar consisteix en un acte de posar-se a si mateix, una *autoposició*, en la qual el si mateix procedeix de si mateix. L'altra manera és aquella en la qual el si mateix no és el seu fonament, sinó que té la condició del seu ser si



mateix fora de la seva autorrelació, de la seva relació amb si mateix, de manera que l'autoposició es dona sota una condició que no està a disposició del si mateix, i en conseqüència l'autoposició es mostra com un acte de *ser posat* per un altre (Déu). En aquest cas, en la mesura que el si mateix es comprèn com a autor de la relació que és ell mateix, es comprèn a la vegada com a possibilitat per un altre en la seva autoria (és a dir, es comprèn com a posat). Una tal relació, derivada, posada, és l'home.

D'ací resulta la complicada estructura de l'esperit o si-mateix humà, que no és només un relacionar-se (síntesi: relació dicotòmica), ni tampoc un relacionar-se-amb-si-mateix-en-el-seu-relacionar-se-en-si-mateix (si-mateix: relació tricotòmica, però merament interior al si-mateix), sinó que és un relacionar-se-amb-altri-en-el-seu-relacionar-se-en-si (relació tricotòmica, incloent altri exterior al si-mateix), tenint en compte que aquest altre s'ha de pensar com el fonament exterior al si-mateix o com l'origen del si-mateix.

Aquesta estructura tricotòmica del si-mateix, Kierkegaard la resumeix en la següent fórmula: «en autorelacionar-se amb si mateix i en voler ser si mateix, el si-mateix es recolza d'una manera lúcida en el poder que l'ha posat.»<sup>19</sup> Aquesta fórmula expressa clarament que el ser si-mateix de l'home 1) es troba esfondrat i que remet a un altre, que prèviament l'ha posat, i que 2) no s'ha d'entendre com un ser estàtic, sinó com un procés, és

més, com un procés de determinar-se voluntari en el marc dels tres moments constitutius del si-mateix. Precisament perquè aquest procés implica la voluntat i, per tant, llibertat i decisió, no és necessari, sinó que juntament amb la possibilitat de la reeixida autorrelació, pot donar-se la possibilitat del fracàs, que en termes de Kierkegaard és la desesperació.

### L'elecció

Ja hem fet referència a què el procés de fer-se, que és el si-mateix, inclou voluntarietat i llibertat. Aquest aspecte és el que posa de manifest l'elecció. L'elecció arrela en el procés mateix constitutiu del si-mateix; hi té el seu lloc des del moment que el si-mateix no és un procés purament natural, sinó que és fruit de la decisió.

I per què aquesta necessitat d'elegir? Doncs perquè d'entrada el si-mateix es troba en el no-res, és no-res. No pot fer més que somniari en les seves possibilitats, les quals, però, li provoquen angoixa, de manera que fàcilment, en comptes de pegar el salt sobre l'abisme de les seves possibilitats infinites, s'aferra a la pròpia finitud, a la corporalitat, a la materialitat. Quan l'esperit considera les seves possibilitats, sent un vertader vertigen. Aquest vertigen té una causa objectiva, la profunditat de l'abisme, i una subjectiva, la mirada de l'espectador, que es veu en un perill mortal. Aquest abisme només pot ser superat per l'esperit mitjançant un salt. Però l'esperit es veu corprès pel vertigen del perill de la caiguda, i amb aquesta la pèrdua de la llibertat i del si-mateix. I com sol passar a aquell que sofreix vertigen, l'esperit que vol la llibertat es desmaïa, se sent impotent, perquè l'abisme li sembla com insuperable. I en lloc d'atrevir-se a pegar el salt, s'aferra, de manera pusil·lànim, a l'únic que li sembla segur: al trespol sobre el qual està i hi pot fer peu: el cos, la finitud.<sup>20</sup>

Aquí es conjuguen els estats d'ànim, caracteritzats com angoixa, culpa, caiguda, alienació, etc., que simplement poden quedar enunciats. El que posen en relleu aquests estats d'ànim no és cap dimensió d'irracionalitat, sinó que l'home és més que raó, i que s'hi troba compromès en la seva totalitat. Per això la superació és designada com a salt, decisió, fe, entesa aquesta encara en un sentit anterior al religiós cristià. La fe «no és una conclusió, sinó decisió»<sup>21</sup> que supera el dubte i la seva radicalització, la desesperació.

Però on més explícitament es tracta de l'elecció és en l'entrada de l'ètica, quan el si-mateix pren distància de si mateix i de la seva adhesió al purament natural, entès com a arbitrari, casual, per tal d'assolir el punt de vista ètic, el de la universalitat. Des d'aquest punt de vista l'individu se sent lligat i vinculat a tota la humanitat; mitjançant la pròpia vinculació a allò humà universal com a valor es dona una vinculació que m'obliga a integrar el nosaltres en el jo en totes les meves accions.

Ara bé, el que ara ens interessa és que el si-mateix sorgeix mitjançant l'autoelecció, l'elecció de ser un mateix, un si-mateix. Aquesta elecció sembla que no fa més que remetre l'individu a si mateix, a la seva individualitat, però de seguida el mateix individu reconeix que no és més que un entre d'altres i que no té cap prioritat enfront dels altres. A partir d'aquí ve l'obertura a l'ètica i l'assoliment del punt de vista ètic, esmentat suara. Encara que l'autoelecció no és cap creació d'un mateix, una auto-creació, per aquesta vinculació a allò humà universal sorgeix una nova dimensió de la praxi, basada en el principi de la llibertat. Des d'aquest moment tenim l'individu lliure, que ho és perquè no és determinat per res d'estrany, sinó per si mateix. Aquest si-mateix ja no és com l'estètic, fruit de casualitats i de l'arbitri del moment, sinó que sorgeix en les respectives decisions que individualment es prenen sota el criteri, posat per un mateix, de la vinculació a l'universal.

La llibertat, l'ètic i el si-mateix són igualment originaris, sorgeixen juntament amb l'elecció, en la qual l'individu es distancia de la seva determinació fàctica (estètica) i s'eleva, gràcies a l'exigència ètica, a la llibertat. Com és de radical aquesta elecció ho posa de manifest el terme sobre el qual recau, que en definitiva no és entre el bé i el mal, sinó que és elecció del voler, és a dir, s'elegeix la llibertat.<sup>22</sup> Elegir el voler significa decidir-se contra les apetències dictades per la natura, com si fos el principi ontològic (heteronomia) i a favor d'una forma d'apetència que concorda amb el principi normatiu que un mateix ha posat.

### El singular

Elegant-se hom s'individualitza; elegint una manera de ser i de viure, que sigui pròpia, en el seu doble sentit: 1) pròpia com a peculiar de cadascú, oposada a general, massiva, multitudinària, i 2) pròpia en el sentit

d'autèntica, oposada a la impròpia. No l'home en si ni el gènere humà són les mediacions per esdevenir un mateix.

L'oposat al singular és la massa, que «és la no veritat», la «mentida»,<sup>23</sup> és l'existència decaiguda respecte de la pròpia; representa la resignació respecte de la tasca essencial d'esdevenir un mateix, un si-mateix. «Tot individu que fuig cercant refugi en la multitud i així fuig covardament de ser un singular [...], aquest home comparteix la seva part de covardia amb la covardia que nosaltres coneixem com la "multitud"».<sup>24</sup> Repetides vegades Kierkegaard fa referència a que aquesta visió de la multitud no té res a veure amb elitisme. «"L'individu singular" pot significar l'únic i exclusiu, i l'"individu singular" pot significar cada home». «Allò singular es allò que cada home és o pot ser».<sup>25</sup>

Si la posició del si-mateix ja remedia a un poder (Déu) que possibilita que hom es posi, la singularitat és la categoria radicalment religiosa, cristiana. Ser un singular «és la primera condició per a la religiositat»<sup>26</sup>, perquè davant Déu hom hi és en tota la pròpia singularitat i mai en massa; Déu coneix cada un pel seu nom. I alhora la singularitat ve constituïda en la seva singularitat pròpiament davant Déu, ja que davant Ell hom hi és en total transparència, unicitat i propietat. Per això és la categoria pròpiament cristiana, «és la decisiva categoria cristiana», de tal manera que «amb aquesta categoria la causa del cristianisme es manté o cau».<sup>27</sup>

«La veritat consisteix en la transformació del subjecte en si mateix.»<sup>28</sup> Amb això arribam a un significat de veritat que té aires ontològics, o en aquest cas antropològics o existencials: ser un mateix, la veritat del ser o de ser el que un és. Amb aquesta proposta es fan patents dues coses: que el jo s'ha de fer, ha d'esdevenir i per això es requereix elegir ser un mateix. I, per altra part, que el si mateix, el jo, és fruit d'un procés d'apropiació de la pròpia veritat. ■

<sup>1</sup> Possiblement el qui més ha jugat amb aquestes fites i les ha popularitzat ha estat Heidegger, seguint les petjades de Nietzsche.

<sup>2</sup> Rosenzweig, Franz, *La estrella de la redención*. Salamanca: Sígueme 1997, p. 52.

<sup>3</sup> N'és una exposició paradigmàtica Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Marx y Kierkegaard. Buenos Aires: Sudamericana 21974.

<sup>4</sup> Aquesta és la tesi del cèlebre estudi Schulz, Walter, *Die Vollendung des deutschen*

*Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*. Stuttgart: Kohlhammer 1955.

<sup>5</sup> KIERKEGAARD començà escoltant aquests cursos de Schelling amb molt d'entusiasme i acabà amb gran decepció, qualificant les lliçons de Schelling de «verborrea inaguantable». Cf. Rohde, Peter P., *Kierkegaard in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1959, p. 70-74.

<sup>6</sup> HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid 1997, § 2, p. 99s.

<sup>7</sup> KIERKEGAARD, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken* (1846), vol. 1, in: *Gesammelte Werke* (GW). Trad. a l'alemany d'E. Hirsch. Edició de butxaca a càrrec d'E. Hirsch i H. Gerdes. Gütersloh: Mohn 1981, vol. 13, p. 65.

<sup>8</sup> Cf. KIERKEGAARD, *Nachschrift*, vol. 1, in: GW, vol. 13, p. 195.

<sup>9</sup> Sobre la qüestió vegeu Amengual, Gabriel. «Utilitat i inutilitat de la història. Història, memòria i contemporaneïtat de la fe segons S. Kierkegaard», in: *Comprendre. Revista Catalana de Filosofia*, 10 (2008:1-2) 103-122.

<sup>10</sup> KIERKEGAARD, *Nachschrift*, vol. 1, in: GW, vol. 13, p. 17.

<sup>11</sup> El joc de paraules alemany és *Zweifel* (dubte) i *Verzweiflung* (desesperació), que sembla que igualment es fa en danès. Hegel, *Fenomenologia de l'esperit*. 2 vols. Barcelona 1985 (Col. «Textos Filosòfics», 35), vol. 1, p. 111, on, descrivint el camí de la «consciència natural» cap al «saber vertader», afirma que aquest camí té per a la consciència un «significat negatiu», ja que és «el camí del dubte o, més pròpiament, el camí de la desesperació».

<sup>12</sup> KIERKEGAARD, *Johannes Climacus oder De omnibus dubitandum est*, in: GW vol. 8, p. 153.

<sup>13</sup> Sobre aquesta concepció de la consciència vegeu Amengual, Gabriel. «Experiencia, verdad y existencia en Søren Kierkegaard», in: *Revista Portuguesa de Filosofia* 64 (2008) 327-345, esp. p. 330-334.

<sup>14</sup> KIERKEGAARD, *Johannes Climacus oder De omnibus dubitandum est*, in: GW vol. 8, p. 158. A aquesta categoria dedicarà *La repetició* (1843). Barcelona: Ed. 62 1992.

<sup>15</sup> PIEPER, Annemarie, *Søren Kierkegaard*. München: Beck 2000, p. 48.

<sup>16</sup> KIERKEGAARD, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II* (1843). Madrid: Trotta 2007, p. 165.

<sup>17</sup> Per a una explicació un poc més detallada del concepte de si-mateix vegeu l'art. cit. Amengual, «Experiencia, verdad y existencia en Søren Kierkegaard», esp. p. 338-342.

<sup>18</sup> KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal* (1849), in: *Obras y papeles*. Madrid 1969, vol. VII, p. 47.

<sup>19</sup> KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal*, p. 49.

<sup>20</sup> KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia* (1844), in: *Obras y papeles*, vol. VI, p. 123.

<sup>21</sup> KIERKEGAARD, *Philosophische Brocken* (1844), in: GW, vol. 8, p. 80.

<sup>22</sup> KIERKEGAARD, *O lo uno o lo otro*, p. 158s.: «El meu "o... o..." [disjuntiva] no designa tant l'elecció entre el bé i el mal, sinó que designa l'elecció mitjançant la qual un elegeix el bé i el mal o els exclou. [...] D'aquí que no es tracti tant d'elegir entre voler el bé i voler el mal, com d'elegir voler, si bé d'aquesta manera, alhora, queden posats el bé i el mal».

<sup>23</sup> Kierkegaard, *Mi punto de vista* (1851). Buenos Aires: Aguilar 1980, p. 130.

<sup>24</sup> Kierkegaard, *Mi punto de vista*, p.130.

<sup>25</sup> KIERKEGAARD, *Mi punto de vista*, p.139.

<sup>26</sup> KIERKEGAARD, *Mi punto de vista*, p.141.

<sup>27</sup> KIERKEGAARD, *Mi punto de vista*, p.146. 148.

<sup>28</sup> KIERKEGAARD, *Nachschrift*, vol. 1, in: GW, vol. 13, p. 34.

# Heidegger, l'existència i l'existencialisme

Juan Luis Vermal

L'any 1927 apareixia en l'anuari que dirigia E. Husserl una de les obres cabdals del pensament del segle xx: *Ser i Temps* de Martin Heidegger.<sup>1</sup> El llibre, a part d'això inacabat, era la primera gran publicació de qualcú que havia adquirit ja una notòria fama amb les seves classes universitàries. Aviat va ser considerada per molts com una de les fites fonamentals de la «filosofia de l'existència» o «existencialisme». Per molts, però, no pel seu autor, que sempre va rebutjar aquest títol pel seu pensament, molt especialment quan es va popularitzar després de la Guerra, sobretot sota la influència d'un pensament francès en bona part arrelat en aquella obra.<sup>2</sup> Així doncs, parlar de *Ser i Temps*, i del pensament de Heidegger en general, en relació amb l'existencialisme pareix obviar la idea que el mateix autor tenia de la seva obra. Sabem que aquesta no té per què ser considerada sense raó aparent com a vertadera. Precisament H. G. Gadamer, deixeble de Heidegger i inspirat en ell en aquest aspecte, afirmava que la interpretació ha de comprendre millor una obra que el mateix autor. De tota manera, no es tracta de quelcom accessori i dejectable, més quan, com en el nostre cas, el rebuig del títol va acompanyat d'arguments sens dubte de pes que, si no haguessin estat tenguets en compte, ens conduirien a una lectura molt minvada de l'obra heideggeriana.

Deu voler dir tot això que es tracta d'un simple malentès? Probablement no, i, si bé no és qüestió de fer servir el rètol de manera general i acrítica, tal vegada indiqui un element fonamental que no pot deixar de tenir-se en compte. Intentarem indicar-lo, en

línies molt generals, i indicar també on el seu ús es topa amb un límit que no pot franquejar.

La ruptura radical que es produeix amb *Ser i Temps* es nodreix de diversos influxos que, per si sols naturalment no poden explicar l'obra. Si s'haguessin d'indicar els més significatius ens podríem referir fonamentalment a quatre. En primer lloc a la fenomenologia que havia desenvolupat E. Husserl, que havia intentat repensar la natura de totes les unitats de sentit en la seva relació necessària amb l'activitat de la subjectivitat. En segon lloc, el pensament de Kierkegaard, massa poc reconegut pel mateix Heidegger. El tercer, la labor de W. Dilthey, que va intentar formular per a l'existència i el saber històrics una lògica diferent a les ciències naturals. I, en darrer lloc, una relectura renovadora del pensament grec clàssic, especialment el d'Aristòtil.

Partint de la fenomenologia citada en primer lloc podem apropar-nos tal vegada al lloc primordial que començarà a ocupar l'existència. Si Husserl ha mostrat que la consciència està necessàriament imbricada en tots els processos de constitució de sentit (tant dels objectes en sentit corrent, com dels objectes lògics, dels afectes, etc), Heidegger assenyalarà que no es tracta només de determinades activitats constitutives de la consciència sinó que tot això està possibilitat per l'especial «mode de ser» que té allò que la tradició havia anomenat «subjectivitat». En efecte, gràcies a què es dóna aquest mode especial de ser de l'existent humà és possible que es doni un àmbit que podem anomenar «món», en el qual podrem parlar d'objectes i relacions d'objectes. Allò

primordial és precisament aquest àmbit de món, i aquest està íntimament lligat a aquest especial mode de ser de l'existent humà. Qualsevol interpretació subjectivista d'aquest, sempre impossible i vàlida dins els seus termes, obvia aquest fenomen essencial. La diferència que caracteritza l'existent no és la que es dóna simplement entre coses diferents, allò que recull la definició de cadascuna, sinó que es tracta d'una diferència en el *mode* de ser. No és quelcom que estigui simplement allà davant com qualsevol altra cosa, sinó que té el caràcter d'haver de ser, d'haver-se d'enfrontar a la seva pròpia vida. En aquest sentit, si volem captar la seva dimensió essencial més profunda, l'existent humà no pot considerar-se en els termes en els quals el pensament tradicional i general considera qualsevol cosa: l'essència de cada cosa és allò que la defineix (*què és*) i l'existència és el fet de ser (el fet de *què és*). Amb aquestes categories, ens diu Heidegger, no podem pensar el que nosaltres som. L'home no pot ser pensat com una essència (com un *què*), sinó que la seva essència, si pot utilitzar-se encara el terme, és existir, entès això ara no ja com el simple fet d'estar allà, sinó com aquell haver d'enfrontar-se amb la seva existència.

Com dèiem, tot apropament objectiu a l'existència passa per alt el seu caràcter més propi. Per això, serà necessari desenvolupar un mode de pensar que no es distanciï objectivant sinó que s'atraqui al moviment mateix de l'existència. Aquesta és la tasca de *Ser i Temps*: anar mostrant els caràcters d'aquest peculiar mode de ser.

En fer-ho, Heidegger evita sistemàticament emprar termes que pareixerien obvis per designar «aquells que som nosaltres mateixos». Pareixeria evident que podria parlar simplement de «l'home», però troba que aquesta paraula –si amb la qual se sobreentén una definició que continua basant-se en una caracterització d'un «quelcom», com per exemple la tradicional «d'animal racional»– més bé oculta que mostra aquella especificitat seva. El mateix es podria dir del terme «subjecte», que ha acabat assimilant-se molts cops amb el nom «d'home», però el qual Heidegger mostra que és una creació moderna, quan precisament l'home passa a ocupar un lloc determinat (Descartes). Davant tot això, Heidegger s'estima més emprar el terme alemany «Dasein», que en el llenguatge corrent vol dir simplement «exis-

tència», en el sentit en què pot parlar-se de «l'existència de Déu» o de la «lluita per l'existència». La paraula està composta de dos elements: «da» (allà) i «sein» (ser). En emprarla exclusivament per assenyalar «l'home», Heidegger recalca que aquest sempre és un ésser en un sentit verbal, i al mateix temps que és «allà» en una concreció ineliminable. Es mostren així dos caràcters amb els quals Heidegger introdueix la descripció del «Dasein» (ésser-allà): l'haver de ser, en el sentit ja citat d'haver d'enfrontar-se amb el seu propi existir, i el ser sempre meu, en el sentit que no és la concreció d'un universal sinó quelcom que només pot expressar-se en primera persona. Ampliant una al·lusió ja feta, podria dir-se que mentre el llenguatge amb el qual ens dirigim correntment al món està basat en substantius que designen coses, aquí parlem d'un caràcter verbal no reducible a substantivitat alguna.

Si l'expressió «Dasein» (ser-allà) ha tengut una repercussió en la literatura filosòfica posterior, el mateix ha passat amb la seva caracterització com a ésser-al-món. Davant tota tradició que haurà pensat sempre l'home o el subjecte com a tal per després posar-lo en relació amb el món, Heidegger insisteix en què en el món forma part del ser propi caràcter. És a dir, que «tenir món» i al mateix «estar al món» és quelcom indestruable del que anomenam *Dasein*. No es tracta, evidentment, de la trivialitat que qualsevol home està al món, com també ho està qualsevol altra cosa, sinó que el fet de tenir un món forma part del ser ésser. Aquest «tenir món» no parla, malgrat tot, d'un «tenir» en el sentit que hom té braços, ulls o cames, sinó que el constitueix originàriament, i és, a la vegada, allò on està. Però amb tot això es veu que «món» no designa la totalitat de les coses, sinó aquell espai peculiar que s'obri amb l'existència. Ser al món no vol dir que s'està al món com qualcuna cosa està dins un recipient, ni que es té un món com es té una cosa o una propietat. El mode en què és «en» el món és un índex essencial de la peculiaritat del mode de ser del *Dasein*. El que està en joc és quelcom que té a veure amb el que tradicionalment s'ha anomenat la relació subjecte-objecte, però que ara, replantejada com *Dasein*-món, mostra que no és de cap manera una relació entre dues coses, sinó una dimensió d'obertura que és pròpia de l'existència.



Aquestes aparents paradoxes poden donar la clau sobre aquell caràcter de l'existència que pareix en principi tan inagafable. En la mesura en què cada situació es plantegi o no, estam ja sempre més enllà del moment, l'existència té la forma d'un projecte (projecte: llençat endavant). En la mesura en què ja sempre ens trobam en un món, ens hi trobam abocats (jectes), l'existència té una facticitat irreductible. Projecte i facticitat són formes que no estan desenvolupades des d'una unitat substancial, sinó que són el que constitueix l'existència mateixa. Com ja es veu, podem llegir aquestes formes, i així seran llegides per Heidegger, com formes de la temporalitat: un futur que consisteix en aquell venir a si, un passat que constitueix aquell estat que és en cada cas (no el que simplement va quedar a un passat), mentre que el present serà aquell lloc en el qual es dirimeixen aquelles direccions, però no el lloc privilegiat i únic. L'existència és temporalitat, no en el sentit d'estar en un transcurs temporal, sinó en el de ser la mateixa existència temps, un temps del qual el temps lineal serà en certa manera una derivació.

Es tracta d'una temporalitat finita, amb la qual cosa no es vol dir que s'acabi, sinó que està determinada pel fi que és la mort. Només perquè hi ha aquell límit infranquejable som temporalitat i tenim món. Un ésser infinit, diria Heidegger, no tendria

món perquè no seria temporalitat, no seria aquella dimensionalitat gràcies a la qual hi ha món. Món i finitud van junts.

Però la comprensió que tenim del món i de nosaltres mateixos no és mai directament aquesta. Més aviat estam contínuament absorbits pel món, pel que és en cada cas i ens compremem a nosaltres mateixos com una cosa més que és allà en el món. Si això és així, què pot autoritzar aquesta altra descripció de l'existència? Perquè no sigui l'invent d'un filòsof que desenvolupa una altra «teoria», el gir, la distància respecte d'aquesta situació ha de venir donada per l'existència mateixa. I això és el que ocorre en massa estats d'ànim, especialment en l'angoixa. En l'angoixa el ser-allà es veu separat de les coses i enviat cap a la seva pròpia existència, que s'experimenta com un pes, com un no-res. En aquella experiència s'obri la possibilitat, i fins a cert punt la necessitat, d'assumir-se com a existència pròpia. Com en d'altres ocasions, Heidegger utilitza per descriure això termes de la tradició bíblica, però no per assumir-los directament, sinó per suggerir que serien formes narratives de l'estructura en qüestió. L'home, diu, està «caigut», i aquesta és la seva situació primera, de la qual pot elevar-se en la mesura en què pugui assumir el caràcter propi de la seva existència. No es tractarà d'anar a una altra banda, de canviar el signe de l'existència,



sinó d'experimentar aquella distància que l'obliga a empunyar la seva existència, el que vol dir empunyar-la sempre com una existència fàctica i divina. La caiguda no prové d'un estat edènic, i tampoc no pot conduir-l'hi.

En un moviment paral·lel, Heidegger interpretarà també des d'aquí el moviment d'ascensió que ha assenyalat ens molts casos la filosofia, primerament en la paradigmàtica al·legoria platònica de la caverna. La ruptura de les cadenes que fermen els presoners és en certa manera la ruptura de l'obvietat del tracte amb les coses, que no veu el rerefons des del qual són el que són. L'ascensió serà el camí fins a la dimensió en la qual apareix el món, i no merament les coses. Però a això no s'hi arribarà per la visió d'arquetips ideals, sinó, en primer lloc, per l'assumpció de l'existència d'un sentit propi, la que comporta l'existència del món.

Es dissenya així el pas de l'existència impròpia (a vegades traduïda com a «inautèntica») a l'existència pròpia (o «autèntica»). Un element decisiu en aquest camí és l'assumpció del que Heidegger anomena «l'ésser per la mort». Això no es refereix a cap dedicació a la mort, sinó a què és precisament la seva presència en el moment present la que el rescata d'un simple continu indiferenciat. La relació amb la mort no és mai la que podria donar-se entre una continuïtat que no hi té res a veure i un moment final en el qual s'acaba (com un segment de recta), sinó que la fi està en l'ésser de cada moment. No està per un costat l'ésser present i per un altre l'absència o la desaparició,

sinó que ésser és allà ser per a (o relatiu a) la mort.

Com es veu, el projecte filosòfic que es desenvolupa en *Ser i Temps* posa l'existència, entesa com el mode de ser de l'home, en un lloc central. Però, a més, ho fa de manera tal que a l'existència mateixa li incumbeix l'assumpció del seu propi ésser. En haver d'enfrontar-nos amb la nostra vida, sempre estam, en certa manera, davant la possibilitat de triar-nos o no triar-nos, és a dir, d'assumir o no l'estar abocats a un món com qui està abocat a un buit, i d'haver de projectar-se fins a les pròpies possibilitats. A la inversa, l'exercici de la filosofia no és altra cosa que una continuació d'aquesta tendència connatural a l'existència.

Com dirà Heidegger en un text una mica posterior, l'home està sostingut sobre el no-res, sempre més enllà de les coses amb les quals es relaciona, com en contacte amb una dimensió transcendent, però que no remet a cap altra dimensió, a cap més enllà, a cap transcència en sentit tradicional.

Tal vegada els trets que més permeten una lectura existencial del projecte del primer Heidegger siguin aquells que accentuen el caràcter finit i infundat de l'existència. A diferència del subjecte de la tradició moderna, que es funda a si mateix, l'existència està efectivament infundada, i per això mateix sempre sobre un abisme en el qual no té on sostenir-se. És precisament això el que el llença a la recerca de la seva pròpia definició, en un continu estar fora de si, que és paradoxalment l'única forma de tro-

bar-se a si mateix. Exigeix d'aquesta manera una llibertat en la qual sempre està, per més que s'obstini sempre en negar-la.

L'ésser-allà, diu Heidegger, és el «fonament nul de la nihilitat», un fonament abismal, o sigui, un fonament sense fons, que es projecta contínuament com a possibilitat, guiat per la possibilitat extrema, la possibilitat de la impossibilitat, la mort. Per aquell no ser fonament, es revela com a deutor, no per haver comès un falta, sinó en el sentit que està constituït d'una mancança original. Es pot veure aquí quelcom semblant a una al·lusió implícita al pecat original, però s'ha de tenir en compte que es tracta de quelcom veritablement original i originari, de l'essència mateixa d'una subjectivitat que està constituïda per aquella falta. Per això mateix, tot intent de revitalitzar-la, apuntant a un estat anterior no deutor, o a una redempció posterior que eliminàs aquesta mancança, no té sentit i val més bé com a intent de suturar una obertura que, en la seva inhospitalitat, és l'autèntic lloc de l'habitar, per trobar el seu ésser propi.

Haviem dit al començament que Heidegger sempre havia rebutjat l'etiqueta de «filosofia de l'existència», i creiem que amb raó, en la mesura que la direcció del seu pensament no es pot detenir en la consideració radical de l'ésser de l'home, sinó que, a través d'aquesta, apunta fins la «qüestió de l'ésser». L'ésser-allà mateix del qual parlem es va mostrant més que com el mode de ser específic d'un ens, nosaltres mateixos, com el lloc de l'obertura en què habitam, i en el qual té lloc aquella especial transcència que Heidegger anomena «ésser». Enfront de les filosofies de l'existència que posaven a l'home en un lloc central i defensaven un «humanisme» que amenaçava de convertir-se en una nova versió del subjectivisme modern, Heidegger insistirà que l'home és, abans que qualsevol altra cosa, el lloc d'una obertura que ha de cuidar per atendre el que en aquesta es dona. ■

<sup>1</sup> Actualment hi ha dues traduccions espanyoles: *El ser y el tiempo*, tr. de J. Gaos, F.C.E., Madrid, 2007; *Ser y Tiempo*, tr. de Jorge Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2009.

<sup>2</sup> El cas més destacat sens dubte és el de J. P. Sastre, l'obra del qual *L'être et le néant*, de 1943, pot considerar-se el punt de partida de certa denominació generalitzada d'existencialisme i que, per altra banda, recull molts de problemes de *L'ésser i el temps*.



# Camús: El sol ja no ens salva

Manuel Asín

*No crec prou en la idea de raó per adherir-me a la idea de progrés*  
Albert Camus

1. Al lector de Camus li resulta difícil establir punts de connexió amb l'univers filosòfic i literari de l'autor francès. Sens dubte el Mediterrani ha quedat completament desplaçat, manca d'importància política i econòmica. Si de cas una base militar nord-americana a la ciutat de Nàpols on els mariners procedents d'Estats Units observen amb una petita dosi de superioritat el turista que es fa passar per napolità. La llum del sol és la mateixa, el seu significat no ha variat. Llavors es perd quasi completament el valor simbòlic contingut en l'obra camusiana. Un dels valors del combatiu filòsof francès és el seu antiintel·lectualisme, tret que avui, a la vista dels rèdits obtinguts pel desenvolupament de la indústria turística, no ens sacia. La societat mallorquina i la del litoral mediterrani han entrat de ple en el sistema de producció capitalista. Què les diferencia, en les condicions de misèria de part de la població, de la perifèria parisina? Observin els joves enganxats a les màquines de videojocs, camisetes de Zidane i tatuats com Beckham. Gaudeixen igual que els seus col·legues parisins o lionesos. Ja res els diferencia, el sol ja no els salva, però, qui es vol salvar encara?

2. Visito l'Arenal de Palma de Mallorca. Imagino aquell mateix lloc fa més de cinquanta anys. No hi ha cerceveries allotjades en catedrals de cartró. Hi ha qualcun viatger, cap turista. Els joves exhibeixen el seu tors musculós i l'ofereixen al sol. Elles caminen en parelles, paral·leles als descendents del Mediterrani. Floreixen com a cirerers, oferint els seus fruits dehiscent, es casen amb la mar. És estiu.

Camus visita l'illa de Mallorca, després la d'Eivissa. Visita esglésies i cafeteries refugiant-se de la mateixa llum que ilumina Algèria, aquella que confereix dignitat a la pobresa, la que lamentarà haver perdut a París ja que des de llavors la misèria se li farà intolerable. Insofrible. Els edificis amb prou feines tenen quatre altures. La platja està bruta, farcida de turistes empastifats amb cremes solars. S'ofereixen als rajos solars com si ho fessin a un déu justicier i arbitrari. La seva pena es diu càncer. La seva felicitat em sembla impostada. No comparteixo el goig trist dels protestants. La malenconia és solar. La pobresa, avui, es sinònim de lentitud. D'estancament.

3. Camus beu una orxata dolcenca en una terrassa situada a un port d'Eivissa. Els joves caminen en paral·lel. Tota la vida transcorre allà. Cau l'horabaixa. En la línia de l'horitzó hi apareix un color rosa intens. Hi ha restes d'escuma al vaixell que entra farcit de passatgers desitjosos d'experimentar l'alliberament que només una illa proporciona als recentment iniciats.

4. Visito una església en el centre. Hi arribo travessant un barri protagonitzat per la misèria. El sol cau implacable, l'horabaixa és sofocant. L'aire no es mou. Hi ha prostitutes reclinades sobre els fanals, en escorç. Olor agra i dolcenca. Em demano si a París o Hamburg aquesta mateixa escena seria encara més descoratjadora, si aquells cossos disposats a vendre's són menys dignes allà que aquí, si el sol influeix en alguna cosa més que el desplaçament de Mercuri. Dins

l'església el temps sembla haver-se detingut. Cremen uns ciris. Contemplo el retaule de pa d'or. El sol fou testimoni de la mort del crucificat que ara, tallat en fusta i amb la mirada perduda, entre ombres i acompanyat per un piano que sona, presideix un moment de pau. El pati interior de l'església fa pudor a orí de moix. El jardí està descuidat. Amb prou feines tres sacerdots, fa uns anys eren més de trenta.

5. Llegeixo, en la *Pluja roja* de Cees Nooteboom, una conversa entre l'autor i una jove nudista sobre la vida monacal. Ella, adoradora del sol, posseïdora d'un cos exuberant que rebosa vida i sensualitat, rebutja completament la quietud, el silenci i l'aïllament del lector. A fora, més de quaranta graus centígrads.

6. Pens en la costa alacantina. Els fills del Mediterrani als quals Camus canta van decidir obsequiar els seus descendents amb un espectacle de malversació, mal gust i depredació gratuïta i enriquidora. No queda ni una mica de pau. Ben mirat, és a dir, de manera un poc cínica i desencantada, l'Arenal és un exemple de conservació.

7. No conec el port d'Andratx, però m'han contat que allà un joveníssim Cristòfol Serra va emmalaltir de literatura a la biblioteca nàutica de Miss Flowers. Sense la lentitud pròpia del Mediterrani, hagués estat possible?

8. L'experiència iniciàtica que proporciona avui Eivissa dóna la mà a la química, el mercat negre, les ulleres de sol i el chill-out.

9. A la ciutat de Palma visito diverses llibreries. A Sagitari m'hauria pogut tallar els cabells, vaig decidir llegir Àngel Terrón i Andreu Vidal sota l'atenta mirada d'un Harold Bloom immortalitzat en una fotografia de la qual es va escapar Baltasar Porcel. Surto, creuo el carrer i veig José Carlos Llop a Saigón una mica encorbat, amb aire de Cavafis. Camino aviat, no hi ha helicòpters, el sol cau com napalm. D'un bar surten diversos transvestits amb les seves llengües provocant, movent-se de mala manera i cridant. Pareixen divertir els viants. Penso en Casas Ros i la seva probable residència a Son Armadams. La Biblioteca de Babel és una llibreria on els llibreters tenen bon gust i bon criteri. Em vaig regalar varies botelles d'un vi castellà entre els poemes de



Vidal i Llop. Llegeixo «Elegía», un dels poemes de Llop que més m'agrada i pens en mon pare mort. Un cop de calor va anticipar la mort. El sol. El mateix que apareix a Camus, el que esclafa el paisatge.

**10.** Les nostres ciutats, Barcelona, Nàpols, Palma, Alacant, pertanyen a un món desaparegut.

**11.** Als vint-i-nou, lluny de la plenitud, sentim la distància, llegim Cavafis i només reconeixem el nostre lloc de treball insignificant, el malpagament i els pobres i petits carrers.

**12.** Volia seguir escrivint sobre Camus, el sol i la llum mediterrània, però una son recurrent m'ho impideix. Carles anava conduint i no aturava de parlar. Movia els llavis neguitosament i articulava un discurs vacu i una mica divertit. Com que ens dirigíem al cementiri perquè prenguéss alguns fotografies per il·lustrar un reportatge sobre els voltants de l'Illa, decideixo callar i no escoltar massa. La seva barba esclarissada. Els cabells li havien tornat blancs a cops de disgust, deia, desamors. Les seves mans estaven tacades, el pas del temps. El recinte funerari estava decorat amb agapants i crisantems. Hi abundaven el blau i el taronja. Un calfred em va recorre l'esquena quan vaig recordar l'únic mort que havia vist en la vida, un cianòtic per intoxicació de rostre verd blavós que feia por. Em dirigí a la tomba del meu padrí. Els xipresos s'agitaven pausadament, sense la presa que imprimeix la vida. En Carles

es defensava de les seves pors amb la conversa. Jo vaig decidir asseure'm i contemplar el tronc llenyós i arrugat d'una olivera. Feia massa temps que no se'm venia al cap una d'aquelles anècdotes que fàcilment es converteixen en conte o relat i que tant havien agradat a Lluçia. Lluçia V. B. era una dona tràgica. D'aquelles que passen per la vida d'un com una tempesta, desordenen les poques conviccions que ens havíem format a base de repetir opinions insubstancials, ens desordenen també l'estómac i un bon dia se'n van com vingueren, fent molt renou i deixant l'escàndol al seu darrera. Hi va haver una època en què li deia coses a cau d'orella. Li xiuxiuejava en fer-se fosc, suaument, algun d'aquells versos que fora de context sonen plans i gastats. Vaig somniar amb morir-me en un d'aquells moments i que ella m'enterrava sota una làpida de marbre mentre un paleta hi gravava alguns versos dits en silenci. En Carles passejava pel perímetre del cementiri, va pujar a un promontori i es va erigir com un demiürg amb el seu objectiu que semblava voler immortalitzar el conjunt mortuori. Jo havia de ressenyar un llibre, el meu treball de crític literari aviat es convertí en una obligació i la naturalitat amb què fluïen les frases molt al començament va donar pas a una esforçada prosa periodística farcida d'anècdotes personals que va convertir els meus articles en els més llegits del diari. Mai no coneixes del tot els teus lectors. La meua primera prosa era, així ho considero ara, massa substancial, en una frase volia encapsular

el contingut de tot l'article. Així em vaig posar a parlar sobre mi mateix a través dels textos crítics, com en Carles uns minuts abans. Havia d'escriure aquell breu article i estava assegut sobre una tomba anònima veient caure la tarda. Les tombes són segellades amb pasta blanca, va dir en Carles. L'enterrador hi fica paper de diari al compost; així s'estalvien una mica d'arena. Després passa el temps i la trampa es fa evident; si la família visita sovint la tomba del difunt tot d'una repara en l'abundor de porus i avisa l'enterrador. A vegades arriben denúncies anònimes a la redacció del diari; afirmen que els vespres s'obren les tombes i per això moltes no estan segellades. És tot mentida. L'enterrador consent aquestes històries per amagar la seva incompetència, contava en Carles. Na Lluçia sempre va estar present en la meua desordenada vida, des de la seva marxa vull dir, fa sis mesos, el vint d'abril de 2009. D'ella va quedar a ca meua un perfum, una flaire el rastre del qual no sempre vaig saber seguir-ne la pista. El meu padrí, les seves restes, estaven un parell de carrers més enllà d'on m'havia assegut. Em vaig incorporar i vaig reparar en un tros de paper de diari que sobresortia de la tomba sobre la qual m'havia assegut minuts abans. El vaig extreure sense dificultat i tot d'una hi vaig reconèixer el títol d'un dels meus articles. Hi parlava de les dones tràgiques; el vaig escriure dues setmanes després que na Lluçia marxés sense donar cap explicació. Vaig girar-me per llegir el nom del difunt i la data del decés. Lluçia V. B., 1955.

**13.** Llegeixin Camus, sobretot Cristòfol Serra; no oblidin Baltasar Porcel, tampoc Llop, la seva poesia i la seva prosa; lliurin-se, si poden, a Cavafis, a qualsevol edat; no menystinguin Homer per ésser un clàssic; si coneixen algú a Madrid expliquin-li que Ausiàs March, al seu temps, fou el millor poeta, que avui els seus versos encara ens remouen l'interior i que mereix ser inclòs als plans d'estudi; com que no els faran cas, perquè a més de ser valencià escrigué en català, provin de llegir un vers d'Àngel Terron que diu: «Quan un vol descriure la realitat, neix la ficció». Perquè l'humà encara existeix, tot i que hem perdut el Mediterrani i la seva llum s'extingeix amenaçant; encara ens queden unes poques lletres molt ben posades que a la manera de la ficció ens fan oblidar la nostra condició d'estrangers. ■

# Sartre: el cant del cigne de l'Individu

Mercè Rius

Només podem considerar l'existencialisme un corrent filosòfic si ens atenem al ressò que obtingué entre els lectors, fins al punt de congriar-hi una atmosfera intel·lectual, l'obra publicada durant el període d'entreguerres per uns determinats pensadors europeus, els més destacats dels quals, però, o bé es van limitar a apropiiar-se aquesta denominació, o bé la van rebutjar de totes totes. Això segon ho va fer Heidegger. Allò primer, Sartre, en titular «L'existencialisme és un humanisme» la conferència de l'any 1945 amb què pretenia divulgar la filosofia exposada en *L'èsser i el no-res* (1943). Més aviat es tractava, doncs, d'una concessió al públic en general, no especialista: «A la majoria de la gent que usa aquest mot [existencialisme] li costaria força de justificar-lo [...] ha agafat una amplària tal que ja no significa res de res» –així encetava Sartre la conferència.

Cal tenir en compte, d'altra banda, que Heidegger, en la seva no menys famosa «Carta sobre l'humanisme» (1949), es posicionà clarament en contra del lloc que aquella conferència, ja transformada en llibre, li assignava entre els diversos tipus d'existencialisme: Sartre l'havia classificat juntament amb el seu, com no podia deixar de fer atès que l'ontologia del *Pour-soi* desenvolupada en *L'èsser i el no-res* era deutora de la heideggeriana del *Dasein* proposada a *Ésser i Temps* (1927). Val a dir que Heidegger rebutjava sobretot que se l'adscrigués a l'«humanisme». Però, negant-se a aquest, negava també la seva pertinença a l'existencialisme, per la senzilla raó que acceptava l'equivalència entre tots dos «ismes» establerta per Sartre.

Vet aquí, doncs, que la dissensió de base entre ambdós autors no sembla abonar la creença en una teoria filosòfica –presumptament, l'existencialisme– que els tindria com a prin-

cipals referents. Potser hi ha només una manera d'agermanar-los, a través d'un predecessor comú: Kierkegaard. Tanmateix, per bé que li és atribuïble la primera formulació filosòfica del concepte d'angoixa (1844), tan característic del moviment existencial, Kierkegaard no centrava la seva reflexió en el concepte d'existència, sinó en la figura de l'*Enkelte*, mot danès que significa «un de sol». Kierkegaard s'ocupava de la singularitat del Jo, que només es podia trobar a si mateix (esdevenir «autèntic») en solitud davant Déu, tant si estava com si no envoltat del proïsme. Sens dubte, aquesta doctrina mantenia una estreta relació amb el concepte d'existència, però era ben lluny de l'«existencialisme ateu» de Heidegger i Sartre –segons la tipologia sartriana. Ben al contrari, l'esmentat lligam doctrinal provenia del cristianisme.

Els filòsofs grecs no distingien terminològicament entre ésser i existir, sinó només entre l'essència i l'aparença. Fins a més endavant, gràcies a la recepció per part dels autors cristians, el concepte d'aparença no es desdoblà en un altre: el d'existència, que pressuposava la intervenció divina. Les criatures «existien» d'ençà que Déu les creava tot materialitzant les idees concebudes a la seva intel·ligència infinita. Només llavors «ek-sistien»: eren tretes a fora, posades en el món empíric. El Déu cristià no es limitava a pensar el món, sinó que li conferia existència real. Doncs bé, justament amb aquest dogma s'enfrontava Sartre en la seva conferència, per mitjà d'un enunciat que es convertí, *malgré soi*, en un tòpic: «L'existència precedeix l'essència.» Com qualsevol tòpic que aconsegueix de perdurar, era prou justificable. Però deficient en allò que concernia el rigor filosòfic.

Quan l'home es proposa de fabricar un objecte –adduïa Sartre davant

de la gentada que assistí a la conferència– aplicarà els mitjans tècnics de què disposa a la realització d'una idea o un projecte previ, que serà el comú a tots els objectes de la mateixa classe. En altres termes, l'objecte només farà el servei que motiva la seva fabricació si respon a un esquema universal i necessari, com ho era l'«essència» per als antics grecs. Així doncs, pel que fa a les coses, l'essència precedeix l'existència. Però no pas tractant-se de l'individu humà. Ara ja no s'hi val de creure que cada individu està dotat, fins i tot abans de néixer, d'una essència universal i necessària que remuntaria el seu origen a l'intel·lecte diví. Altrament, l'existència humana consistiria a realitzar una tal essència, i això sense remei, ja que l'individu no es podria desempallegar d'unes qualitats «necessàries». Aleshores –proseguia Sartre– l'home no fóra lliure. Ni tampoc individu en sentit propi, perquè l'essència, com a necessària, és també universal (talment el concepte d'humanitat, comú a tots els individus). Per tant, l'essencialisme ofega la singularitat. Ho reiterem: Sartre no el rebatia per a les coses, sinó per als homes. I això no obstant, l'individu humà també ha de seguir un projecte, ja que no pot existir sense finalitat ni sentit. Tret que aquest projecte se'l dona a si mateix al llarg de la seva existència. D'aquí venia l'afirmació que «l'existència precedeix l'essència».

Dit a l'engròs, tot plegat significa que l'home ha d'assumir la tasca que abans (en filosofia, Kierkegaard) es confiava a la providència divina. En això consisteix la seva llibertat: llibertat respecte a un Déu que ara es declara, si no inexistent, inoperant; llibertat respecte als altres, els quals, per molt que ho procurin, mai no podran imposar a l'individu, en consciència, unes regles que ell mateix no s'hagi donat; i llibertat respecte a si mateix, en la mesura que no es pot enganyar sobre cap presumpta «raó» que, a l'hora d'actuar, li deixaria una opció única (com ara l'imperatiu categòric kantian). Sempre hi ha una alternativa –tot depèn d'un mateix. I l'individu sempre n'és conscient, fins i tot quan s'ho vol amagar. En aquest cas, practica la «mala fe».

El rigor filosòfic passava per reconèixer que la situació així plantejada era eminentment paradoxal, i Sartre ho reconeixia en *L'èsser i el no-res*. En primer lloc, si a l'hora d'actuar no hi ha res que em «determini», això no implica que la meua conducta



estigui del tot neta de condicionants. Jo mateixa no n'estic, sinó que em condicionen des de circumstàncies tan aleatòries com la pertinença a una determinada classe social fins a una de tan absoluta com el fet que jo sóc un cos, i que aquest pateix limitacions insuperables. Ara bé, solament perquè tinc cos puc actuar en el món, puc «moure» les coses. Sense corporeïtat –per tant, sense experiència sensible– ni tan sols podria pensar-lo. Aquesta contradicció aparent es resol, però, adonant-nos que la llibertat no és cap propietat. No es tracta d'una qualitat aliena que s'afegiria a allò que sóc. Cadascú existeix lliurement en la mesura de les seves pròpies possibilitats. No res més estúpid que pretendre d'assolir uns possibles que no són els propis. Perquè, llavors, inevitablement, es tractarà dels possibles d'altri... i un mateix esdevindrà ostatge de la llibertat aliena.

Val a dir que els possibles d'altri tampoc no són «propietat» seva. Les tesis anteriors no s'han de llegir, doncs, en clau sociològica i encara menys economicista. Tot al contrari, Sartre remarca que els límits de les meves pròpies possibilitats no em vénen donats per ningú altre, incloent-hi Déu, que és l'Altre per antonomàsia. Només jo decideixo l'abast dels meus límits. Tanmateix, si amb els arguments suara exposats hem resolt contradiccions aparents, en canvi, la paradoxa existencial es manté. Segons hem dit, la meua llibertat s'escau, cada vegada, com a manca d'un «motiu» suficient per actuar en un sentit més que no en cap altre. Ni

tan sols els motius racionals s'imposen per la seva pròpia necessitat, com creia la tradició filosòfica. Sartre puntualitza: no és que la «meua» llibertat em permeti de triar entre diversos motius, és que existeixo lliurement perquè cap motiu no em determina prou. Sempre he de triar, i puc fer qualsevol cosa. En un cert sentit, tota tria és «bona»: en el sentit, però, que tota la responsabilitat d'allò que triï recau a sobre meu. D'aquí ve l'angoixa.

La responsabilitat de cadascú és immensa havent d'actuar «deixat de la mà de Déu», o sia, orfe dels seus manaments. I qui diu dels manaments de Déu diu de les lleis de la comunitat humana –per exemple, l'Estat o la Història– que vulgui usurpar el poder diví. Amb tot, ningú no pot donar-se la raó de la seva pròpia existència. L'individu pot intentar de conèixer-la, per exemple, a través del saber científic. Però mai no aconseguirà per si mateix (*pour soi*) que la seva existència sigui necessària i no un mer producte de l'atzar. Això només Déu ho podia. En canvi, en la criatura finita, la seva absoluta responsabilitat no es correspon amb el poder de què disposa. En conclusió, l'intent d'afaiçonar-se una essència, l'intent de donar-se a si mateix la màxima consistència, aboca l'home a l'Impossible. I encara més, com que Déu ens atorgava la garantia de Realitat –l'home no era un somni, sinó una criatura de carn i ossos–, la seva desaparició del món humà perjudica fins i tot el nostre sentit del real. La il·lustració que ens en brinda Sartre, de l'afebliment d'aquest sentit, no és

filosòfica, sinó literària: els desvariejaments del solitari Roquentin en la *La nàusea* (1938).

*La nàusea* esbossa les idees que es trobaran desenvolupades en *L'Ésser i el no-res* cinc anys després. Òbviament, com a novel·la, no cerca el rigor filosòfic, sinó que es permet, al contrari, tota mena de llicències. I això no obstant, ens resulta força útil per entendre el concepte d'existència al qual *L'Ésser i el no-res* prova de donar resposta, una sortida que, de tota manera, continuarà essent paradoxal. Des de la perspectiva filosòfica o, més exactament, ontològica, Sartre s'ocupa del *Pour-soi*, que és l'Ésser conscient: una manera d'Ésser consistent a «ek-sistir», a ser sempre a fora, abocat al món. Només hi ha consciència d'un mateix com a consciència de món. Només tinc consciència de la meua existència pròpia tenint-la del món on aconpleixo els meus actes i, en l'horitzó, el meu projecte. Per descomptat, així entès, el concepte d'existència pertany exclusivament a l'Ésser conscient de si mateix, a l'Ésser que Sartre anomena «realitat-humana». Però, si acudim a *La nàusea*, se'ns hi farà avinent que en aquesta definició de l'existència en subjau una altra de més àmplia, que engloba tant l'Ésser conscient com aquell que no ho és, l'Ésser de les coses. De fet, només perquè l'existència és un fenomen compartit li escauen distingues i/o comparances com l'anterior: entre les coses, que posseeixen essència, i els homes, que viuen la impossibilitat d'assolir-la. Ras i curt, allò que comparteix l'Ésser dels homes i l'Ésser de les coses és la «contingència». Roquentin, en *La nàusea*, en reconeix (i ens n'assenyala) la importància. No pel fet de ser contingent resulta l'existència menyspreable des del punt de vista filosòfic. No es tracta d'«un no-res» insignificant. O, si de cas, aquest no-res constitueix tot allò de què tenim i podem tenir experiència. Llavors, la seva «insignificança» posa en les nostres mans la tasca de donar-hi un «sentit».

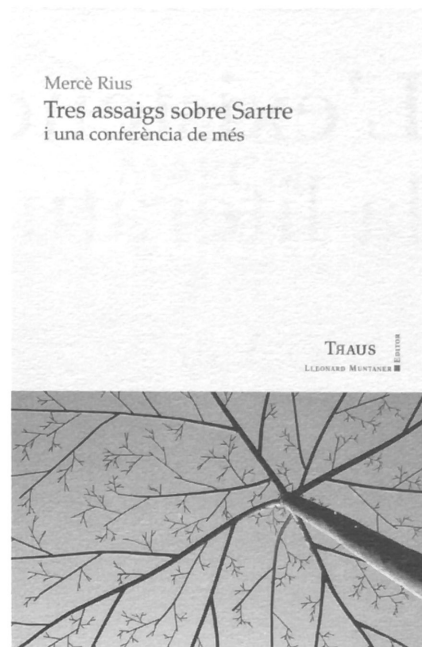
Arribats a aquest punt, el referent és l'asseveració kantiana que l'existència no agrega res a l'essència de la cosa com a tal. Per exemple, deu euros serien els mateixos deu euros tant si jo els duia a la butxaca com si només els imaginava. A l'hora de conèixer les coses en copsàvem estrictament l'essència, encara que ho fèssim a través de l'experiència sensible del seu Ésser existent. Mai no en coneixíem l'existència com a tal. Però,

com s'ho prendrà això Roquentin? Doncs, sense desmentir del tot el pressupòsit que no hi ha un coneixement «racional» de l'existència, perquè –la mateixa individualitat solitària ens ho fa veure– l'existència no es subjecta a les lleis de la raó, Roquentin descobreix la «substància» de l'existència com a irreductible a l'essència. Val a dir, tanmateix, que aquesta substantivitat («la pasta de les coses») no es mostra gens engrescadora, ans al contrari. Apareix com a objecte de l'experiència (a través de la nàusea, manifestació somàtica de l'angoixa existencial) que les coses es limiten a «ser-hi», sense que res no justifiqui la seva existència. Ésser contingut significa ser així o aixà tot podent ser de qualsevol altra manera, fins i tot podent deixar de ser en qualsevol moment, en la mesura que també hauria estat possible de no arribar a ser mai. Per tant, el món és «absurd», la qual cosa no vol dir contrari a la raó, sinó que l'ésser de les coses, de la mateixa natura, existeix en una «indiferència» radical cap a l'ésser humà.

Ben mirat, però, sense aquesta indiferència de les coses, l'home no podria incidir-hi tot mirant de transformar-les lliurement. No fóra lliure de conferir-los un sentit; s'hauria de conformar amb el que li vindria donat per les coses mateixes. Així, si més no, resol la qüestió *L'ésser i el no-res*. En canvi, en *La nàusea*, Roquentin sent per damunt de tot la seva pròpia participació en la manera de ser descrita: la seva pròpia tendència a la inèrcia, a deixar-se portar. I no pas perquè no sigui un home com cal, sinó precisament per la seva condició humana, o sia, per la seva existència contingut, finita. Tot el que hi ha en el món, tot el que existeix, ho fa d'aquesta manera: allargassant-se gairebé sense forces fins que li arriba el final i es mor sense oposar-hi tampoc cap resistència, com si finés per cansament de no fer res, de no poder fer-hi res. Roquentin es riu, doncs, d'aquells que creuen en «la lluita per la vida». Però se'n riu amb tota la raó perquè ell no adopta el punt de vista biològic, sinó l'existencial. No s'ha de confondre la vida amb l'existència. La llibertat existencial no es redueix a la vital. Altrament, no s'exerciria, de vegades, posant fi a la vida pròpia. Per això es pot dir que els animals viuen i l'home existeix, encara que la vida també constitueixi una forma d'existència: la que no és conscient de si mateixa.



En definitiva, l'atmosfera intel·lectual anomenada existencialisme obeïa més al vessant literari de Sartre que no a la seva ontologia, si més no, per la dificultat de lectura que aquesta presentava. Ultra això, els possibles efectes de *L'ésser i el no-res* comptaven amb un terreny abonat; d'una banda, per la producció literària anterior i la coetània, d'una altra, per les circumstàncies històriques, a saber, les dues guerres «mundials». És en aquest context que es manifestava el desencís de ser home i la desconfiança cap a la humanitat en general. És en aquest context que cadascú es trobava sol amb la seva pròpia consciència, orfe de les normes i valors tradicionals, que només havien servit per precipitar el desastre. Ni l'Estat ni la Història no podien rellevar el bon Déu. Tot i així, o per això mateix, cadascú havia d'assumir l'íntegra responsabilitat de continuar essent humà, i no una bèstia. Però ser conscient implicava adonar-se de la insignificança pròpia. D'aquí venia l'*attrezzo* dels joves «existencialistes», com ara la moda d'anar vestits de negre de cap a peus. S'hi simbolitzava el dol que la guerra va convertir en no gens simbòlic. Tanmateix, l'evocació a través del símbol no comportava cap mena de reconciliació amb la mort. L'existencialisme de tall sartrià estava a l'extrem oposat de l'èpica de la mort que festejava amb el bel·licisme. La llibertat de l'home no ho és «per morir» (Sartre li ho retreia a Heidegger), encara que la mort li



sobrevingui i, en casos excepcionals, fins i tot ell mateix pugui cercar-la. Vet aquí el millor que es podria dir d'aquella colla d'intel·lectuals noctàmbuls que es reunien als cafès de París: abans desvagats que no botxins. Malauradament, en plena catàstrofe, botxins i víctimes veien intercanviar-se els respectius papers, sense haver-s'ho proposat i impotents per evitar-ho.

L'existencialisme sartrià representà el cant de cigne de la llibertat individual. Tant hi fa que aquesta continuï essent, a hores d'ara, el nostre ideal indiscutible. Sartre entonà el cant més radical a la llibertat en l'època en què ja esdevenia palès el *fracàs de la individualitat*. S'enganyarà, doncs, tant el qui hi vegi una inacceptable defensa de l'individualisme (basant-se en la seva cèlebre sentència «els infern són els altres») com el qui la reivindicui amb optimisme democràtic. Kierkegaard pensava l'existència humana com a solitud davant Déu ni que l'individu estigués envoltat de consemblants. L'ateisme sartrià neix en la societat de masses, on l'individu ja només té –si no de dret, de fet– un valor estadístic. El repte ètic consistirà, llavors, més que no a respectar les normes establertes, a desenganxar-se de la tendència a cercar la legitimitat dels actes propis en la seva homologació social. En fi, per a l'individu atrapat en la societat de masses, es tractaria de saber estar-se, de debò, tot sol sense detestar, però, els qui l'envolten. Contra la demagògica retòrica dels moralistes, una actitud, com més va, més difícil.

# L'existencialisme en la literatura catalana

Xavier Vall\*

Com altres corrents culturals, l'existencialisme és, en part, una construcció.<sup>1</sup> A l'entorn de l'axioma «l'existència precedeix l'essència» (per dir-ho amb la formulació sartriana, qüestionada, però, per Camus), s'agrupen autors –la majoria en contra de la seva voluntat– de concepcions polítiques i religioses molt diverses. En una tradició filosòfica dominada per l'essencialisme, es troben tanmateix de ben antic pensadors amatents a aspectes existencials, entre els quals destaca, al segle XIX, el pretès pare de l'existencialisme, el danès Kierkegaard, en especial pel concepte d'«angoixa». Ja en la centúria següent –confluint, entre altres tendències, amb la fenomenologia (força influent als Països Catalans)–, van sistematitzar les seves filosofies existencials els alemanys Jaspers, que analitza les situacions límit, i Heidegger, sobretot en *Sein und Zeit* (1927). Va ser, però, l'existencialisme francès –amb més incidència de l'ateu, sovint cristianitzat, que el catòlic de Gabriel Marcel– el que es va constituir més pròpiament en un moviment i, amb diversos models, va prendre caràcter més literari. El 1945 Sartre, que havia reformulat l'ontologia heideggeriana (en particular, en *L'être et le néant*), va divulgar-ne les propostes en la conferència *L'existencialisme est un humanisme*. Al voltant seu i de la seva companya, Simone de Beauvoir (que ho relata en textos memorialístics i en la novel·la *Les mandarins*), es va formar un grup, que va comptar, entre altres plataformes, amb la revista *Les Temps Modernes* (fundada aquell mateix any). Existint ja dissensions amb Camus, tant ideològiques (sobretot per l'evolució inversa de la relació amb el marxisme) com personals, *L'homme révolté* (1952), amb què aquest va mirar de transcendir el «po-

int de départ» de la «sensibilité absurde» de *Le mythe de Sisyphe* (1942), va desencadenar-ne la ruptura, no sempre assumida pels seguidors.

L'existencialisme va aconseguir un gran i proteïforme impacte –no exempt de polèmica (estimulada per la inclusió de Sartre en l'Índex el 1948)–, fins a l'extrem de ser associat a modes juvenils (amb trets distintius superficials com vestir de negre), de les quals es va desmarcar. Va incidir més plenament acabada la II Guerra Mundial, tot i que algunes de les obres més representatives s'havien publicat ja abans, i va anar mantenint-se amb considerable vitalitat, encara que el 1953 Domènec Guansé augura ja a Ferrater Mora que Sartre «amb tots els seus satèl·lits marxa cap a la posta». Amb el repunt de fites com el Nobel (1957) i la mort (1960) de Camus o el rebuig d'aquest premi per Sartre (1964), i tot i acabar essent força desplaçat per l'estructuralisme, el *Nouveau Roman*, el Maig del 68..., n'han perdurat diversos aspectes.

En la cultura catalana se'n documenten ja ressonàncies abans de la postguerra. Kierkegaard, introduït a l'Estat per Unamuno, va marcar particularment Joan Estelrich (en vaig aportar ja diversa informació que s'ha pretès nova i es podria completar amb les referències del fons personal d'aquest autor, que agraeixo a Manuel Jorba). Per mediació seva o directament, és present també en l'obra d'altres autors diversos (com Ors, Foix o Lluís Capdevila) i el 1935 Roselló-Pòrcel en va llegir *El concepte de angustia*. La traducció al castellà el 1933 de *Die geistige Situation der Zeit*, de Jaspers, va ser ressenyada en *El Matí* per Ramon Esquerra (recensió recollida en *Lectures europees*). En *Mirador*, el filòsof alemany és comparat per Guillem Díaz-Plaja amb Simmel i amb Ortega y Gasset per la capacitat

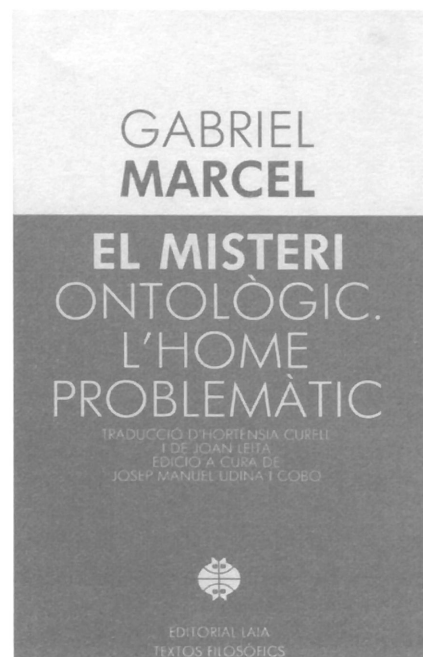
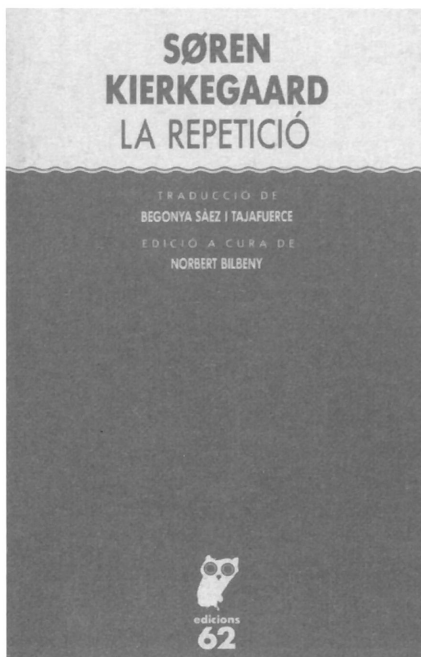
de donar «categoria filosòfica a temes menyspreats sovint per banals» i F. Oliver Brachfeld li atribueix la popularització del concepte d'«autenticitat», que Ortega fa seu. En la mateixa revista, davant la negació per aquest de l'atribució d'idees seves a Heidegger, Delfi Dalmau considera que ja es trobaven vint anys enrere en Ors, que tanmateix es va mostrar crític amb el filòsof alemany. De tota manera, era ja força present en l'àmbit filosòfic català, com il·lustren, per exemple, també *Revista*, en què Joaquim Carreras i Artau el 1929 l'esmenta com un deixeble de Husserl que en la seva tesi «ha volgut treure profit de la doctrina scotista de les categories i de la de les significacions a favor de les noves orientacions fenomenològiques», *La Nostra Terra* i *Criterion*. Josep Palau i Claveras, que en *Filosofia i música* (1935) s'havia referit a Gabriel Marcel, en un article de febrer de l'any següent publicat en *Mirador*, parla d'una «filosofia de l'angoixa», entre els «precedents» de la qual ressalta Kierkegaard i Heidegger. Aquests antecedents podien actuar de substrat, però escassament, i la guerra va suposar un important trencament, per bé que part del bagatge ideològic i formal anterior seguirà pesant, especialment, com és lògic, en els autors ja més formats aleshores.

Va incidir més plenament acabada la II Guerra Mundial, tot i que algunes de les obres més representatives s'havien publicat ja abans

En la postguerra, la major part dels Països Catalans es trobava sota el jou franquista, sotmesa, per tant, a un aïllament, per bé que no absolut, considerable (França va arribar a tancar la frontera amb l'Estat espanyol de 1946 a 1948) i a la censura (a l'Archivo General de la Administración, d'Alcalá de Henares, se'n guarden diversos expedients), que s'aniran flexibilitzant, relativament. Vedats altres intents i encara que es produiran noves interdiccions, fins al 1962 no es va publicar el primer llibre de Camus traduït al català, *La pesta*, a l'editorial Vergara, en versió de Joan Fuster, que en traduirà altres obres amb el també suecà

Josep Palàcios, i Sartre, en atenció a la situació del català, va permetre que la primera traducció a l'Estat d'una obra seva fos *Els mots*, realitzada per J. M. Corredor i editada el 1965 per Proa, amb modificacions que van desplaure el traductor, el qual s'havia ocupat de l'existencialisme ja el 1946 en *Quaderns d'Estudis Polítics, Econòmics i Socials*. Pel que fa a les representacions, destaca que el 8 de desembre de 1964 el Teatre Experimental Català va estrenar al Palau de la Música Catalana *Els justos*, en versió de Bonaventura Vallespinosa, obra que l'any anterior, traduïda per Joan Blanquer, s'havia llegit al Centre Excursionista de Sabadell. Quant a Sartre, el 8 de març de 1968 –mesos després de l'escenificació de *A puerta cerrada* i *La ... respetuosa*, en traducció d'Alfonso Sastre, per la companyia d'Adolfo Marsillach i Núria Espert al Poliorama– es va estrenar al Teatre Romea *Les mosques* per la Companyia Adrià Gual, en versió de Manuel de Pedrolo, que l'any següent en va publicar la traducció de bona part de l'obra teatral.

De tota manera, aquests i altres autors considerats existencialistes ja havien anat penetrant en altres llengües (sovint en versions sud-americanes) i, en algun cas, fins i tot s'havien traduït en revistes de l'exili o clandestines. Així, l'argument cinematogràfic sartrià *Les jeux sont faits*, en versió de Jordi Sarsanedas –que declararà que «la influència de Sartre va ser tan assimilada» que no en té «consciència»–, es va publicar parcialment en *Occident* el 1950 i es volia editar íntegrament dins la «Col·lecció Literària Antologia». Les obres s'adquirien a l'estranger (per exemple, Llorenç Villalonga va comprar *La nausée* i *La putain respectueuse*, de Sartre, aprofitant, paradoxalment, un viatge a Lourdes) o d'amagat (en determinades llibreries o a particulars), es trobaven en algunes biblioteques, es distribuïen també mitjançant el préstec personal (per posar-ne només un exemple curiós, Xavier Benguerel va deixar a Carles Riba *Le diable et le bon dieu*, de Sartre) i fins i tot es reproduïen (Antoni Tàpies va llegir *L'existencialisme est un humanisme* ciclostilat). A més de poder veure-les representades a l'estranger, s'escenificaven o se'n feien lectures a diverses entitats i en algun domicili particular. Excepcionalment, Teatro de Estudio el 12 de març de 1948, en sessió única i privada, va escenificar al Teatre Comèdia de Barcelona *A puerta cerrada*, de Sartre, presentada en el programa de



mà per Guillem Díaz-Plaja. Com ha estudiat Enric Gallén, va estimular, però, les crítiques a l'existencialisme. No cal dir que aquest corrent es va divulgar, sovint desfiguradament –també, a vegades, a l'exili o la clandestinitat–, en nombrosos articles, llibres, conferències, cursos... S'ha de destacar el paper de l'Institut Francès, encara que les opinions dels seus professors no van ser totes favorables a l'existencialisme (així, Maurice Matet, en una aproximació força influent publicada en *Ariel* el 1947, traduïda per Jordi Sarsanedas, va dictaminar que no era una doctrina útil per a la desitjada «reconstrucció»).

Els encontres entre catalans i autors considerats existencialistes no van ser molt rellevants (per exemple, i a més d'algun altre cas que ja esmentaré, freqüentaven els mateixos cafès parisenca, Francesc Pujols recorda haver-se allotjat en la mateixa pensió que Marcel a Montpeller, Rafael Tasis va agrair directament a Camus «la seva acció i generositat», Pla ressenya una conferència de Jaspers a Lausana, Joan Barat i Maria Aurèlia Capmany van assistir a un curs de Merleau-Ponty i ella, Ricard Salvat i Serrahima van coincidir amb Sartre en el Congrés de la Comunitat Europea d'Escriptors celebrat a Roma el 1965, Porcel recordava les dificultats que va tenir per aconseguir d'entrevistar-lo...). No se'n coneix tampoc gaire correspondència. Mentre que la visita de Heidegger a l'Estat espanyol no es va produir per l'evolució de la II Guerra Mundial, Marcel hi va ser ben acollit i el 1948 va reprovar que Ca-

mus hi ambientés *L'état de siège*. Aquest, li va replicar amb «Pourquoi l'Espagne», article que va suscitar una lletra, entre d'altres, de Palau i Fabre, que elaborarà amb ell un manifest. Camus, que era descendent de Menorca i va viatjar a les Illes, va ajudar Víctor Alba a traduir Maragall al francès (es conserva correspondència entre ambdós), però espanyolitzarà els seus orígens. Similarment, Beauvoir i Sartre tindran una visió força pintoresca de l'Estat espanyol, que costarà que modifiquin els seus viatges i els contactes amb alguns artistes i intel·lectuals hispànics (com Picasso, del qual van representar amb Camus l'obra teatral *Le désir attrapé par la queue*, i Juan Goytisolo). De tota manera, van col·laborar en diverses iniciatives polítiques i culturals catalanes, igual que Camus, i van mostrar sensibilitat també per la qüestió nacional, com van ressaltar en l'*Avui*, arran de la mort de Sartre, Oriol Pi de Cabanyes i Eshyllt T. Lawrence. Aquesta escriptora, a propòsit de *Les mouches*, havia ponderat l'optimisme sartrià «si d'antuvi acceptem la nostra solitud i la nostra tremenda llibertat de crear-nos a nosaltres mateixos», per bé que el seu marit, Ferran de Pol, amb qui va viatjar a París el 1948, aleshores s'havia dolgut que «escriptors de talent» com Sartre o Camus generessin «mil formes parasitàries».

L'existencialisme, com és obvi, va ser assimilat o, si més no, avaluat –més a fons o menys i amb actituds diverses– per filòsofs catalans o residents en terres catalanes de distintes tendències: Jaume Serrra Hunter, Joa-



Josep Mª Castellet

quim Xirau i el seu fill Ramon, Xavier Zubiri –que havia assistit a classes de Heidegger–, Francesc Mirabent, Joan Roura-Parella, Ramon Roquer, Miquel Ramis, Eduard Nicol, Jordi Maragall, Josep Ferrater Mora –que escriu en anglès una poesia amb referents existencialistes (entre altres models, com, implícitament, el poema «*Ecce homo*», de Nietzsche), traduïda per Xavier Benguerel amb el títol de «Poema desolat»–, Antoni Truyol, Josep Maria Calsamiglia, Francesc Gomà, Miquel Siguan, Manuel Sacristán, Jordi Pérez Ballestar, Xavier Rubert de Ventós, Joaquim Maristany... Incideix també en la pedagogia, la psicologia, la psiquiatria, la medicina i altres disciplines. No sense tensions, convergeix amb diverses tendències polítiques, des del falangisme al marxisme o l'anarquisme, passant pel liberalisme, i, amb precedents, esdevé una pauta de l'«engatjament». En l'àmbit religiós –en què conflueix amb corrents com el personalisme de Mounier, autor d'*Introduction aux existentialismes* (1947) i d'altres escrits sobre el tema–, es mira d'examinar-ne l'actitud al respecte (com fan Octavi Fullat amb «la moral atea» de Camus en una tesi presentada a Lovaina el 1963, que prologarà Charles Möller, i, poc després, Eusebi Colomer, amb Heidegger, i Salvador Pàniker, amb Sartre), d'incorporar-ne aspectes (encara recentment, Jaume Reixach ha relacionat la «santedat laica» de *La peste*, de Camus, novel·la que va llegir al seminari, amb l'actual entrenador del Barça, «Sísif modern») o d'afanyar-se a oferir-hi alternatives (així, el 1959 Josep Maria Barallín proposava Santa

Teresina com «la rèplica» a Kierkegaard i Nietzsche). Considerat sovint un «isme» avantguardístic, imbueix diversos camps artístics, a més de la teoria i la crítica (conreades també per literats) i del cinema. En les arts plàstiques, poden il·lustrar-ho Dau al Set –grup que comptava amb el filòsof Arnau Puig–, l'exposició del 1965 a l'Institut Francès *Convergències entre el pensament i la plàstica actuals* (en homenatge a Sartre), un gravat de Subirachs per al número de *Camp de l'Arpa* commemoratiu de la mort d'aquest filòsof o que Palau i Fabre qualifiqui d'existencialista l'obra d'Antoni Clavé, mentre que Dalí, tot i jugar amb elements d'aquest corrent, ironitza que, en cantar «la sirena de Kierkegaard» «todas las ratas de alcantarilla existencialistas, que fornicaban durante la ocupación, escupieron y proclamaron su repugnancia por los despojos del festín surrealista». Quant a la música, a més de la identificació amb el jazz i la ressonància en la Nova Cançó (per exemple, Raimon), sobresurten les versions de Camus per Robert Gerhard. Mostra de l'amplitud de l'impacte és que el 1950 una carta a *Destino* es queixa d'haver detectat les modes juvenils existencialistes a Barcelona, la presència de les quals, com veurem, documenten també diverses obres.

Tocant als estudis literaris, ressalta la presència en Josep Maria Castellet, que, influït per Heidegger, Sartre (en especial, *Qu'est-ce que la littérature?*), Beauvoir, Camus..., defensa l'expressió del compromís de l'escriptor amb tècniques objectivistes, com a apel·lació al lector. A més, es troben referències, explícites o implícites, a

l'existencialisme, bé siguin més proclius o més crítiques i imbricades sovint amb altres corrents, en diversos autors: Joan Arús, que censura distintes innovacions literàries, entre les quals el *tremendismo* –un corrent que s'ha assimilat, qüestionablement, a l'existencialisme–, Jaume Bofill i Ferrer, que es dol de la deriva existencialista d'un segle que volia monopolitzar el noucentisme –tanmateix força arrelat–, Ramon Xuriguera, que va traduir Sartre i Beauvoir, Maurici Serrahima, Rafael Tasis, Guillem Díaz-Plaja, Josep Maria Lladó i Figueres, Alfred Badia, Humbert Pardellans, que va propugnar un simbolisme existencialista, Joan Triadú, Gabriel Ferrater, Antoni Vilanova, Jordi Carbonell, Joan Ferraté, Llorenç i Joan Gomis, Josep Anton Baixeras, Joaquim Molas, Antoni Comas, Jordi Arbonés, Xavier Fàbregas, que va satiritzar l'existencialisme en la peça *Opositor a cadáver*, però que en va ser receptiu, Ricard Salvat, que va dirigir la representació de *Les mosques* citada...

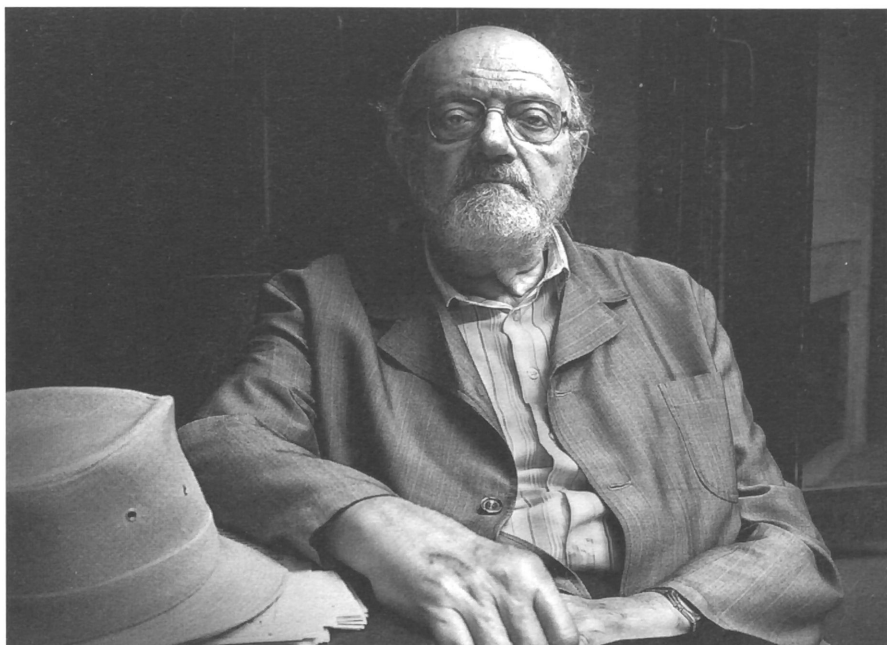
Joan Puig i Ferrer va concebre l'assaig *La possibilitat* (n'agraeix la consulta del mecanoscrit, datat a París el 1948, a Guillem-Jordi Graells), tot i altres models, producte sobretot de la «commoció» del descobriment de Kierkegaard a la postguerra i es refereix a l'existencialisme en altres textos (com els dietaris i *El pelegrí apassionat*). Josep Pla i Joan Fuster comparteixen cert escepticisme –si bé de signe ideològic diferent– vers l'existencialisme, i més en general. Pla, en el seu reelaborat *Quadern gris*, comenta els estudis de Kierkegaard per Estelrich celebrant que «la filosofia passi una temporada pel purgatori de la confessió personal», però acabarà tractant el pensador danès de «ximplet» i distanciant-se força de l'existencialisme, si bé reconeix la «ploma mestre» de Sartre, mentre que troba Camus «enormement retòric». L'actitud de Fuster, malgrat diversos matisos, la condensa prou bé un dels seus *Judicis finals*: «Totes les metafísiques són “metafísiques de la consolació”, incloent-hi la del mateix Camus, en la mesura que és metafísica [...]», a pesar de la precaució d'aquest autor a barrejar, d'entrada, amb la seva anàlisi «aucune métaphysique». En part en la línia fusteriana, es troba «Gabriel Marcel, l'escarabat i jo», de Josep Iborra, el qual incorpora a més altres vessants existencialistes a la seva obra, també a textos més narratius. L'existencialisme és present, en especial, en diversos articles de Manuel



de Pedrolo (com «Ésser lliure»). Destaca igualment Maria Aurèlia Capmany, estrictament coetània seva i llicenciada en filosofia, autora, entre altres assaigs, de *La dona a Catalunya* (1966), en la línia de *Le deuxième sexe*, la traducció del qual, editada dos anys després, prologarà, a més de traduir i editar l'aplec d'escrits sartrians *Fenomenologia i existencialisme* de la col·lecció «Textos filosòfics» de Laia.

La presència de l'existencialisme en la poesia, en què es barreja amb diverses tendències, és força abundant i diversa, tot i la paradoxa que els màxims representants de l'existencialisme la van conrear escassament i que, en contrast amb la valoració de la poèticitat per Heidegger, Sartre la va excloure de la literatura, a més de consagrar un estudi força crític a Baudelaire.

Em limitaré a posar-ne només alguns exemples prou diversos. Foix, entre altres referències seves a l'existencialisme, a més d'ironitzar sobre aquells que «s'angoixen de no res», cantarà, arran de la revolta del 68, el «jovent» que «amb fe i coratge / deixa el Sartre». Joan Oliver, que traduirà *Les belles images*, de Simone de Beauvoir, encapçala amb un epígraf atribuït a Sartre el sarcàstic «Romanç miserable» de *Saló de tardor*. Ramon Xirau, tot i mostrar-se crític amb l'existencialisme en l'assaig *Duració y existencia*, incorporarà citacions de Kierkegaard i Camus en la seva poesia. Pedrolo va denominar heideggerianament els poemaris, amb referents també sartrians, *Ésser en el món* i *Ésser per a la mort* i va titular «Existència» un poema d'*Elegies de la Diagonal*. Bartra, que traduirà *Le mur*, de Sartre, qualifica les poesies d'aquest gènere que formen *Ecce homo* d'«existencials», «en tant que existència significa [...] una filosofia agonal de l'home presa del sentit de la terra» i, en «Esbós d'un himne», havia remarcat ja l'«ésser fet temps que madura després de caòtica existència». Com ell i molts altres, Jordi Sarsanedas i Maria Beneyto recreen la figura de «l'estrany», tot i que, a més de Camus, compta amb altres referents (com el poema de Baudelaire «L'étranger», adaptat per Palau i Fabre) i sovint reflecteix circumstàncies personals, en especial l'exili. Fuster utilitza diversos elements existencialistes, amb un tractament bé sigui més existencial o més irònic. Vicent Andrés Estellés manifesta la seva «extrema devoció» per Sartre i Emili Rodríguez-Bernaveu reconeix també

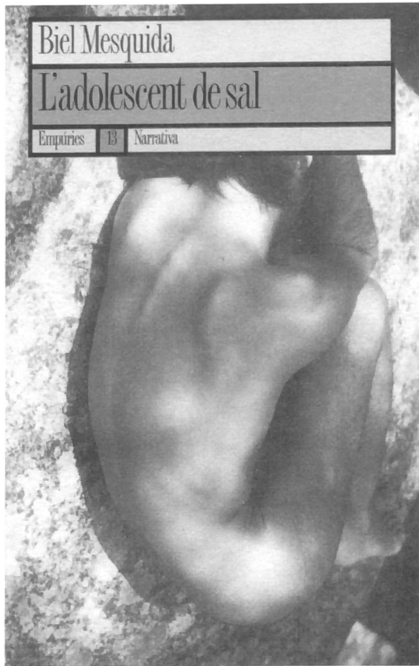
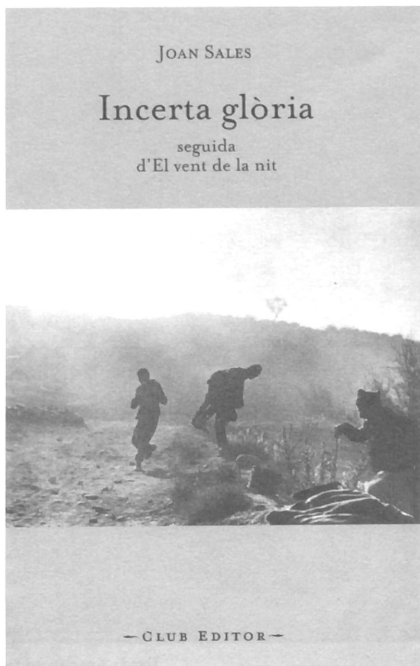


Jordi Sarsanedas

l'impacte, de primer hegemònic, de l'existencialisme. Josep Romeu, en «Passatge a la cruïlla», cerca el «camí encontre de l'ésser i no ser», el «trofeu sagnant contra la nàusea». Carles Cardó presenta el místic «Psalm de Tu» com un «poema existencialista». Octavi Saltor etiqueta com a «existencialisme ortodoxo» la poesia de Ricard Permanyer. Espriu, que reitera el distanciament dels «crits existencialistes i altres ineducades expansions», es refereix a l'«amorfa ontologia de l'en-si» (categoria hegeliana adoptada per Sartre) i al·ludeix a l'«infern» d'*Huiclos*—que glossaran sengles poemes de Jaume Pomar, de Manuel Tosca i Amella i d'Oscar Rocabert— en «*Nusquam est qui ubique est*», poema—el títol del qual és extret de les epístoles de Sèneca a Lucili— recollit en *Les cançons d'Ariadna*, o elogia el «llibre magnífic» de Camus sobre Sísif en recrear (com fan, entre altres, Miquel Dolç i Bartra) aquest mite clàssic en una de les proses de *Les roques i el mar, el blau*. Mentre que Joan Perucho escolta la «balada misteriosa i obscura» del «boulevard Saint-Germain» des Près, Gabriel Ferrater en «In memoriam» no vol «literar o filosofar» «la por», perquè no és «un oranès» d'aquell barri. En «Record de Camus», Vinyoli vincula a una cèlebre sentència d'Anaximandre la imatge del «juge pénitent», de *La chute*—narració el caràcter paròdic de la qual, remarcat per l'autor, ha passat generalment desapercebut. Com Vinyoli, s'interessa particularment per Heidegger Pere Gimferrer. La poesia

de Miquel Martí i Pol pren també sovint caràcter existencial. Joan Brossa dóna forma plàstica al contrast de «L'existència / destacada damunt el no-res / absolut». Antoni Sàbat encapçala la seva contribució a la *Cinquena antologia poètica universitària* amb una citació de Camus, de la qual desenvolupa la sensació d'estar en alta mar. Agustí Esclassans precedeix el poemari *El temps recordat* d'un «pròleg doctrinal» «sobre l'error existencialista», en què qualifica els existencialistes de «gamberros», terme que intitula poc després una poesia de Màrius Sempere. Miquel Àngel Riera, en *Poemes a Nai*, defineix «estimar» com «un vòmit / d'ésser». Marta Pessarrodona, en «Els esnob», cantada per Guillermina Mota, ironitza sobre un tipus d'esnobisme consistent a citar Sartre i parlar d'una «angoixa que no senten», «una nàusea que no coneixen» (diferent del que satiritza Boris Vian, un autor que s'ha vinculat a l'existencialisme, en la seva cançó «J'suis un snob»). En *La febrer freda*, Narcís Comadira esmenta *Merleau-Ponty vivant*, de Sartre, i bromeja sobre l'«angoixeta». Carles H. Mor intitula un poema «*Voilà!*, que digué Jean-Paul Sartre o em planto a la cantonada»...

En la narrativa, diverses obres de Sebastià Juan Arbó anteriors a l'auge existencialista han estat considerades com a tals, per la qual cosa procura de desmarcar-se'n. En canvi, Mercè Rodoreda, segons expliciten tant cartes com pròlegs, s'interessa per Sartre, amb l'estímul de Joan Prat, i per altres



autors afins a l'existencialisme, si bé la proximitat en alguns aspectes, no treu la llunyania en altres (com il·lustra la referència a *L'étranger*, de Camus, tot i la introducció a *Mirall trencat*).

Igualment amb elements sovint de novel·la psicològica –però amb intenció fenomenològica–, Capmany, tot i acabar decantant-se més aviat per Sartre, va dedicar diversos articles a Camus i el va escriure (com documenta el fons d'aquest escriptor). La seva narrativa, a més de la importància de la temporalitat, es caracteritza, com va ressaltar ja Jaume Vidal Alcover, per la figura de l'estrany, de primer en versió femenina: *Necessitem morir* (a la solapa l'autora és presentada com a «conexidora» de Camus i en unes declaracions d'aleshores al *Suplement d'Ariel* cita *Huis clos*, de Sartre), *El cel no és transparent* (*La pluja als vidres*), *Betúlia*, *Ara*, «El temps passa sobre un mirall», *El gust de la pols...* Pedrolo hibrida l'existencialisme amb diversos models de gènere i tècniques, amb l'afany d'investigar alhora ideològicament i formal. En la seva prolífica obra narrativa, podem destacar *Les finestres s'obren de nit*, per l'obvietat de ser protagonitzada per un filòsof força existencialista, si bé es juga amb diverses perspectives. Un altre cas especialment il·lustratiu és *La mà contra l'horitzó*, en què, recorrent a la narrativa d'especulació, es planteja la revolta. La prova de foc n'és la plasmació totalitzadora, de la idea de possibilitat, més enllà de la tetralogia sartriana *Les chemins de la*

*liberté*, en *Temps obert*, fet que no treu que tingui present com a model altres cicles i la ciència-ficció.

La narrativa d'Espinàs –en la qual Pedrolo troba a manca una visió més manifestament filosòfica–, tot i que l'autor es desmarca de les poses intel·lectuals, que desmenteix algunes resonàncies que se li han atribuït, que parteix directament del model nord-americà, que s'inspira en la realitat més pròxima..., suggereix aspectes existencialistes. Similarment, ho fan també altres narracions testimonials i objectivistes, com *Tots tres surten per l'Ozama*, de Riera Llorca –que manifesta la seva admiració per Camus i valora la difusió de les tècniques americanes pels existencialistes–, *K. L. Reich*, d'Amat-Piniella, que descriu les situacions límit de la condició humana, per bé que producte fonamentalment de les experiències als camps nazis, i els cosmopolites relats de *Dotze hores*, de Pardellans, que, amb disquisicions més manifestament existencialistes, parteixen també sovint de vivències (entre les quals les del món penitenciari franquista, que Sartre havia plasmat en *Le mur*).

Dins l'anomenada «novel·la catòlica», en *Incerta glòria*, de Joan Sales, Juli Soleràs s'adscriu als «pobres kierkegaardians» i, bo i remarcant-se que provenim de l'«obsquè» i anem al «macabre», s'implanta l'alternativa «la Creu o l'Absurd». En part dins d'aquest gènere, Blai Bonet assimila aspectes existencialistes, sobretot camusians, especialment en *Haceldama*.

Altres narradors literàriament catòlics, com Xavier Benguerel, incorporen també algun element existencialista.

Pel que fa a les caricatures o paròdies, destaquen les de Villalonga, particularment en *L'Àngel Rebel* (*Flo la Vigne*), amb el referent de l'interès per l'existencialisme de Baltasar Porcel, que va encapçalar encara *Els argonautes* amb un paradigmàtic epígraf de Sartre: «L'home no és, sinó que es fa». També caricaturen la moda existencialista Nicolau M. Rubió i Tudurí en *Camell travat*, Concepció G. Maluquer en *Parèntesi*, Jordi Sarsanedas en *La noia de sorra...* Víctor Mora, en el conte «L'angoixa de sempre», ens dibuixa un grotesc narrador pretensament existencialista, però en altres obres valorarà l'existencialisme compromès. En «El diari del doctor Cèsar Al», de Joan Garrabou, la narrativa del qual s'ha qualificat sovint d'existencialista, s'encunya l'expressió «existencialisme humorístic». Carles Sindreu bromeja sobre «una nova forma evolutiva de l'existencialisme: el peuisme», que propugna el «sever control dels peus que ens aguanten i que per manca d'arrelament tel·lúric ens menen a les grans relliscades que ens precipiten dins el gorg del treball sense justificació». Pere Calders el 1966, en un dels articles de la sèrie «L'exploració d'illes conegudes», a fi d'il·lustrar que als Estats Units «els joves escriptors també s'inclinen per la sàtira, l'absurd i l'humor», cita l'afirmació de Pierre Dommerques segons la qual molts d'aquests autors se senten més atrets per Ionesco que per Sartre, a més de remarcar que Norman Mailer proposa d'«oposar l'heroi existencial a l'angoixa» i Saul Bellow «s'enfronta a la realitat furgant en el misteri de l'home», «insistent en una ironia que dona a l'absurd una rara versemblança».

L'existencialisme és ben present encara en obres més recents: *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, de Quim Monzó, caricaturescament; *L'adolescent de sal*, de Biel Mesquida, integrat en el joc intertextual; *El dia que va morir Marilyn*, de Terenci Moix, reflectint la persistència de l'existencialisme com a moda adolescent; *Oferiu flors als rebels que fracassaren*, d'Oriol Pi de Cabanyes, en què es recorda la interpretació camusiana de Sísif; les primeres novel·les de Gabriel Janer i Manila, que se'n confessa marcat «profundament»; Carme Riera que, havent-se referit a Camus en la narració «Nosaltres no hem tengut sort amb sos homes...» (segons em va explicar, partint

d'una anècdota real), el converteix en personatge de *La meitat de l'ànima...*

En el gènere teatral, destaca la proposta sartriana d'un «teatre de situacions» –si bé Camus reivindicava també els caràcters–, que s'hibrida amb altres models. Villalonga parodia *Huisclos* en diverses obres i Rubió i Tudurí, en *Ulisses a l'Argòlida*, *Les mouches*, que, com el *Calígula* de Camus, esdevé un nou referent en el tractament de mites clàssics, que havien de tenir en compte altres obres catalanes. Pel que fa a la presència de l'existencialisme en la moda, Sagarra considera els existencialistes «un gran rebaño de individus falsos, grotescos, vacíos, por no decir mentecatos e indeseables», que satiritza en la *Galatea*. En *La tercera vegada*, de Lluís Elías, protagonitzada per una parella d'«esnobs», ella confessa enamorar-se «malgrat ésser una existencialista» (n'agraeix la referència a Núria Santamaria). Similarment, *Una drecera*, de Joan Oliver, la protagonitzen dos joves germans entre «esportistes i existencialistes», ella pintora i ell autor de poemes «existencialoides», i, amb un altre to, en *Ball robot*, Cugat tendeix a la «filosofia barata» i fa afirmacions com «L'home no és altra cosa que un ésser infeliç».

S'ha relacionat amb l'existencialisme l'obra teatral de Palau i Fabre, que el 1959 va organitzar a la Maison du Mexique de París una conferència de Sartre sobre «Les tendances actuelles du théâtre», però que el situa, igual que Camus, per sota d'Artaud, i considera que escriu *Huisclos* «sota el signe baudelairià», però que se'n «revolta», «negant-se així –a canvi d'una revolució de façana, que amaga un conformisme artístic abso-

lut– la possibilitat de renovació». Es va ocupar del teatre sartrià també Ramon Planas. Bartra, bo i propugnant el «situacionisme», inclou diverses resonàncies existencialistes en el seu teatre (per exemple, en *L'hivern plora grebre damunt el gerani*, Blai cita «amb una veu ràpida i neutra, com de mestretites sapastre» un fragment de *Sein und Zeit* traduït al català o, en *El tren de cristall*, opta per una interpretació heideggeriana del protagonista de la novel·la *Der Prozess*, de Kafka, un autor valorat per diversos representants de l'existencialisme). Capmany, en *Tu i l'hipòcrita*, acarant el protagonista amb altres personatges i amb l'espectador, planteja la mala fe (en el sentit sartrià) i adapta *Ara* en *El desert dels dies*. Pedrolo combina aspectes existencialistes amb la utilització d'elements del teatre de l'absurd, com mostren, per exemple, *Cruma*, *Homes i no* (que simbolitza la lluita contra els límits, un tema molt pedrolià) i *Tècnica de cambra*. En *Parasceve*, Bonet s'inspira en un cas real apuntat en *L'homme révolté. Els condemnats*, de Porcel, si bé porta Espriu a concloure que «no es tan sencillo dar con otro *Huisclos*», plasma, estimablement i amb altres estímuls, un microcosmos de referents andritxols. El també mallorquí Joan Soler i Antich, en *Aquí no passa res*, gosa abordar el terrorisme, amb els referents sobretot de *Les justes* i *L'étranger*, de Camus. Jordi Teixidor havia titulat *Sísif o els planys de la soferta L'auca del senyor Llovet*. J. M. Benet i Jornet confessa certa influència de *Le Diable et le bon Dieu* en *Marc i Jofre o Els alquimistes de la fortuna...* I no mancarà el reconeixement de dramaturgs posteriors vers l'existencialisme.

Aquest moviment, amb les seves ingenuïtats, ha contribuït a arrelar el pensament en la vida, partint de l'àmbit personal, i a atenuar l'essencialisme dominant. En relació amb les circumstàncies de la cultura catalana, és evident que la seva presència és considerable. Convé tenir present, a més, que m'he limitat a oferir-ne alguns exemples, sense poder pretendre l'exhaustivitat (ometent fins i tot diverses obres o autors que han estat adscrits a aquest corrent, no esmentant sempre els escriptors en tots els gèneres en què podrien figurar i tendint a prescindir dels més recents). De tota manera, no m'he volgut centrar només en els autors més afins a l'existencialisme (com Pardellans, Capmany, Pedrolo, Castellet, Porcel...) –la qual cosa no implica que puguin ser sensibles a molts altres estímuls–, sinó mostrar-ne la diversitat de la recepció, bo i recollint-ne les crítiques, que, fins i tot quan són més ultrades, no sempre n'exclouen cert influx. En algun cas comptem ja amb força bibliografia, a vegades monogràfica, però queden diversos aspectes per analitzar i, més en general, caldria continuar desenvolupant els estudis sobre els diversos períodes de l'època en què l'existencialisme incideix més. ■

\* Universitat Autònoma de Barcelona

<sup>1</sup> He aprofundit alguns aspectes d'aquesta panoràmica (que s'inscriu en el projecte FFI2008-03048: Cultura i literatura a Catalunya, 1939-1959) en diversos estudis i espero poder desenvolupar-ne d'altres. Prescindo de citacions bibliogràfiques, ja que serien massa abundants. Tampoc no entro en qüestions metodològiques, que, així i tot, tinc presents (revisant la tradició comparatista, però evitant determinats excessos).

# 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

# El territori de la fura

Sebastià Perelló

*Tout est en trous et en morceaux*  
HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

Escriure a la cuneta, a la siquiola, del segle XXI. O en el seu amplit. Escriure entre l'estupor i la urgència, com si escriure ja no fos simplement un exercici de desmantellament, de trasllat, de muda, sinó rodolar per un canal d'evacuació, esdevenir lletra liminar, text que s'escriu vorera, vorera, que sempre tira per l'altre costat. I dic fura perquè vull fer present l'escriptura com un hàbit d'exploració i de curiositat. Un escriu sempre allà enmig, just on no el demanen, si tenim present que la literatura també arrela en la xafarderia. I immediatament revénen les paraules de Pla: *En els pobles grans i petits, la història interna no és res més que la xafarderia. És —àdhuc en els països més civilitzats— la història real de la gent. (...) Els grans escriptors del segle XVIII —el doctor Johnson, Voltaire, Diderot, etc.— foren impressionants xafarders.* Un que percaça, sí, però també en un sentit que retreu la imatge del lladre. La literatura és robatori, diu Tabucchi. I no l'entenc aquí en el sentit exclusiu del plagi —tot el que no és tradició és plagi que deia la paradoxa orsiana i que cerca dir la tensió entre ruptura i transmissió, modernitat i cànon— o d'una imatge de bestiar que serveixi per tal de dir el fenomen de la intertextualitat. Només es tracta de convocar el bandid, el mercenari, aquell que no està a les ordres, el bandejat, i que, de manera revulsiva, prova de dir el món, prova de fer-se'l seu. Aquesta manera de no estar conforme genera un redol d'incomoditat que és la literatura. Fer servir Perec, aquí, per anar a la meva, o creure-ho, quan diu que escriure és *essayer méticuleusement de retenir quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.* Arrancar, arrabassar engrunes al buit que

s'escola i provar de deixar marques. I també volia retreure el mustèlid en el sentit de ser difícil d'aglapir. Deixarem de banda la precisió que la fura no deixa de ser el descendent domèstic del turó europeu. En la república de les lletres sempre hi ha hagut turons salvatges i fures ensinistrades. I sé que tanmateix Ambroise Bierce recomanava que la millor estratègia és l'estafa, una de les males arts entre les trampes, les astúcies, els trucs i les ensarronades. Contra la mort.

I des de la cuneta. Sempre liminar. Un lloc de desguàs. I al marge. I en cap cas s'ha d'entendre des de la cultura de la queixa. Per ventura cal concebre'l com un espai privilegiat de creació. Entre l'exigüitat resistent i la globalització. Una posició insubornable des de la precarietat. I, a més, veure-hi un lloc concret, que pot actuar com a sinècdoque del sistema cultural i literari en què escrivim. L'illa en el seu procés de desterritorialització, aquesta forma d'amnèsia històrica i territorial, aquesta indiscernible fluctuació entre el lloc i el no-lloc, tal com diu Augé, en una contaminació recíproca entre l'espai sedentari i l'espai nòmada, si volem fer servir de referent Deleuze i Guattari, i que és la nostra manera de comparèixer en la modernitat líquida. I això ens encara a la declinació del territori de la fura des d'una identitat fragilitzada i difusa, i davant l'evidència de tudar en un espai exigü. Aquesta manera de prendre el pols a l'exigüitat sovint agafa la forma d'alarma. Tot i que esser residual pot ser una manera de resistència activa, dissentir des de la mateixa escassetat. En aquest horitzó amorf, informal, espai eventual de contínues explosions mutatives, la literatura —*occupation des oisifs*, deia Flaubert—, que segons els més apocalíptics pren la forma d'un contenidor sense atributs,

on quasi tot ja és pur esdeveniment espectacular, residual, en el panorama de les audiències, prova de dir aquest món soluble. És en aquesta turbulència, en aquesta inestabilitat i incertesa que s'escriu la literatura. En una situació hipercomplexa, altament flexible, en condicions incessants de desplaçaments i d'immigració creativa, en un trajectòria cap a la volatilitat, on allò que és local s'articula de manera precipitada amb allò que és global, en permanent descomposició i recomposició, de desmantellaments identitaris i noves formes de societats, ja siguin de control o de la informació, noves formes d'associacions translocalitzades, allò que preval és la fluïdesa. I en molts de casos amb el pedigrí de la marginalitat, tot i que s'imposa des de la centralitat, des de la posició més estàndard. I això provoca un espai de conflicte i de controvèrsia, on sura el que Claudio Magris ha anomenat un politeisme de valors. I en aquest espai multiplicat, escaramussa de veus, la literatura, diuen, fa el cap viu entre l'anacronisme i el despropòsit, l'ambigüitat evasiva i la presència discordant, entre estètiques del col·lapse i la urgència. Entre el neguit de ser reemplaçable i la resistència a deixar de creure amb Italo Calvino, —que escrivia l'any 1985, just abans de morir, les seves propostes per al nou mil·lenni—, que hi ha coses que només pot dir i oferir precisament la literatura.

La literatura s'escriu ara en el marc de les tecnologies culturals de la informació, en el context dels mitjans de difusió (des de la ciberedició, a les noves textualitats digitals), la realitat virtual i els fenòmens de la narrativitat i la poèticitat electròniques. I en el bastiment fragilitzat de la mundialització, que dissol, segons les veus més crítiques, la literatura com a espai de la dissidència, precisament a causa d'aquesta mateixa conformació del sistema cultural en una xarxa amorfa que refà i posa en suspens la república de les lletres, s'han de repensar conceptes com literatura en relació a les audiències, a la identitat nacional, i les diverses formes d'identificació que sorgeixen de les relacions interculturals, de la transculturació, però també de la desculturització i de la aculturació, de la dislocació cultural, dels fenòmens d'hibridació cultural i textual, de la perifèricitat i de l'emergència de propostes que sorgeixen de l'emigració, de la subalternitat de la diàspora, i també de l'exigüitat

literària. I això en un estat de precipitació i de requalificació permanent. I la resta, deia el poeta, és literatura. Això mateix: la literatura, en aquest context, és veritablement la resta. Però tanmateix sembla que això no és cap novetat. Kafka escrivia que la literatura és un assalt contra la frontera. Escometre els límits, fins i tot –sobretot– els que esgrimeix el propi sistema literari. Són molts els qui davant aquesta llibertat s'escandalitzen i senten aquesta intempèrie controvertida com un espai irrespirable i descarnat.

Per ventura després d'exposar el panorama caldria centrar-nos en alguns aspectes realment rellevants d'aquesta complexitat on cal pensar la creació literària. Magris parlava de la necessitat de reglamentar la globalització i d'un veritable politeisme de valors en la immediata contemporaneïtat. I en primer lloc, és en aquest marc que hem de reflexionar sobre allò que alguns han anomenat la dictadura de la *World literature*. En definitiva, de la dinàmica actual entre local/mundial, literatura nacional i república mundial de les lletres, de la noció d'identitat literària i mundialització de les lletres. D'altra banda crec que un dels aspectes que també hem de considerar i que ja hem enunciat més amunt és el fet d'escriure en un context on es desenvolupen les literatures digitals, les textualitats multimodals i els canvis que això ha produït en l'imaginari i en les interaccions i les relacions dels diversos codis de la comunicació cultural, a més, és clar, d'haver modificat els sistemes de lectura. Per ventura hauríem de dedicar una pinzellada a la qüestió que es planteja de bell nou constantment en el marc de la institució literària i als seus marges: per què serveix la literatura, que ja no és la clàssica pregunta que coneixem. Sembla, avui mateix, més urgent demanar quin és el valor que la societat i la cultura contemporània atorguen a la literatura, i no especular sobre la literarietat. Ja no importa tant saber què és la literatura, què és el que fa que una obra sigui específicament literària, sinó considerar si en el marc del sistema cultural ha perdut la seva capacitat d'influència, si s'ha fragilitzat, si s'ha devaluat i li hem de dir, amb William Marx, adéu, si la literatura ha deixat de ser aquest lloc de tots els possibles, com a mínim allò que hem entès com a literatura des del segle XVIII fins al segle XX. És la pregunta que també fa Antoine Compagnon en el llibre que recull la seva



Josep Pla



Gustave Flaubert

lliçó inaugural a la càtedra del Collège de France: *La littérature pour quoi faire?*

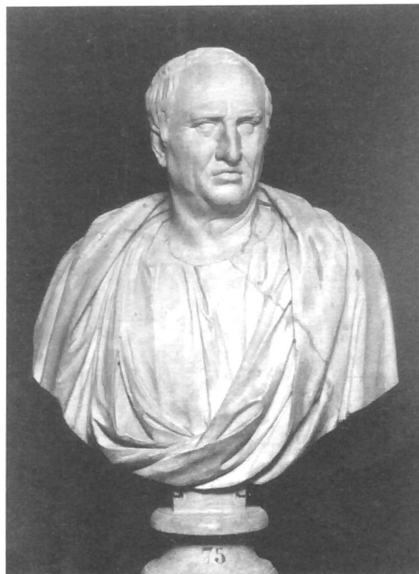
En la primera qüestió allò que realment importa és el context. Podem parlar de qui som, però la identitat literària es juga en la relació. I en la quimera. Perquè la mundialització literària ens exposa al miratge d'una circulació literària universal (l'ambivalència de la xarxa), d'un *continuum* literari, fins i tot davant la ficció d'un país de la literatura. Una imatge que es constitueix en l'ambigüitat i en l'equivoc, davant la multiplicitat conflictiva de pertinences i en la reverberació entre identitat nacional i espai literari. Les diverses representacions de la literatura mundial, els polisistemes d'Even Zohar, o les xarxes interliteràries de Durisin, els arbres de Moretti, la república de les lletres de Casanova, per posar només alguns exemples, no poden deixar de banda que la capacitat efectiva d'entrar en la circulació mundial no és la mateixa per tothom. Des de la perspectiva de l'exigüitat, la subalternitat o des d'estratègies minoritàries (Deleuze i Guattari) o des de la resistència altermundialista, el panorama canvia. I molt. El territori és un espai fracturat, on compareixen –o no– al costat de les grans literatures *dotades*, minories visibles i invisibles, escriptors sense context, migrants, literatures en penombra, zones de mutisme, escriptures en país dominat, literatures sense papers, i que mostren un espai difús. La criollització com a esdeveniment planetari, el mestissatge i el sincretisme es presenten com a pautes de noves configuracions dels fenòmens literaris, maneres de des-

mantellar el concepte mateix d'unitat, un esclafit de la totalitat-món, si hem de fer servir el concepte d'Edouard Glissant, la precipitació en un món de literatures que es criollitzen i que es conformen i es recomponen continuament. Aquesta discontinuïtat és la resposta arxipelàgica a les envistes de la mundialització caòtica i salvatge, i moltes vegades se'ns presenta com si en fos la seva versió benigna. I tanmateix és difícil, fins i tot en aquest àmbit, desempallegar-se de la ideologia de la supervivència i del descenrament, de l'ansia de no figurar només entre el particularisme exòtic i el localisme, i és complicat enginyar-se-les per tal d'esquivar el cantet exclusiu de la conservació, si la perspectiva és la dels petits, els joves, la dels subalterns i els diversos traumatismes identitaris. I és quan revé la imatge d'una literatura flotant. Derives, entrecreuaments, multipertinences geoculturals i la literatura mundial es desintegra en una multiplicitat conflictiva, i «les finestres obertes al món», les diverses literatures nacionals, per exemple, o qualsevol corpus canonitzat, en alguns casos són finestres o portales i, en d'altres, finestrons, lluerns o ulls de bou.

Amb la denúncia sempre compareixen dues presències fantasmàtiques: una literatura subalterna i l'ansia de figurar entre els grans, les grans obertures. Aquesta obsessió ha fet realment que l'espai literari dels exigus sembli un espai desertat: mires lluny per veure qui t'ha posat l'ull damunt, si ets visible, per aclarir finalment que per ventura formes part d'un bosquet indestruable al bell mig d'un panorama babèlic. I



Italo Calvino



Marcus Tullius Cicero

t'obstines per tal de superar aquesta respiració angoixada, que va de la inspiració identitària a l'expiració extravertida. Però sempre queda la pruija de sentir que algú et demana que respiris amb normalitat amb un pulmó artificial. I el consol que sempre pots provar de surar en un espai intersticial: t'has de resignar a creure que els models de la mundialització literària es conformen tanmateix en contextos i configuracions locals, llevat, és clar, de l'obra que ja s'escriu i que es llegirà en l'espai amorf d'una literatura internacional i que és lletra de terminal d'aeroport. També ens poden reconfortar amb la idea que la traducció alleugeriria l'obstrucció asmàtica i actuaria com un inhalador. I l'obstrucció, la inflamació són, com en el cas de l'asma, incertes. Una possibilitat és convertir la literatura mundial en una perspectiva: mirar-la de lluny, la distància com a condició de coneixement a la manera de Moretti. I la seva versió més benigne –de la literatura mundial– és que no seria un cànon, sinó una manera de llegir. Però aquí compareix una altra vegada l'ansia: no podem llegir-ho tot. El lector com un David bonsai, i sense expectatives, davant un Goliat betzarrut i mòrbid. Conceptes com *dislocacions*, *transnacionalitat*, *nomadisme* poden servir tal vegada per envestir aquesta mundialització literària, la qual, sigui com sigui, acaba per figurar en el panorama com a problema. O com a solidaritat, si la perspectiva és policèntrica, plural, múltiple, polifònica, i no només com una única narració. Però sempre fa olor d'utopia i en la república mundial de les lletres el que és més visible és la

## Amb la denúncia sempre compareixen dues presències fantasmàtiques: una literatura subalterna i l'ansia de figurar entre els grans, les grans obertures

controvèrsia, la rivalitat. I és quan ens retorna la imatge èpica de la literatura com la zona de combats que ha fet servir tantes vegades Harold Bloom. Un espai per a la guerra de titans i colossos. I pigmeus, lil·liputencs i nans. Una fira, un mercat, una rapinya. La solució de fer-nos tots provincians, criollitzar-nos, en lloc de mundials, fer-nos mundans, viure en l'oscil·lació entre alteritat i pluralitat, en una atenció revisionista contínua, en un marc que tanmateix refà el mite del pastoret de la fona i el gegant: resistències locals i poder de la globalització, tensió i torsió entre el local i l'universal en el context de la societat de la informació i les xarxes de comunicació. L'anivellament monòton i uniforme com a fatalitat o la diversitat com a paradís perdut o babelisme. Fugir per la tangent deu consistir a esdevenir absolutament estranger, provar de posar els peus en l'horitzó. Però això pot convertir-se en un exercici de dilatació estrany perquè sempre compareix just davant, perquè és un lloc movedís i volàtil. Aquí i ara. La nostra precarietat. *Il faut être absolument moderne*. I postcanònics: cànons, contracànons, reciclatges, exclusions i fantasmes. Un mosaic, un trencaclosques, a la cruïlla

de múltiples mundialitzacions calidoscòpiques. I la paradoxa: com és que la majoria creu pertànyer a una o a diverses minories? Això pressuposa una tribalització on cada text, cada obra, cada literatura surt a l'escena mundial en un esmicolament escènic (locals, sexuals, dominants, subalterns), en una fragmentació paroxística que substitueix els escenaris nacionals, en una proliferació de fronteres i alteritats? La universalització del programa romàntic del geni i l'originalitat? O la versió benigna, una mundialització virtuosa, no monoteista, no «universal», no imperialista, sense ànsia colonial en un col·loqui de mons? On la traducció seria la llengua mundial de les literatures? O l'intercanvi tanmateix mai no és igualitari i hi ha disparitats en la manera de ser permeables? I tot acaba en una fira de curiositats? Sembla que es conforma un espai irrespirable entre l'universalisme i el relativisme cultural. I parlar de mercat no soluciona res: qui controla l'espai, qui compra i qui ven? Com es distribueixen les diferències? I els grans conjunts, quina viabilitat tenen? Cal posar en dubte la pròpia localització? Què tenen d'artifici marcs com ara literatura europea, francofonia, hispanofonia, Mediterrani, Occident, Orient, Extrem Orient? Es tracta d'instruments d'uniformització? I les literatures nacionals? Una heteroglòssia local, una infinitat de veus individuals entre la cacofonia i la polifonia. La proposta d'un universalisme resistent, que ens mantendria al marge del relativisme d'indiferència, aquell pel qual només existeixen els valors locals, i del relativisme jerarquitzant que només dóna valor en el curs del canvi, allò que puguis canviar –si és que algú et fa ofertes, és clar– és realment dubtós. *Il faut cultiver notre jardin?* Una biblioteca i un jardí, és tot el que demanava Ciceró. Acceptar una via que faci viable la glocalització literària, aquesta combinació entre local i global? Una aliança entre les tendències globals adaptades a les realitats locals. Oferir una proposta que restitueixi la realitat multidimensional del fet literari. Aquest híbrid, però, només cerca evitar l'escull identitària del que és local i la dispersió caòtica del que és global.

Si el que tenim present és la literatura en l'àmbit de les tecnologies digitals, la convergència de la teoria crítica contemporània i la tecnologia informàtica (fent servir el subtítol de l'obra de Landow<sup>1</sup>), ens exposam a la realitat de la hiperficció narrativa, el cibernext i els nous gèneres en el camp de la textualitat electrònica. I en aquest

context les maneres de la literatura ja no són les mateixes, les tecnologies modifiquen l'escriptura i la seva difusió no és cap novetat. Cal tenir en compte que la literatura, tal com l'entendem fins ara, és d'invenció recent. La podem situar en el segle XVIII, i va desplaçar allò que s'havia iniciat amb la impremta. Durant aquest període va ocupar un lloc de privilegi (arxiu, tradició, institucionalització) i amb les Llums comença un procés de devaluació, segons William Marx, que arriba fins a finals del segle xx. Ara ha de competir en els seus territoris més centrals, la narrativitat, per exemple, amb allò que prové de la ludologia, jocs de rol, videojocs, però també altres activitats artístiques, la noció de text i hipertext, fins i tot al marge de la literatura, i a partir de nous models textuais i estratègies discursives multimodals on la relació entre diversos codis de la comunicació cultural s'exposen com a ruptura dels que fins ara havien servit per marcar, tot i que de manera imprecisa, les fronteres entre les arts. S'han repensat en la pràctica, la pragmasfera, en diuen, les relacions entre literatura i visualitat, fins i tot literatura i veu, i es delimiten nous territoris d'un espai multimedial digitalitzat, cap a una síntesi de les arts que, no cal dir-ho, s'ha perseguit sempre. I, al cap i a la fi, tanmateix el model semiòtic redueix qualsevol art a una cadena de textualitat que no té aturall, i alguns han vist una nova forma de la iconoclàstia en el fet d'afirmar la imatge com a escriptura, llenguatge. S'establiran coexistències, interferències, complicitats, passarelles, transposicions en la possibilitat de generar proximitats en el sentit d'anar a la una, a la recerca de l'obra total en un afany utòpic de dir la complexitat i mostrar un imaginari polifòrmic, en el marc de la contemporaneïtat globalitzada, digitalitzada, on aquestes textualitats electròniques i multimodals posen a la vista la necessitat de repensar les relacions entre els diversos codis de la comunicació cultural. Transfusions migratòries, apressaments, descobriments i alliberaments prometeics, deia Wallace Stevens. La distinció entre elements verbals i no verbals en aquestes textualitats, el simulacre de l'espacialitat i la simultaneïtat de l'hipertext, la poesia digital, el bloc, l'artista numèric, la ciberliteratura, la hipermèdia, l'escriptura hipermediàtica, l'iconotext, el net-art ens encaren a la necessitat de repensar les relacions entre mot i imatge més enllà del pansemiotisme. El fet de



Jorge Luis Borges

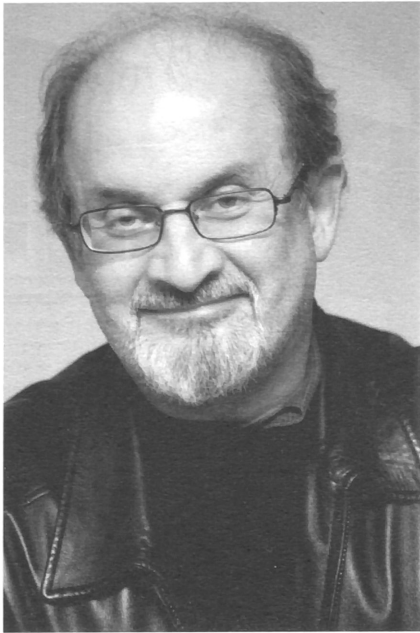


Julio Cortázar

crear una zona indiscernible entre formes artístiques i literàries. I l'obertura nomàdica d'una poètica de la deriva. En la precarietat inextricable del que només persisteix en la indisciplina. S'enreda, s'embolica en allò que Reinaldo Ladagga qualifica d'estètica de l'emergència: és en el caos en les arts i les literatures, en la dissolució de les propostes artístiques contemporànies, els nous formats, i nous suports, que cal repensar les noves formes de producció en un context que el mateix Ladagga anomena de maneres postdisciplinàries. Un *entredeux* que s'exposa en la suspensió, en la vacil·lació irresolta que no s'acaba de definir mai, que no serà mai dit d'una vegada. Una poètica de la imantació i la permeabilitat. Una forma, la de sempre, d'altra banda, d'estar permanentment en obres. Escrivim entre luddistes i tecnòlegs, apocalíptics i entusiastes. Estam davant un nou paradigma? Una revolució en el conjunt del fet literari, de les maneres d'accedir a les fonts textuais? Noves competències del lector? Noves formes d'inscripció textual? Una reconfiguració de nocions com a text compost de nodes que pren la forma d'una arborescència, autoria líquida, escriptura que ja no és seqüencial, narració...? La literatura com una galàxia de textos interconnectats? O el text ja és una nebulosa de fragments el sentit del qual es construeix (?) a través de cada recorregut que la lectura determina, i d'una manera fugissera, poc fixable. Un hipertext més que un text és una manera d'aproximar-s'hi? Evanescèn-

cia, inestabilitat, mal-leabilitat, instantaneïtat, virtualitat, indeterminació, discursos plurals, accidents, transtextualitat, dissolució jeràrquica, obra oberta (Eco, *remixed & revisited*), no linealitat, descentralització, es difuminen les nocions d'autor i lector (no s'ha de caure en la vulgaritat de pensar que es tracta de la mateixa persona), fins i tot suprimeix i desdibuixa els límits del producte cultural. El text desbordat (Derrida), dialògic i carnavalesc (perquè destrona la dimensió monològica del text imprès, Bakhtin). El text com a rizoma (línies que es dispersen a partir d'una posició cap a l'infinit, obra (?) que prolifera en una multiplicat de centres, Deleuze). Fins i tot alguns parlen de la natura fractal de l'hipertext. I retornen la imatge de laberint, d'una estètica neobarroca. Nomadisme, hibridació, reciclatge cultural, mutació, sampling, collage... Tot s'encamina cap al text Cyborg. Com en totes les novetats, es produeix la recerca dels pares, dels antecedents: des de la poesia cal·ligramàtica de tots els temps, a Diderot (*Jacques el Fatalista*), Sterne (*Tristram Shandy*), André Gide (*Paludes*), el joc de daus de Mallarmé, a l'obra d'autors del segle xx com Joyce (*Ulisses*, *Finnegan's Wake*), Dos Passos (*Manhattan Transfer*) o a l'obra de diversos autors del *nouveau roman* (Robbe Grillet) i als autors d'OULIPO (Pérec, Queneau...). I, és clar, Borges, Nabòkov, Cortázar, Calvino, Pavic...

Tot i que no ens hi podem entretenir, cal fer alguna referència a la literatura, des de la gènesi textual,



Asmed Salman Rushdie

des de l'escriptura. Perquè és on s'ha desdibuixat la noció de text. Què és un text? I una edició definitiva? El text sempre és una versió. Si en la pràctica escriptural hem d'incloure qualsevol procediment de reescriptura, de transformació, reformulació i hem de considerar el text des de la totalitat (?) de les seves enunciacions, on acaba i comença el text? Les anunciacions de qui? L'autor? El lector? I la imitació, la citació, el plagí, la intertextualitat i la transtextualitat (Genette). Lectura sense fi, escriptura sense fi, els textos realment s'abandonen? Quan acab de llegir? El cansament, la sessió? No hi ha *hors-texte*? Sentiu claustrofòbia, agorafòbia? Obra-flux, obra-procés, obra-esdeveniment, *work-in-progress*. I tendència a la vegada a la destotalització. Qui garanteix el significat (estable?) de l'obra? L'autor? Hi ha una tendència a desposseir-lo d'aquestes prerrogatives?

D'altra banda, en aquest context s'ha repensat el llibre des de la textualitat electrònica. Mai no hi havia hagut una investigació tan exhaustiva sobre la realitat del llibre imprès des que compareix el «llibre virtual», el text electrònic, l'hipertext (Roger Chartier). De fet, moltes de les definicions de l'hipertext parteixen de la temptació de caracteritzar-lo des del llibre. Multilinealitat (ni linealitat textual, Espen J. Aarseth), difuminació autor/lector, interacció, col·laboració (Wreader). Difuminació de fronteres del text (Derrida), descenrament. Nodes versus l'oposició entre centre i marge, xarxa versus jerar-

quia, difuminació entre la ficció i la no-ficció, complexitat (a l'estil del pensament complex de Morin). El problema de començar i acabar, l'oscil·lació com a pauta, la circularitat, la retícula com a paradigma. Què o qui tanca l'hipertext, la hiperficció? La lectura sempre és lectura-sessió? La lectura com a exploració. Es dissol la idea de la lectura i la navegació. La literatura és arborescent (*tree fiction*). Qui sap destriar entre llegir, xafardejar, fer zapping, sampling, en el text que no s'acaba. Configuracions fràgils i efímeres. Inestabilitat. Com evitar en aquest laberint la trivialitat? Què n'he de dir d'un text que no puc llegir dues vegades, perquè quan hi vull tornar ja no té la mateixa configuració, perquè mai ja no puc tornar sobre les meves passes? Metamorfosi, escriptura mutant. I no s'ha de caure en la simplificació de confondre en una persona real o virtual el lector-escriptor perquè podem plantejar la pregunta: si el text s'escriu, qui ha de fer la feina, *mon semblable, mon frère*? I les màquines literàries, la literatura generada per ordinador? Qui escriu? Qui llegeix? I si vols pots emboscarte, assure't a l'ampit del portal i veure passar a la velocitat del manga tota aquesta rossegua. Però aquesta precipitació t'interroga vulguis o no. I qualsevol gest literari, avui, pot interpel·lar-se des d'aquesta fluïdesa. I la literatura ja és aquesta constel·lació.

Ara podem reprendre la tercera qüestió que ens havíem proposat. Quin és el valor que la societat i la cultura contemporània atorguen a la literatura tal com la coneixem des del segle XVIII? Quin és el seu paper? La literatura es troba en perill, tal com anuncia Todorov, que s'alça ara mateix com una Cassandra de les lletres? La literatura es volatilitza, com assenyala Carme Junyent? S'ha produït la devaluació que proposa William Marx quan canta l'hora dels adéus de la literatura i fa la història d'aquesta desvalorització? Què n'hem de fer, de la literatura?

Són els escriptors, que s'han situat en contra de l'escriptura, sobretot durant el segle XX, tal com intenta demostrar Laurent Nunez i que han convertit en heroi i lloc comú el *bartleby* literari i la insignificança del gest d'escriptura, en una espècie de terrorisme suïcida? Una mena de sol·lipsisme nihilista convertit en terror que arruïna la literatura, un complot que la inutilitza com a ambició de dir, d'interpretar el món i explorar la condició humana i només s'alça com a

gest negatiu i la desesperació de no poder dir res més que el mateix gest d'escriure (i l'autoficció, en seria una de les darreres propostes). És possible que en els darrers decennis del segle XX, si el diagnòstic és acceptat, s'hagi produït un canvi, i on alguns veuen l'extinció d'una forma de la literatura, d'altres ja hi saben veure una revifalla, precisament. Si cap als anys 80 s'acaba el regnat simbòlic de la literatura i bona part del segle només és l'escenificació d'un final, si és cert que, justament a les acaballes del segle XX, la literatura serà un objecte de consum més entre d'altres de les indústries culturals, un producte més, i si fins i tot la figura de l'autor es banalitzava, és precisament en aquest context que reviu la literatura-món, els qui escriuen prenen portal i retroben les vies del món, de l'aventura. Els símptomes: la literatura de viatges –Chatwin se'n va a la Patagònia i Bouvier havia partit cap a l'Índia i havia encertat el títol, *Usage du monde*–, la literatura negra, els mecanismes de la qual serviran per dir el món de les metròpolis contemporànies, i les literatures de la remor metropolitana on es barregen cultures d'arreu, i el primer alè ve d'Anglaterra (Ishiguro, Okri, Kureishi, Rushdie, Ondaatje) i de les propostes de criollització (Glissant, Ducharme).

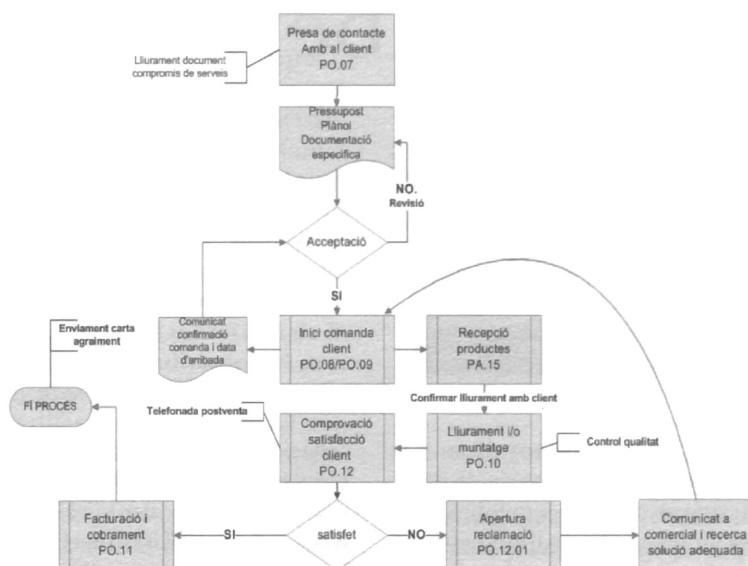
Però des d'altres àmbits, altres veus assenyalen que les cassandres de diversos pelatges que volen salvar la literatura de la depreciació s'exposen a convertir-la en un espai de preservació protegit, que l'intent de custodiar la diversitat acaba per instituir-se en una domesticació del divers i de voler mantenir la cultura com a santuari, lloc inviolable, i per tant normatiu, i no l'espai de frontera entre la inscripció i l'ànima d'estrangeria que volen els exigents. El lloc del risc, perquè sap amb Hölderlin que on creix el perill, també hi ha allò que salva. El territori de la fura. Allò que mai no acabes d'aglapir. La literatura: no allò que tens a les mans, sinó el que ha volat. Perquè escriure és voler amarrar, fixar, clavar allò que és errant, allò que és movedís, inestable, fer permanent la fugacitat. I allò que perdura, reverbera, entre les veus de les cassandres i la desvalorització, entre els *fast books* de la mundialització i la intermitència de les textualitats electròniques i multimedials, és la seva persistència en la inestabilitat, la seva capacitat de figurar-se en la desbandada, la seva manera de ser lliscadissa.



Escriure no és un lloc on posar casa i que fa olor de domicili. O no és exclusivament això. Escriure, és cert, pot ser divertir-se, sobretot en el sentit més genuí d'aquest mot. Escriure és un exercici doble: d'absència per un cantó i d'aparició per l'altre. T'esfumes i t'hi amagues, i compareixes, sempre esquiua, a l'ombra i al marge, al bell mig d'un eclipsi. Escriure no és un moment, un instant on quedar. És una forma de la curiositat. I de la dissipació i la pèrdua. L'escriptura: la metàfora que descarrera. Una manera d'errar, un traça que deixes en aquest errància. No arribar enlloc, viure entre, d'ací, d'allà, anar passant. Una forma de deambulació. I una manera de perdre la compostura. I l'escriptor no cerca ésser un oficiant, ni una vestal del text, no cerca convertir-se en un acòlit, ni en un custodi del sentit. L'espai de l'escriptura compareix com un lloc del desnonament. Desfer-se en els textos. I recompondre's. De l'escriptura, no en surts mai indemne. En el text, no hi cerques un lloc fora de perill, sinó exposar-te, deixar que et toquin i no es tracta d'escapar del món i de la bolla, precisament, sinó de fer-te fugisser de les maneres més probables de ser el de sempre. El mateix de sempre. Escriure, diuen, també és anar a l'encontre d'alguna cosa que ha d'existir, que existirà. Dues passes més enllà. Allà on pots empenyorar allò que ja creus saber. Escriure és hipotecar-te en el text i saber per endavant que no en tornars res, que mai no acabaràs de pagar els deutes perquè passes per la terra ferma de la condonació. Perquè a la llarga, i tal com deia Jabès, només el lector és real. Perquè escriure sempre és començar, de manera perpètua. I sempre amb l'afany de gastar com per rosec.

Escriure és una forma de l'avidesa, de no tenir aturall. Un que se'n va, corre, cerca, si hem de fer malbé paraules de Baudelaire. Estar permanentment en obres. No tenir espera. Una espera que no cerca anar a parar enlloc, o posar remei. Només aquesta fluïdesa. El territori d'una fura. La veu de biaix, sempre suspecta, sempre disconforme. Refractària. D'aquell que sempre replica des dels mots orfes, els de sempre. ■

## 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 noltros. Quan tot va bé i quan qualche 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.



**Roldan**  
Cream espais per conviure

Eusebi Estada, 66-68 · 07004 Palma de Mallorca · tel. 971 763 666 fax 971 763 667  
email: [comercial@roldan.es](mailto:comercial@roldan.es) · [www.roldan.es](http://www.roldan.es)

<sup>1</sup> El subtítol correspon a la 1a edició (1992), perquè en la darrera, la 3.0, el subtítol és *Teoria crítica i els nous mitjants en l'era de la globalització*.

# Darwin i John Stuart Mill: Un segle i mig de raó i llibertat.

Josep M. Llauradó

No només enguany hem de celebrar la memòria (i convidant tothom a celebrar-la) de dues de les persones que més han fet per estendre la convicció que aquest món on vivim és racional i que l'únic deure que tenim és viure-hi lliurement: Charles R. Darwin i John Stuart Mill, que publicaren llurs obres més significatives el 1859, fa cent cinquanta anys. L'aniversari numèric, al capdavant anecdòtic i convencional, no ens hauria de distreure de la importància de sengles obres en la llarga història de l'esperit humà per comprendre l'univers on vivim i per esbrinar quina és la millor manera de viure-hi: indiscutiblement, la més lliure.

Charles R. Darwin (1809-1882) publicà aquell any de 1859 *L'origen de les espècies* (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*) després de dècades d'investigació naturalista i d'un viatge de cinc anys al voltant del món, i hi fonamentà conscienciosament i empírica (i bellíssimament redactada) la teoria de l'evolució biològica, que proposa que tots els éssers vius procedeixen, procedim, d'un organisme primitiu amb el qual s'inicià de manera natural, en un remot passat, la vida en el nostre planeta. Només aquesta explicació n'hagués fet, de Darwin, un científic de primera, però el seu present teòric va molt més enllà, perquè en la seva obra intel·lectual es troba el bessó que permet d'entendre l'evolució com el gran principi de fet, comú a totes les ciències, que explica tot l'univers, des de les partícules subatòmiques fins a la intel·ligència humana i totes les nostres

creacions, i que tota la naturalesa (incloent-hi la cultura humana, que no n'és més que un exemple més, d'aquesta evolució universal) ha evolucionat i continua evolucionant. Tot plegat, Darwin proposà, amb l'evolució, l'origen de les explicacions racionals de qualsevol fragment de la realitat.

La fita de Darwin és incomparable, i encara avui, i segurament per molt de temps, afegim línies d'investigació, matisos i profitosos interrogants (recordem que el més valuós d'un pensador no són els resultats i les respostes que obté, sinó les preguntes que ens deixa com a llegat) als seus escrits. Darwin és sovint presentat, de manera limitada i exclusiva, com l'autor de la teoria de l'evolució biològica, una teoria àmplia i més que contrastada empíricament (les primeres anotacions en els quaderns de feina de Darwin sobre aquesta intuïció es remunten al 1836), però la seva visió de la realitat anà molt més enllà. Darwin ens descobrí, de retruc d'aquestes especulacions sobre el món de la vida, que l'evolució és el concepte bàsic per entendre l'univers, des de les galàxies i els àtoms fins als productes més refinats de la ment com ara la música o la mateixa ciència, i ensem la demostració que entre una realitat (la merament física) i l'altra (la biològica i, en l'espècie humana, la cultural) hi ha un continu d'esdeveniments que poden ser coneguts per la raó humana. Entre la realitat física i mecànica i la cultural i producte del cervell humà (un òrgan que és, al mateix temps, el producte més depurat i complex de

l'evolució dels éssers vius) s'han succeït innumbrables i atzaroses fites, que ara ens és donat explicar, perquè en tots els casos han evolucionat i seguit les lleis de la natura. L'evolució no és, doncs, només una «obligació» dels éssers vius, ans un concepte sense el qual no és possible entendre el conjunt de l'univers, i qualsevol de les seves realitats. És cert que l'evolució és una teoria, però és igualment un model, un generador de teories i de conceptes, el més valuós i útil que hem creat d'ençà que els primers homínids observaren com funcionava la naturalesa i quin és el nostre lloc (i el nostre origen) en aquest univers.

L'evolució afirma tant el canvi com les lleis que fan possible conèixer-lo i estudiar-lo, i aquesta és una formulació tan infantil com profitosa

Fins i tot el coneixement, evidentment també sotmès a l'evolució –i n'hi ha prou de veure com ha canviat la física respecte al que en sabem fa cinquanta, o cinc-cents anys, o la biologia, o la medicina–, serveix d'exemple d'aquesta perspectiva. Segurament Darwin, com la majoria dels científics, no va copsar les conseqüències ni l'ambició completa de la seva teoria, però el germen ja hi era, en aquella obra publicada el 1859, que acaba amb aquestes paraules: «There is grandeur in this view of life, with its several powers, having been originally breathed into a few forms or into one; and that, whilst this planet has gone cycling on according to the fixed law of gravity, from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved», tot afirmant la connexió entre les seves investigacions biològiques i les lleis físiques, que expliquen el moviment del sol des dels primers temps del sistema solar.

La grandesa de Darwin va molt més enllà, doncs, d'aquelles repetidament presentades investigacions biològiques. De la biologia, del coneixement científic dels éssers vius, sorgeix la visió d'un univers en constant canvi (ai!, es lamenta l'ingenu: potser això n'obstaculitza i impedeix el coneixement), però que pot ser conegut (tranquils!,

per tant) per la ment humana (i no cal dir, però ho direm, que també la ment humana ha evolucionat, des dels primers i simples sistemes nerviosos dels nostres avantpassats fins als cervells, més primitius que els nostres, dels *australopithecus* i dels *homo habilis*, i fins a nosaltres, ni que continuarà evolucionant). L'evolució afirma tant el canvi com les lleis que fan possible conèixer-lo i estudiar-lo, i aquesta és una formulació tan infantil com profitosa i tranquil·litzadora.

I tot això, afegim-hi, ho podem afirmar empíricament. De fet, així ho presentà Darwin després de dècades de minucioses observacions i així ho hem anat confirmant, des de moltes altres ciències, incloent-hi la genètica i la psicologia. L'excés de teorització sense fonaments empírics que condemnà Cuvier i Lamarck rebé, en el pensament de Darwin, un canvi de sentit radical quan obtingué l'explicació dels mecanismes que expliquen aquesta constant evolució: la naturalesa és canviant, l'ambient no és estable, el medi on els organismes neixen i viuen també és sotmès a fluctuacions i l'única solució que hi encaixa és que el món biològic també canviï, abandonant la vella concepció fixista, tan raonable al sentit comú i tan estimada per la nostra ingenuïtat (tan «aristotèlica» en diríem, si això no hagués de sonar despectiu). L'evolució biològica ens resulta cridanera, i problemàtica, perquè ens sorprèn el seguit de canvis que suposa, en tots els éssers vius, i és només en l'adaptació («el perpetu examen al qual la naturalesa sotmet els individus») on trobem la resposta. Els organismes no són independents del món físic, ni de la resta del món dels vius: s'hi confronten, continuament, canviant, i l'estudi dels mecanismes d'aquests canvis són els que ens permeten superar aquella «teologia de la natura» de Cuvier (apriorística i vessant d'explicacions transcendents) i construir la «ciència de la natura» darwiniana: empírica, provisional (com tota explicació científica), exigent de contrastacions empíriques, suscitadora de nous interrogants, plena de conseqüències per a la nostra antiga visió del món.

John Stuart Mill (1806-1873), anglès com Darwin, veié publicat el mateix any la seva obra cabdal: *Sobre la llibertat* (*On Liberty*), un llibre de prosa extraordinària, clara i neta com la de Darwin, que havia escrit en col·laboració amb la seva esposa, Harriet Tylor, pionera del feminisme, morta un any abans. En aquest assaig Mill proposa i desgrana una tesi tan evi-

dent i desitjable com excepcional en la història humana, que es pot resumir com el principi del dany: tothom té el dret a fer el que li sembli convenient sempre que això no suposi un dany o perjudici per a altri. Res més evident, és clar, però també res més encalçat i negligit per les innombrables persones i institucions que del principi de la humanitat ençà s'han entestat, sovint cruelment, a imposar a altri llurs punts de vista sobre què s'ha de pensar i com s'ha d'actuar. Mill és sempre precís (fill de James Mill, i format en l'estimació –quin remei!– a la lògica), i els seus clams són cares del mateix poliedre: l'utilitarisme (la convicció que la felicitat és l'única mesura de la conducta), la defensa de les minories i de la representació, la vindicació del dret a equivocar-se o l'optimisme no són més que diferents expressions d'una única proposta, la que proclama que «sobre si mateix, sobre el propi cos i esperit, l'individu és sobirà».

Mill lluità també, a la seva manera i en el seu territori, contra el fixisme, contra l'ancoratge mental de les coses permanents. Més concretament, contra el conservadorisme comú a les visions transcendents de la realitat que suposen un seguit de principis morals inalterables i incommovibles al pas del temps. Guaiteu els fets, sembla dir, guaiteu la realitat canviant i descregueu de la còmoda (però opressiva) idea que amb uns pocs principis podem resoldre qualsevol qüestió moral que se'ns proposi. Tenint com a antecedent David Hume, Mill crida l'atenció sobre les lleis, recomanacions o consells, tant se val, que emanen de tots els poders i de tots els governants, i també de les majories que se succeeixen en tots llocs i temps, dient: no hi ha cap principi, ni complex ni senzill, que ens alliberi de l'obligació de triar què fem. No hi ha cap propòsit que pugui ser negat abans de ser examinat, ni cap conducta que pugui ser descartada en raó d'una llei prèvia. No hi ha poder ni costum que puguin imposar-se sobre la nostra capacitat d'elecció, sobre la nostra llibertat, i aquest és el principi que ens obliga a pensar constantment què volem fer, i a decidir.

«No he de fer-me lliure –dirà Stirner–; senzillament, he de ser». Ets lliure, haurà dit Mill, i aquesta llibertat és un fet, de la mateixa manera que la llibertat de la naturalesa no eximeix els éssers naturals de viure sotmesos a les lleis. Els gustos i els costums, les opinions d'altri i les restriccions que emanen dels governs no qüestionen aquesta llibertat,



que només ha de ser limitada per la igualment clara llibertat d'altri, dels teus semblants. I ultra aquest principi, poc hi ha a dir, més que (repetim-ho tant com calgui per convèncer-nos-en): «L'única demarcació de la conducta de qualsevol persona per la qual aquesta és responsable davant la societat és la que afecta els altres. En la part que només l'afecta personalment, la seva independència és, per descomptat, absoluta. Sobre si mateix, sobre el seu cos i sobre el seu esperit, l'individu és sobirà».

Amb la mateixa contundència, Mill proclama un altre extrem de l'utilitarisme: que la societat ha de ser lliure (i això no és un fet: no hi ha més que observar-ne la història humana, plena d'opressions, restriccions, supersticions i crueltat contra els que reclamaven aquesta llibertat), no com un manament apriorístic i caigut del cel sinó perquè així maximitza les possibilitats vitals i les aspiracions dels individus. Perquè «la veritat d'una opinió és part de la seva utilitat», i perquè «com s'hi por donar resposta si no és formulat allò que cal contestar? O, com es pot saber si la resposta és satisfactòria, si els objectors no tenen l'oportunitat de demostrar que no ho és?».

Generalitzem l'experiència, proposa Mill, i així que tothom triï com viure i com pensar, sense més restricció que el dret d'altri a fer exactament el mateix.

És difícil imaginar una desig millor, que aquests de Darwin i Mill: que ens adonem que l'univers on vivim és racional i que hi visquem tots lliurement.

# Aquest pinsà, de quina illa és?

Damià Vicens i Antelm Ginard

Aquesta pregunta té molt a veure amb una de les teories que més han influït en la història de la humanitat. Més d'un cop, Charles Robert Darwin es va fer aquesta mateixa pregunta després de fer la volta al món en el vaixell de Sa Majestat *Beagle*. Darwin, durant el viatge, havia recollit uns ocells, anomenats pinsans, procedents de diferents illes de l'arxipèlag de les Galápagos, però no els havia etiquetat correctament i no sabia de quina illa en concret era cadascun dels pinsans.

Enguany, declarat internacionalment Any Darwin en commemoració del segon centenari del seu naixement i del cent cinquantesim aniversari de la publicació de *L'origen de les espècies*, podem trobar pertot arreu informacions i notícies de la vida i l'obra de Darwin i de tot el que el va envoltar, la seva dona Emma, els fills, el avantpassats d'aquest naturalista, el capità FitzRoy, etc. Milers de pàgines que recorden la teoria de l'evolució i la selecció natural de les espècies i la influència que ha tingut en les ciències de la vida, de la Terra, socials i humanes.

## Mossegar la poma

Charles Darwin s'embarcà com a naturalista en el *Beagle*, l'any 1831, després de llicenciar-se en teologia a la Universitat de Cambridge i convençut de la veritat estricta i literal de cada una de les paraules de la Bíblia, com diu en la seva *Autobiografia*. En el viatge, pensava, aprofitaria per comprovar la Bíblia, trobar proves del Diluvi Universal i de l'aparició de les coses creades sobre la Terra. Tant els professors de Cambridge com el mateix Darwin estaven convençuts que Déu havia creat cadascuna de les espècies d'animals i de plantes, que a més eren immutables. Un dels lli-

bres de capçalera de Darwin era la *Teologia natural*, de William Paley, en el qual afirmava que Déu presumptament havia creat cada animal i cada planta d'acord amb un pla preconcebut i en correspondència on l'organisme ha de viure.

En referència als seus estudis acadèmics, el pas de Darwin per Cambridge va ser una pèrdua total de temps però, si més no, va conèixer una persona que va marcar el seu futur, el professor John Stevens Henslow, que li va inculcar l'interès per la història natural i també va ser qui el va recomanar com a naturalista aficionat a Robert FitzRoy, capità del *Beagle*.

A més de la *Teologia natural*, durant el viatge Darwin va tenir ocasió de llegir el tres toms dels *Principis de geologia* de Charles Lyell, aleshores professor de la Universitat d'Oxford, que va influir en gran manera en el seu pensament.

El *Beagle* partí cap a Brasil i, després de vorejar Amèrica del Sud, en el quart any de viatge, va fer escala a les illes Galápagos, al Pacífic, a uns 1.000 km de l'Equador, moment clau del viatge. Darwin observà que a tot l'arxipèlag de les Galápagos hi havia uns pinsans que eren semblants, però no iguals, als pinsans del continent, i a més amb algunes diferències entre els individus de cadascuna de les illes. Per què els becs dels pinsans eren diferents? Mentre en una illa tenien els becs forts i gruixuts en altres illes els tenien força més petits i diferents. Si les espècies eren obra d'un dissenyador intel·ligent, tenia cap sentit haver creat varietats diferents en uns hàbitats tan similars i propers? Darwin començava a tenir seriosos dubtes i va escriure al seu diari: «observant aquestes illes, tan properes, els fets em fan dubtar de l'estabilitat de les

espècies». A partir d'aquests moments Charles Darwin va començar a pensar seriosament la idea de l'evolució.

En arribar a Anglaterra, John Gould li va aclarir que no hi havia varietats diferents de pinsans a les Galápagos, sinó que eren espècies diferents. L'aïllament geogràfic podia haver dividit l'espècie original, arribada del continent, en espècies diferents. Darwin va extrapolar aquesta idea a tota la naturalesa i començava a entreveure que els éssers vius no havien estat creats tal i com són ara, sinó que eren el resultat de moltes transformacions a partir d'un origen comú. Però Darwin sabia que explicar el fet de l'evolució no era suficient, necessitava arguments per explicar el mecanisme causant d'aquesta evolució.

El concepte de l'evolució no era nou. El seu avi, Erasmus Darwin, ja havia publicat un tractat en el qual exposava que els éssers vius provenien d'una sola forma simple, és a dir, evolucionaven. Erasmus Darwin proposava, erròniament, com a causa de l'evolució que les transformacions d'un individu durant la seva vida es transmetien al seus descendents. La història dóna l'autoria d'aquesta idea a Jean Baptiste de Lamarck, que també la proposà, però deu anys més tard; de fet, alguna de les seves frases, com ara «la necessitat crea l'òrgan», encara formen part de la cultura popular. En un dels exemples més clàssics i citats, Lamarck explicava que les girafes havien desenvolupat un coll llarg per poder arribar a les capçades dels arbres per alimentarse, però no podia explicar com es transmetien modificacions com aquesta a llurs descendents.

Però Darwin era ben conscient de les idees conservadores del moment, tant del sector científic com del religiós; idees que encapçalava el reverend Paley, el qual argumentava que si les espècies canviaven era inexplicable que haguessin desenvolupat unes estructures tan complexes i tan útils. Unes estructures així només podien haver estat dissenyades per Déu, òbviament.

Darwin, mentre investigava quina era la causa que provocava aquestes transformacions, va tenir ocasió de llegir l'assaig sobre el principi de la població del reverend Thomas Robert Malthus, i allí hi va trobar la resposta. Malthus explicava que la població humana sempre creix més aviat que els recursos. Eureka! Aquesta era la solució: la carestia era la causa de l'evolució. Els éssers vius tenien una

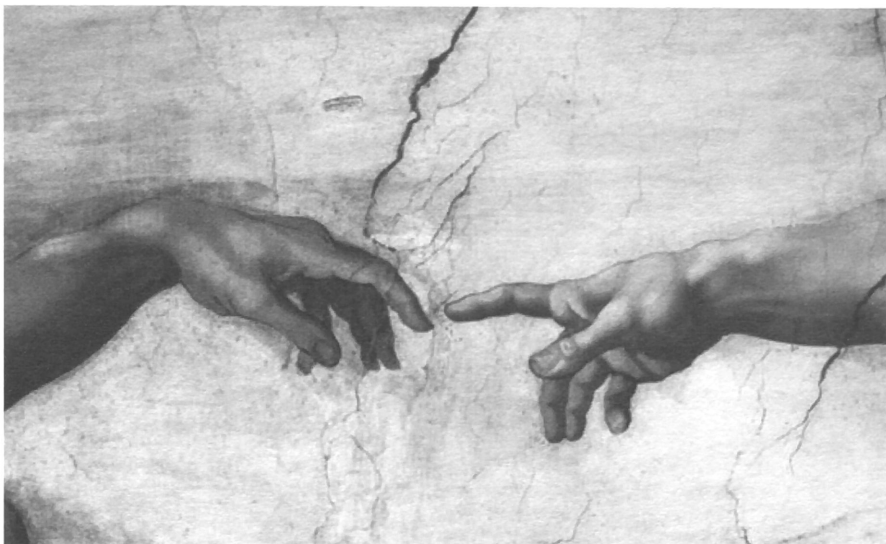
gran capacitat de reproduir-se, però amb els recursos tan limitats només les varietats més adaptades sobreviurien i es reproduirien. La necessitat no crea l'òrgan, és la natura qui selecciona els canvis. De cop les transformacions de les espècies es podien explicar i no hi havia cap necessitat d'intervenció divina. Aquesta és la teoria de l'evolució per selecció natural, aportació cabdal de Darwin al pensament occidental. Trobar la causa de l'evolució va ser la gran aportació de Charles Darwin i no la idea de l'evolució. La selecció natural és la idea que va fer exclamar a Thomas Huxley: «Quina estupidesa no haver-hi caigut abans!», i és que mai una idea tan simple no havia explicat una realitat tan complexa.

Darwin no tenia cap teoria de l'herència, però la seva teoria era més satisfactòria per explicar el coll llarg de les girafes: els individus que casualment havien nascut amb un coll més llarg tenien més possibilitats de sobreviure que els que tenien un coll més curt. Si els canvis afavoreixen l'adaptació es conserven, però si els canvis no l'afavoreixen en provoquen l'extinció.

No obstant això, Darwin no gosava publicar les seves idees; volia tenir proves irrefutables de la seva teoria i, a més, era ben conscient del conservadorisme de l'església anglicana i de la influència que aquesta tenia sobre la societat victoriana. Però un altre naturalista, Alfred Russel Wallace, va arribar a la mateixa conclusió, després de llegir també l'assaig de Malthus. Finalment, optaren per publicar una comunicació a la *Linnean Society*, l'any 1858, que signaren tots dos, en una actitud exemplar i difícilment repetible avui dia.

Finalment, un any després, es va publicar *L'origen de les espècies*, que va constituir una revolució social i científica sense precedents. Hem de tenir en compte que fins aquell moment tot el món en general i el món científic en particular creien en l'argument teològic del disseny, és a dir, que els éssers vius havien estat dissenyats per un ésser intel·ligent. Però Darwin va donar una alternativa científica, la selecció natural sense necessitat d'un ésser intel·ligent.

Després de la publicació de *L'origen de les espècies*, Darwin es va recloure a casa seva i eren els seus amics —com ara Joseph Hooker, John Lubbock i, per sobre de tots, Thomas Huxley— els qui defensaven la teoria de l'evolució. Es va fer famós el debat



entre Huxley i el bisbe Samuel Wilberforce (persona molt instruïda però inflexible en qüestions religioses o polítiques), l'any 1860, en la reunió anual de l'Associació Britànica per l'Avanç de la Ciència, celebrada a Oxford. El debat va acabar en retrets fora de to i en la victòria de la teoria de l'evolució, la qual cosa va provocar que algun dels assistents exclamés: «Esperem que aquesta teoria sigui falsa; si no és així, només podem confiar en què no sigui de coneixement general».

Qualsevol ésser complex capaç de fer còpies de si mateix, de manera inexacta (petites mutacions), amb el pas de les generacions crearà descendents cada cop més eficaços. Si per l'atzar els descendents amb petites mutacions s'adapten un poc millor al seu entorn (limitat de recursos) sobreviuran, però si no s'adapten s'extingiran. Atenent això, els descendents d'aquell individu, millorats, acabaran essent majoria i hauran canviat la població, encara que sigui mínimament. Aquest procés repetit durant milions d'anys crearà òrgans complexos, com ara el cervell humà. Darwin havia trobat una alternativa al creacionisme.

### Més enllà de Darwin

Darwin afirmava que les espècies evolucionen, la qual cosa va ser acceptada pel món científic, però no es va acceptar la hipòtesi de la selecció natural com a força impulsora de l'evolució fins ben entrat el segle xx. Es desconeix en quina mesura la selecció natural determina els canvis que es produeixen a escala molecular de l'ADN. De fet, en els anys seixanta

### Es desconeix en quina mesura la selecció natural determina els canvis que es produeixen a escala molecular de l'ADN

del segle passat s'hagués afirmat que el percentatge era gairebé del 100%. Avui sabem que això no és així i moltes de les mutacions que afecten l'ADN d'una població són neutres des del punt de vista de la selecció. Sembla que la selecció natural opera en diferents nivells de la jerarquia biològica, entre individus d'una població, entre famílies d'una població, etc. A hores d'ara se sap que la selecció natural té un paper clau en l'especiació i pot provocar canvis evolutius a curt termini i no només en milers d'anys, com afirmava Darwin.

Les teories de Darwin han anat passant de mà en mà fins a l'actualitat i ens han arribat amb algunes aportacions transcendents que fan que puguem entendre millor el perquè de l'evolució. Gregor Mendel, sis anys després de la publicació de *L'origen de les espècies*, publicà els principis bàsics de la teoria de l'herència, que passà completament inadvertida fins que, 35 anys més tard, fou redescoberta. August Weismann, l'any 1892, diu que la substància responsable de transmetre els caràcters hereditaris es troba en el nucli de les cèl·lules. A principis del segle xx, Thomas Hunt Morgan i el seus col·laboradors localitzen els gens en els cromosomes. La revista *Nature*, l'any 1953, publicà un breu article en el qual Fran-



cis Crick i James Watson expliquen l'estructura de l'ADN. Des d'aleshores, la teoria de l'evolució va lligada en gran mesura amb els avanços de la tecnologia i de la tècnica per estudiar l'expressió i regulació dels gens, el genoma dels éssers vius i l'engranatge bioquímic de la vida. L'any 2003 s'acaba la seqüenciació del genoma humà i la semblança d'aquest amb el del ximpanzé reafirma que tenim avantpassats comuns.

Evidentment, en la teoria evolutiva no només hi tenen cabuda la genètica i les branques de la biologia fonamental. El descobriment paleontològic també són fonamentals per entendre

l'evolució de les espècies. Els fòssils que Darwin va trobar a l'Argentina i la lectura dels *Principis de geologia* de Lyell varen ser de gran utilitat per a construir la seva teoria. L'estudi de les tortugues i els pinsans de les illes Galápagos foren per a Darwin transcendent i aclaridors. De fet, les illes són laboratoris naturals de l'evolució i d'una importància cabdal.

#### De visita al museu de les illes

La classificació de les illes segons el seu origen geològic que va fer Wallace l'any 1883, tot i que no es coneixia la deriva continental, per alguns autors encara ara no s'ha

superat. Succintament, podem dir que hi ha tres tipus d'illes: oceàniques, continentals recents i continentals antigues. Les illes oceàniques sorgeixen del fons de l'oceà fruit d'erupcions volcàniques; en tenim exemples com ara les Açores, les Hawaii, les Canàries i les Galápagos. Els éssers vius que les colonitzen i formen part de la biota fundadora començaren des d'un principi a patir la selecció natural en un ambient un poc o molt diferent de l'ambient del qual provenen. El procés de l'especiació just arribar els nou vinguts comença a actuar. Al principi els resultats són imperceptibles, emperò el resultat són evidents a mesura que passa el temps. A les illes continentals recents, la biota present és molt semblant a la del continent proper. Algunes d'aquestes illes es formen per una pujada del nivell de la mar que inunda part del continent i deixa terres emergides que formen illes. Exemples d'aquest tipus d'illa en són les Illes Britàniques, Java i Borneo. Finalment, les illes continentals antigues són fragments del continents que fa milions d'anys que han quedat aïllades, com ara Madagascar, Còrsega, Sardenya i les illes Balears. Els endemismes hi solen ser nombrosos, a l'igual que a les illes oceàniques. La fauna terrestre i part de la flora hi solen ser molt peculiars.

Les illes tenen la capacitat de convertir-se en autèntics museus arqueològics on podem trobar algunes espècies, anomenades paleoendemismes, que ja han desaparegut dels continents. Generalment, aquests paleoendemismes tenien una distribució molt més gran, però per motius climàtics o biòtics han quedat relegats a les illes.

Atès això, a les nostres illes, hom es podria preguntar: «Jo no veig cap animal estrany; hi ha rates, ratolins, conills... a l'igual que en el continent. On són aquest animals propis de Mallorca, de Menorca, d'Eivissa, de Formentera?». Aquesta pregunta tindrà una resposta diferent segons a l'illa en la qual es faci. Considerarem que la pregunta es fa a Mallorca. Si ens referim als vertebrats terrestres, gairebé tots els que hi ha a l'actualitat han estat introduïts per l'home en temps històrics, i com a animal autòcton continental únicament tenim el ferreret (*Alytes muletensis*) i aquest resta restringit a alguns torrents de la serra de Tramuntana. L'arribada de l'home a l'illa ha extingit la resta d'animals terrestres

autòctons, com ara tres espècies de mamífers terrestres, el bòvid *Myotragus balearicus*, el rosegador *Hypnomys morpheus* i l'insectívor *Nesiotites hidalgo*, i també un rèptil terrestre, la sargantana *Podarcis lilfordi*.

«Tampoc veig cap planta diferent a la dels continents propers. On són aquests vegetals tan peculiars?». A l'igual que la primera pregunta, té diferents respostes segons l'illa de què es tracti. Endemismes vegetals a les Illes Balears n'hi ha més d'un centenar i se'n poden trobar exclusius d'una illa o de més d'una. Podem trobar endemismes en molts d'indrets diferents i molts d'ells són fàcils d'observar.

«Hi ha alguna espècie que mostri variacions morfològiques segons l'illa on viu?». Sí, la sargantana, de la qual n'hi ha dues espècies, la *Podarcis lilfordi* (endèmica de les Gimnèsies) i la *Podarcis pityusensis* (endèmica de les Pitiüses) i segons l'illa o l'illot on viuen presenten subespècies distintes.

«S'ha pogut documentar amb fòssils l'evolució d'alguna espècie de les Balears?». És clar que sí. El gènere *Myotragus*, un petit caprí endèmic, va evolucionar en condicions d'insularitat a les Gimnèsies (Mallorca, Menorca, Cabrera) fins que els humans hi arribaren i es va extingir; d'això en fa entre 4.000 i 5.000 anys. Des que els seus ancestres arribaren a Mallorca (fa uns 5,5 milions d'anys), el gènere *Myotragus* va anar evolucionant fins a arribar a l'espècie terminal, *Myotragus balearicus*. El registre paleontològic del gènere és bo i se'n coneixen diferents espècies.

### Què ens ha llegat, Darwin?

Es poden fer moltes més preguntes sobre l'origen de la biodiversitat de les nostres illes i moltes encara resten sense resposta. També resten molts caires de l'evolució sense explicar, com ara el ritme ràpid de l'evolució de l'home en comparació a d'altres espècies. Els científics seran els qui hauran de cercar respostes a aquestes preguntes, de la mateixa manera que ho va fer Darwin, ara fa 150 anys, però per respondre correctament aquestes qüestions només es pot fer des del caire científic, i això passa per no anivellar la teoria de l'evolució –que es basa en el mètode científic– amb el creacionisme, que és una doctrina. No s'ha de pretendre que el creacionisme passi a ser una teoria científica, perquè no ho és. Les idees religioses i la ciència no s'han de barrejar; quan això es fa, la figura d'un ésser superior pot emmascarar i simplificar qualsevol explicació científica.

## LEONARD MUNTANER, EDITOR



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

TEMPS OBERT · 15

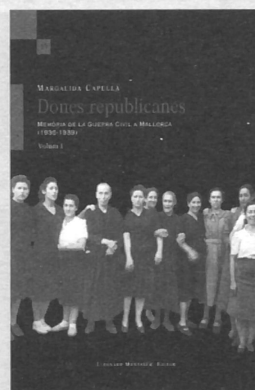
PVP: 18 €



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

TRAUS · 8

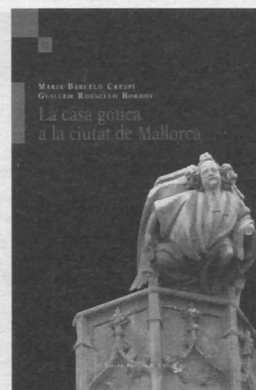
PVP: 16 €



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

L'ARJAU · 10

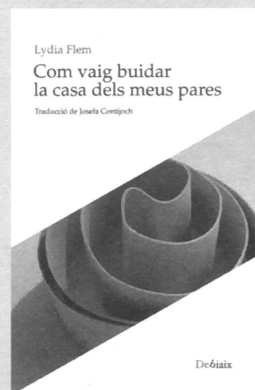
PVP: 30 €



BARCELÓ CRESPI, Maria / ROSSELLÓ BORDOÏ, 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 MARTORELL · 1

PVP: 10 €

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

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

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

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

# Bauçà. Des de l'Eixample

Joan Ducròs

He passat tota la meua vida  
just en el centre del món,  
el millor imaginable:  
el carrer Muntaner;  
Aribau i Casanova.

*Els estats de connivència, pàg. 130*



Il·lustracions: Alba Mengual

Aquesta selecció de textos de Miquel Bauçà prové de la trilogia que s'inaugura amb *El canvi* (Empúries, 1998), segueix amb *Els estats de connivència*, (Empúries, 2001) i es clou amb *Els somnis* (Empúries, 2002).

\*\*\*

L'ànima que traspasa aquesta tria és l'Eixample. El subtítol que porta *El canvi* és significatiu: «Des de l'Eixample». L'autor crea un *topoi* literari on se sent còmode, alleugerit, sense les xacrositats del passat. Ens fa evident d'on prové:

«Vaig poder arribar a l'Eixample  
perquè vaig poder fugir  
de l'ergàstul on vivia:  
una mina abandonada,  
a rampeu d'un breu pujol»

*(El canvi, pàg. 546)*

i en quin estat hi arriba:

«Quan vaig arribar a l'Eixample,  
arribava molt cansat  
gens estalvi d'estultícia,  
de terrors ben ancestrals.  
[...]  
Aquí torno a tenir ganes  
de fer feina, on no cal  
altra cosa que ser savi.»

*(El canvi, pàg. 450)*

És un territori propici que satisfà les exigències de l'home. De vegades es meravella com si fos el Fèlix lul·lià. L'Eixample és un escenari absent d'enganxositat: «Hi ha llocs on no es produeix: per molts temps que hi visquis no se t'enganxa res: ni del lloc ni de fora: He estat a molts llocs i l'Eixample és un lloc lliure d'enganxositat [...]». *(El canvi, pàg. 208)*. No només les percepcions absents delecten el poeta, sinó també les presències: «Levitat, La: És una sensació nova del tot. L'atribueixo a la sensació de llibertat que mai no havia sentida ni viscuda. Actualment, aquí a l'Eixample com per meravella ha desaparegut qualsevol mena de coercitivitat [...]» *(El canvi, pàg. 334)*. Bauçà hi exerceix d'alquimista i liqua l'indret per convertir-lo en estat emocional:

«[...]  
No em fa estrany ser a l'Eixample:  
de fet sempre m'hi he estat  
fins i tot quan em trobava  
orb, captiu, al calabós  
lligat per les fades àvoles,



amb grillons a peus i mans,  
a la soca d'una alzina  
[...]

(*El canvi*, pàg. 375)

Els eixamplencs són la matèria viva del barri; els seus habitants «accepten el canvi constant en llurs sensacions, emocions... no pretenen de mantenir-se garratibats com uns estaquirots... Però tampoc s'abonen a l'exaltació i al desordre... ballen compassats i responsables... No temen la mort ni la busquen, intemperats, com d'altres tribus.» (*El canvi*, pàg. 174).

El constructor, en el sentit màgic del mot; l'arquitecte que imagina i edifica mons: Ildefons Cerdà el creador de l'Eixample.

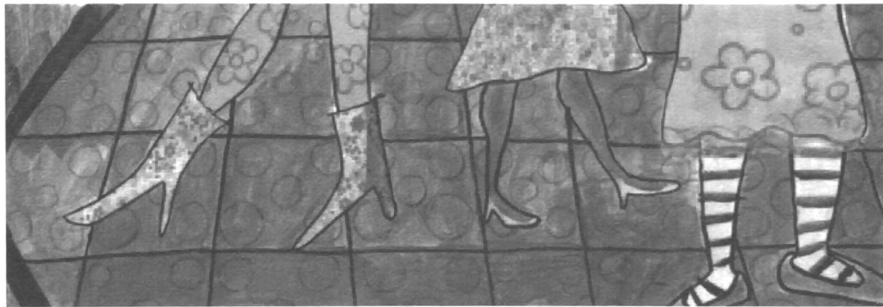
«Sóc un vell de passos lents,  
que reülla les noieta  
vietnamites, que agraeix  
a en Cerdà, el gran urbanista  
les voreres que va fer,  
per on ara jo camino.  
Deu ser al cel amb tots els Sants,  
on freturo d'arribar-hi.  
segur que es manté distant  
de la púrria d'arquitectes  
que ocuparen, flagel·lats,  
els espais que imaginava.

(*Els somnis*, pàg. 126)

El seguit de poemes, textos que es presenten en aquesta antologia corresponen a la reflexió lligada a un determinat territori. Per això Hac Mor diu de Bauçà: «aquest mític geni que practica l'anacoresi més estricta a l'Eixample, que escriu com si ho fes des d'una feixa de la seva Mallorca pairal, que es lliura a la més desenfrenada glossolàlia (o llenguatge que es presenta en els estats psicopàtics i mediúmics, i en els èxtasis), aquest Bauçà llegenda vivent (que no té res –o té poc– a veure amb els llibres signats amb el nom de Miquel Bauçà) [...] (Carles Hac Mor, *Avui*, 25/10/01).

\*\*\*

En una de les poques entrevistes que concedí, Miquel Bauçà s'expressava en els següents termes: «L'excepcionalitat és l'últim recurs que he trobat per explicar el meu cas, ja que no dispo de cap referent o referència on pugui encaixar-m'hi. La meua aparició es va produir en un moment excepcional i en un territori excepcional, en el si d'una tribu no menys singular. (...) Quan dic *excepcional* vull dir: haver nascut



en un moment de canvis pregons i generals» (Entrevista publicada a *El País* el 17/02/05 per Bernat Puig-tobella). Aquesta excepcionalitat tenyeix la trilogia que s'escapa a qualsevol encasellament, és aliena a qualsevol idea de gènere. Com afirma Biel Mesquida, vida i literatura s'havien convertit en una sola cosa: «Allà vaig veure i sentir que en Miquel havia convertit tota la seva vida en literatura. Vivía i parlava com un ver poeta, com un ver profeta. Vida i literatura s'havien fet u» (*El País*, 17/02/05). Els textos estan estructurats alfabèticament, com un diccionari o com un devocionari. La textura de la trilogia és diversa: hom pot trobar textos programàtics a l'estil de Brossa, com «Art, L'» (*El Canvi*, pàg. 44-54); aforismes com «Axioma, L'» (*El Canvi*, pàg. 57); versos punyents, amb hegemonia de l'heptasil·lab, com «Dins la massa dels humans» (*Els estats de connivència*, pàg. 65); textos llarguíssims on Bauçà escup allò que l'obsedeix: l'oblit del passat i de si mateix, el llenguatge, l'ànima, els catalans, etc... Una poètica que neix de l'emoció que passa pel sedàs de la mortificació i la misantropia conjuminada amb la reflexió personal, filosòfica i estètica, converteixen l'obra de Miquel Bauçà en una de les veus més personals de la història recent de la literatura catalana.

\*\*\*

La tria de textos es presenta respectant la pròpia disposició que el poeta donà a la seva obra. Així es mostren els versos ordenats alfabèticament i per ordre cronològic: *El canvi* (1998), *Els estats de connivència*, (2001) i *Els somnis* (2002).

## Bauçà. Des de l'Eixample Antologia

A

Abundor, L'. Consisteix no pas a tenir molt i molt del que sigui, ans a tenir tot allò de què tenim ganes, justament, no del necessari com diuen, que és tota una altra cosa.

Fins que no em vaig establir a l'Eixample no havia sabut què era la veritable abundor, la plenitud, la lucidesa, la calma, que són una mateixa cosa, però diferent de la no-necessitat.

*El Canvi*, pàg. 12

Alegries imbècils  
en som culpables.

A l'Eixample, les madones  
conten coses, juguen molt  
a no fer res i no tenen  
por del lleig engolidor  
de percebre com és l'Ésser.

A l'Eixample de sempre,  
els carrers són uns camins  
més amens que les dreceres  
de la selva, les forests,  
de Brasil o d'Indonèsia...  
Ara són tots plens de boira  
i de sobre hi fa sovell  
o bé hi gela o hi cau rosada...  
i les noiets, d'improvís,  
s'han posat mitges de llana,  
i t'astores perquè no  
pots saber com poden fer-ho,  
i a més són de colors,  
des del gris, passant pel rosa...  
i no s'han telefonat  
ni s'havien vist d'antuvi

A l'Eixample, els orbs hi veuen  
i endevinen l'avenir,  
i vesteixen capa roja  
com orats i condemnats...  
Si el terreny es deprimeix,  
tots agafen l'autopista.

A l'Eixample, jo no hi sento  
cap neguit ni cap deler,  
ni cap dubte, cap pruija.

I les bèsties són silents,  
serpents clares, hialines.

*El Canvi*, pàg. 24-25

A l'Eixample hi ha dos mil  
models de copes de wàter.  
A Nigèria, hi ha vint mil  
escardots que no s'assemblen.  
A mi em costa pensar  
que ambdós fets són ben idèntics.

*Els estats de connivència*, pàg. 33

A l'Eixample hi ha vint mil  
models de copes de wàter,  
tots amb els seus complements.  
Els clients hi han de perdre  
molt més temps que a Estocolm,  
on no passen de catorze.  
Això fa que al cap d'un any  
hem perdut almenys vint dies.  
Això i molts fets semblants  
és l'explic de no ser lliures.

*Els somnis*, pàg. 46

## B

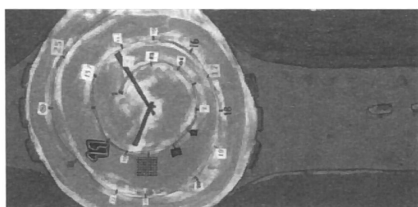
Balcones de l'Eixample, Els. Són un  
índex de descatalanització: són molt  
escassos aquells que són poblats amb  
vegetació. Aquesta buidor contrasta  
amb l'esplendor modernista de  
l'edifici. Per contra, a Singapur, els  
balcons han esdevingut petits horts  
de verdures, i a dintre dels pisos i  
munten ordinadors, sense aturall.

*El Canvi*, pàg. 58

## C

Cansats de mirar en els ulls  
dels humans on just s'albira  
malvestat, condícia, sang,  
sedegosos de cometre  
occiments a tort i a dret,  
vaig venir aquí a l'Eixample.

*El Canvi*, pàg. 70



## E

El més bell que té l'Eixample  
és que puc balafiar  
els esforços, l'energia,  
el cabal de temps que tinc,  
sense témer que el puc perdre.

*El Canvi*, pàg. 185

El profit és profitós,  
És allò que és més rendible.  
Aprofita aprofitar.  
Déu ho vol i ho hem de creure.  
El que aprenc ara a l'Eixample,  
sempre m'és de gran profit,  
mai no cap bajaneria,  
no res que hagi de delir  
perquè em cremi la vergonya.

*El Canvi*, pàg. 187

—És possible que la gent  
çòetània, classes baixes,  
classes altes, de comú,  
tots en massa, siguin cecs  
a alguns fets molt visibles,  
transcendents. —No solament  
és donable, ans és desgràcia  
que és dins del reglament  
metafísic de la Història.  
Per exemple, els alemanys  
tornen més grans cada dia,  
ocupant sector i sector...  
Ningú podria veure-ho,  
tothom n'és ben incapaç.  
L'Holocaust dels anys quaranta  
tampoc va ser previst.  
A l'Eixample, cada dia,  
hi ha més de mil parlants  
que canvien d'idioma,  
car ho veuen profitós,  
assenyat, satisfactori.  
Jo tinc el convenciment  
que sóc l'únic que els escolta.

*Els somnis*, pàg. 73



## L

Les clochardes de l'Eixample,  
cadascuna té el seu banc:  
són extremament polides.  
Les de la Diagonal,  
entre Balmes i Casanova,  
que han estat a Abidjan,  
són les més cosmopolites.  
Les que habiten pel Ninot,  
tot i que sempre van netes  
són més franques en parlar...  
Totes tenen una gràcia.

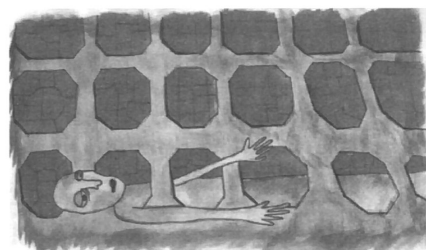
*Els estats de connivència*, pàg. 172



## O

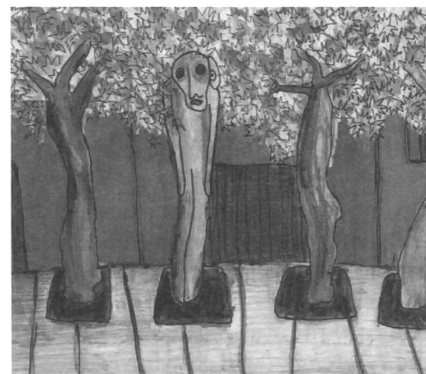
—On viuries, si poguessis...?  
—A l'Eixample, de segur,  
car és on puc adonar-me  
dels errors, de la dissort,  
més pregons d'aquesta espècie.  
Si anés a un altre lloc,  
no en veuria la misèria,  
no hi tindria cap lligam,  
i seria intolerable.

*Els estats de connivència*, pàg. 220



Oh, que míser és l'eixample,  
ocupat pels enemics,  
que disparen llurs sagetes,  
agotats dins els jardins.  
I també de les terrasses,  
els venuts i bé traïdors.  
Cap dels dos no s'aprofiten  
del que fan. I d'aquí ve  
la llejor i la misèria.

*Els somnis*, pàg. 109



P

Plàtans de l'Eixample, La paciència dels. Em són exemple i em fan companyia.

Llàstima que hagin enretirat els tramvies, que tan bé s'hi avenien.

*El canvi*, pàg. 425

Q

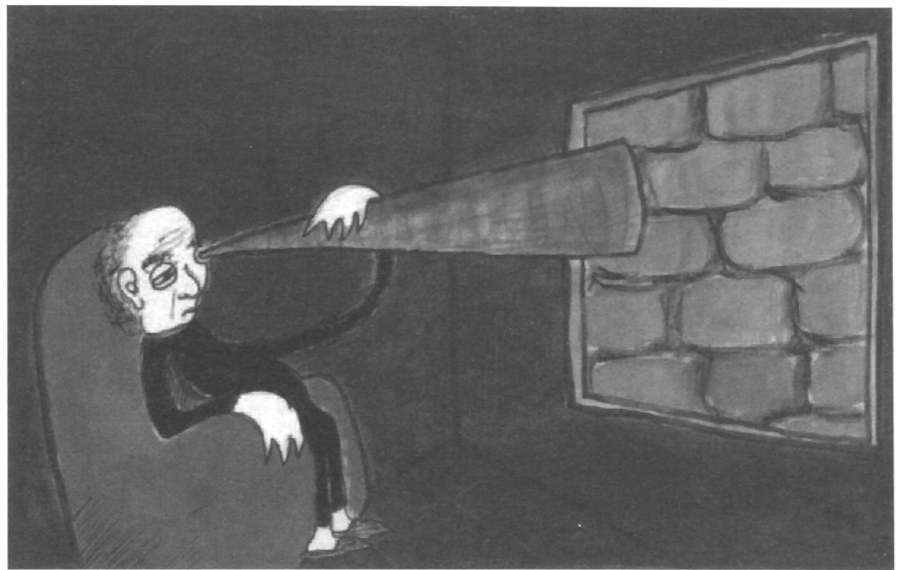
Quan es fa fosc, la pell dels plàtans de l'Eixample –els seus verds infinits, incomparables– esdevé l'únic conhort conegut que encara hi resta.

*Els estats de connivència*, pàg. 235

T

Trànsit, El. El trànsit en els carrers de l'Eixample constitueix un mur aïllant i protector. Impedeix que el veïnat no es pugui espiar com abans. Els ancians ja hi han renunciat. Les ancianes que regenten una botiga de xamfrà encara volen mantenir la il·lusió de control, però només poden observar els escassos metres quadrats del redol. Jugo a enganyar-les, perquè sé que m'estimen.

*El canvi*, pàg. 531



–Tinc un lloc dins l'Univers?

–i tant: t'ha tocat l'Eixample.

No te'n queixis. –No ho faré.

–He viscut com cal viure?

–T'interrogues malament.

Un serpent mai no es pregunta una betzolada així.

Mira com fugir dins la cova.

*Els somnis*, pàg. 129

**Gràfiques Mallorca**

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

# L'objecte com a ressò de la memòria

## *Dependencias*

(MNCARS, Madrid.

4 febrer - 20 d'abril de 2009)

Maria Laura Cantallops

Submergits en una mar fosca, presoners d'una crisi d'identitat amagada sota una màscara de depressió econòmica i social, sense esperar-ho, de cop i volta, així, com de sorpresa, hem vist raigs de llum. L'explosió artística d'aquesta primavera ens ha fet viure instants màgics. Tal volta això que en temps de crisi les solucions són extremes tingui vigència. La imaginació i la creativitat sorgeixen amb més força, i ens fan veure la realitat des d'angles més obtusos i, fins i tot, més interessants. De les moltes exposicions temporals, una ha restat gravada de manera permanent en el registre de l'art contemporani: *Dependencias* (MNCARS, Madrid), obra de l'artista principatina Eulàlia Valldosera, ha sacsejat la nostra consciència emocional.

Les accions lumíniques omplen de vida les ombrívols sales del modern edifici Nouvel del museu. Part dels treballs presentats en aquesta exposició s'han realitzat expressament per a aquesta mostra, tot i que també s'hi inclouen treballs anteriors de l'artista com a revisió de la trajectòria artística d'ençà dels seus orígens.

Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès 1963) ha conreat el món de la *performance* i la videoinstal·lació. Com ella mateixa reconeix, s'ha deixat influir pel punt, la línia i el plànol de Kandinsky, pels corrents minimalistes i més encara per l'obra de Donald Judd i l'empirisme que defensava: la base del seu treball és l'experiència pròpia.

En les darreres dècades ha treballat sobre diferents constants: el propi cos, els entorns domèstics i sobretot la relació amb el món contemporani. A més a més, sempre investiga la condició de la dona i, com a dona, presenta la seva feina des d'una òptica femenina que no defuig, tampoc, les malalties i la mort. Davant l'art de marca registrada, entès com a objecte de consum, Valldosera proposa viatjar cap a l'interior de nosaltres mateixos, cap a l'autoexploració, l'autoconeixement, cap a la nostra llum interior. L'objecte no és tractat com una obra d'art, més aviat el valor material desapareix i el pes recau en el recorregut vital i emocional, en el procés creatiu propi.

És la proposta de Valldosera una manera de rompre, provocar i badar els ulls davant una moda ja més que instaurada de valorar l'objecte artístic exclusivament des de l'aspecte formal. Defuig de l'objecte com a cosa. És la desmitificació de l'anyell d'or de l'*establishment* de l'art, una manera de denúncia de la perversió mercantilista de les peces d'art.

*Te doy la bienvenida a mi espacio. Estoy capacitada para borrar, para eliminar todo aquello que deseas olvidar. Si me lo cuentas, lo guardaré en mi interior y en pocos días habrá desaparecido de mi espacio para siempre, y del tuyo también.*

*Botellas Interactivas*  
(Forever Living Products nº 1, 2008).

La proposta és prou seductora com per abandonar-nos tant a la confessió del que ens turmenta com escoltar els secrets d'altri. La base d'aquest treball són objectes interactius: envasos de productes de neteja que tots tenim a casa que, manipulats de manera mecànica i electrònica, permeten gravar a l'interior missatges i fins i tot deixar-se suggestionar per Eulàlia Valldosera perquè els esborri o escoltar testimonis d'altres usuaris-visitants. Aleshores, quin valor té l'envàs de lleixiu? És possible valorar el secret entre l'artista i el confessor? Quin rol hi juguen els *vouyers* que ens envolten encuriósits? *Botellas Interactivas* (Forever Living Products nº 1, 2008) realment és un confessionari que exposa diferents vessants de dependència emocional: *mobbing* laboral, violència de gènere, secrets inconfessables que de manera íntima es fan públics.

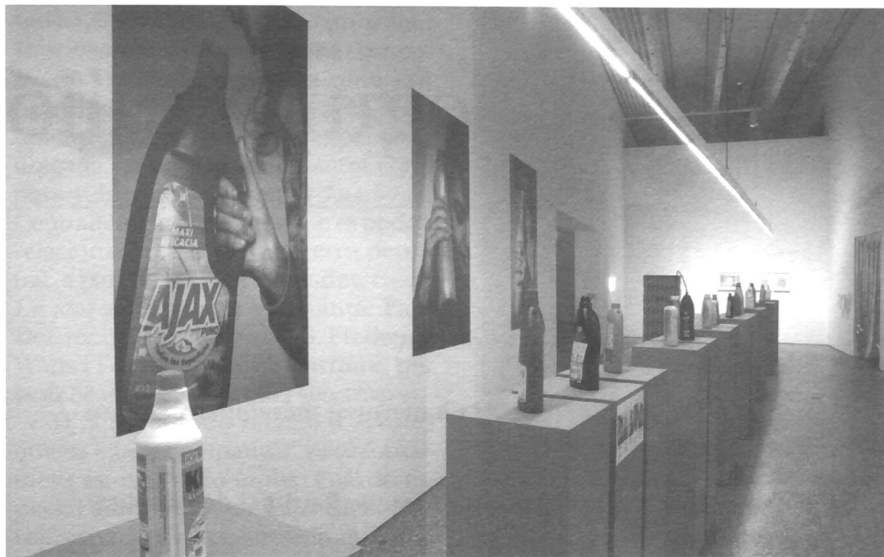
### Emocionalment dependents

La dependència emocional amb nosaltres mateixos, amb altri, amb el món i també amb els objectes es fon i es confon amb el terme dependència entès com a espai tancat, habitació, receptacle. Eulàlia Valldosera empra la dependència per fer una dissecció de les parts del cos i la relació entre nosaltres i l'espai que ens envolta, on ens movem, i per tractar una part de la psicologia humana, la llarga cadena de les emocions.

El cos funciona com a espai tancat. Valldosera reflexiona sobre la dona com a receptacle. La maternitat, el sexe i les malalties són motius recurrents en el seu discurs. *El período* (2006) és un treball sobre la menstruació, una contemplació externa d'allò que internament és inherent a la dona. El visitant té l'oportunitat de conèixer l'estat de l'úter de la dona durant els 21 dies del mes absents de menstruació. Es tracta d'una acció lumínica en què l'espectador pot fer córrer un cotxet d'infant de manera circular, i omplir o buidar l'úter de llum. D'altra banda, *Estanteria para un lavabo de hospital* (1992) és una instal·lació que funciona com una projecció del «jo», el nostre cos es projecta a l'espai que ens envolta en forma d'objecte, en aquest cas en forma de producte de cosmètica o d'higiene. Els objectes deixen de ser coses inanimades per convertir-se en una extensió de nosaltres mateixos, és una projecció de la rutina, tot i que la visualització d'aquests «productes» modifica alhora la realitat i ens

fa prendre consciència de les accions mecàniques pròpies.

La connexió amb el nostre interior es materialitza amb objectes als quals dotam del nostre ésser. La sèrie *Interviewing Objects* recull entrevistes als objectes domèstics de diferents persones. La primera part *Reloaded (1997-2008)* fa referència al testimoni de persones vinculades al món artístic i la segona, *Objetos migrantes (2001-2008)*, a immigrants. En aquesta segona part dones immigrants de diferents nacionalitats expliquen l'estima que senten vers objectes –la majoria d'escàs valor material– que conserven des de fa anys i que relacionen amb la seva terra o amb moments de fortalesa o feblesa emocional. L'acció de Valldosera rau en què, en realitat, són els mateixos objectes els que són entrevistats. Dotats de la personalitat de qui depenen, és com si contassin, ells, en primera persona, la seva història, el seu recorregut vital, al qual sumen l'exclusivitat de dependència a una emoció. L'objecte que recorda la infantesa és diferent del que va lligat a una parella o al record provocat per la possessió d'un objecte que pertanyia a una altra persona.



*Dependencias* explora la condició d'éssers humans, investiga la relació amb nosaltres mateixos, amb altri i, sobretot, amb el món. Analitza els mecanismes de les emocions i de les dependències com a característica intrínseca de la condició humana. Realment, Valldosera radiografia la memòria de diferents persones inclosa la seva mateixa, i és una espècie de rastreig de

memòries que es fan presents i es materialitzen a partir dels objectes de la mostra presentada en el MNCARS de Madrid. La memòria, cal recordar-ho, sempre subjectiva, pren forma i s'articula a partir de les instal·lacions i accions amb què l'artista il·lumina les ombres de les nostres dependències. Eulàlia Valldosera exposa l'objecte com a ressò de la memòria.

## SUBSCRIVIU-VOS A SERRA D'OR

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

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

**SERRA  
D'OR**

Nom i cognoms .....  
 adreça .....  
 codi postal ..... població .....  
 telèfon .....

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

Gir postal (Adjunteu fotocòpia del resguard)  Taló bancari adjunt

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

Núm.

Domiciliació bancària: Banc/Caixa .....  
 Població del Banc/Caixa .....  
 Titular del compte .....

Signatura

Entitat          Oficina          DC          Compte

ESCRIVIU AMB MAJÚSCULES

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

# Gabriela Seguí Aguiló

## Qüestionari

- 1 Com t'iniciaries en el món de l'art?
- 2 Quins creadors i pensadors t'han causat més impacte? Quins formen part de la teva obra?
- 3 Quina és la teva concepció de l'art, de l'artista i de l'estètica contemporània?
- 4 Quin grau d'importància atorgues a la forma i quin al contingut?
- 5 S'ha dit que l'art no val res, perquè no té preu. Què penses del mercat artístic contemporani?
- 6 Quines estratègies utilitzes per difondre la teva obra?
- 7 Què penses de la crítica d'art que es fa actualment als mitjans de comunicació? Recordes haver llegit darrerament algun assaig (en forma de llibre, d'article, etc.) que t'hagi semblat especialment rellevant?

Gabriela Seguí i Aguiló (Palma, 1978). Es llicencià en Belles Arts a la Universitat de Barcelona l'any 2000. D'ençà aquest any s'especialitzà en pintura i gravat cursant un postgrau de geometria i dibuix a la mateixa universitat. Complementà aquesta especialització amb l'aprenentatge de les tècniques del gravat calcogràfic, assistint a diversos cursos a l'escola Llotja de Barcelona i a la Fundació Pilar i Joan Miró, entre d'altres centres. L'àmplia formació de Gabriela Seguí s'expandeix també cap a altres arts, concretament, cap a la música —fet que cal tenir molt en compte a l'hora d'observar i intimar amb les seves obres. D'aquesta manera, Gabriela combina l'activitat plàstica amb la musical. L'apassiona especialment el violí, i això, probablement, fou el que la motivà a obtenir la titulació de Professora de grau mitjà de violí pel Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona (2001).

D'ençà l'any 1993 inicia una constant activitat artística i obté diversos premis de pintura. En destaca l'obtenció del primer premi del IV Certamen Internacional de Pintura Jove, atorgat per la fundació Barceló. L'any 1997 presenta la seva primera exposició col·lectiva al col·legi major Ramon

Llull de Barcelona. I l'any 1999, com es preveia, arriba la seva primera exposició individual, a la Sala de Artes del Segonyé (Osca). Aquesta primera mostra encetà la dinàmica d'exposicions d'aquesta artista, que, d'ençà aquell any i fins avui, ha realitzat una exposició individual cada dos anys. Sens dubte, som davant una altra mostra de la constància i perseverança del treball creatiu de Gabriela Seguí.

Tal com ens respon l'artista al qüestionari, de ben jove se sent captivada per l'estètica romàntica i simbolista, amb la qual inicia el procés de formació d'un estil propi. Partint de l'assimilació de les lliçons dels preraphaelites i els simbolistes, Gabriela crea un estil on predomina la vessant reflexiva de la figura femenina. Una figura femenina o un model de dona mediterrània (amb força semblances amb el físic de l'artista) protagonitza la materialització del concepte de les seves obres. Així, les protagonistes de les seves obres són caracteritzades amb llargues cabelleres llises, rostres bells i idealitzats, tot i que també en es destaca l'estat anímic i/o reflexiu, que és diferent a cada obra. En aquestes creacions predomina certa actitud melancòlica entorn de la confecció dels motius i l'establiment de les ico-

nografies. D'aquesta manera, formalment destaquen els motius diluïts a partir de la degradació de la línia o bé amb la difuminació del color. L'ús del color, a l'obra de Gabriela, va més enllà d'un mer recurs formal; el color dota la figura d'una atmosfera particular i és l'element que cohesiona l'obra. El color s'imbrica amb la figura, gairebé a un nivell musical, tal com s'imbrica la música en les nostres orelles i ens ofereix el gaudi acústic, intemporal i espiritual. I aquesta és l'esfera d'on parteix l'artista per situar els seus personatges. Així, Gabriela presenta una iconografia molt personal, fet que implica un títol suggerent que ens guïï per a la comprensió de cada obra, de cada sentiment o de cada reflexió.

A les seves iconografies hi podem veure diversos referents, des dels religiosos (que donen lloc a obres pictòriques com *Agnus dei*, *Arcàngel*, *Eva o Màrtir*), passant pels mitològics o literaris (en què destaca una sèrie sobre la nimfa Dafne) fins als musicals (com l'obra *Dansa en plata*). Al marge d'aquestes iconografies, el treball de Gabriela Seguí es consolida amb la pròpia iconografia personal, una iconografia que plasma els diferents estats de l'artista representant les seves palpitations, els indicis de l'enamorament, la persistència d'un record o el sentiment de llunyania i solitud, fruit de diverses experiències viscudes en un moment transcendent de la seva vida. Tot plegat ens mena a una pintura molt personal, que l'artista usarà tant per alienar-se de la realitat com per reflexionar sobre ella mateixa. D'aquesta manera, les seves creacions són indissociables de les seves experiències.

Per a més informació d'aquesta artista, us recomanem que visiteu la seva pàgina web ([www.gabrielasegui.com](http://www.gabrielasegui.com)), on podreu veure tot un catàleg d'obres acompanyades per l'himne catòlic de *l'stabat mater*, una música expressiva i transcendent que combina a la perfecció amb la calitja melancòlica que desprenen les obres de l'artista.

A continuació podeu llegir les respostes de l'artista al qüestionari que li férem arribar.

1 Des de molt petita, dibuixant i observant la meva mare, l'artista Maria Lluïsa Aguiló, en el seu procés creatiu. L'art m'ha acompanyat a través del dibuix i la pintura de forma natural i amb la música a causa d'una gran estima al violí, amb el qual he mantingut una relació de lluita. Amb les arts plàstiques s'ha manifestat de forma diferent, les sent més properes, pot ser per genètica, herència familiar. He crescut en un entorn propici, m'he sentit recolzada,

animada a crear i a aprofundir sobretot en el món de la pintura.

La necessitat de crear és un estat addictiu, un neguit. La percepció de la realitat és insuficient, he d'interpretar-la des de l'interior. Cerc expressar la pròpia identitat a través de l'art. Aquesta visió manté certs paral·lelismes amb l'interpret musical, en el món de la música clàssica la partitura està escrita, però en la manera que el músic la viu i com la rep el públic es troba un món de gran riquesa. En pintura passa el mateix, expressar la filtració personal del món sensible és, per a mi, el motor, l'essència de la creació.

**2** És una qüestió complexa, resulta complicat fer un balanç real, mantinc admiració constant per uns artistes i d'altres m'han acompanyat en diferents moments creatius. Relacionar-me directament amb una corrent artística-filosòfica, entrar dins un col·lectiu, assemblar-me a algú o encaixar en les darreres tendències artístiques, no és la meua intenció, al contrari. Habitualment es tendeix a etiquetar-ho tot, les influències, consents o no, hi són, però és més important i terriblement difícil ser lliure.

Revisant el passat diria que la meua fascinació se centrava de molt jove en els artistes preraphaelites, en especial John Everett Millais, J. William Waterhouse, L. Alma Tadema i els simbolistes, Moreau, Redon, Klimt, Chavannes, Bourguereau, Draper... La gran bellesa sublim d'algunes representacions com *Ophelia*, *Lady of Shalott*, em captiven constantment. Citant la meravellosa obra de Millais encara sento el record de l'impacte que em va causar quan la vaig "viure" en directe. L'admiració per un artista es consuma quan es contempla d'aprop la seva obra i se sent que és viva, trascendeix en el temps, desprèn energia, ens "parla".

Des d'un punt de vista subjectiu, les experiències més intenses que he viscut amb l'art i que han deixat empremta en la meua visió com a artista, provenen de grans creadors de la història de l'art, "monstres" podríem dir. L'obra del gran mestre de la pintura holandesa, Rembrandt, és més humana que el propi ésser humà. Els autorretrats a les acaballes de la vida són reveladors de les subtileses més profundes de l'ànima. L'equivalent en art abstracte és la pintura de Rothko, el "veritable" art sorgeix quan allò que es crea pren una dimensió més profunda que la pròpia existència, l'autenticitat, l'entrega total a allò que ens captiva, la sinceritat, la recerca de la pròpia veritat és Art en majúscules.

La primera vegada que vaig visitar el museu del Louvre vaig captar el

"misteri" de l'art contemplant a *Sant Joan Baptista*, la darrera obra de Leonardo Da Vinci: com una obra tan "senzilla" formalment pot revelar amb una força estremidora l'inexplicable, ubicada en un pla molt discret comparant-la amb la popular *Gioconda*. Centrant-me en les obres que es poden relacionar amb la meua recerca personal, a part de les ja esmentades, citaré *La jove màrtir* del pre-romàntic Paul Delaroche, *L'esperança* de G. Frederick Watts i l'obra d'Eugène Carrière, per la delicadesa poètica del seu traç.

D'aquesta breu relació d'artistes que m'han "acompanyat" perceptualment en descuido molts, guardo especial admiració per Paul Klee, que representa el nexa entre la música i la pintura representats amb la innocència d'un esperit pur.

Els referents que acompanyen un creador són molt extensos i no pertanyen únicament al seu camp; la música, el cinema, la literatura, nodreixen la forma i el contingut del que s'està creant. Bach, Visconti o Stefan Zweig, per exemple, són per a mi, grans referents i fonts de profunda inspiració.

**3** "Què és l'art" actualment té difícil resposta. L'art contemporani no pot ser classificat per unes característiques estètiques definides, la subjectivització creixent que ha experimentat l'art actual juntament amb l'experimentalitat que el determina, indefineix la caracterització d'aquest. Cada artista té, o cerca, la seva pròpia forma original d'executar l'art. Els criteris han canviat molt, avui no es pot valorar l'art contemporani amb les categories de l'estètica clàssica de la bellesa i l'harmonia, desapareix la figura de l'artista com a geni, l'art es desprèn del valor sagrat. L'artista es valora per la seva trajectòria, l'art s'avalua com un producte coherent amb el projecte que l'identifica i concordant en el context per al qual s'ha creat. L'estètica contemporània, per tant, està en procés de desenvolupament. És molt complexe definir el perfil estètic actual, pràcticament "tot" s'ha creat, la innovació és mínima, la sensació és de "punt mort" és necessari el pas del temps per poder precisar els paràmetres estètics contemporanis.

**4** Forma i contingut són com dues cares d'una mateixa moneda, crec que tenen el mateix grau d'importància en l'obra.

**5** L'art contemporani depèn en gran mesura de les lleis de mercat, el valor oscil·la segons la crí-



tica i l'especulació. Els marxants i crítics tracen les línies vàlides en l'art segons les perspectives mercantils del moment. S'ha fet de l'art un producte rentable subjecte al màrqueting. Els gustos de la societat condicionen el seu valor, ja no depèn de la qualitat de l'obra, sinó de com encaixa en allò que està de moda. Actualment triomfa l'artista prolífic, productiu, experimental, fresc i en sintonia amb la moda, enfront d'un perfil intimista, introspectiu, reflexiu, de producció lenta. La qualitat de l'artista es valora en funció del preu de les seves obres. Art i mercat són dos conceptes molt diferents i que s'utilitzi l'art com a mercaderia no vol dir que l'art hagi de tenir un valor determinat. Actualment els "mecenes" són els col·leccionistes, aquests estan subjectes a la crítica d'art i el mercat depèn d'ells. Els galeristes, en general, valoren la rentabilitat per damunt la qualitat artística de l'obra.

**6** La veritat és que molt poques, tota l'energia la inverteixo en crear, no en difondre l'obra. Actualment, especialment en el món de l'art, saber "vendre's" és més important que qualsevol altra cosa.

**7** En general els articles relacionats amb art que es publiquen en premsa són de contingut informatiu, la crítica d'art es presenta en revistes especialitzades, sovint bastant estandarditzada.

El catàleg de l'exposició retrospectiva *La última palabra* de l'artista irani Shirin Neshat, comissariada per Octavio Zaya m'ha semblat adient com a exemple d'una artista compromesa, immersa en dos orígens culturals, amb una obra de gran pes i contingut.

En relació amb les qüestions plantejades sobre l'art contemporani citaria el breu article "El fin de las ideas" de Rosa Olivares, a *Exit Book, libros de arte y cultura visual*, núm. 10.

# Albert Mestres i Laia Noguera, sobre l'obra d'Anselm Turmeda

«*La disputa* pot ser molt espectacular, és a dir, pot donar molt d'espectacle»

Marc Colell i Teixidó

**A**nselm Turmeda és una figura remarcable de la literatura catalana medieval. Frare franciscà nat a Ciutat de Mallorca a mitjan segle XIV, Turmeda estudià a les universitats de Lleida, Bolonya i París. Posteriorment, però, decidí de traslladar-se a Tunis, apostatar del cristianisme i professar la fe islàmica. Molts atribueixen aquesta decisió a interessos personals. El cert és que a Tunis esdevingué alt funcionari del rei i es casà amb la filla d'un noble del regne. Des d'aquell moment, visqué a cavall de dos mons, el cristià i el musulmà, cosa que el féu popular a la Corona d'Aragó per les obres d'arrel cristiana (*La disputa de l'ase*, *El llibre dels bons amonestaments*) i als regnes musulmans, sobretot, per un text en què explica per què renegà de la religió cristiana i abraçà l'Islam (Tuhfa). Un personatge, doncs, ambivalent i amb un punt de murrieria, que sabé treure profit d'aquesta situació per fer-se un lloc entre dues cultures en aquell temps visceralment enfrontades i guanyar-se l'interès de les dues comunitats de fidels. Turmeda és enterrat a la medina de Tunis i la seva tomba es venera encara ara com la d'un sant musulmà.

La disputa de l'ase narra un enfrontament dialèctic entre el mateix Turmeda i l'ase, representant dels animals, en el qual fra Anselm intenta demostrar la pretesa superioritat dels homes sobre les bèsties. Escrita originàriament en català al segle XV, l'obra s'ha conservat gràcies a una traducció francesa del segle XVI. El manuscrit català, censurat per la Inquisició perquè contenia històries satíriques sobre els set pecats capitals protagonitzades per monjos franciscans i dominicans, es perdé i no s'ha tornat a trobar mai més.

La disputa de l'ase arriba als escenaris del país, en versió teatral, aquesta tardor. Els artífexs del projecte són Albert Mestres

i Laia Noguera. Mestres té a la butxaca una dilatada carrera de dramaturg, director teatral, poeta i traductor. Laia Noguera forma part de la darrera fornada de poetes catalans i compagina l'escriptura amb l'ofici de rapsoda. Algú podria veure rere aquest muntatge un cert oportunisme pel fet d'aprofitar l'embranchada donada per La plaça del Diamant, *Un dia*. Mirall Trençat, *Aloma o Mort de Dama*, els últims textos narratius catalans adaptats al teatre. El text de Turmeda presenta, tot i així, una particularitat que el diferencia almenys dels tres primers i en justifica la posada en escena: la teatralitat. Segons Mestres, *La disputa de l'ase* té un fort component teatral perquè, per damunt de tot, és diàleg. Un diàleg, el de Turmeda i l'ase, en què el frare mallorquí esmola l'enginy i la ironia per esbossar un retrat sarcàstic del seu temps. Mestres i Noguera aposten fortament: s'arrisquen a dur als escenaris un text del segle XV, amb la diferència de mentalitat i, per tant, de lectura que això implica; però, en essència, aposten també per reivindicar sense embuts la vigència i la solidesa de la tradició literària catalana, de cap a cap.

L'entrevista que reproduïm a continuació s'esdevé en dos escenaris diferents. Primerament, a París, a tocar d'un dels edificis de la Biblioteca Nacional de França (BNF), la seu François Mitterrand, obra majestuosa i imponent encomanada pel president francès quan la seu històrica de la BNF, situada a la rue Richelieu, al segon arrondissement parisenc, quedà petita. Laia Noguera s'hi ha desplaçat per consultar l'exemplar de la traducció francesa de *La disputa de l'ase*, publicada a Lió el 1544, que s'hi conserva. La sensació de tenir un llibre de més de cinc segles a les mans és vertiginosa. En sortir de la visita, comentem l'enveja sana que se sent quan observes un equipament cul-

tural d'aquesta magnitud. La segona part de la conversa té lloc a Gràcia, a l'estudi d'Albert Mestres, un matí assolellat al costat d'un gran finestrall pel qual es filtra un fil de llum que convida a enraonar, és a dir, a parlar de raons. Les de Turmeda, i les de l'ase.

—Quin ha estat el procés de gestació de l'adaptació dramàtica de *La disputa de l'ase*?

—Albert Mestres i Laia Noguera: Ha estat un procés llarg que ha anat avançant a batzegades. La proposta inicial no és nostra. Va néixer del grup de música medieval *Ventadorn*, avui dissolt. El músic Marc Egea, membre d'aquest grup, tenia aquesta idea al cap de feia temps. El text de Turmeda l'apassionava i volia posar-hi música.

—AM: A mi, personalment, el text d'Anselm Turmeda em desperta una gran curiositat. Hem de tenir en compte que es tracta d'un clàssic català, del qual no conservem l'original. Turmeda és autor d'un altre text molt més banal [*El llibre dels bons amonestaments*] que és el més llegit de la literatura catalana. Convé recordar que fins al segle XIX aquest llibre s'utilitzava perquè la canalla aprengués a llegir. El primer que s'havia de decidir era qui es feia càrrec de la producció i de l'adaptació del text. Vaig presentar el projecte a la Fira d'Espectacles d'Arrel Tradicional de Manresa, que el va premiar. Finalment, el Teatre Principal de Palma s'ha sumat a la producció.

L'estiu passat, mentre dirigia l'espectacle *Veus paral·leles*, un recital poètic amb autors catalans i amazics que va rodar pels Països Catalans i la Cabília, vaig conèixer la Laia Noguera i li vaig oferir l'adaptació del text. De seguida em va dir que sí. De l'escenografia se n'ocuparà l'Elvira Brunat. La música anirà a càrrec d'un quartet format per Marc Egea (viola de gamba, trompeta i sorollismes), Andreu Brunat (flauta de bec), Tom Chant (saxo soprano i clarinet baix) i Mauricio Molina (bendir, pandero i pandereta). Paula Nogueira (veu soprano) hi posarà la veu.

—Quan teniu previst estrenar l'espectacle?

—AM i LN: L'estrenarem els dies 5 i 7 de novembre a la Fira d'Espectacles d'Arrel Tradicional de Manresa, a la sala petita del Teatre Kursaal. Tenim previst, però, preestrenar-lo a Esparriguera, en el marc del Festival Lola. Al novembre, l'espectacle es repre-



sentarà a Barcelona, a la Biblioteca de Catalunya, i el febrer del 2010 anirà a la sala petita del Teatre Principal de Palma.

—*Quins passos heu seguit per adaptar un text del segle xv?*

—AM i LN: En primer lloc, cal tenir en compte que el text original català es va perdre i que l'obra ens ha arribat a través d'una traducció francesa publicada a Lió el 1544. Existeix, això sí, una traducció catalana del text francès publicada per Barcino als anys vint. El que sempre hem tingut clar és que volíem partir de la traducció francesa. La nostra voluntat ha estat fer una adaptació del text francès.

Primer de tot ens vam plantejar com podíem inserir la música en el text i com tractàvem la part versificada que apareix a l'original. Hem decidit il·lustrar cadascuna de les raons amb una cançó, que ha escrit la Laia, la qual també ha adaptat en vers els fragments versificats de l'obra. No hem inclòs totes les raons de l'obra original, sinó que hem comprimit el text per fer-lo més àgil. L'espectacle dura aproximadament una hora i mitja.

—*Com heu distribuït el repartiment?*

—AM i LN: A l'escenari hi haurà cinc músics, un dels quals la cantant, i dos actors. L'un farà el paper de fra Anselm Turmeda i l'altre, d'ase. No només tots set romanen sempre a l'escenari, sinó que en algun moment els músics també interpreten algun personatge de *La disputa*.

—*Ha estat difícil adaptar dramàticament el text de Turmeda?*

—AM: *La disputa* és un text que convida a portar-lo a escena. Gairebé tota l'obra és diàleg, la batalla dialèctica entre l'ase i Anselm Turmeda. El repete més important ha estat, doncs, adaptar teatralment les històries dels frares per a dos actors. Aquest conjunt d'històries, que expliquen els set pecats capitals comesos pels religiosos, és un material molt més narratiu. Tot i així, també és molt teatral: és teatre dins del teatre. La realitat de la ficció és la disputa pròpiament dita. La ficció de la ficció, aquestes històries que narra l'ase. El resultat pot ser molt espectacular, és a dir, que pot donar molt d'espectacle.

—*Heu partit d'un text medieval. La música, obra de Marc Egea, també ho serà?*

—AM: Marc Egea ha compost la música amb una llibertat total. I no, no serà música medieval. Tal com deia abans, les cançons que acompanyaran la música no són de Turmeda, són de Laia Noguera. Per tant, Marc Egea no estava obligat a compondre melodies de ressonàncies medievals. Egea afirma que es tracta més aviat de música del segle xxi. A més, deixarem un cert espai per a la improvisació.

—*Per què heu decidit adaptar un text del segle xv? Què pot aportar aquest text a un espectador contemporani?*

—AM: En primer lloc, cal dir que jo no he triat el text, sinó que el text m'ha triat a mi. Va ser Marc Egea el que em va oferir que dirigís l'obra. Feia molt de temps que Egea anava darrere d'aquest projecte. Fet aquest aclariment, haig de dir que el primer que ens vam plantejar és si un espectador contemporani podia arribar a descodificar el missatge del text medieval. I la resposta és que segurament no. La mentalitat medieval és completament diferent de la mentalitat d'algu del segle xxi. Turmeda fa servir la raó per demostrar que les persones són superiors als animals. Però convé recordar que a l'època medieval la raó era acceptada unànimement perquè es creia que provenia de Déu, que era una raó divina. Aquí rau la picada d'ullet de Turmeda als seus coetanis: una persona de l'Edat Mitjana, després d'haver llegit la darrera de les 19 raons, hauria de creure a ulls clucs en la suposada superioritat de l'home. Però el que fa, en realitat, Turmeda és satiritzar-lo! No és el mateix el Turmeda personatge (que creu ingènuament en la superioritat de l'home), que el Turmeda autor (que en fa escarni). Aquesta lectura és difícil per a un espectador contemporani, perquè simplement no s'ho creuria. Per això, hem decidit actualitzar el missatge: les persones no parem d'apel·lar a la raó i, en canvi, acabem recorrent a la violència. Només cal citar l'exemple de la guerra de l'Iraq. Aquest canvi de plantejament ens ha obligat a modificar el final de l'obra. Però, evidentment, el final no te l'explicarem. Esguerràriem la sorpresa.

—*Per què creieu que darrerament es produeix aquest fenomen d'adaptar textos narratius com ara La plaça del Diamant, Aloma, Un dia. Mirall trencat, Mort de Dama o ara La disputa de l'ase al teatre?*



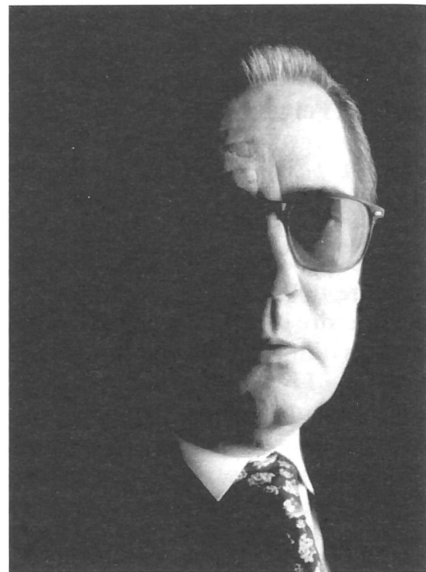
—AM: Per començar et diré que, per principi, estic en contra d'aquest tipus d'adaptacions. Em sembla absurd. Una obra de teatre està concebuda des d'un punt de vista teatral i una novel·la, des d'un punt de vista narratiu. Per exemple, es pot fer una bona pel·lícula a partir de textos narratius dolents. Però, en general, si es parteix d'un bon text narratiu, el film que en resulta és dolent. En el fons, tot ve d'una desconfiança en la tradició teatral catalana. Com que el teatre públic es veu obligat a programar també teatre català, però desconfia dels textos teatrals de la pròpia tradició, es decanta per textos narratius ja molt divulgats entre el públic com a tals per assegurar el tret. Els és més fàcil. T'haig de dir, però, que el cas de *Mort de dama* és diferent. No és la primera vegada que es feia. A més, l'obra de Villalonga és gairebé tota dialogada. Això fa que sigui molt teatral. L'adaptació que se n'ha fet, d'altra banda, és molt bona. Hi ha dues raons que justifiquen portar *La disputa de l'ase* a escena. L'una, que tot el teatre medieval que es conserva és religiós i, per tant, irrepresentable avui fora de contextos molt determinats. L'altra, que, com ja hem dit prèviament, aquesta obra de Turmeda es basa en el diàleg.

—*Creieu que avui dia encara cal reivindicar la tradició literària catalana, en particular la teatral?*

—AM: Sí, cal reivindicar-la. Ara preparo amb Francesc Foguet, el meu gran aliat en aquestes aventures, una *Història del teatre català* en un únic volum. També he presentat un projecte al Teatre Nacional de Catalunya i a la Institució de les Lletres Catalanes per crear un repertori de teatre català a la xarxa. L'objectiu és penjar un fons de textos teatrals catalans a internet perquè les companyies hi puguin accedir i els sigui més fàcil muntar-los. Esperem que prosperi. ■

# Escamotejar un festival per estrenar *Assaig d'espectacle per a una nit d'estiu*

Alexandre Ballester



Contemplar el teu passat, quan ja s'ha assolit un punt més que la maduresa, és recordar tot fent l'exercici mental de més intensa sinceritat. Tu has de restar nu en tu mateix, amb veritat al davant, malgrat els records sempre tendeixen a adquirir formes afalagadores.

Ara, amb la distància del temps, érem a l'any 1968, tan significatiu, puc comprendre que aquell mes de maig, revoltes estudiantils al marge, per mi fou un moment decisiu a la meua vida. Un punt, una aturada psicològica, un pensament pragmàtic, era casat i amb un fill, i sense recances havia de tirar endavant. M'explicaré:

Al gener de 1968 havia estrenat *Siau benvingut*, amb un succés encoratjador, al Teatre Principal de Ciutat. La vida s'obria per a un escriptor com jo, encisadora però arriscada, tenia ofertes de feina a Barcelona, a una revista i a una editorial, però per un retruc de los bolles de l'atzar, aquell mes de maig vaig entrar a treballar a l'Ajuntament de la Pobla. Allò fou la glòria per a la meua dona que, calladament, rebutjava anar a viure a la Ciutat Comtal. El fet d'entrar jo, aquí, a les oficines de la Corporació Municipal, assegurant-me un sou, un mitjà de vida, fou decisiu. M'arrelà a la terra del meu pare i de la meua dona. I del meu fill. El meu destí ja era definitiu. La Pobla com a centre.

Per aquelles calendes, la coneguda cantant poblera Antònia Buades, amb la seva, després, cèlebre cançó «Pere dengue», va guanyar el primer Premi Nacional de Folklore, a Madrid. A la Pobla i a Mallorca fou tot un esdeveniment. Aleshores el batle

pobler era el senyor Pere Ventayol Ques, home de gustos protocol·laris i, encara que molt oclta en la seva biografia –o en el seu cor– hi havia una guspira de volença republicana. De jove, Ventayol fou íntim amic de Felip Serra Cladera, el primer batle republicà. Després, políticament, dissimulà, ben dissimulat, les seves juvenils volences. No obstant això, durant la seva batlia –dotze anys– mai no va voler ocupar el càrrec de cap local de la Falange. Un detall que ningú no va valorar com calia.

Davant l'entusiasme que aixecava el «Premi de madò Buades», el batle va decidir, per a celebrar-ho degudament, muntar per les festes de Sant Jaume un magne festival folklòric. Em va parlar de l'afer. Li vaig fer veure que convidar, i dur a la Pobla, cantadors d'altres pobles, era una tasca complicada i que, fet i fet, les despeses pujarien molt. Li vaig proposar fer una mena d'obra de teatre, amb joves de la Pobla i, al final, com apoteosi, apareixeria madò Buades, cantaria, i ell, el batle, li lliuraria d'una placa commemorativa. S'ho va rumiar uns dies i em va donar el vistiplau.

Aleshores, per mi, va néixer el problema: quina obra representaríem? Amb qui podia comptar jo? Un dia, a Palma, vaig comentar la qüestió amb l'amic Antoni Serra, tot sortint de la redacció del diari, Rambla avall. En Toni Serra Bauçà, aquesta insòlita mescla mediterrània de Nietzsche i Pío Baroja, em va escoltar en silenci i, tot seguit, contundentment seriós, aturant-se i mirant-me fixament als ulls, més ben dit, al fons dels ulls allà on ningú no arriba, em va dir, arrufant

lleugerament el llavi superior, amb un to de veu que, sense esclatar, servava a cada síl·laba la potència explosiva d'un Toni Serra a punt de reben-tar, sense demanar, demanà:

–«No me diguis que, ara, tu, faràs un panegíric a un premi franquista».

–«És clar que no. Tranquil, Toni.»

Amb aquest «tranquil», del qual jo ignorava l'abast i el seu vertader significat, va semblar que en Toni recuperava la seva habitual, i sovint sorneguera, calma d'home que ja no somnia amb els somnis i que ja ha vist tots els estels de la nit.

A la Pobla, al meu entorn, els estels romanien ben deixondits. Jo no havia escrit cap obra ni sabia el que havia de fer. L'únic que m'animava, sense saber ben bé quin foc animava, era el ben recordat Eugeni Triay. Amic de tota la vida, i més jove que jo, coneixia tot el jovent estudiantil de la Pobla i ell, n'Eugeni, amb converses i més converses va arribar a portar-me a casa més d'una trentena de joves que volien fer teatre.

Però quin teatre?, em demanava jo. Havia d'idear una obra en la qual tothom actués i ningú en fos el protagonista. El risc interpretatiu, amb el consegüent succés de representació, confiat, com de costum, a dos o tres actors, esdevindria un risc infinitament menor si es confiava a catorze o quinze actors i actrius novells com el vestit de la primera comunió. Agafada ja aquesta decisió, vaig entendre que l'obra no havia de tenir un argument ni un tractament convencionals. Serien escenes del recent passat històric de la Pobla, enllaçades per la presentació d'un Cronista que volia

presentar els moments més brillants i li sortien els moments socialment més crítics. Liberals i conservadors. L'any del grip. I la paròdia, degudament camuflada, d'una joveneta filla de nous rics, en la crítica despietada de la «Royal Kidney», la patata que, per milers de tones, la Poble exportava al mercat londinenc. Fou un passatge agredolç durant el qual els espectadors, els poblers, probablement per primera vegada, aprengueren a riure-se'n d'ells mateixos. Amb la catarsi, la sàtira és una de las parts fonamentals, educatives, del teatre.

La nit, que havia d'ésser un festival, segons la primera concepció, per part del batle, de l'acte d'homenatge a madò Antònia Buades, es va transformar en un espectacle teatral que Antoni Serra, en un comentari posterior, va qualificar de «teatre viu». Jo sols vaig fer el que vaig poder i el que la imaginació, sempre la imaginació creativa com a nord, em dictava.

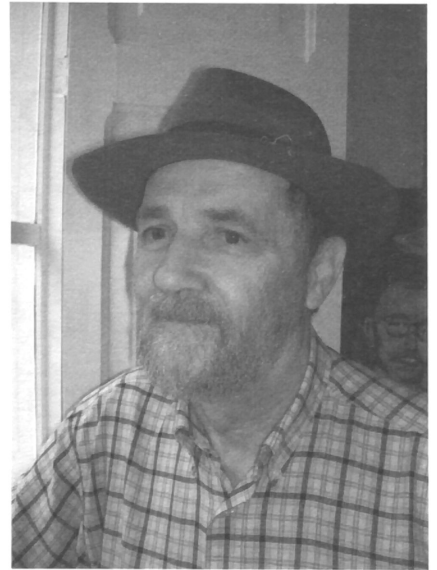
D'antuvi coneixia ja madò Antònia Buades, amb ella i amb en Pep Ferrer de na Cristeta, ximbomber genial, havia passat hores i nits de cançons i de companyonia. Jo vaig acompanyar el grup dos anys –finals del mil noucents cinquanta– al festival que el conegut folklorista Antoni Galmés orga-

nitzava a Selva. No volia llevar ni un gram de la glòria que, amb el «Premi», havia assolit madò Buades, però jo volia fer teatre i aquella proposta de festival en fou la gran oportunitat.

El teatre mai no es fa tot sol, aquesta és la seva apassionant grandesa. No és llegir una pàgina o recitar un poema, és més, molt més, és la integració perfecta de la paraula i l'acció. Jo, per la mena d'espectacle, sis «quadres»: «Teres de sa Poble», «Glòries de quatre fulls», «Liberals i conservadors», «L'any del grip», «Auca de la Royal Kidney» i «Cançons del camp», amb la projecció d'unes magnífiques diapositives de paisatges urbans i rurals de la Poble, fetes pel bon amic i gran fotògraf Emili Cervera, amb els fragments musicals que havia seleccionat amb Antoni Cairnari, volia un ritme escènic viu, trepidant, que no donés temps al públic d'entendre del tot la bufetada que, entre riulla i riulla, anava rebent.

El regidor senyor Bartomeu Cantallops, vell amic, fou el meu àngel de la guarda durant els assajos. Així i tot, en acabar la funció d'estrena, el batle, senyor Ventayol, a cau d'orella em va dir:

–«Bastant dissimulada, però davall davall hi passa un fort corrent d'aire esquerrà. Vius».



Em va mirar, va somriure, em donà un copet a l'espatlla i se'n va anar amb els seus regidors. L'obra es va representar, amb públic fins a la teulada, cinc dies més. Per ser un festival folklòric oficial, el meu text d'*Assaig d'espectacle per a una nit d'estiu* no va passar censura. Èrem al 1968 i no es podia dir el que es pensava o se sentia si no era escamotejant un festival.

## 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<sup>er</sup> - 07007 Palma (Mallorca)  
Tel. 971 25 64 05 - Fax: 971 25 61 39  
e-mail: coc33@infonegocio.com

DATA I SIGNATURA:

# El creador i el personatge: Chaplin i Charlot, el rodamón universal

Antoni Figuera

**D**iré, per començar, que el meu personal apropament al personatge de Charlot –un altre Don Quixot etern aspirant a solventador d'injustícies, ben igual que el protagonista cervantí– sols el puc fer des del reconeixement d'aquell qui va començar a estimar el cinema pels prehistòrics anys de la seva infantesa, veient els entenedridors i meravellosos curtmetratges de l'inimitable home-net a programes dobles de cinema de barri (faig al·lusió als anys inicials de la dècada dels cinquanta del segle passat).

Tot seguint l'inoblidable Georges Perec, també jo puc dir: «Me'n record» de Charlot a totes hores: nit rere nit. Sempre. Me'n record de Charlot amb el mateix sentiment amb el qual me'n record d'Alonso Quijano desdoblant-se en el dolgut i malenconiós cavaller de la Manxa. Ben igual que recuperar d'entre la boira de la memòria el no menys entenedridor monsieur Hulot al París de *Mon oncle*, així també me'n record de l'heroic etern perdedor chaplinià amb tota la parafernàlia del seu estrambòtic vestuari a sobre (capell fort a vegades talment dotat de vida pròpia, guardapits de tafur en hores baixes o levita que va conèixer temps millors, amplíssims i gastats calçons a punt de llenegar comes avall, patètiques sabatotes a les quals, però, un hi percep el batec de «l'ànima» de la transhumància del personatge, similarment al que advertim en contemplar els esclips de Van Gogh): en definitiva, tot aquell cabal d'imatges inesborrables que «el temps em va deixar».

Igualment, convé admetre l'evident ridícula de pretendre encabir en unes poques ratlles la totalitat de

l'obra chapliniana i la universalitat del seu «àlter ego», «heterònim» i «complementari» tot alhora: la figura de Charlot.

Crec que, just substituint el terme «poeta» pel de «director», podríem aplicar a Chaplin aquelles paraules d'Octavio Paz: «el poeta que escriu no es la misma persona que lleva su nombre. La persona real posee consistencia física, social y anímica: tiene un cuerpo y una cara, responde a un nombre. En cambio el poeta no es una persona real: es ficción. Debe sacrificar su rostro para hacer más viviente su máscara». Per això mateix he parlat abans de «complementari» i «heterònim» referint-me a la relació entre Chaplin-director i Charlot-personatge: aquell «àlter ego» que pot ser, per ventura, «l'altre», com volia Rimbaud.

Així doncs, deixant de banda el fet que seria tasca inútil voler abastar en un sol article com aquest tota la complexitat del personatge chaplinià, em limitaré a mirar de desmentir un dels més fal·laços equívocs que certa crítica es va encarregar de difondre al llarg de dècades entorn de la seva filmografia. Em referesc a l'acusació d'haver fet servir un humanisme bord, tendrista, lacrimogen, i un sentimentalisme de fulletó que perjudicarien en excés l'abast crític dels seus films. I abordaré aquesta tasca a partir d'una única referència, la pel·lícula que ha carregat de forma més irritant amb aquest last: *City lights* (obra que, amb *The Golden rush* i *Modern times*, consider un dels cims del seu art i de tota la història del cinema). Em tranquil·litza saber, pel que fa a aquest afer, que veus infinitament més autoritzades que la meua, com la de

Woody Allen o la de José Luis Guerín, comparteixen idèntica opinió.

I tot això, sense oblidar que, en abandonar el personatge de Charlot, Chaplin ens ha lliurat obres tan admirables com *A woman of Paris*, en qualitat sols de realitzador; *Limelight* (que es pot veure com el testament i «cant de cigne» de la vida de Chaplin com a artista i clown); *Monsieur Verdoux*... O recordar la seva irònica i molt subtil capacitat per «transvestir» una deliciosa Sophia Loren en una sorprenent versió femenina de Charlot –recordem la divertida seqüència de l'actriu vestida amb un pijama un parell de talles més grans a l'interior de la cabina del vaixell, i amb la presència del mateix Chaplin improvisant un imprevisat cambrer marejat– en el que fou el seu comiat del cine: la incompresa i injustament menystinguda *A countess from Hong-Kong*.

També és oportú recordar una de les qüestions més bizantines –i estèrils, tot sigui dit– que la crítica ha airejat molt de temps: l'oposició del cinema de Chaplin amb el de Buster Keaton. En realitat, no es tracta d'elegir obligadament l'un o l'altre, sinó de gaudir de l'obra de tots dos. I en aquest sentit, la seva genial i única trobada (topada més aviat, si hem de fer cas d'alguns) en la ja esmentada *Limelights* confirmaria com en pot ser, d'admirable, l'harmonia dels oposats en el marc de la ficció-representació.

Entre el més corrosiu i transgressor dels distanciaments brechtians que la mirada de Keaton proposa sobre la realitat (pensem en aquella successió d'obres mestres que són *Seven chances*, *The cameraman*, *The general*, *Our hospitality*) i aquell altre «teatre de la crueltat» –en el sentit artaudià del terme– en el centre del qual situa Chaplin les desventures del seu home-net, la mirada de l'espectador bota de l'un a l'altre convençut que tots dos ofereixen, cada un a la seva manera, una de les imatges més esquinçadament reveladores de la solitud i de la lluita per la supervivència –també, de la insubmissió al poder establert– de l'home contemporani (una cosa que va saber captar poèticament Rafael Alberti en una sèrie de magnífics poemes destinats a retre homenatge a l'univers del cinema silent i de l'«slapstick» en un dels seus millors i menys coneguts llibres, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*).

I no és gratuïta la menció anterior a Brecht. Diu l'autor Alemany: «de

tots els objectes, els que més estim són els usats. Els vasos de coure amb bonys i cantons esclafats, els ganivets i forquetes els mànecs dels quals han estat agafats per moltes mans». Com no incloure en el catàleg tots i cadascun dels elements –el capell ridícul, el guardapits que vol ser levita de dandi esfilagarsat, els calçons moltes talles més amples del que necessiten les camarrines del protagonista, les sabates rescatades de qualsevol poal de fems– que perfilen la personalitat del rodamón? No identifiquem les paraules de Brecht amb l'homenet eternament digne tot i la seva ridícula, que no perd el seu sentit de l'elegància tot i els guants descosits, tot i la corbata recollida en alguna riera? Per què serà que, en pensar en Charlot, sempre em ve a la memòria la inoblidable cançó de Domenico Modugno: «Vell frac?»

I seguint amb Charlot i Brecht, com oblidar l'episodi dels cordons de bota que es mengen amb deler, com si fossin sucosos espaguetis, i dels claus que es xuclen com ho faríem amb els ossos d'un bon pollastre; o el del ball dels panets, pertanyent igual que l'altre a la insuperable *The Golden rush*? És que no percebem, al marge de la relació amb les paraules del dramaturg, que els esmentats objectes compleixen la mateixa funció transgressora a la pantalla que la complida pels no menys transgressors «ready-mades» de Marcel Duchamp dintre de l'art d'avantguarda?

I quan, en un altre context, diu Brecht: «en els temps ombrívols, es cantarà també? També es cantarà sobre els temps ombrívols»..., no és igualment tota l'obra de Chaplin una meditació sobre «els temps ombrívols»? Més encara: també es riurà, en els temps ombrívols, semblen pensar Keaton i Chaplin. Perquè la rialla, no sols la subtil i enginyosa, sinó també la riallota a ultrança (la riallota homèrica, per entendre'ns), compleixen una doble funció transgressora i catàrtica. La rialla esdevé remei infal·libre contra tots els més sagrats i inquisitorials dogmes religiosos i polítics amb els quals s'ha turmentat la humanitat des de sempre (com molt bé s'encarregava de recordarnos Guillem de Baskerville en la intel·ligent adaptació de la magnífica novel·la d'Umberto Eco *El nom de la rosa* que feu Jean-Jacques Annaud al cinema).

Pel que fa a Antonin Artaud i la seva «estètica de la crueltat», Chaplin és un vertader mestre en l'art de do-

nar la volta a qualsevol situació suposadament melodramàtica i mostrar-ne d'immediat el revers. Centrem-nos, com hem dit abans, en un parell de seqüències de *City lights* a les quals els pretesos tòpics i acusacions de blanesa sentimental queden subvertits.

A l'inici de la pel·lícula, quan veiem Charlot dormint tranquil·lament als braços d'una estàtua que acaba de ser descoberta com a monument públic i al davant de la qual la gent important –les forces vives de la ciutat– pronunciaran un discurs no menys «important» i ridícul, la ridiculesa del qual ve intel·ligentment posada en relleu pels sons i onomatopeies –vertaderes «flatus vocis» polítiques– que produeixen els parlants. A partir d'aquesta demolidora seqüència que ens dona el to pel qual transcorrerà el film, Charlot afronta mil i una vicissituds en el seu afany d'ajudar l'al·lota –una jove venedora de violetes cega– de la qual s'ha enamorat. El fet que la jove sigui cega contribueix encara més a accentuar la cruesa de tot plegat, ja que el realitzador s'encarrega de deixar-nos entrellucar pla a pla, escena rere escena, que el seu sacrifici serà inútil. L'al·lota, una vegada recuperada la vista, abandonarà el protagonista en descobrir que no era tal com se l'havia imaginat. L'aparent «felicitat» concentrada en el malenconiós somriure del protagonista no és més que un altre engany. L'espectador sap perfectament que Charlot restarà, com sempre, tot sol.

En una altra seqüència no menys fonamental del film, Charlot s'acosta pels volts del port, on el milionari del barret de copa gat es disposa a suïcidar-se. Rescatat per Charlot, assistirem al seu agraïment momentani, invitant-lo a casa seva i a dinar en un esplèndid restaurant, cosa que permetrà una seguit d'inoblidables gags. Però, quan el milionari es recupera de la seva ebrietat, no reconeix el convidat i exigirà al seu majordom que expulsi aquell brut indigent que s'ha atrevit a entrar a ca seva. I així, la mateixa situació es produeix diverses vegades. Després Charlot, en el seu afany d'ajudar la venedora de violetes cega, es llançarà a embolics cada pic més difícils que culminen en la genial seqüència del combat de boxa, en la qual es combinen admirablement el sentit còmic de l'escena i la fluïdesa dramàtica de la situació com un perllongament més de la seva lluita per la supervivència.

En recuperar la vista, l'al·lota descobreix que aquell rodamón és, en



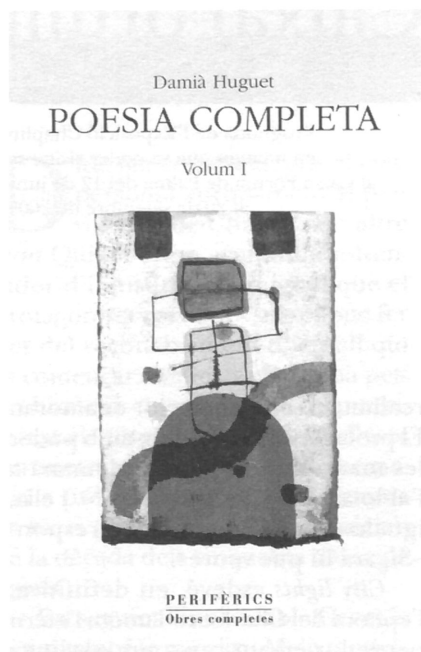
Programa de l'Exposició Chaplin en imatges que va poder visitar-se al Caixa Fòrum de Palma del 12 de juny al 20 de setembre de 2009

realitat, el seu benefactor enamorat. El protagonista es cobreix amb pudor les mans mentre plora, i demana a l'al·lota: «Ara ja hi pots veure?». I ella, igualment commoguda, li respon: «Sí, ara hi puc veure».

*City lights* esdevé, en definitiva, l'epítom del Charlot rodamón, l'etern perdedor errant cap a un «skyline» que mai no arriba, vagarejant per l'escenari de la vida amb un aire de suprema dignitat, rebel·lant-se amb urgència davant la injustícia. Reparador de greuges com el Quixot. Charlot l'indigent, el pària de la societat que reacciona al món que l'envolta segons les circumstàncies: amb hostilitat i rudesia quan és assetjat; amb tendresa i candor quan adverteix mansuetud en els altres. Un final, el de *City lights*, que dona testimoni –com ho feia la darrera imatge de *The circus* amb el personatge tot sol, o la de *Modern times* en companyia de la meravellosa Paulette Godard perduda en el fons de l'enquadrament– de l'irrenunciable individualisme romàntic del seu autor. O com va dir en el seu moment el crític Pedro Crespo: «Charlot desterrado y perseguido, corre siempre a lo largo de una raya fronteriza, poniendo un pie en cada lado, corriendo con sus pierrecillas teclantes a lo largo de una frontera imaginaria. Corriendo solo en todos y cada uno de los que no encuentran un lugar».

# Tria call nou el bon fornicador

(Reflexió entorn de la publicació de *Poesia completa* de Damià Huguet a Perifèrics i altres expansions...)



Damià HUGUET. *Poesia completa*. Palma: Editorial Perifèrics, 2008, 459 i 500 p. (2 volums)

Editor, 2009), tots dos aplecs d'articles promoguts per les trinxeres mésponents de la UIB i amb Margalida Pons com a figura vertebradora d'esforços conjunts, han arribat, tal i com ja saben els seus impulsors, per suplir el buit teòric que existia al voltant d'aquest moviment poètic, narratiu i humà que va prendre cos durant els anys setanta i vuitanta.

No han estat les úniques publicacions que han donat fe d'aquest retorn. Fa poc Àngel Terron va llençar el volum de títol lul·lià *Art breu. Antologia 1973-2008* (Edicions del Salobre, 2008) i també fa poc que, després de més de deu anys d'espera, podíem gaudir de la publicació d'*Obra poètica i altres escrits* d'Andreu Vidal (Edicions del Salobre, 2008). Finalment. Ambdues obres, imprescindibles sense cap mena de dubte i mereixedores d'ulterior consideració més enllà d'aquest simple esment, formen part del testimoniatge d'aquesta època essencial de les nostres lletres tot i que s'hagi volgut enfosquir i marginalitzar pels sistemes crítics actuals. Però hi ha més testimonis encara que estan en moviment: Maria Muntaner està en procés de creació d'un estudi que analitzi amb profunditat el Taller Lluàtic i tot el moviment que aquest generà per força pròpia o per força inèrta generada al seu voltant, mentre que les obres completes de Lluís Urpinell estan en procés de preparació, ben igual que en preparació està la represa d'exposicions d'artistes plàstics vinculats a aquest període tan sorprenent. Tot això és important, sí, però no cal tenir la vista posada al que encara no tenim entre mans; fixem-nos necessàriament en els dos volums immensos que sí que ens ocupen: la *Poesia completa* de Damià Huguet (Perifèrics, 2008).

Editada amb cura per Sebastià Alzamora i en edició d'un luxe assequible per a tothom que així ho

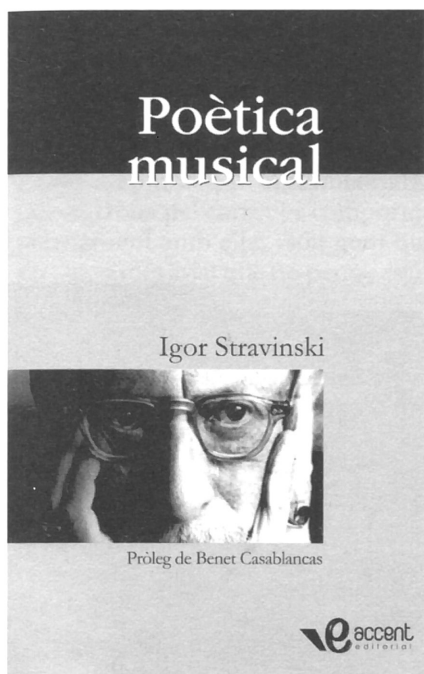
vulgui, l'obra de Damià Huguet torna a nosaltres amplificada, fet que va en sintonia amb el seu esperit multiplicador. Si el primer volum ens retorna a l'atavisme i a la salvatge d'aquest incontinent eufòric recuperant els seus poemaris publicats, i ja introbables a les nostres llibreries, i superant les fronteres illenques per arribar mar enllà, el segon volum és encara més ambiciós i presenta, per primera vegada, set poemaris inèdits (*Blanc brut*, *Postals de l'illa*, *Bestialment amant*, *Transparències*, *No hi ha com tenir lleguda*, *Una embosta d'ulls* i *La mar dins un sac*) del conegut campaner.

Aquesta mateixa revista ja fa tenir, fa uns quants números, la possibilitat de donar un tast amb un poema de cada llibre inèdit i un article minuciós de qui ha realitzat l'edició de les obres. Ara aquell tast ja és un àpat total on complementar, i completar, el coneixement de la poesia de Damià Huguet tal i com ja la coneixíem: juganera, exaltada, cínica, atàvica, crua, visceral, lírica, pornogràfica, volcànica, culta, de terra vermella, universal i plena de calls constructius. Visionària, perquè provenia de la imatge pura, petja d'empelt en el cervell de qui trobava en el setè art la màxima expressió del tot, i perquè creava ella mateixa visions iniciàtiques i descomunals, la poesia de Damià Huguet, com l'ona poètica a la qual ens referíem al principi d'aquest escrit, és expansiva, i cada poema nou és com una ramificació en forma d'ona de cadascuna de les investigacions poètiques, però també artístiques, d'aquest experimentador en poesia, cinema, articles o fotografia emmarcat dins d'un període apassionant i viu de les nostres lletres.

Aquest caire de «bon fornicador», d'aquell qui grata fort i fondo fins trobar les arrels de tot, i totes aquestes facultats incloses com a salvacions dins dels seus versos, són les que perduren en molt bona part dels autors joves que formen part d'aquesta nova fornada d'escriptors que reivindiquen, i estimen, la poesia d'Andreu Vidal, Àngel Terron, Damià Huguet i altres éssers que, amb el seu esforç, ara retornen a nosaltres més forts i precisos: autèntics, perquè la seva raó queda demostrada i justificada a cada nou vers. Els versos de Damià Huguet, gràcies a aquesta edició espectacular, tornen més necessaris que mai, més impressionants. I més contundents. Pedra picada.

Jaume C. Pons Alorda

# Igor Stravinski o la rectitud artística



Igor STRAVINSKI. *Poètica musical*. Girona: Accent editorial, 2008, 136 p.

**I** existeixen diverses formes de Bellesa: el bell en les ciències: la geometria és bella. El bell en els costums: no es pot negar que la mort de Sòcrates fou bella. (...) L'aplicació massa exacta del Vertader perjudica la Bellesa i la preocupació per la Bellesa és un obstacle pel Vertader. Però és evident que sense ideal no hi ha Veritat. Flaubert ens confessa la mateixa inclinació estètica que Stravinsky en aquesta citació que, molt platònicament, preludia l'atmosfera de les lliçons que conformen la *Poètica musical* d'aquest darrer. I és que Stravinsky apel·la a la mesura, a la submissió del músic en totes les seves facetes a l'autoritat del bon gust i de les normes que aquest dicta, descrivint de forma intersubjectiva el fenomen musical. El terme «in-

tersubjectiva», lluny de voler ser una pedanteria o una excentricitat, cal esmentar-lo per ser fidel a la intenció del nostre compositor, que no és la de fer passar per un únic filtre –el seu– una sèrie d'afirmacions, sinó la de, referint-se al sentit comú, fer palesa l'objectivitat que roman en aquestes.

En les sis lliçons que componen el llibre, Stravinsky ens proposa una reflexió íntegra en què prenen forma tots els aspectes en els quals la música pot ser apreciada. Se'ns presenten la perspectiva del músic instrumentista o executor, la del compositor, i la més comú, la de l'oient. A aquest darrer és a qui va dirigida la conferència que pren la forma del nostre llibre i, encara que no se li pressuposen coneixements professionals, ha de comptar de manera indispensable amb dues condicions: el sentit comú i el posicionament llunyà respecte de l'esnobisme. Stravinsky dedica, l'any 40, un parell d'atacs irònics, que poden esdevenir, a la vegada, durs i còmics, a aquests insurrectes que encara avui alimenten els nostres pocs, tot sia dit, centres de cultura. Manifesta, ara sí en el rol de creador, el malestar que produeix una sala de concerts farcida de salvatges sublimant-se en *Loewe*. Persones practicant formes sofisticades o no d'hipocresia, faltant a l'Esperit i a la integritat de l'artista i a la del públic que, format o no, no té la necessitat de legitimar la seva ignorància en una caricaturesca representació del paper del bon civilitzat. Llegint, record la darrera vegada que vaig fulminar un d'aquests paràsits que marquen com a territori de procreació les sales de concerts. En una escena quasi kafkiana, pràcticament s'hi convertia en un animaló quan, amb la meua mirada clavada en els seus ulls polièdrics, d'insecte, jo pronunciava un «per favor...». Però, tornant al que ver-taderament és important, el nostre compositor valora molt més un oient amb voluntat d'entendre i amb un cert bagatge que no pas l'arquetip que ja he esmentat. De la mateixa manera, li resulta insuportable la labor d'un crític que valora més la satisfacció que li re-

porta un narcisisme innat en sentir la seva pròpia veu que la voluntat real de ser fidel al contingut de l'obra que tracta.

Quan ens endinsam en la prosa, assagística però prosa, de l'autor de *Le Sacre du printemps*, un dels elements que més pot sorprendre'ns és la manifestació clara de la consciència de l'ésser musical, la lectura inusualment encertada de la feina del que es troba a la disposició d'aquest, de les *necessitats* a les quals l'art respon. Tot això, envoltat d'un continu de referències a altres paisatges de la cultura i de la forma marcadament filosòfica de l'exposició, no pot més que evidenciar una lucidesa que comptadíssims cops trobam ja en homes de les nostres generacions. I no és difícil percebre el *requiem* en una cultura que el mateix Stravinsky, essent-ne un dels seus darrers representants, també donava per perduda.

A tot això, a estones sentim que assistim a l'expressió d'una intuïció modelada sota les exigències d'un intel·lecte que no és tal, d'una forma estèticament i filosòficament parlant perfectes que ens descobreixen l'aliè que és Stravinsky a la figura del músic autòmat o esnob. Fent-se servir d'aquest llenguatge, que clarament denota el caràcter universal de la seva apreciació subjectiva del fenomen musical, ens mostra l'habitualment desconeguda concreció de la música i, per altra banda, ens explica el poc racional que és la tasca del músic en el sentit més convencional del terme. Però vós, lector, podeu demanar-vos: «I que és més que un demiürg un bon músic, segons el que m'exposa aquest bon home?» Realment, tot plegat no és cap aporia irresoluble. L'explicació més simple respon a unes coordenades bastant lògiques si pensam en qualsevol producció artística i en la natura del geni. L'artista, creador o executor, en el cas del músic, quan s'apropa a la música no ho fa des de l'intel·lecte, sinó des d'un impuls visceral, animal, molt anterior a la reflexió. Això ens dóna a entendre que han d'existir una sèrie de facultats innates per ésser part constitutiva, sigui de la forma que sigui, del món de l'art; d'aquí el to platònic continu en l'exposició de Stravinsky. En canvi, hi ha quelcom de demiúrgic en els impulsos del creador quan aquest ha de fer l'esforç d'ordenar-los per erigir-los en una forma significada i materalment concreta. Per tant, la direccionalitat de la qual parla un professor de conservatori al seu alumne, assegut davant del seu violoncel en una classe qualsevol, no

respon a una necessitat etèria, mancada de sentit. La direccionalitat d'un passatge o d'una frase musicals té el seu sentit a petita escala, dins una simple peça, perquè el fenomen musical en una dimensió molt major té un sentit concret. Això sí, no troba el seu sentit en consonància amb pensaments, amb emocions o amb imatges. La música és en si mateixa, i aquí neix la seva concreció i el seu sentit. L'exageració de qualsevol aspecte en la producció musical, ja sigui un gest exagerat en la seva execució, ja sigui l'intent de fer brillar aspectes que la música no té per què exhibir, són susceptibles de privar la música de la seva concreció, de la seva forma específica, com una proteïna és sus-

ceptible de perdre la seva conformació i les seves propietats específiques quan es produeix qualsevol ínfima variació en el seu medi. Wagner és precisament atacat, des d'aquesta perspectiva, per intentar conduir l'interès estètic cap a una música privada de la seva moderació en eclòsions tràgiques que no li pertanyen, en un intent de desmarcar-se de la tradició musical i, per tant, camí a l'arbitrarietat. Malgrat això, però, Stravinsky salvaguarda la molt merescuda integritat professional tant de Wagner com de Schönberg encara que, per ell, aquest darrer no deixa de cometre el gran error de privar la música de ser un fenomen total aplicant la atonalitat.

No és absurd tot plegat, siguem raonables i no neguem les noves propostes sempre que siguin fonamentades. Stravinsky separa el gust subjectiu de la rectitud artística. Com a exemple d'això podem prendre l'opinió que Stravinsky manté respecte a Schönberg. Sense sentir cap atracció per la música d'aquest darrer, Stravinsky li reconeix l'evidència d'una intenció clara i un coneixement molt exhaustiu de la tradició per poder alterar-la. La clau és no perdre la tradició com a punt de referència i ampliar, així, els límits de la cultura, no retallar-los amb *innovació*, percebre el que un esnob titllarà de revolucionari com a variacions sobre un mateix tema. ■

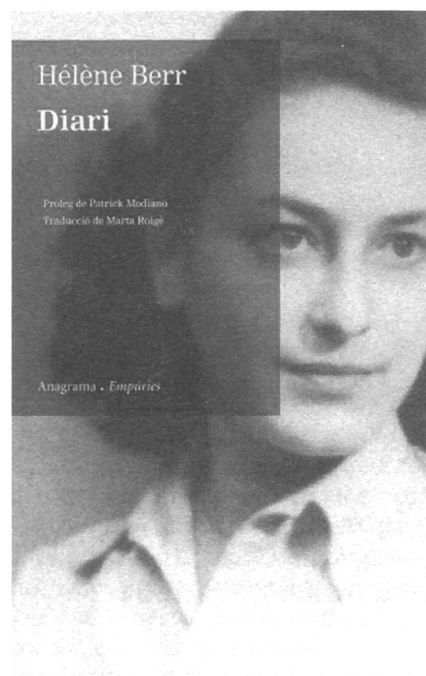
Marina Mulet

# Hélène Berr: recarregar el fusell

Victor Klemperer arrabassà a la vida una de les pàgines més emocionants que he llegit sobre la capacitat de la intel·ligència per resistir les investides dels salvatges. El filòleg alemany, de cognom semític i que sobrevisqué al Tercer Reich, recorda en el seu diari, el nou d'octubre de l'any 1936, el funeral d'un jurista d'origen jueu. El principal orador de l'acte es dirigeix al difunt en un moment donat: «No et puc donar la mà, perquè estic recarregant el meu fusell; sigués, també en la vida eterna, el meu bon camarada». La metàfora militar no escapa a un atent Klemperer (potser fins i tot l'incomoda en la primera fracció de segon), però tot d'una hi entèn el significat profund: «realment em va produir una sacsejada d'entusiasme i em vaig jurar a mi mateix: seguirem recarregant, ja sigui un llibre jurídic o un assaig sobre la Il·lustració francesa, qui sigui jueu i segueixi treballant aquí, enriquint la vida espiritual alemanya, aquest "recarrega el seu fusell"». No es pot dir res més noble sobre el valor de la cultura.

Klemperer no estava tot sol en la seva convicció. Tampoc, en la seva necessitat de «donar-ne testimoni fins al final». Al llarg d'uns anys de fang, envoltada Alemanya dels anells de

foc que per a Murnau delataven el Diable guaitant la vida dels homes, s'estén arreu d'Europa una necessitat: la que les víctimes senten de preservar la memòria. L'auge editorial, els darrers anys, de la literatura de l'Holocaust ens ha fet acarar alguns llibres essencials: destaquem-ne Primo Levi, Mihail Sebastian, el mateix Klemperer o la veu, prima i compromesa, d'Etty Hillesum. Una literatura que neix de l'experiència real, i que sorprenentment no suposa tant una denúncia del nazisme (que també, en tot cas) com una afirmació de la dignitat humana, de la seva existència en les condicions més penoses. I tot i això, sovint ens demanem com és possible que unes circumstàncies tan crues hagin atorgat el fruit darrer d'una gran literatura. Klemperer, per exemple, no es creix davant el desastre? No s'exigeix de sobte els més grans esforços intel·lectuals i morals? D'alguna estranya manera, les víctimes de l'Holocaust es fan fortes tot fent-se dèbils, vull dir: essent els botxins buits i metàl·lics, les víctimes esdevenen humans en un sentit profund, simpatitzants dels seus congèneres. I ho fan amb tota la força de la seva voluntat. Si la literatura és un acte moral i també una afirmació del



Hélène BERR. *Diari*.  
Barcelona: Anagrama /  
Empúries, 2009, 288 p.

poder del llenguatge, llavors no hi ha res més literari que els textos de les víctimes del nazisme (o de l'estalinisme, el ritme d'edició de les quals és reveladorament més lent).

L'edició del *Diari* de la jove francesa Hélène Berr ha suposat el descobriment d'una altra peça mestra sobre la natura de l'Holocaust. És un llibre que confirma tot el que s'ha dit fins



aquí, a més de connectar directament, i per la via intuïtiva, amb les reflexions que Hannah Arendt extrauria, anys després, del judici a Adolf Eichmann. Berr era la filla d'un home rellevant de la societat parisenca de la seva època. Un jueu assimilat. Extremadament civilitzada, Hélène estudia a la Sorbona, llegeix literatura anglesa, coneix els mestres de la música clàssica. Tot el que fa gran França es concentra en la seva persona, generosa a més i molt maca. Berr, però, veurà la seva vida estroncada (i extingida finalment) amb l'aparició dels nazis al seu país. Crònica de l'ocupació, el seu *Diari* incorpora també unes notes molt exactes sobre l'anomenada *banalitat* del Mal, quan l'autora apunta que molts alemanys que es troba pel carrer es comporten galanament amb ella: «són gent que no sap, o més aviat que no pensa; estan per acomplir l'acte immediat que els ordenen. Però ni tan sols veuen la incomprendible falta de lògica que hi ha en cedir-me el pas a la porta del metro, i per ventura demà enviar-me a la deportació: i en canvi, jo seria en tots dos casos la mateixa i única persona. Ignoren el principi de la causalitat». O aquí deçà: «que s'hagi arribat a concebre el deure com una cosa independent de la consciència, independent de la jus-

tícia, de la caritat, de la bondat, mostra la inanitat de la nostra suposada civilització». La, fins ara, desconeguda Berr s'avança així a *l'Eichmann a Jerusalem* d'Arendt, al *Nosaltres, els fills d'Eichmann* de Günther Anders, i entronca amb els poemes-estampeta de Brecht, el qual no podria presumir de la mateixa lucidesa que aquesta joveneta.

Al començament, el *Diari* ens pot decebre: una veu amable, però d'una bondat que podem preveure fins i tot impostada, ens conta coses francament irrelevantes. És que ens està contant la vida abans del trasvals. A poc a poc, l'obscuritat fa acte de presència, però hi ha una cosa magnífica en aquest dietari: el nazisme, l'horror, no hi té més pes que una història d'amor. L'amor també hi és, aquí, i parlo d'un fenomen molt concret: comprometre's amb una persona, conèixer-ne una altra, viure els dubtes, afrontar les pèrdues, habitar el desig, voler ser-ne també objecte... Aquest amor, però, va essent castigat i amarat per l'horror. No és descuit repetir la paraula: el *Diari* de Berr termina amb tres solemnes constatacions: «horror, horror, horror!». Pel camí, aquella veu que s'obligava a ser humil ha passat a serho de bon de veres: reconeix el seu talent, sense hipocresies, i el posa al

servei d'una missió: conservar la memòria d'una injustícia. Exactament aquella voluntat de testimoni que ens impressiona sempre en la literatura de l'Holocaust, amb paral·lelismes constants i colpidors entre Berr (una franceseta de vint-i-quatre anys) i Klemperer (un professor universitari alemany a la cinquantena). Veiem-ne exemples extrets del llibre que ens ocupa: «el meu objectiu: revelar el dolor dels homes en totes les seves formes»; «prenc nota dels fets, amb presses, perquè no s'ha d'oblidar»; «tinc un deure a complir amb l'escriptura, perquè és necessari que els altres coneguin».

Aquest ressenyador podria centrar també la seva atenció en les encertades anàlisis de Berr sobre la figura de Jesús, o en les seves intel·ligents notes sobre literatura anglesa, o en les seves rampellades místiques i antimodernes. Tanmateix, el que fa gran aquest llibre és la fe en l'escriptura. Berr creia portar «una vida pòstuma», es mostrava segura de merèixer la mort tant (tan poc) com els que la precediren en l'extermini. Quan el seu assassinat arribà, es feu definitiva i ferma la seva victòria.

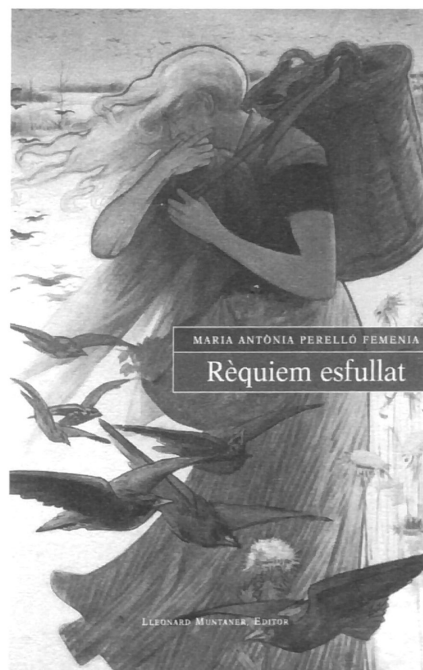
Josep Maria Nadal Suau

## Rèquiem esfullat o el poema de l'adéu definitiu

**R**èquiem esfullat és el primer llibre de poemes de Maria Antònia Perelló Femenia. L'autora, fins ara, ha publicat un bon nombre d'estudis i d'edicions d'autors mallorquins, sobretot de Joan Alcover, de Miquel Costa i Llobera i de Josep M. Llompart, entre d'altres. Els seus estudis sobre literatura es caracteritzen per estar escrits amb un llenguatge també literari, que cerca l'elegància, ben lluny d'aquells altres crítics que empren un llenguatge fred, amb pretensions científiques. A més, Perelló és autora d'una novel·la, *El crepuscle d'un home*

(2006). Tot i tractar-se d'obres de gèneres diferents, *El crepuscle d'un home* i *Rèquiem esfullat* són dos llibres que presenten molts de paral·lelismes. La perspectiva en cada un d'ells és diferent perquè el mitjà expressiu que ha utilitzat no és el mateix, però tots dos comparteixen una visió molt semblant de l'existència, ambdós ens enfronten al tema de la mort, ens parlen de la brevetat de la vida, mostren com la infelicitat sempre acaba obrint-se camí.

Més que un llibre de poemes, *Rèquiem esfullat* és, al meu parer, un llarg poema, dividit en trenta-quatre cants,



Maria Antònia PERELLÓ FEMENIA. *Rèquiem esfullat*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 2009, 80 p.

amb què l'autora vol retre un homenatge íntim a la memòria d'Isabel. Cap al final del llibre, en el poema XXII, ens comenta que vol «bastir un altar / on t'alçaràs en la meua ànima mesella, / com una estàtua immortal...». Aquest altar és el llibre que el lector té a les mans, el qual també és, al capdavant, un poema d'amor. De fet, ens trobam davant una obra d'un to essencialment elegíac –i, per tant, amorós–, perquè només podem enyorar allò que hem estimat i hem perdut.

En el prefaci, que resulta molt aclaridor de les intencions que l'autora ha perseguit amb aquest llibre, ens diu que sobretot ha volgut comunicar-nos els seus sentiments. Per aquest motiu, *Rèquiem esfullat*, més que una reflexió abstracta sobre la mort i sobre la naturalesa efímera de l'ésser humà, és un llarg cant, completament unitari, que ens transmet el sentiment de dolor per una pèrdua irremeiable.

A *Rèquiem esfullat* l'autora ens parla de la mort a partir de l'experiència personal de qui ha perdut un ésser estimat i que, per tant, sap que mai més no el podrà recobrar. El més dolorós de la mort és, per als qui queden, aquesta certesa que no tornaran a veure mai més la persona estimada. D'aquí que l'autora repeteixi, de tard en tard, un «No tornaràs mai més», que sona definitiu i contundent, cruel, tràgic, unimaginable... i ens mostra un dolor irreparable. Aquest és l'eix central del llibre, el que n'explica tota l'escriptura: davant la impossibilitat de tornar a tenir el que hem perdut, la literatura és un camí que, si bé no pot retornar-nos la persona que la mort ens ha robat, almenys sí pot complir una funció catàrtica, tot transmetent als altres el nostre dolor i, així, consolar-nos.

Els trenta-quatre poemes d'aquest llibre són variacions entorn del tema central que, tot just, hem apuntat. D'aquesta manera, constitueixen una espècie de viatge al fons del dolor, un recorregut per les metamorfosis de l'experiència de la pèrdua. L'autora ens situa davant les seves vivències i, alhora, indirectament, també ens

fa un retrat evocatiu d'Isabel. Dins el llibre hi ha un eix temporal, subtil, que ens condueix per les diverses estacions de l'any i que és, alhora, un recorregut per la memòria, pels dies feliços d'abans, que contrasten amb la realitat nua de la «casa buida» i solitària del present, només habitada per les forces de la destrucció, representades pels corcs i per les aranyes.

El llibre ens acara a un moviment constant, com el que Heràclit constata en tot el que existeix. Maria Antònia Perelló ho diu amb uns versos molt contundents: «perquè tot és fugaç i dura l'instant mateix / que dura el so de la llum». L'autora insisteix en aquesta destrucció que afecta tot el que existeix, que ens crea un sentiment de vertigen còsmic. Aquestes idees profundes són expressades amb unes imatges tan senzilles com expressives, com les d'aquests versos del poema IV:

«Però l'amor, com la vida que em donares,  
dura el temps d'un breu sospir, d'una mirada lluenta,  
el temps que el sol brilla penjat sobre el llençol  
d'un dia d'estiu.»

O en aquests fragments dels poemes VII i X, respectivament:

«La vida de l'home és una corda agafada entre el cel i la terra...»  
«La vida se'n va de casa nostra tal com va arribar:  
sense demanar-nos permís per obrir la porta, omplir-nos de llum  
i buidar-la en la fosca tenebra.»

Tanmateix, enmig de la desolació alguns versos esparsos apunten una esperança de retrobament amb Isabel. D'aquesta capacitat destructora de la vida, l'autora n'espera la possibilitat d'un retrobament amb l'eternitat o, també, d'una supervivència de la persona estimada en el record dels altres, en la memòria i en la paraula.

Maria Antònia Perelló ha construït aquest «altar» amb els materials més nobles que ha trobat: les paraules.

Uns elements, aquests, amb poders màgics, evocadors, capaços de donar vida per si mateixos. D'aquí que el llibre sigui ple d'expressions suggestives i riques: des de les imatges que ens suggereixen el dolor («la casa deserta i gemegosa»; «un dia, més prest o més tard, / hem d'abandonar la barca, la casa i les sabates»; «la barca del no-res»; «la barca de Caront»; «el festí bullició dels corcs»...) fins a unes altres plenes de vida i, fins i tot, amarades d'una certa sensualitat, que recorda la poesia amorosa oriental, com en aquests versos del poema XXIX:

«...tot conserva, com una bella relíquia,  
efluvis del teu alè i el perfum de les teves mans  
dins les meves: aromes esllanguits del que fórem.»

D'aquí, per exemple, la presència d'una rica imatgeria que de vegades es palesa en la presència un gran nombre d'elements florals o en el motiu del jardí. L'autora reivindica Ausiàs March que, des de la citació inicial que obre el llibre, és esmentat com «el poeta», tot i que ella se situa en l'altre extrem del conceptualisme eixut del poeta de Gandia. *Rèquiem esfullat* revela una multitud de lectures d'autors molt diversos (Dant, Hölderlin, Joan Alcover, Espriu, Llompart, Riba, Rosselló-Pòrcel, Costa i Llobera...), als quals ret homenatge. De tots ells l'autora ha après que en la paraula poètica pot viure encara la mare enyorada, com ens diu en el poema VIII:

«No tornaràs mai més, però ara perdures  
en el jardí espès del meu capvespre rovellat  
i en els ritmes llastimosos del meu cant...»

En resum, Maria Antònia Perelló ha construït un llibre tan bell com emotiu, tan intuïtiu com intensament treballat, tan ric d'expressivitat com d'idees profundes i intenses. ■

Pere Rosselló Bover

# A AIR EUROPA, TU ESCULLS EL MOMENT

8:00 hores

14:00 hores

18:30 hores



Estrenem la ruta  
**MADRID-LISBOA**  
amb 3 freqüències diàries



ADO



Patrocinador del Equipo  
Olimpico Español

Reserves:  
902 401 501

a la teva Agència de Viatjes

 **AirEuropa**  
www.aireuropa.com

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

2009

Baltasar  
**Porcel**

[www.escriptordelany.com](http://www.escriptordelany.com)



Foment  
de la lectura

GOVERN  
de les ILLES  
BALEARS

[www.illesbalears.cat](http://www.illesbalears.cat)

Conselleria  
d'Educació i Cultura