

Lluc

REVISTA DE CULTURA I D' IDEES

GENER - MARÇ 2010

5,50€

871

BARTOMEU COLOM

La reforma de l'Estatut d'autonomia del 2007

Marc Colell i Teixidó

DENISE BOYER

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

ÀNGEL CASALS

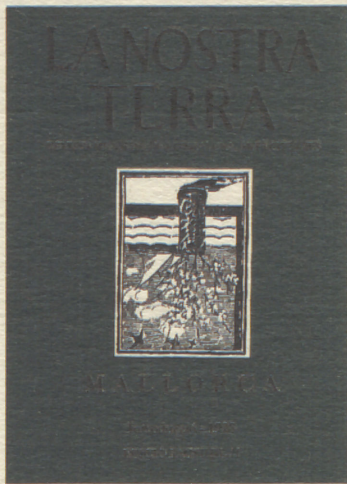
El Tractat dels Pirineus: una pau entre estats o entre dinasties?

DOSSIER: EL CUB DE RUBIK. UN PACK DE TELESÈRIES NORD-AMERICANES

Patricia Trapero, Jaume Miró,
Pere Antoni Pons, Melcior Comes,
Víctor Conejo, Jaume Muntaner,
Maria Muntaner, Jesús Revelles,
F. Xavier Granados, Carles Cabrera,
Josep M. Llauradó

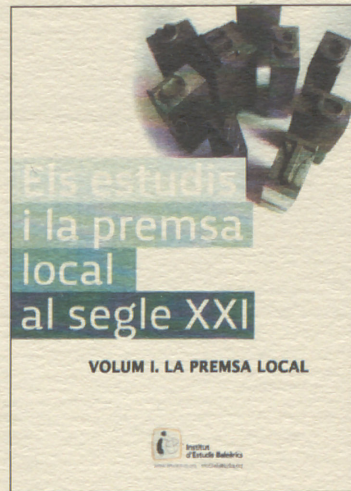


INSTITUT D'ESTUDIS BALEÀRICS NOVETATS



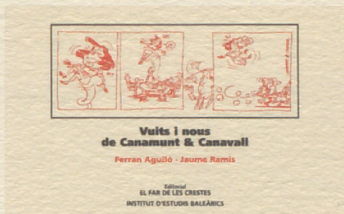
PVP: 190 €

La Nostra Terra (2009). Edició facsimil, 5 vol. Amb estudi introductor de Bartomeu MESTRE SUREDA. Pròlegs de Pere ROSSELLÓ BOVER i Miquel DURAN PASTOR. Coedita Institut d'Estudis Baleàrics i El Gall editor. Col·labora Sa Nostra.



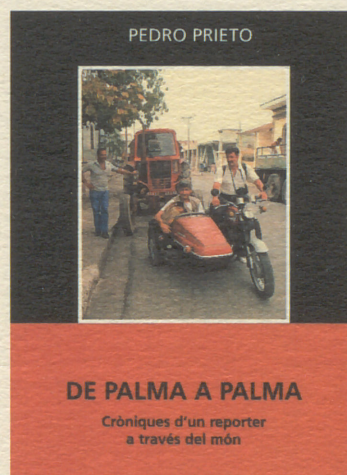
PVP: 18 €

AA. DD. (2009): *Els estudis i la premsa local al segle XXI. Volum I. La premsa local*. Edita Institut d'Estudis Baleàrics.



PVP: 25 €

Ferran AGUILÓ i Jaume RAMIS (2009): *Vuits i nous de Canamunt & Canavall*. Coedita El Far de les Crestes i Institut d'Estudis Baleàrics.



PVP: 20 €

Pedro PRIETO (2009): *De Palma a Palma. Cròniques d'un reporter a través del món*. Coedita Hiperdimensional edicions i Institut d'Estudis Baleàrics.



Institut
d'Estudis Baleàrics

www.iebalearics.org / info@iebalearics.org

Lluc

REVISTA DE CULTURA I D'IDEES

NÚMERO 871 · ANY LXXXVIII
Gener · Febrer · Març 2010
REVISTA TRIMESTRAL

EDITA

L'espurna
edicions

PRESIDENT EDITORIAL
Leonard Muntaner i Mariano

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

CONSELLER DELEGAT
Gabriel Seguí Trobat

DIRECTOR
Carles Cabrera

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

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

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

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA
Marc Colell i Teixidó

DIRECCIÓ D'ART
Coc 33 Serveis Editorials

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

ESTAMPACIÓ I FOTOCOMPOSICIÓ
Gràfiques Mallorca
(Inca - Mallorca)

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

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

SUMARI

D'ARA, DEL PAÍS I DEL MÓN

- Bartomeu Colom: La reforma de l'Estatut d'autonomia del 2007..... 3
- Joan Carles Suari: Caixes principatines: de 10 a 4? 8

DIÀLEGS AMB...

- Marc Colell: Denise Boyer: «Podré dir que vaig ser dels que no van deixar que la universitat francesa se n'anés en orris sense fer-hi res»..... 11

DOSSIER: EL CUB DE RUBICK. UN PACK DE TELESÈRIES NORD-AMERICANES

- Patricia Trapero: La segona edat d'or de la televisió nord-americana 15
- Jaume Miró: *Lost*, el film més llarg de la història 18
- Pere Antoni Pons: *La quotidianitat del poder: The West Wing* 21
- Melcior Comes: *The Sopranos* o l'epopeia dels imbecils 25
- Víctor Conejo: Homes i dones..... 30
- Jaume Muntaner: *Dexter*: el nou heroi contemporani..... 33
- Maria Muntaner i Jesús Revelles: "Com et va la mort?"
Sex feet under i el tabú contemporani 36
- F. Xavier Granados: Desesperades per vici 39
- Carles Cabrera: *Queer as Folk* o tots els colors de l'arc de Sant Martí 41
- Josep M. Llauredó: No perdem el temps contemplant la realitat: és a les sèries de televisió..... 44

HISTÒRIA, CULTURA I SOCIETAT

- Catalina Bonnín: Aurora Bertrana, una dona extraordinària 46
- Nadal Bernat: Patrimoni i dret canònic 48
- Miquel Cifre: Guillem Cifre de Colonya 53
- Àngel Casals: El Tractat dels Pirineus: una pau entre estats o entre dinasties? 55

SEQÜÈNCIES

- Alexandre Ballester: L'autor s'examina d'autor (I)
Tripijoc oficial per cobrar 58

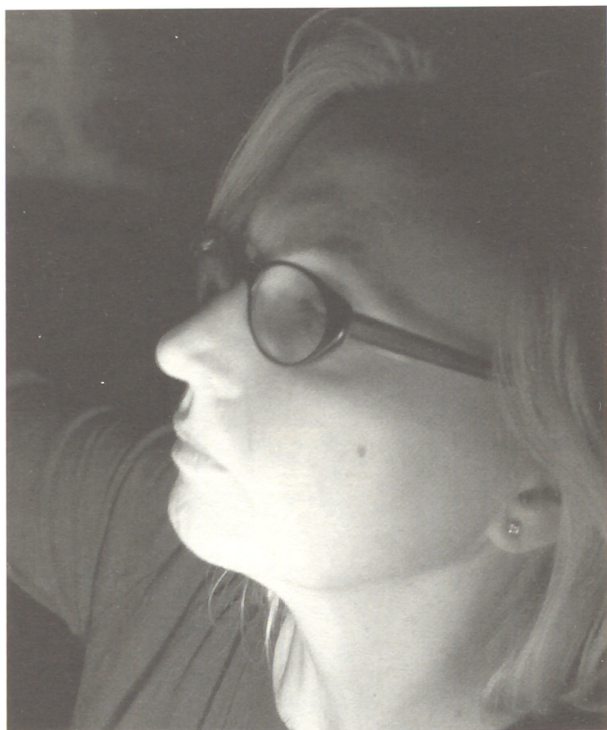
PEDRA SOLTA

- Miquel Sbert: Poesia oral: tradició, evolució? Quatre notes 60

A LA CIUTAT DELS LLIBRES

- Joan Buades Mir: La mà de Mandela 63
- Caterina Cortès Palmer: Els catalans de la Catalunya Nord 64





Enguany, l'artista Teresa Matas

Aquest 2010, les cobertes de Lluc, revista de cultura i d'idees, seran il·lustrades amb quatre obres de l'artista Teresa Matas. Ens complau molt la participació d'una creadora l'obra de la qual reflexiona entorn del nostre present i, més concretament, entorn de la manera en què la societat actual presenta i representa la dona. Teresa Matas (Tortosa, Tarragona, 1947) és una artista de formació autodidacta que parteix de les pràctiques artístiques dels anys seixanta i setanta del segle xx per manifestar-se. Se la defineix com una artista multidisciplinària perquè treballa diverses vessants artístiques, com la fotografia, l'escultura, la pintura, l'escriptura, els brodats, la *performance* o les instal·lacions. Aquest fet el podem valorar com l'indici d'una recerca constant, en què es prioritza l'interès per comunicar idees i conceptes crítics, generalment d'afiliació femenina. D'aquesta manera, l'artista empra qualsevol tipus de material –concebut com a artístic– per expressar allò que sent mitjançant un recorregut introspectiu, en què transita també la reflexió sobre el que l'envolta.

Cap a la dècada dels anys vuitanta l'artista sentí la necessitat de mostrar públicament la seva obra, alhora que decidí deixar de pintar a l'aire lliure per crear en un estudi. Fou d'aquesta manera que es començà a gestar l'obra més conceptual i destacada de Teresa Matas, l'obra que, en definitiva, reproduïm en aquests quatre següents números de Lluc.

La galeria Lluc Fluxà fou la que en primera instància apostà per l'artista, exportant la seva obra a fires d'art com Arco. També organitzà la seva primera instal·lació individual a Mallorca l'any 1995. A partir d'aquesta data, la seves exposicions col·lectives destacaran per formar part de fires i esdeveniments internacionals: la Fira d'Art de Frankfurt (1994), la VII Biennal de l'Havana (2000), la Fira d'Art de Miami (2002), la d'art de Santander (2002), la Fira d'Art d'Amèrica (2003), la Feria Iberoamericana del Arte (2005) i la Fira Arco, en què ha participat quatre vegades als estants de les galeries Lluc Fluxà i Joan Guaita Art. Per altra banda, en les mostres individuals de Teresa Matas predominen, des dels seus inicis, les instal·lacions, d'entre les quals destaquen: *Mirall Buit* (galeria Lluc Fluxà, 1994), ... *de nit* (Galeria Verena Hoffer, Barcelona, 1995), *La habitación interior* (Cicle Presencias, Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca, 1996), *On són els papers de colors?* (soterrani del Casal Solleric, Palma, 1997), *Ruega por nosotras* (Fundació Arca, Palma, 2003) i *Recordatori* (Galeria Joan Guaita Art, Palma, 2004), entre d'altres.

La gran capacitat creadora de Teresa Matas entronca amb les pràctiques artístiques dutes a terme per dones al llarg de la segona meitat del s. xx. Així, a l'obra de Matas podem trobar un gran nombre de referències d'artistes nord-americanes, escollides per fer una obra íntima i personal. De Judy Chicago n'extreu el qüestionament del patriarcat de la història de l'art i la reivindicació de la identitat i la llibertat d'expressió de la dona. De Miriam Shapiro, l'interès per les arts decoratives i la seva correlativa revalorització com a art fet ancestralment per dones. Aquest interès traspua l'obra de Teresa Matas, especialment en els brodats i vestits i, alhora, en l'interès que mostra per la tradició. La reflexió sobre l'enfrontament de com l'home veu la dona i de com es veu la dona a si mateixa que hi ha a les obres de Matas, encaixa perfectament amb la intencionalitat de les fotografies de Cindy Sherman. Finalment, també trobam concomitàncies amb l'obra de Hanna Collins, que versa sobre la realitat social dels immigrants, exiliats i nòmades. Com Collins, Matas reflexiona sobre la situació de l'ésser contemporani i l'estranyesa amb què contempla el món que l'envolta. D'aquesta manera, Teresa Matas no sols reivindica el paper de la dona com a artista, sinó que el seu art parla des dels ulls d'una dona sobre la dona contemporània. Així, la reflexió s'estén a la situació social, política, familiar, sexual i, sobretot, cultural de la dona.

En definitiva, som davant una creadora d'una prolífica trajectòria, reconeguda amb l'atorgament del premi Ramon Llull l'any 2005 i amb l'exposició retrospectiva *Abriendo cerrando, cerrando abriendo*, duta a terme a la Planta Noble del Casal Solleric de Palma l'any 2007, i que abraça l'obra de Teresa Matas que va del 1991 al 2006.

La reforma de l'Estatut d'autonomia del 2007

Bartomeu Colom Pastor*

I. Antecedents

A principi del segle XVIII com a conseqüència de la Guerra de Successió les Illes perden les seves institucions, el seu dret politicoadministratiu, que són substituïts per una nova legislació de dret públic establerta pels monarques amb caràcter autoritari. El dret civil subsisteix, però queda petrificat per manca d'òrgans de producció. A més, la llengua catalana comença a sofrir un arraconament progressiu reforçat per les disposicions que es van dictant.

En el segle XIX continua el procés uniformista i centralista ja que l'intent de desfer l'Estat centralista creant-ne un de federal va fracassar.

L'any 1912 no va ser possible instituir els consells insulars per Menorca i Eivissa ja que la iniciativa del diputat menorquí Frederic Llansó presentada al Congrés dels Diputats no va prosperar com a conseqüència de l'assassinat del cap de govern de l'Estat, José Canalejas. Tampoc no quallà l'any 1931 una iniciativa autonòmica amb un Projecte d'Estatut molt insularista que preveia un concert econòmic com a finançament, que les llengües oficials són la materna del territori i l'espanyola, i que el coneixement de la primera és absolutament necessari per als funcionaris de qualsevol ordre i categoria que prestin servei en el territori de la regió.

És per això que s'haurà d'esperar a l'any 1978 per regular els consells insulars de Mallorca, Menorca i Eivissa i Formentera gràcies a la Llei d'eleccions locals i al Decret llei pel qual s'aprova el règim preautonòmic de l'arxipèlag balear, que foren constitucionalitzats per la norma fonamental d'aquell any i constituïts després de les eleccions locals del 1979.

Fruit dels acords autonòmics UCD-PSOE del 1981, l'any 1983, des-

prés d'una tramitació llarga i complicada, s'aprova l'Estatut d'autonomia tramitat per la via de l'article 143 de la Constitució. Aquest Estatut assumeix les 22 competències de l'article 148 de la Constitució, més la competència en dret civil, i crea unes institucions d'autogovern comunes per a totes les illes: el Parlament, el Govern i el president de la Comunitat Autònoma, a més d'una administració pública pròpia. Reforça la posició i competències dels tres consells insulars, institucions privatives de les illes de Mallorca, Menorca i Eivissa-Formentera; fa oficial la llengua catalana, proclama que la seva normalització és un dels objectius dels poders públics de la Comunitat Autònoma i que les institucions d'autogovern han de consolidar i desenvolupar les característiques de nacionalitat comunes dels pobles de les Illes.

L'Estatut d'autonomia de les Illes de l'any 1983 fou reformat l'any 1994, com a conseqüència dels acords autonòmics PSOE-PP del 1992, per assumir 31 noves competències, entre les quals hi havia educació, i l'any 1999, que va permetre assumir noves competències, una de les quals sanitat, i es va millorar la regulació de dues institucions, el Govern i el Parlament, en suprimir algunes limitacions derivades dels acords autonòmics del 1981 i incorporades a l'Estatut.

Aprofitant l'inici del procés de reforma dels estatuts, sobretot del català i del valencià, i la bona disposició del govern de l'Estat per reformar-los, al final de l'any 2004 s'iniciaren els tràmits per reformar novament l'Estatut. Són il·lustratives les paraules de la vicepresidenta del Govern de les Illes i presidenta de la Comissió Assessoradora per a la Reforma de l'Estatut en una de les primeres reunions de la Comissió:

«Al carrer no es parla de la reforma. Nosaltres no hauríem reformat l'Estatut però, com que els catalans el reformen, nosaltres també ho volem fer».

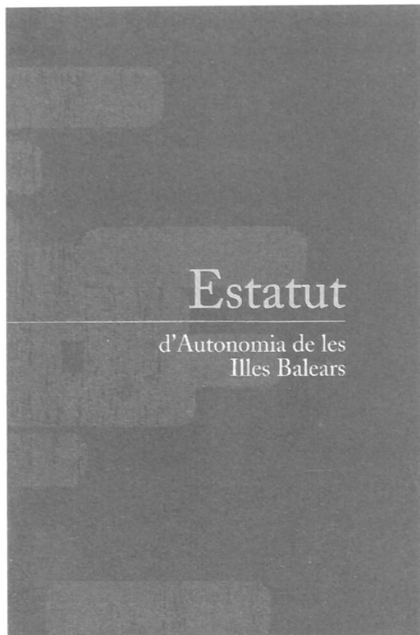
Recordem que a les Balears governava el Partit Popular i a l'àmbit estatal, el PSOE.

El Govern de les Illes creà la Comissió Assessoradora per a la Reforma de l'Estatut i en el Parlament es creà una ponència d'estudi que, tenint en compte els materials de la Comissió i altres estudis, elaborà una proposta de reforma que fou aprovada com a proposició de llei, tramitada al Parlament i finalment aprovada per les Corts, en què es milloren alguns aspectes, bàsicament en el tractament de la llengua pròpia, símbols de les Illes, i drets estatutaris, però n'empitjora d'altres. Aquest és el cas de la descripció o delimitació d'algunes competències de la Comunitat Autònoma.

«Al carrer no es parla de la reforma. Nosaltres no hauríem reformat l'Estatut però, com que els catalans el reformen, nosaltres també ho volem fer»

En aquesta reforma tampoc no hi hagué com a la del 1999 un pacte escrit i signat en l'àmbit estatal entre els dos partits majoritaris, el PP i el PSOE, però aquests dos partits consensuaren la reforma tant en el Parlament, juntament amb Unió Mallorquina, com a les Corts. En canvi, la reforma no tingué el suport del PSM, Esquerra Unida i els Verds atesa la regulació poc ambiciosa de la llengua pròpia, sobretot en no incorporar el deure de conèixer el català, deure impropri que, com és sabut, s'hauria traduït en una simple presumpció *iuris tantum* de coneixement.

La reforma comença per resoldre alguns temes que quedaren pendents a la reforma anterior: proclama les Illes com a nacionalitat històrica, introdueix la llista per triar els membres dels consells, preveu que el president podrà dissoldre el Parlament i atorga potestat reglamentària als consells insulars.



Portada de l'Estatut de les Illes Balears 2007

II. Llengua, drets

En matèria de llengua, s'ha mantingut el model anterior i no s'ha aprofitat la reforma per avançar, com s'havia fet, per contra, a les dues reformes anteriors (que ens anaven atracant al model de l'Estatut català). D'aquesta manera, no s'ha aprofitat la reforma per actualitzar o adaptar l'Estatut a les noves realitats, per incorporar o incloure alguna de les conquestes dutes a terme per la Llei de normalització o els reglaments que la despleguen, ni tampoc per aconseguir l'equiparació de la llengua catalana amb la llengua castellana, que el català tengués el mateix estatus que el de la llengua castellana, condició necessària perquè els catalanoparlants puguin tenir els mateixos drets que els castellanoparlants.

En efecte, tot i els esforços fets pels especialistes, les entitats o els grups parlamentaris per enfortir la posició de la llengua pròpia, a tots els nivells (Comissió Assessoradora per la Reforma de l'Estatut, Parlament, Congrés, Senat) i a tots els camps (polític, però també quant al debat públic), realment ha triomfat la tesi que era preferible no tocar res. Les novetats de la reforma són escasses. Val la pena repassar el que no s'ha fet: l'Estatut no defineix llengua pròpia, ni llengua oficial, ni assenyalava les conseqüències que se'n deriven; l'Estatut no preveu un conjunt de drets i deures lingüístics o principis rectors en matèria de llengua, la descripció de la competència en matèria de llengua és la

típic d'un Estatut tramitat per la via de l'article 143 de la Constitució, ja que és la descrita en l'article 148.1.17, competència sobre l'ensenyament de la llengua catalana, tot i que aquesta competència és més extensa si tenim en compte altres preceptes de l'Estatut, en aquest cas l'article 4.3; no inclou cap conquesta duita a terme per la Llei de normalització o els reglaments que la despleguen; no avança en l'equiparació perquè no es proclama el deure de conèixer el català, i no regula la projecció exterior de la llengua ni incorpora cap precepte per pal·liar els incompliments de l'Estatut en matèria de llengua pròpia a l'Administració de justícia i a l'Administració perifèrica, ni tampoc per facilitar la utilització de la llengua a les institucions centrals de l'Estat.

En la part dogmàtica de l'Estatut, seguint el model de la reforma valenciana, s'hi descriuen una sèrie de drets, entre els quals destaquen els relatius a la bona administració, la participació, els serveis socials, la no-discriminació per raó de sexe, l'àmbit cultural, les persones dependents, la renda mínima d'inserció, l'accés a un habitatge digne, el medi ambient, la salut, l'educació, l'ocupació i el treball, i les noves tecnologies. Però, en general, més que drets estatutaris, són principis rectors de les polítiques públiques, i els pocs drets que s'hi proclamen no tenen garanties, per la qual cosa l'estatus jurídicopolític dels ciutadans de la comunitat millora molt poc. Per tant, en aquest punt l'Estatut es troba per davall no just de les reformes catalana i andalusa, sinó també de l'aragonesa, de la proposta de reforma de Castella-La Manxa, i fins i tot de la reforma de l'Estatut de Castella-Lleó. També es preveu que el Parlament podrà aprovar una carta de drets socials.

III. Competències de la Comunitat Autònoma

Quant a les competències de la Comunitat Autònoma, no es blinden en la definició, com fan les reformes catalana i l'andalusa, i tampoc, en general, en la descripció de submatèries, com ho fan les reformes dels estatuts català, andalús, aragonès o la proposta de reforma de Castella-La Manxa (tècnica, aquesta darrera, acceptada pel Tribunal Constitucional a la Sentència 247/2007, FJ 10), però algunes competències que abans eren d'execució o compartides passen a ser exclusives i algunes que eren d'execució passen a ser de desenvolupament legislatiu i d'execució, i

s'assumeixen noves competències, la més significativa, la de la policia autonòmica. Aquesta assumpció, però, es fa sense convicció, ja que fins i tot les seves funcions quedaran definides a la futura llei de creació, i no s'aborden altres temes cabdals com el comandament de la policia o la Junta de Seguretat, prescindint, per tant, del que diu l'article 149.1.29a de la Constitució, en preveure que les comunitats autònomes podran crear policies «en la forma que els respectius Estatuts estableixin dins el marc del que disposi una llei orgànica». També cal destacar la manca d'ambició en l'assumpció de les competències en matèria d'immigració. En la reforma s'observa una presència major del dret civil (a més de la competència en matèria de dret civil, n'hi ha una referència en el títol preliminar), encara que no qualitativa.

L'Estatut es troba per davall no just de les reformes catalana i andalusa, sinó també de l'aragonesa, de la proposta de reforma de Castella - La Manxa, i fins i tot de la reforma de l'Estatut de Castella-Lleó

IV. Decrets llei, democratització dels mitjans de comunicació audiovisual de titularitat pública, acció exterior de la Comunitat Autònoma i les seves relacions amb la Unió Europea, l'Estat o les altres comunitats autònomes.

S'aprofita la reforma per atorgar la potestat al Govern per dictar decrets llei en cas de necessitat extraordinària i urgent, es regula el Consell Audiovisual que a diferència del del Principat just exercirà les seves funcions respecte dels mitjans de comunicació de titularitat pública i es prescriu que les institucions de les Illes garantirán la imparcialitat, la pluralitat i la veracitat dels mitjans públics de comunicació; es garanteix el dret d'accés a aquests mitjans dels grups socials més representatius, l'elecció per part de les institucions representatives del director general o del màxim òrgan de direcció dels mitjans de comunicació audiovisual de titularitat

pública i el control parlamentari de la radiotelevisió pública de les Illes, tot això en un intent de democratitzar les ràdios i les televisions públiques. Es regula l'acció exterior de la Comunitat Autònoma i les seves relacions amb la Unió Europea (a la qual per primera vegada fa una referència expressa i directa l'Estatut), amb l'Estat i amb les altres comunitats autònomes. L'Estatut no regula la participació de la Comunitat Autònoma en les institucions i en els procediments de presa de decisions de estatals.

V. Consells insulars

Quant als consells insulars, la reforma de l'Estatut del 2007 culmina el procés començat l'any 1978. L'Estatut regula les línies mestres de l'organització, les competències i el finançament dels consells insulars, institucions que són, sens dubte, les que més han evolucionat d'ençà que foren creades l'any 1978. L'elecció dels membres dels consells ja es fa en llista separada de la del Parlament (art. 41.1 i disposició transitòria setena).

Es crea el Consell Insular de Formentera, amb unes peculiaritats pel que fa a l'organització per la naturalesa de Consell-Ajuntament d'un municipi-illa (per exemple, el Consell estarà integrat pels regidors de l'Ajuntament de Formentera i no serà preceptiu que hi hagi un consell executiu).

L'Estatut regula directament l'organització dels consells insulars grans, inspirada en la de la Comunitat Autònoma, integrada pel ple, que adopta les decisions més transcendents en exercir la iniciativa legislativa davant el Parlament, la funció normativa, l'elecció i el cessament del president i el control i l'elecció del Consell Executiu; pel president, que designa i separa lliurement els membres del Consell Executiu i dirigeix el govern i l'Administració insulars, i pel Consell Executiu, integrat pel president, els vicepresidents i els consellers executius. Aquesta regulació inicial l'haurà de desplegar la Llei de consells insulars, que s'ha d'aprovar amb un quòrum reforçat de dos terços (articles 61 a 68). En definitiva, pel que fa a l'organització dels consells, el que fa la reforma és recollir, racionalitzar, blindar i potenciar el model que ja anunciava la Llei de consells de l'any 2000.

En canvi, en relació amb les competències dels consells, l'Estatut és més innovador, ja que atribueix directament i simultània vint competències pròpies, que són a la vegada

des d'un punt de vista qualitatiu les més atractives o interessants, als consells (la majoria ja rebudes per mitjà de les lleis d'atribució, almanco pel que fa als tres consells grans), i, per tant, defineix les competències mínimes que aquests òrgans han de tenir. A més, els consells insulars podran assumir mitjançant transferència o delegació la funció executiva i la gestió sobre onze competències que es descriuen –entre les quals, i com a més importats, sanitat i educació–, i qualsevol altra que sigui d'interès insular, atribució, aquesta, que s'haurà de fer, com abans, per llei (articles 50.6, 71 i disposició transitòria sisena). Sobre les competències pròpies, els consells tenen la potestat reglamentària, sense perjudici que el Govern pugui establir-ne els principis generals (art. 58.3, 70, 71 i 72).

Els consells passen a ser institucions d'autogovern de la Comunitat Autònoma al mateix nivell que el Parlament, el Govern o el president de la Comunitat Autònoma, sense perjudici de mantenir llur autonomia i sense perdre llur naturalesa local (articles 39, 61 i 68). Per tant, queda reforçat el paper de la Comunitat Autònoma com a institució complexa o conjunt de poders. Per això, s'ha produït una veritable descentralització del poder executiu de la Comunitat (art. 58.3, 71, 72.1, 73 i sobretot 84.2), de manera que hi ha un Parlament i, de fet, cinc executius autonòmics.

Com que el nou Estatut ha distribuït el poder sobre el territori en atorgar competències pròpies als consells, la reforma incorpora òrgans de cooperació, col·laboració i relació entre els consells insulars i les institucions comunes, entre els quals destaquen, en el si del Parlament, la Comissió General de Consells Insulars, i fora, la Conferència de Presidents, regulades en els articles 53 i 74, tècniques típiques del federalisme cooperatiu.

El punt més feble dels consells insulars és el finançament, ja que tenen molt pocs ingressos propis, la qual cosa és, com se sap, una característica important del federalisme fiscal.

VI. Municipis i justícia

En un intent d'interioritzar els municipis en la Comunitat Autònoma, per primera vegada se'n fa una regulació, malgrat que les innovacions són escasses.

En matèria de justícia, s'amplien les competències de la Comunitat



Primera plana de l'Estatut del País Valencià, 2006

Es crea el Consell Insular de Formentera, amb unes peculiaritats pel que fa a l'organització per la naturalesa de Consell-Ajuntament d'un municipi-illa

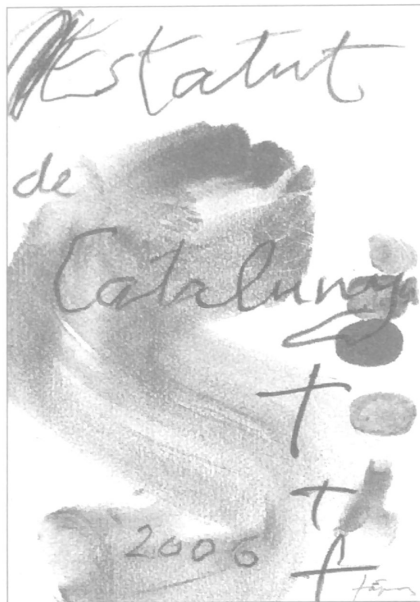
Autònoma en matèria d'administració de l'Administració de justícia i es preveu crear un Consell de Justícia que segueix les pautes de la reforma valenciana.

VII. Finançament i inversions estatals

Quant al finançament, es crea l'Agència Tributària i la Comissió Mixta d'Economia i Hisenda dissenyada per introduir un mecanisme d'interlocució Estat-Comunitat Autònoma fora de les comissions multilaterals, i que, per tant, constitueix un factor de bilateralitat Estat-Comunitat.

A més, l'Estatut fonamenta el finançament de la comunitat autònoma entre d'altres en els principis d'autonomia financera; solidaritat, equitat i suficiència financera, atenent al reconeixement específic del fet diferencial de la insularitat i de la població real efectiva, així com l'evolució d'aquesta; i en el de transparència en les relacions fiscals i financeres entre administracions públiques.

Proclama el principi de suficiència financera en preveure que el sistema



Portada de l'Estatut del Principat, 2006

d'ingressos de la comunitat autònoma garantirà els recursos financers que, atenent les necessitats de despesa i la seva capacitat fiscal, assegurin un finançament suficient per a l'exercici de les competències pròpies en la prestació del conjunt dels serveis públics assumits, sense perjudici de respectar el principi de solidaritat.

La nova regulació del fet insular pot significar una millora, ja que s'introdueix en el títol I; es preveu una nova llei de règim especial balear

Finalment, connectant els principis de suficiència financera i solidaritat, estableix que els recursos financers de la comunitat autònoma podran ajustar-se perquè el sistema estatal de finançament disposi de prou recursos per garantir l'anivellament i la solidaritat amb les altres comunitats autònomes, amb la finalitat que els serveis d'educació, sanitat i altres serveis socials prestats pels diferents governs autonòmics puguin assolir nivells similars en el conjunt de l'Estat, sempre que duguin a terme un esforç fiscal també similar, i que si és procedent, la comunitat autònoma rebrà recursos dels mecanismes d'anivellació i solidaritat que fixarà l'Estat.

Però és evident que l'Estatut no determina prou els criteris que haurien de fer possible una millora substantiva del finançament que garanteixi que les Balears no quedaran postergades a la cua quant al finançament de les comunitats autònomes de l'Estat.

Així mateix, la nova regulació del fet insular pot significar una millora, ja que s'introdueix en el títol I; es preveu una nova llei de règim especial balear (l'actual en vigor és del 1998). En el marc d'aquesta llei l'Administració general de l'Estat ajustarà la seva política a la realitat pluriinsular de les Illes, especialment en matèria de transports, infraestructures, telecomunicacions, energia, medi ambient, turisme i pesca. Per garantir aquestes polítiques la llei esmentada regularà un instrument financer que, amb independència del sistema de finançament, doti els fons necessaris per aplicar-la. S'encarrega a la Comissió Mixta d'Economia i Hisenda que faci el seguiment de l'aplicació de la llei esmentada, i que coordini les comissions interadministratives constituïdes a l'empara d'aquesta llei.

Però a curt termini el més innovador és el compromís d'inversió estatal. En efecte, s'estableix que, fins que no es modifiqui la Llei de règim especial de les Illes Balears del 1998 i, en tot cas, en un termini no superior a set anys, la inversió de l'Estat a les Illes s'establirà atenent la mitjana *per capita* feta a les comunitats autònomes de règim comú, llevat de la que es fa en trens i carreteres, perquè es varen transferir a la Comunitat Autònoma, i que, per cert, són les que impliquen més inversió pública en aquelles comunitats autònomes. Això explica per què milloram però continuam a la cua de les comunitats autònomes de règim comú en inversió estatal *per capita*.

VIII. Valoració final

En conclusió, és un Estatut que té més en compte la reforma valenciana que la catalana. Hem desapropiat una ocasió per avançar en la regulació de la llengua pròpia com s'havia fet en les altres dues reformes; inclou un catàleg de drets sense garanties que són més aviat principis rectors de l'activitat pública; descriu un centenar de competències que no blinda; atorga al president la facultat de dissoldre el Parlament; aprofundeix la descentralització en les illes regulant la seva organització

i competències; democratitza els mitjans de comunicació de titularitat pública; inclou un compromís d'inversió estatal i no determina prou els criteris que haurien de fer possible la millora substantiva del finançament que garanteixin que les Illes no quedin postergades a la cua quant al finançament de les comunitats autònomes de l'Estat.

En resum, hem reforçat els Consells Insulars, ens aproximam al model valencià, fins i tot el superam, i ens allunyam del model català en llengua, drets, consell audiovisual, poder judicial, competències, participació de la Comunitat Autònoma en institucions i en procediments de presa de decisions estatals, finançament i bilateralitat. En canvi, el seguim en acció exterior, relacions amb Europa i amb les altres comunitats autònomes. ■

* Professor de Dret de la Universitat de les Illes Balears.

BIBLIOGRAFIA sobre la reforma de l'Estatut del 2007 i els seus antecedents

COLOM PASTOR, Bartomeu. *Les claus polítiques del procés autonòmic balear*. Palma: Institut d'Estudis Autonòmics, 2004; «Unes quantes consideracions sobre la reforma de l'Estatut», *El Mirall*, núm. 153, setembre del 2004; «Desenvolupament nacional i marc constitucional», dins *Països Catalans, en plural*, Palma: Damià Pons i Pons editor, editorial Moll, 2005; «Los derechos estatutarios y los principios rectores en la reforma del Estatuto de Autonomía de las Illes Balears», *Revista Jurídica de les Illes Balears*, núm. 6, 2008; *Els estatuts d'autonomia de les Illes Balears (1931-2007)*, Palma: Documenta Balear, 2009; «La reforma de l'Estatut d'autonomia de 2007 i la llengua catalana», *Revista de Llengua i Dret*, núm. 52, 2009.

Diversos autors:

Els Consells Insulars en l'Estatut d'autonomia de les Illes Balears. Palma: Lleonard Muntaner, 2007.

Comentaris a l'Estatut d'Autonomia de les Illes Balears. Madrid: Avel·lí Blasco Esteve dir., Civitas, 2008.

Les Illes Balears, un ésser viu. 25 anys d'autogovern (1983-2008). Miquel Duran Pastor i Sebastià Serra Busquets coord., Palma: Institut d'Estudis Autonòmics, 2009.



25
 anys de
 biblioteques
 municipals
 creixem junts

Ajuntament  de Palma

Arenal

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

Casal Sollerici

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

Coll d'en Rabassa

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

Cort

Plaça de Cort, 1 · 7001 Palma
 Tel. 971 225 962
bibcort@palma.es
 ■ De dilluns a divendres de les 8,30 a les 20,30 h
 Dissabte de les 9 a les 13 h

Establiments

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

Gènova

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

Indioteria

Gremi Tintorers, 2 · 07009 Palma
 Tel. 971 207 055
bibsaindioteria@palma.es
 ■ Dilluns i divendres de les 9 a les 15 h
 Dimarts, dimecres i dijous de les 15 a les 21 h

Josep M. Llopart

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

Molinar

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

Olivar

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

Polígon de Llevant

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

Rafal Vell

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

Ramon Llull

Institut Balear, s/n · 07012 Palma
 Tel. 971 299 260
bibramonllull@sf.palma.es
 ■ De dilluns a divendres de les 8,30 a les 20,30 h
 Dissabte de les 9 a les 13 h

Sant Jordi

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

Santa Catalina

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

Son Cladera

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

Son Ferriol

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

Son Forteza

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

Son Gotleu

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

Son Rapinya

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

Son Sardina

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

Son Ximelis

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

Terreno

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



t'acostamla cultura
 Regidoria de Cultura, Patrimoni
 i Política Lingüística

Caixes principatines: de 10 a 4?

Joan Carles Suari

Una vegada, postulant per un lloc de feina en el sector bancari d'un país centreamericà, em van demanar quina experiència tenia en la banca. La veritat és que ni en tenia ni en tinc. Tanmateix, el lloc m'interessava i alguna cosa els havia de dir. Els vaig respondre que depenia del costat del taulell des del qual me la demanessin. Els anys han passat, no em van donar la feina, i els taulells, en part, s'han convertit en pantalles d'ordinador; però continuen havent-hi dos costats.

En aquests moments, en la meua opinió, llurs preocupacions divergeixen fortament. Famílies i petites i mitjanes empreses se senten perjudicades per la manca d'accés al crèdit. Caixes i bancs, per la seva banda, tenen els colzes i els ulls clavats en llurs estats comptables. Tot té una explicació. El sistema bancari espanyol, meitat caixes, meitat bancs, se'n va sortir prou bé de la primera onada de la crisi financera iniciada l'agost del 2007 i accelerada amb la caiguda de Lehman Brothers, el setembre del 2008. Les entitats espanyoles no tenien quantitats significatives d'actius tòxics forans, els derivats de l'aventura *subprime*. A més, l'entitat reguladora, el Banc d'Espanya, seguint la prescripció bíblica i l'experiència propassada, fins no fa gaire obligava les entitats financeres a estalviar en temps de bonança; són les anomenades provisions genèriques les que han fet de coixí.

El primer ensurt—haver de passar un quants dies amb el que els ciutadans portéssim al damunt—va passar i després van aflorar els elements negatius. En primer lloc, un dels quals la balança de pagaments espanyola feia anys que ens anava avisant. Ningú no la volia escoltar. Si en comptes d'euro haguéssim tingut pesseta, l'efecte del dèficit exterior sobre la seva cotització ens hauria despertat. Tanmateix, que no sentíssim l'alarma

no volia dir que no estigués sonant. Les entitats financeres, per obtenir liquiditat, havien d'anar a cercar estalvi a fora de manera creixent. Primer era fàcil; després va ser molt més difícil i costós. Amb conseqüències notòries sobre l'actual gasiveria bancària, és cert, però, que, gràcies a les polítiques del Banc Central Europeu i a les del govern de l'Estat, la liquiditat no és ara el problema del sector financer.

De les conseqüències de l'exposició excessiva al sector immobiliari n'és molt més difícil fugir. L'augment de la morositat de les entitats financeres, més o menys dissimulada en convertir-se en les immobiliàries principals del país pel fet d'acceptar pisos i promocions senceres per pagar deutes incobrables, és llur principal problema. Si els anys vuitanta foren els de la reconversió bancària a Espanya, ara per mor de llur vinculació major a l'immobiliari els toca a les caixes. Som en aquest punt. Passades èpoques d'expansió, el nombre de caixes d'estalvi a l'Estat espanyol ja havia anat disminuint a poc a poc en els darrers anys, però l'acceleració que sembla que ara es produirà serà realment una cosa inèdita. El procés, atesa la forma jurídica d'aquestes entitats, no és senzill. El cas de Caja Castilla-La Mancha (CCM), i la seva absorció per part de Cajastur, ho deixa prou clar. Per sort o per desgràcia, es tracta d'una forma jurídica poc adaptada al capitalisme. Algú ho ha resumit amb una expressió prou entenedora: una caixa pot comprar un banc, però un banc no pot comprar una caixa. A qui li donaria els diners? Veurem si precisament després del cas CCM Cajastur i el paper que hi ha jugat el Banco Liberta, això continuarà sent cert. Això no obstant, el d'Estat espanyol no és un cas aïllat de convivència en peu d'igualtat entre caixes i bancs. Noruega i Alemanya en són dos altres exemples.



L'augment de la morositat de les entitats financeres, més o menys dissimulada en convertir-se en les immobiliàries principals del país pel fet d'acceptar pisos i promocions senceres per pagar deutes incobrables, és llur principal problema

A més, s'hi afegeix un detall de màxima importància. Per llur naturalesa privadopública, les caixes estan tutelades pel govern autonòmic de torn. Pel fet de ser entitats financeres, el Banc d'Espanya és qui en regula l'activitat, de la mateixa manera que ho fa en el cas dels bancs. Mantenir la seu i l'obra socials al territori ha esdevingut un objectiu estratègic per a la majoria de governs autonòmics. El Banc d'Espanya, i d'altres com ara el president de la Comissió Nacional de la Competència, volen, en canvi, una decisió més lliure que inclogui tot l'Estat. Tal vegada això es produeix perquè tothom està a la defensiva, però en tot cas ningú no ha pensat en la zona euro com l'àmbit de referència més apropiat de cara al futur. Caldrà esperar temps millors per tal que aquesta possibilitat es tingui senzillament en compte.

A Catalunya, igual. Amb la primera caixa d'Espanya que s'ha situat al



marge de tot i potser amb una mica menys de remor en general, si més no, de moment. Un moment en què la tensió al voltant dels acomiadaments previstos pot ser molt curt. Sembla que les estratègies de les entitats satisfan ambdós poders: Generalitat i Banc d'Espanya. Catalunya, Manresa i Tarragona, d'una banda, Sabadell, Terrassa, Girona i Manlleu, de l'altra, han de fer naixer dues entitats noves, mentre que Penedès i Laietana han iniciat converses. De 10 a 4? Ja ho veurem.

Ras i curt, el *mot d'ordre* del Banc d'Espanya és un 30%. La reducció de l'oferta de serveis bancaris ha de ser del 30%. En nombre d'entitats, tant a Catalunya com arreu, creiem que, efectivament, hi haurà una reducció important d'oferents de serveis bancaris. No només de les 10 caixes amb seu a Catalunya sinó de les 33 que hi operen sense tenir-hi la seu i potser també dels 68 bancs, entre espanyols i estrangers, que també ho fan. Visiteu www.finances.cat ara i d'aquí a un any i veurem si l'hem encertada o no. En definitiva, tindrem un mercat amb una oferta tal vegada més sòlida però també més oligopolitzat. Al Regne Unit sembla que ja es combat aquesta possibilitat mitjançant el trossejament d'algunes grans entitats que han necessitat ajuda pública. No sembla que, ara com ara, hagi de ser el cas de l'Estat espanyol.

Pel que fa al nombre d'oficines bancàries, el canvi en el paisatge urbà pot ser important i s'acostarà al dels altres països d'Europa. El Banc d'Espanya en el darrer Informe d'Estabilitat Financera (novem-

bre del 2009) diu: «La comparació del nombre d'oficines amb el d'altres països europeus no s'ha d'interpretar com la necessitat de convergir amb els paràmetres vigents en aquests altres sistemes bancaris. Tanmateix, aquesta comparació, presa amb la cautela necessària, sí que suggereix que, ateses les circumstàncies actuals, les entitats, depenent de llur situació particular, hauran de dur a terme una reestructuració que els permeti adequar les estructures de costos a un entorn en què el volum d'activitat no serà comparable al dels anys anteriors, sobretot tenint en compte la permanència probable en el temps del procés de desacceleració que experimenten no només els diferents sistemes bancaris, sinó les diverses economies». Si el lector ha arribat al final d'aquesta cita, amb el llenguatge tan característic del Banc d'Espanya quan fa prognosi, deu haver entès que, en efecte, hi haurà menys oficines bancàries a l'Estat espanyol. Creiem que el canvi en el sentit esmentat també el facilita la difusió de la banca a través d'internet.

Òbviament l'ocupació també se'n ressentirà. No només per la reducció del nombre d'oficines, ja que, si bé és veritat que fins ara n'hem tingut més que ningú, també és cert que eren més petites que les dels altres països. Les fusions afectaran, sens dubte, l'ocupació en els serveis centrals de cada entitat. En qualsevol cas, els anuncis estan fets, tant pel que fa a Catalunya-Manresa-Tarragona com a Sabadell-Terrassa-Girona-Manlleu, Laietana-Penedès. La resposta sindical es preveu que serà dura i tal vegada a Catalunya ja no serà possible seguir l'advertiment que, en algun moment, va deixar anar el conseller Castells: de les caixes, com menys se'n parli millor. Cal suposar que el Fons de Reestructuració Ordenada Bancària (FROB) ajudarà que tot passi de la manera més suau possible, sense que la vigilància europea de les ajudes públiques que distorsionen la competència, en creure que ja és hora de retirar a tota la Unió les ajudes al sector bancari, castigui l'espanyol pel fet d'haver suportat bé la primera onada de la crisi. Seria injust.

Finalment, després de tot, què passarà amb el negoci bancari? Continuarem tenint un sistema partit en dos: bancs i caixes al 50%? De fet, aquesta és la gran pregunta. Ho sento, no en tinc la resposta.

L'AVENÇ

LA REVISTA QUE CAL LLEGIR
LA REVISTA QUE ES FA LLEGIR

Entrevista a Victor Torres el penúltim republicà

La influència de Darwin

Entrevista a Tzvetan Todorov

Herta Müller El llegat de Ceausescu

Entrevista a Lluís Cabrera Els altres Andalusos

Imma Monsó No m'estaré de res

Màfia i literatura

Nicolò Messina, Vincenzo Consolo

SUBSCRIU-T'HI

Telèfon
93 245 79 21

Fax
93 265 44 16

Internet
www.lavenc.cat

En format digital
www.quiosc.cat



Fotografia: Laura Sahun

Denise Boyer.

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

Marc Colell i Teixidó

Denise Boyer (París, 1946) és la flamant guanyadora del XIXè Premi Internacional Ramon Llull, guardó que atorguen la Fundació Congrés de Cultura Catalana i l'Institut Ramon Llull a una personalitat internacional que s'hagi distingit en la divulgació de la realitat catalana a l'estranger. Experta en literatura espanyola de formació, ben aviat, però, s'interessà per la llengua i la literatura contemporània catalanes. El 1970 esdevingué professora de la Universitat de la Sorbona de París i l'any 1994 s'hi doctorà amb l'estudi *L'œuvre en vers de Salvador Espriu. Essai de systématique*. A més d'investigar la poètica d'Espriu, també ha estudiat l'obra de Gabriel Ferrater, Narcís Comadira, Agustí Bartra, Mercè Rodoreda i Manuel de Pedrolo. El 2003 fou nomenada catedràtica de Llengua i Literatura Catalanes de la Sorbona i directora del Centre d'Estudis Catalans d'aquesta universitat, càrrec que ha deixat suara, en jubilar-se. Ha signat les traduccions al francès de *Cementiri de Sinera* d'Espriu, d'*Illa Flaubert* de Miquel Àngel Riera (conjuntament amb Núria Oliver), d'*En quarantena* i *Usdefruit* de Narcís Comadira, de *Mojave* d'August Bover, i de *Soterrani* de Josep M. Benet i Jornet.

—Acaben de concedir-vos el XIXè Premi Internacional Ramon Llull en virtut dels vostres estudis de catalanística i del gruix de la vostra trajectòria acadèmica. Enhorabona! Atès que aquest guardó l'ostenten personalitats tan rellevants com Pierre Vilar, Alan Yates o Paul Preston, és un bon colofó per culminar vora de quaranta anys de dedicació universitària, oi?

—I tant. [Somriu] No puc dir el contrari. Tot i que el primer de rebre aquest guardó va ser l'Anglo-Catalan Society, la primera personalitat va ser Pierre Vilar. I això em fa molt de goig perquè, a la catalanística francesa, Vilar és una figura especialment reconeguda. No m'esperava el premi.

La veritat és que ni sabia que s'havia de concedir el 17 de juliol, el dia que em va trucar Josep Bargalló per comunicar-m'ho. No hi pensava gens. Va ser una sorpresa i una gran alegria, evidentment.

—Els anys en què éreu estudiant a la Sorbona, a la darrereria dels seixanta, coincideixen de ple amb l'efervescència estudiantil del Maig del 68. Com van viure aquell moment de comunió entre estudiants i treballadors ara que fa poquíssim que se n'ha commemorat el quarantè aniversari?

—Per a mi, va ser un moment una mica especial perquè era l'any que preparava l'*agrégation*, les oposicions

a càtedra d'institut. Els Fets de Maig havien començat un divendres, el dia que havien fet entrar la policia a la Sorbona. I el dilluns següent, el 6 de maig, tenia la primera prova. Quan vaig sortir-ne a les tres de la tarda, amb el cap una mica emboirat, no m'hi vaig fixar, però al cap d'una estona em vaig adonar que no hi havia ningú al carrer. Quan vaig arribar als jardins de Luxemburg vaig sentir una olor que aleshores desconeixia, la dels gasos lacrimògens. Aquella setmana fèiem les proves escrites. Era una situació molt peculiar perquè ens llevàvem molt d'hora, ens passàvem quatre o set hores tancats, i quan sortíem érem al Barri Llatí, on ja s'havien alçat les barricades. Recordo que el 13 de maig vaig anar a la primera manifestació en què vaig participar, que va aplegar més d'un milió de persones a París. Que, a més, coincidia amb el 10è aniversari de l'arribada al poder de De Gaulle. A partir d'aquell moment, l'*agrégation* va quedar molt lluny de les meves preocupacions. Pensàvem que allò era el principi d'una societat completament nova. Aquell mes de maig hi va haver tot de manifestacions i assemblees generals a la Sorbona. Hi havia vaga de transports urbans, de camions, de correus, de telèfons, ocupacions de fàbriques, de magatzems... És una cosa que no es pot explicar. Jo vivia en un *vase clos* del medi universitari i, al contrari del que et puguis imaginar, no hi havia gaire relació entre universitaris i obrers. Eren dos moviments paral·lels. I no podíem saber què en sortiria, de tot allò. En l'ordre social, no en va sortir cap estructura nova: a diferència del que pensàvem molt ingènuament, les eleccions generals que De Gaulle va convocar el 30 de maig, el mateix dia que els seus partidaris es manifestaven als Camps Elisis, van donar una victòria aclaparadora a la dreta, i tot semblava perdut. A començament de juliol van sortir els resultats de l'escrit de l'*agrégation*. M'havien admès. Vam fer l'oral al setembre. I pràcticament l'endemà tots érem al nostre institut de províncies. Superficialment podia semblar que tot tornava a ser com abans, però les idees, sí que van anar fent camí, i n'han quedat moltes més de les que t'imagines, perquè la societat francesa d'aquella època era molt més tancada del que et puguis pensar. Hi havia molt de conformisme. Fins i tot hi va haver canvis en la manera de vestir. Pensa que un professor que feia classes sense corbata era malvist abans del 1968.



Denise Boyer i Marc Colell conversant a la biblioteca del Centre d'Estudis Catalans de la Sorbona de París. Foto: Laura Sahun

—Tal com acabeu d'explicar, aquell any aprovàreu les oposicions de catedràtica d'institut i el 1970 començàreu a treballar de professora a la Sorbona. De seguida, però, i en paral·lel als estudis d'hispanística, desenvolupau un interès creixent pel català. Ens podeu explicar d'on sorgeix aquesta inclinació per la llengua, la literatura i, en general, la cultura catalanes?

—Això ja venia no dic de lluny, però sí de sis anys enrere. En realitat, va ser l'any 64 que vaig descobrir Barcelona, el Principat i l'Estat espanyol. Ja sentia una certa simpatia per Catalunya deguda al fet que sabia que era un focus d'antifranquisme. I també pel que aquí ens presentaven com a separatisme, particularisme, etc. Segurament hi tenien a veure els meus orígens bretons, que em predisposaven a comprendre una situació com aquella, encara que era molt diferent perquè a la Bretanya l'obra de la República Francesa havia tingut molt més èxit que la de la Restauració i la del franquisme. El 1964 era l'any dels «25 años de paz/25 anys de pau». Hi havia cartells immensos a la plaça de Catalunya i un francès que veia la paraula pau pronunciava /po/, evidentment. Amb el lèxic es creaven situacions divertides i fins i tot còmiques. Des del primer moment vaig sentir un interès per Catalunya i em va agafar per aprendre català. Paral·lelament i individualment. De manera que quan vaig tornar a la Sorbona

per treballar-hi d'assistente, i em va caldre triar un tema de tesi, ja m'hi defensava una mica i sabia prou coses com per fer algunes classes (precisament acabaven de crear unes quantes hores de català, només a 3r, de llengua i literatura) i vaig començar una tesi sobre Espriu. Vaig haver d'espavilar-me perquè, és clar, la tesi podia esperar però els alumnes, no.

—Heu esmentat, és clar, Salvador Espriu. Precisament, us doctoreu amb una tesi sobre l'obra poètica d'aquest autor. Què va fer que us hi interesséssiu? El vau arribar a conèixer personalment?

—No, perquè no ho vaig voler fer. Espriu era una persona que rebia tothom que ho demanava, i a més, teníem coneguts comuns. L'hauria pogut conèixer però llavors no m'interessava gens. Fer una tesi sobre un autor viu encara era una cosa bastant malvista. Només feia uns quants anys que es podia fer a França. De tota manera, va morir abans que jo acabés la tesi i en aquell moment encara no tenia les coses clares. Va ser posteriorment que vaig veure que el que m'interessava era la síntesi de tots els aspectes de la seva personalitat que podien explicar els trets de l'obra posats de manifest a l'estudi. Però això només ho vaig saber al final. Segurament no hi vaig voler parlar, primer, per timidesa i després perquè,

de tota manera, les preguntes que m'hauria interessat fer-li o no les hauria pogut contestar o bé no hauria volgut contestar-les. Espriu l'havia descobert gràcies a la Nova Cançó. Primer, per Guillermina Motta, que cantava l'*Assaig de càntic en el temple*. I després, per Raimon i les *Cançons de la roda del temps*. El primer que em va interessar va ser la poesia cívica perquè era la més coneguda. Als anys seixanta es va traduir pràcticament de seguida. Hi havia una editorial molt progre que es deia Maspero, que es va afanyar a traduir *La pell de brau* i *Llibre de Sinera*. Però, en realitat, la poesia que sempre m'ha interessat més d'ell és la lírica. Sobretot *Cementiri de Sinera*, alguns aspectes del *Llibre de Sinera* i uns quants poemes de *Per a la bona gent*. Els poemes cívics, que al seu moment van complir una funció important i tenen un interès històric per a l'estudi de la poesia catalana, òbviament no són els més rellevants literàriament parlant.

—Mentre feieu les primeres armes en els estudis de catalanística, els Països Catalans vivien en ple tardofranquisme, un període d'inquietud, però també d'esperança. Quin era la situació de la catalanística, en aquell moment, a França?

—N'hi havia poquíssima. De tesi de literatura catalana encara no se n'havia llegida cap; de classes de català n'hi havia a molt poques universitats. Em fa l'efecte que la Sorbona va ser la primera que va començar. Érem molt pocs els que ens interessàvem per la catalanística. Era una cosa molt original, una mena d'aposta. Perquè fer una tesi d'un autor català podia semblar una cosa marginal. I després a l'hora de treure la plaça no era gens fàcil. Era bastant arriscat.

—A banda d'haver publicat estudis literaris, també heu traduït al francès autors com ara Espriu, Comadira, Benet i Jornet, etc. El fet que una experta en poesia catalana contemporània com vós tradueixi Espriu i Comadira no sorprèn gens. En canvi, Benet i Jornet, i Riera, en la faceta de prosista, s'allunyen més del vostre camp d'especialitat. Què us feu pensar que l'obra del dramaturg barceloní i de l'autor de Manacor podien interessar els lectors francesos i que, per tant, pagava la pena de traduir-los?

—Vaig traduir l'obra de Benet i Jornet perquè m'ho va demanar personalment. Hi tinc una relació d'amistat i

pensava que *Soterrani* podia tenir un cert succés a l'escena francesa. És una obra molt negra, molt forta. A França no s'ha escenificat mai. Però, per aconseguir-ho, primer has de tenir-ne la traducció. El que sí que es va estrenar és *Fugaç*, del mateix autor. L'actor que feia el personatge del metge era Jean-Claude Durand. És un paper que trobo que li esqueia molt, i a Benet i Jornet li va agradar molt la seva versió. He regalat la traducció de *Soterrani* a Jean-Claude Durand perquè me l'imagino molt bé en un dels dos papers. Ell diu que els papers que li van bé són els de dolent i, com que en aquesta peça n'hi ha dos, podria triar. No sé quin li aniria més bé. Pel que fa a *Illa Flaubert*, quan l'editorial Fédérop, que ha fet l'aposta valenta de publicar autors catalans com Blai Bonet, Baltasar Porcel o Àlex Susanna, em va demanar de traduir-la, en vaig parlar amb la meua amiga Núria Oliver, que havia estudiat el text amb els seus alumnes d'*agrégation* de Bordeus. Vam acordar de traduir-lo entre totes dues. L'obra va obtenir el *Grand Prix du Livre Insulaire*. Però, més enllà del tema de l'illa, que sempre té un fort poder d'atracció, una novel·la com aquesta, que se centra en la construcció d'una vida marginal com a lluita contra l'envel·liment i la mort, tampoc no pot deixar indiferent ningú.

—*Durant tots aquests anys de feina, segurament heu tractat moltes personalitats de l'àmbit de la cultura catalana. N'hi ha algun que us hagi influït de manera especial?*

—Sobretot en l'aspecte cívic, diria que ha estat el doctor Badia i Margarit. Badia va ser professor *associé* a la Sorbona, devia ser l'any 1974 o el 1975. O sigui que fa trenta-cinc anys que ens coneixem. M'ha marcat per tota l'actitud que ja li vaig veure en temps del franquisme i després com a rector de la Universitat de Barcelona. I a partir d'aquí no parlaria d'influència sinó més aviat de relacions d'amistat, d'intercanvi, de converses sobre la crítica que escrivs, sobre com veus tal autor. Per exemple, amb Dolors Oller, Narcís Comadira, Carme Arnau, amics meus de fa temps.

—*Quan vau començar a interessar-vos-hi, la cultura catalana es trobava en una situació resistencial. Avui les coses han canviat, almenys a primer cop d'ull: el català és llengua oficial a bona part del país. Quina diferència trobeu entre la*



Foto: Laura Sahun

situació de la llengua i la literatura aleshores i en l'actualitat? Quin futur els augureu?

—La llengua evidentment es troba en una situació molt més favorable que abans perquè té un estatus de reconeixement oficial. Encara que el fet que sigui cooficial canvia molt les coses perquè, en aquest aspecte, sempre guanya la llengua dominant per motius que no cal que expliqui. I que avui dia es pot viure perfectament a Barcelona, bé, depèn del barri, però diria que es pot viure perfectament a Barcelona sense parlar català. En temps del franquisme, en canvi, com que no hi havia tanta immigració com ara, en certa manera era més fàcil o menys difícil que un immigrant s'integrés i parlés català. Pel que fa a la literatura les coses també han canviat molt, en particular, pel fet de la censura. Sempre deia als alumnes que quan estudiem una obra feta durant el franquisme hem de pensar en l'existència de la censura. Explica moltes característiques de l'escriptura, no només de temàtica, també de l'escriptura. Ara hi ha un fenomen que crec que és molt bon senyal, que es troba sobretot al teatre, però també a la novel·la i la poesia: obres, com ara *Soterrani* de Benet i Jornet, que, si deixem de banda la llengua, no són de temàtica específicament catalana. Perquè una de les característiques de les literatures de les cultures oprimides és que només parlen de la pròpia realitat. A partir dels anys vui-

tanta, tenim peces de teatre de Belbel, del mateix Benet i Jornet o contes de Quim Monzó, en què els personatges tenen noms de fantasia, com Pti, Grmpf, o noms més o menys internacionals. I que estan ambientats en una gran ciutat de qualsevol punt del món occidental. Per exemple, quan vaig estudiar de prop *L'habitació del nen* de Benet i Jornet, només hi vaig trobar un element propi dels Països Catalans: l'entrepà de sobrassada. Si obviam el detall, els personatges són «nen», «pare» i «mare», gent de classe mitjana, benestant i culta de qualsevol país europeu o nord-americà. En fi, que si no fos per la sobrassada, no sabries on ets. Això és un molt bon indicador perquè vol dir que la cultura i la literatura catalanes no se senten tan amenaçades com abans, quan escriure era un veritable acte de fe i una manifestació d'identitat que podia donar el millor o el pitjor. Perquè, de vegades, era tan militant que era com una lliçó d'història o de cultura. I es feia una mica pesat. Però la literatura ja sabem que només podem mantenir-la a partir d'un cert nombre de lectors potencials. I en relació amb el futur de la llengua, trobo preocupant la demografia (pel que tinc entès, més d'un 50% dels naixements són en famílies no catalanoparlants), i més, la mala voluntat de bona part de la immigració per aprendre el català, la cortesia mal entesa d'alguns catalans que els contesten o fins i tot espontàniament els dirigeixen la paraula en castellà...

Sense comptar que a priori una llengua sense Estat té totes les de perdre. Ja ho veurem. Ben mirat, el català també compta amb una capacitat de resistència i d'atracció poc comunes.

Al Rosselló i al País Basc la realitat és una mica diferent, però a la Bretanya la situació és desesperada perquè fa temps que es va trencar la cadena de transmissió generacional

—*Enguany es commemoren els 350 anys del Tractat dels Pirineus i, per tant, de l'annexió de la Catalunya del Nord a l'Estat francès. De llavors ençà el català no ha deixat de recular al Rosselló. Voldria saber la vostra opinió de catalanista francesa: creieu que França canviarà l'hostilitat que mostra envers el català?*

—Conec poc la situació al Rosselló, però es veu que les coses han canviat una mica per a bé. És molt possible que ara l'Estat francès es doni el luxe de concedir més llibertats a les llengües «regionals» pel fet que ara França ja ha guanyat la partida. Potser sóc massa pessimista. Al Rosselló i al País Basc la realitat és una mica diferent, però a la Bretanya la situació és desesperada perquè fa temps que es va trencar la cadena de transmissió generacional. I un cop arribats aquí després no hi ha manera de recuperar la llengua. Hi ha persones de la meua generació que no parlen bretó però que han enviat els fills a les escoles bretones. I els nois, gent que té entre 20 i 40 anys, parlen un bretó «químic» amb un accent francès perquè els mateixos professors l'han après a l'aula. En aquestes condicions, és molt difícil que una llengua sobrevisqui. Ara és molt senzill autoritzar tot el que es vulgui. Al Rosselló tinc entès que les coses van més bé. De tota manera, la situació no pot ser la mateixa perquè allà hi ha la Catalunya del Sud al darrere. Les coses segurament van millor que a la Bretanya, que no és difícil.

—*Al començament de l'entrevista deïem que guanyàreu les oposicions enmig d'un moviment estudiantil sense precedents. L'atzar ha volgut que en el darrer any de*

catedràtica d'universitat us hagi tocat de viure una altra protesta històrica de la comunitat universitària francesa. Aquesta volta, contra les reformes que el govern de Nicolas Sarkozy vol imposar a l'Ensenyament Superior. Perquè el públic català se'n pugui fer una idea, ens podeu fer cinc cèntims de quina és la situació ara mateix?

—Amb tants mesos de manifestacions i vagues hem aconseguit evitar, de moment, el pitjor. Hem impedit que la reforma s'apliqui del tot enguany, però el govern francès pretén fer-la efectiva d'aquí a dos o tres anys. Les reformes més importants són la dels màsters i la de les oposicions a càtedra d'institut, perquè un cop s'hauran implantat no hi haurà camí de retorn. Ara s'han posat en marxa amb unes petites concessions, però el fons de la qüestió no ha canviat. Amb aquesta nova política s'acabarà la formació que fins ara rebien tots els professors. És a dir, primer, el període de formació acadèmica, després, les oposicions i, al final, un any de pràctiques amb classes de pedagogia i un tutor que en feia el seguiment. Ara algú que haurà obtingut les oposicions tindrà una formació pedagògica que serà una farsa, el nivell acadèmic haurà baixat molt i l'Estat hi guanyarà un any de sou. Perquè d'això es tracta, de guanyar un any de sou. L'any de pràctiques eres funcionari no titular i cobraves un sou decent de professor principiant. I ara, en lloc d'això, hauràs de fer un any més de màster però no faràs pràctiques obligatòries. Al darrere de tot això hi ha la idea d'estalviar diners, però a costa del nivell pedagògic i acadèmic dels futurs professors. Per això, la primavera passada hi va haver aquest moviment absolutament inèdit a la universitat que va unir catedràtics, professors titulars i la resta de personal docent i administratiu. Em va fer molt de goig poder viure aquest moment el meu darrer any. No sé si hem guanyat, però no hem perdut del tot: a la Sorbona, per exemple, ens continuem negant a presentar plans d'estudi de màsters pretesament «d'Educació». I si hem perdut, com a mínim hem resistit. Podré dir que vaig ser dels que no van deixar que tot se n'anés en orris sense fer-hi res.

—*Algunes veus alerten que un dels principis de la República Francesa, aquell que garanteix l'ensenyament gratuït i laïc per a tothom, pot perillar. Subscriviu aquesta afirmació?*

—Ja perilla. Perquè a la major part de ciutats si vols que els teus fills tinguin una bona educació els has d'inscriure en una escola privada. És el que fan molts. Si no, tens una altra opció, que, de fet, és el mateix. Si vols que vagin a un bon institut has de viure en un indret on hi ha un bon institut, això vol dir en un barri caríssim. En teoria, ara han canviat la normativa, però a la pràctica quan veus algú que viu en una *banlieue* llunyana i no sap que podria apuntar els fills en un centre de qualitat... Hi ha una hipocresia social molt forta que defensa que l'ensenyament públic és el mateix a tot arreu però que sap perfectament que no té res a veure el *lycée* Henri-IV o el Louis-le-Grand de París amb un institut d'una *banlieue* del nord de la ciutat.

—*Al setembre us va jubilar i deixàreu la càtedra de Llengua i Literatura Catalanes de la Sorbona, però continueu formant part de la Societat d'Estudis Catalans (SEC) i de l'Associació Francesa de Catalanistes (AFC). En quins àmbits de la catalanística continueu treballant?*

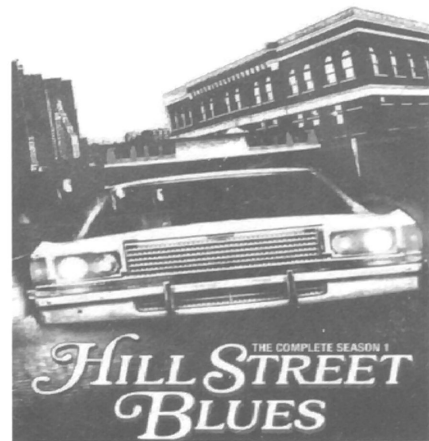
—El que m'interessa és la recerca, sobretot a Catalunya, que és on potser tinc més vincles. A final de novembre, per exemple, vaig participar en un col·loqui que organitzava l'Aula Carles Riba, i al març intervindrà en uns diàlegs sobre la tanka catalana a l'Autònoma. I també compto publicar algun article de tant en tant.

—*Per concloure la conversa, girarem l'ullada cap al futur. Quin esdevenidor pronostiqueu a la catalanística a França?*

—Això depèn de la formació de la hispanística en general. El que és fonamental és que es conservi la prova opcional de català de l'*agrégation*. És una raó de pes per mantenir la docència de català que tenim. Ara pràcticament a totes les universitats n'hi ha; bé, més o menys, perquè alguns centres només tenen un lector i alguna mena de programa. El problema és que per estalviar diners es vol reduir el nombre d'opcions a la llicenciatura i això vol dir que s'hi podria sacrificar el català. Però mentre tinguem una *agrégation*, que d'això tampoc no n'estem segurs [riu], i sobretot una prova de català en aquestes oposicions, tindrem un bon argument davant de les universitats i el Ministeri per conservar l'ensenyament del català a França. ■

La segona edat d'or de la televisió nord-americana

Patricia Trapero



L'any 1981 s'estrenà *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87). Lluny de ser la típica sèrie d'acció protagonitzada per policies més o manco heroics i atractius –com la parella formada per David Starsky i Ken «Hutch» Hutchinson–, la nova producció narrava, en un escenari genèric, la vida dels membres d'una comissaria de policia que s'enfrontaven a la resolució (o no) de les tasques diàries encomanades per llurs superiors i que tenien una vida personal difícil, mostrada a l'espectador amb una estètica de rodatge que s'acostava al documental.

Havia nascut el que s'anomena la «segona edat d'or de la televisió» (nord-americana, és clar) caracteritzada per la multiplicitat de línies argumentals en una estructura complexa pel que fa al desenvolupament del relat i a la dialèctica entre personatges. D'altra banda, la ruptura de l'estructura episòdica típica amb un principi i final clarament delimitats demanava un esforç intel·lectual a l'audiència, que havia d'omplir els buits informatius i els bots temporals desenvolupats per la ficció.

D'aquesta manera, transformava la tradició televisiva iniciada als anys cinquanta, en què la televisió encetà un període d'originalitat en els productes, habitualment desenvolupats amb la fórmula dels *soap opera* i que convertiren la ficció televisiva en un producte de consum massiu que entrava no només a les cases sinó també als magazins i revistes amb seccions dedicades a la cartellera televisiva, que posteriorment es convertiren en publicacions especialitzades. La televisió es posava, d'aquesta manera, al mateix nivell que el cinema.

Les produccions de l'època mostren les vides de mestresses de casa

que esdevenien estrelles de cinema o tenien poders màgics que utilitzaven selectivament d'acord amb les circumstàncies (*I love Lucy*, CBS 1951-57 i *Bewitched*, Ashmont Productions/Screen Gems 1964-72); rompien els esquemes del gènere del *western* tot presentant la vida familiar dels *cowboys* o de detectius de l'Oest americà tecnològicament avançats i amb una relació homosexual oculta (*Bonanza*, NBC 1959-63 i *The Wild Wild West*, CBS 1965-69); capgiraven els esquemes dels detectius físicament espectaculars en favor de llur intel·ligència (*Columbo*, NBC 1971-90); presentaven naus espacials que mantenien l'ordre còsmic en un moment caòtic per a l'univers, que històricament coincidia amb la Guerra Freda (*Star Trek*, Paramount 1966-69) o, finalment, iniciaven el camí cap a l'escenificació de baralles i enemistats familiars pel control econòmic, en les quals el sexe jugava un paper destacat (*Dallas*, 1978-91 i *Falcon Crest*, 1981-90, ambdues de Lorimar).

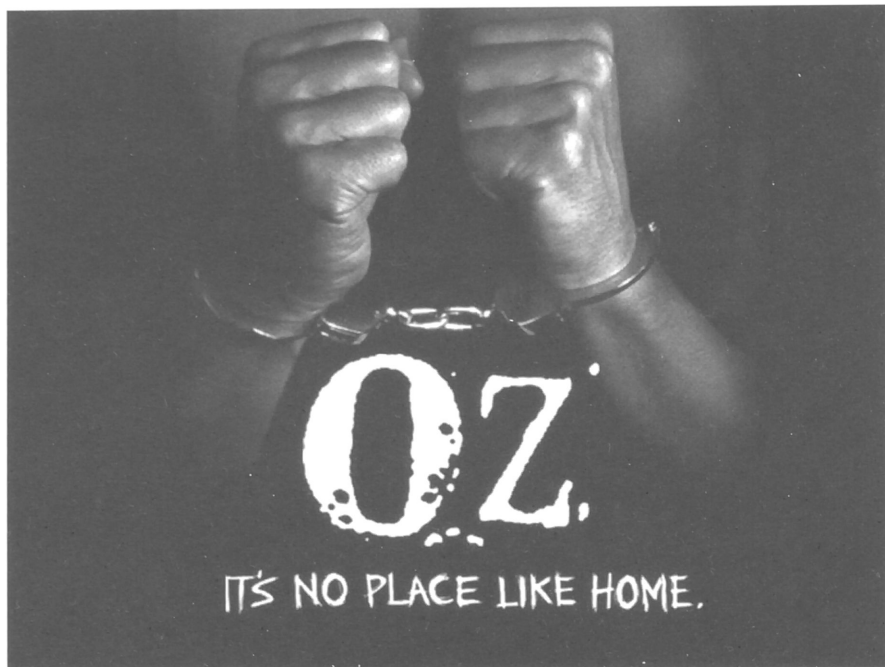
Molts d'aquest títols, ja mítics per als espectadors de totes les èpoques, han estat bons subministradors d'arguments per al cinema contemporani, que actualitzarà els continguts, com també per a la televisió. Així recentment hem vist Nicole Kidman fent el personatge de l'encisadora Samantha, Will Smith i Kevin Kline personificant la parella formada per Jim West i Artemius Gordon, o veurem Columbo, el detectiu desastrat i extraordinàriament suspicax, transformat en Monk (ABC/NBC, 2002), un detectiu maniàtic de l'ordre i igual de suspicax, un reflex contrari en el mateix mirall televisiu.

El bot cap a una televisió de qualitat va suposar, tal com hem comentat prèviament, l'entrada de nous esque-

mes narratius a la ficció, que es basarà en la feina dels guionistes, la nòmina dels quals augmentarà considerablement, si bé no necessàriament l'econòmica, atesa la vaga que el sindicat de guionistes de Hollywood protagonitzà el 2007 i 2008 i que va paraitzar bona part de la producció televisiva.

El retorn de la literatura, de les adaptacions literàries per a la petita pantalla i del periodisme de recerca, o si es prefereix el *writer-based drama*, i el nou concepte d'autoria caracteritzarà les noves tipologies de la ficció televisiva. A aquest fet s'hi afegirà la col·laboració entre diverses productores, que servirà per garantir-ne la qualitat tècnica i en facilitarà la continuïtat en les programacions, així com una major distribució exterior. D'una altra banda, es produirà una especialització, per dir-ho d'alguna manera, de les cadenes televisives, de manera que l'audiència podrà identificar els productes a primer cop d'ull, uns productes que es convertiran en la marca distintiva de cadascuna. El binomi cadena-ficció televisiva s'aplicarà no només als continguts –més convencionals o més arriscats– sinó també a l'estil narratiu i a l'aplicació de noves fórmules estètiques.

Les anomenades «segona» i «tercera» edats d'or de la ficció televisiva que ocuparan els vint darrers anys del segle XX i l'actualitat gaudiran d'una complexitat extrema en llur formulació, que presentarà una construcció dramàtica diferenciada de l'època anterior, en què la construcció narrativa i la dialèctica entre personatges era molt menys desenvolupada. Els nous estils produiran una gran quantitat de «sèries de culte», els models de les quals encara ara continuen essent emprats en la dramàtica televisiva contemporània.



La descripció de la vida quotidiana dels personatges en llur àmbit de feina o personal manté una forta relació amb la societat nord-americana, de la qual és un reflex i no pas un document, i que s'ha convertit en un dels objectes principals d'anàlisi per als *Television Studies* i per als *Cultural Studies*. D'aquesta manera, la televisió com a objecte cultural ha entrat a les universitats –anglòfones, principalment– i s'ha equiparat a altres etiquetes culturals com el teatre, la música o el cinema.

Les *sitcom* proporcionaran un bon àmbit formal per desenvolupar els moments de trobada d'un grup d'amics que exposen llurs preocupacions (*Friends*, Warner Bros. 1994-2004; *Will and Grace*, NBC 1998-2006; *How I met your mother*, FOX 2005); faran una crítica a la mateixa televisió (*30 Rock*, NBC 2006) o a la política local (*Spin City*, Dreamworks 1996-2002). Uns esquemes que seran imitats per les televisions d'altres països, que traslladen gairebé de manera exacta els arguments de les ficcions nord-americanes a llurs pròpies identitats i característiques. A més, el *dramedy* serà emprat per mostrar les nombroses personalitats i tipologies socials que s'apleguen en un edifici d'apartaments o en un barri residencial (*Melrose Place*, 1992-99; *Beverly Hills 90210*, 1990-2000, ambdues d'*Spelling/FOX*), per reflexionar sobre les diverses situacions de la vida en parella i els conflictes generacionals de la segona edat (*Thirtysomething*, MGM

El bot cap a una televisió de qualitat va suposar, tal com hem comentat prèviament, l'entrada de nous esquemes narratius a la ficció, que es basarà en la feina dels guionistes

1987-91), per parlar de la tranquil·litat aparent dels barris residencials, que amaguen la realitat de les persones que hi habiten (*Desperate Housewives*, ABC 2004; *Weeds*, Showtime 2005) o per remarcar el rol de la dona des d'una perspectiva de gènere en un món dominat pels homes (*Sex and the City*, HBO 1998-2004; *Lipstick Jungle*, Universal 2008-09; *Women's Murder Club*, FOX 2007-08).

La dialèctica de personatges constituirà, com ja hem esmentat, l'eix central de les ficcions televisives des de diferents paràmetres o escenaris possibles. D'aquesta manera, l'ambient laboral serà àmpliament desenvolupat tot essent els hospitals, els bufets d'advocats, les oficines i els serveis públics els esquemes més utilitzats, atesa llur condició de relacions personals en un ambient tancat i de lloc de pas per a una gran varietat de persones de l'exterior. Bona mostra en són *The Office* (NBC, 2005), *ER* (Warner Bros. 1994-2009), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005), *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002), *NYPD Blue*

(FOX, 1993-2005), la marca *Law and Order* (NBC, 1990) i el cas especial de *Rescue me* (Dreamworks/Sony Pictures 2004), que reflecteix les conseqüències dels atemptats terroristes de l'11 de setembre en la vida i el comportament dels bombers de Nova York, símbol dels habitants de la ciutat que patí el fet el 2001.

Igualment, trobem un bon grapat de produccions que, baldament puguin ser emmarcades en gèneres concrets –com la ciència-ficció, els thrillers conspiradors, el gènere policíac o el *western*, i que ocuparan les diverses aportacions de la revista– empren els esquemes genèrics per subvertir-los tot afegint-hi una lectura filosòfica i/o política. Són emblemàtiques algunes sèries de culte de la segona edat d'or de la televisió com *Twin Peaks* (Lynch/Frost Productions, 1990-91), en què l'agent Dale Cooper acompanyat de la seva enregistradora, Diane, intenta resoldre el misteriós cas de la mort de Laura Palmer en el poble de Twin Peaks; *X-Files* (FOX, 1993-2003), en què els agents Dana Scully i Fox Mulder investiguen expedients paranormals tot enfrontant-se a una «veritat que es troba fora», i la producció australiana *Farscape* (Jim Henson/Sci-Fi channel, 1999-2003), en la qual John Chrichton conviu amb éssers molt particulars en una nau espacial i cerca un sentit a la pròpia existència.

També ho són algunes de la nova edat televisiva com *Buffy the Vampire Slayer* (FOX 1997-2003), en què la jove Buffy Summers s'enfronta a les forces vampíriques del mal, *Lost* (ABC 2004), que converteix «l'illa» en un personatge que marca l'existència dels nouvinguts, o *Dexter* (Showtime, 2006), que ens narra la doble vida, des d'una perspectiva populista a voltes, d'un investigador forense que és, alhora, un assassí en sèrie entranyable.

La incorporació del rerefons polític és una característica essencial de bona part de la ficció televisiva contemporània, que es fa molt més evident després dels atemptats al World Trade Center. La ideologia derivada del govern de Bush des d'una perspectiva política o quotidiana tindrà un paper destacat en les produccions actuals: la política de la por, la cultura de la decepció i els temors de la vida quotidiana seran explotats i explicats per les sèries de televisió.

Sens dubte, *24* (FOX, 2001) i el personatge de Jack Bauer són exemples paradigmàtics de l'evolució que

hi ha entre dramatitzar els possibles escenaris del terrorisme internacional i crear trames en què es fa servir la via diplomàtica per resoldre les amenaces violentes, en un paral·lelisme clar amb la història recent dels Estats Units, que va de George Bush a Barack Obama. En aquest mateix sentit, hem de referir-nos a *Battlestar Galactica* (NBC, 2004-09), en què la reconstrucció de la galàxia es pot assimilar al rerefons històric de l'època, i *Jericho* (CBS, 2006-08), que presenta la nova realitat dels Estats Units després d'un atemptat nuclear que l'ha dividit en dues seccions. Finalment, les pors quotidianes de la nostra societat –fictícies, reals o magnificades– són sistemàticament dramatitzades de manera magistral a *Law and Order: Special Victims Unit* (NBC, 1999).

El format de la minisèrie serà àmpliament desenvolupat per la ficció contemporània, que l'utilitzarà habitualment per desenvolupar adaptacions literàries o arguments més o manco tancats corresponents, en la majoria dels casos, a reconstruccions de la història nord-americana tot seguint un procés d'actualització dels fets amb una voluntat crítica i que són fàcilment reconeguts pel telespectador. La polèmica ascensió al poder de George Bush el 2000 serà l'argument de *Recount* (HBO, 2008), *John Adams* (HBO, 2008) ens presentarà la vida i pensament del president que fou el pare dels drets constitucionals i, finalment la coproducció *House of Saddam* (BBC/HBO 2008) ens narrarà els darrers dies de Saddam Hussein abans de la guerra de l'Iraq. Curiosament totes tres s'estrenen el 2008 i totes tres són produïdes per HBO.

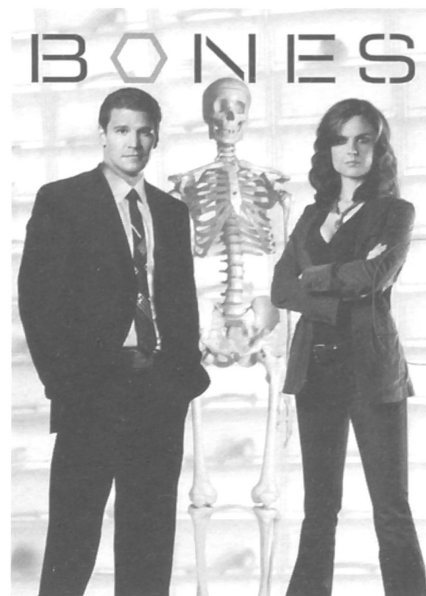
Si als anys cinquanta l'estructura més habitual era la del seguiment d'una única línia argumental, consistent a fer aparèixer un o dos personatges conductors d'un argument que finalitza en cada episodi –i que encara se segueix en sèries com *House M.D.* (FOX, 2004) o *Bones* (FOX, 2005)–, a les darreres produccions televisives trobem una complexitat que té un deute teatral clar pel que fa a l'estructura. El desenvolupament clàssic amb situacions interrelacionades –si bé no necessàriament acabades– és utilitzat a *Mad Men* (AMC, 2007) o *The Sopranos* (HBO; 1999-2007); l'estructura distanciada d'origen brechtiana, en la qual els arguments de cada episodi o d'un parell tenen una conclusió que dona coherència al pensament de la sèrie, és emprat com a nova forma de creació de sentit, tal com és el cas de les pri-

meres temporades de *Desperate Housewives*; finalment, les fórmules mixtes, com ara *Dexter* o *Lost*, combinaran i experimentaran amb noves formes de narració televisiva. Evidentment, i malgrat el fet de tenir unes estructures més o manco definibles i combinables, qualsevol dramaturgia contemporània segueix una norma bàsica: la de deixar expectatives dramàtiques obertes que donaran continuïtat a futures temporades de la sèrie, tot depenent, com no podria esser d'una altra manera, del succés d'audiència.

Finalment, la ficció incorpora les tècniques narratives de plataformes noves, per exemple, els videojocs, com *Prison Break* (FOX 2005-09) i les temporades centrals de *24*, en què els personatges fan evolucionar els arguments a partir de la superació dels obstacles que es proposen o, si us estimeu més, a partir de la superació de pantalles.

El panorama de la ficció televisiva contemporània, com hem pogut constatar a través d'aquestes línies, és molt ampli i evoluciona de manera constant. La tecnologia és, sens dubte, una aliada de la qual no disposaven les produccions dels anys cinquanta i que són àmpliament emprades en l'actualitat. Les noves plataformes com els DVD, la telefonia mòbil, els videojocs i, de manera especial, internet serviran per crear nous materials que complementin la plataforma tradicional –l'aparell de televisió– i que serviran per crear un autèntic món ficcional ensems amb l'audiència.

Els formats *inside* posaran en contacte espectadors i actors setmanalment per tal de discutir els arguments i les relacions entre personatges; els *making of* i *behind-the-scenes* mostraran les solucions tècniques del rodatge i els moments més interessants al llarg del procés de creació; els materials complementaris que trobem als DVD ens proporcionen informacions que donen validesa a les històries narrades i legitimitat documental als arguments o escenaris mostrats; els videojocs basats en sèries de televisió completaran els esdeveniments entre temporades o utilitzaran els personatges per confeccionar jocs de socialització; els jocs per *i-phone* –a més de fomentar que es compli el model de darrera generació– faran que els nostres personatges ens acompanyin sempre i, finalment, la xarxa servirà perquè el telespectador opini sobre quina hauria de ser la continuació argumental de les sèries, debati les



Les noves plataformes serviran per crear nous materials que complementin la plataforma tradicional i que serviran per crear un autèntic món ficcional ensems amb l'audiència

filies i fòbies a *blogs*, però sobretot, completi de manera conjunta la cosmovisió de la ficció a través de *wikis*, que són autèntiques enciclopèdies temàtiques i una mostra de la nova cultura derivada de la mundialització.

La importància de la televisió com a producte de la cultura popular és innegable i així ho han reconegut els estudiosos de la televisió en les seves múltiples perspectives, que van de la història fins als esquemes productius tot passant per l'anàlisi de continguts i la recepció. La televisió ha esdevingut alguna cosa més que un simple entreteniment per al públic, s'ha transformat en un fet cultural en evolució constant que absorbeix influències provinents d'altres productes contemporanis transformant-los i fent-los propis a una velocitat no superada per cap altra forma artística. En aquest sentit, l'afirmació que «El cinema és art i la televisió és cultura», feta pel cineasta francès Jean-Luc Godard el 1991, davant les càmeres de RTVE a la sèrie *El arte del video*, ha restat desmentida: la ficció televisiva contemporània ha deixat de ser simplement cultura i ha passat a ser una manifestació de l'art audiovisual. ■

Lost, el film més llarg de la història

Jaume Miró

És difícil parlar de *Lost* sense donar informació a aquells que (encara i incomprendiblement) no l'han vista. Aquesta és una sèrie que cal veure. Sí o sí. *Lost* representa l'entrada (per la porta gran) del guió de ficció televisiu al segle XXI. Un d'aquells moments –ho direm a la manera de Kuhn– de canvi de paradigma en la manera de crear (però també de percebre) una sèrie. I això per què? Pel que suposa la innovació en el guió, però no només això. Com a autor de teatre acostumat a fixar-me, primer de tot, en la forma del guió, no només en el que es diu, sinó en com es diu o com es planteja qualsevol detall o situació, perquè el guió és la mare de tot. Però anem a pams. Comencem per on s'ha de començar: pel principi. I començ amb un avís semblant a aquells que contenen els múltiples fòrums i pàgines web sobre la sèrie: *anau alerta, conté spoilers*. Així que, si no heu vist la sèrie, el millor que podeu fer ara és anar a veure-la. Sí, amics. Visioneu-ne tots els capítols, totes les temporades, si pot ser en versió original (subtitulada), que s'han emès fins al dia en què s'ha publicat aquesta revista. És a dir, cinc temporades senceres. I quan hàgiu acabat, tornau aquí a acabar de llegir aquest article.

Els orígens

La història de la sèrie s'inicia l'any 2004 quan un gran executiu de la cadena ABC, Lloyd Braun (sí, el mateix cocreador de *The Sopranos*), va comanar un guió inicial, una mena d'esbós general a la factoria d'Aaron Spelling, per a una nova sèrie inspirada en quatre pilars: la novel·la *El senyor de les mosques*, la pel·lícula *Nàufreg*, la sèrie *Gilligan's Island*, i el xou d'impacte *Survivor*. Però el resultat que Lloyd Braun va rebre el va deixar insatisfet. Lluny d'aparcar la idea, va contactar

amb el guionista promesa del moment, J.J. Abrams, que aquells dies acabava d'assaborir la glòria i la fama gràcies a la sèrie *Alias*, del qual era autor intel·lectual. Quan el productor va quedar meravellat amb la concepció de la sèrie, J.J. li va posar una condició per fer-se'n càrrec: la llibertat creativa. La negociació va ser dura, és clar, sobre tot a causa de la introducció d'elements sobrenaturals que en un principi els productors de l'ABC no veien clara. Un cop es va arribar a un acord, Abrams va contactar amb Damon Lindelof, un jove guionista de Nova York i admirador autodeclarat de Stephen King que en aquells moments acabava d'aterrar a Los Angeles. Entre tots dos van crear la ja mítica «Bíblia» de la sèrie, un document supersecret desat en la caixa forta més impenetrable dels estudis de l'ABC. En aquesta «Bíblia», Abrams i Lindelof van plasmar la mitologia de la sèrie, des dels personatges principals als esdeveniments, així com alguns girs argumentals que havien de modelar la història. En definitiva, allà hi van redactar tots els ingredients així com la cronologia per a una sèrie d'una durada d'entre cinc i sis temporades. Només amb l'esbós de la idea n'hi va haver prou per convèncer els productors de la cadena ABC. Tan convincent, que el doble episodi pilot va ser la producció més cara fins al moment –va costar entre 10 i 14 milions de dòlars– rodada mai per una televisió.

Quan parl de *Lost*, i ho faig sovint, sempre dic que més que una sèrie, es tracta possiblement de la pel·lícula més llarga de la història. Per començar no és una d'aquelles sèries que podem començar a veure en el capítol cinquè o dotzè, a l'estil de *House*. *Lost* exigeix l'atenció de l'espectador des del ja mític capítol pilot fins al darrer que s'ha emès. Conec gent que n'ha vist una temporada

sencera d'una seguda. L'equivalent a unes 18 hores seguides. I és que quan hom s'apropa a *Lost*, és normal que passin aquestes –diguem-ho així– anomalies.

La història

Però a què es devia aquesta confiança cega dels productors per gastar-se més de deu milions de dòlars en un doble episodi pilot? És clar que coneixien bé la història i la indústria, però també la psicologia de l'espectador. No tenien dubtes que aquell producte tenia tots els ingredients per convertir en addicte a qui s'apropés al doble episodi que iniciava la sèrie.

Lost, en un principi, tracta de la supervivència dels passatgers del vol 815 de la companyia Oceanic Airlines, que cobria la línia entre Sidney i Los Angeles. L'avió s'ha estavellat en una misteriosa illa tropical al bell mig de l'oceà Pacífic, i dic misteriosa perquè en aquest fet rau part del succés de la sèrie: l'illa i els seus secrets (darrere el qual només se n'albira un, el més gran) s'erigeixen aviat com a protagonista principal de la història.

La història que narra *Lost* gira entorn de dos eixos. El primer és la història oculta dels personatges. Una història que la sèrie destoeix capítol a capítol. En aquest sentit vull recordar aquí quelcom que ja es deia sobre *Twin Peaks*, sobretot perquè possiblement allà hi tenim l'origen, vull recordar, dic, una frase que va esdevenir una mena de lema: «A *Twin Peaks* tothom amaga un secret». I el mateix ocorre a *Lost*. Tothom amaga una vida anterior a la de l'accident d'avió que els va fer coincidir a l'illa perduda del Pacífic. Una vida de la qual ningú no parla i sobre la qual ningú no demana. Una vida que no expliquen ni plantegen als interlocutors. Tots els personatges de *Lost* són hermètics i el que en sabem ho sabem pels *flashbacks* o *flashforwards* de cada un dels capítols dedicats a cada protagonista. El segon eix és precisament allò que l'illa amaga i que fa que sigui un lloc on s'esdevenen tot tipus de successos inexplicables.

Aquest és el plantejament inicial de la sèrie, però resulta que el grup de supervivents no està sol a l'illa. Hi ha gent hostil, «els altres», que són a l'illa abans de l'accident d'avió i que tenen uns interessos ocults, entre els quals segrestar infants –vet aquí l'apel·lació magistral per part dels guionistes a una de les pors més primitives de l'ésser humà. D'aquesta manera, la lluita per la supervivència,

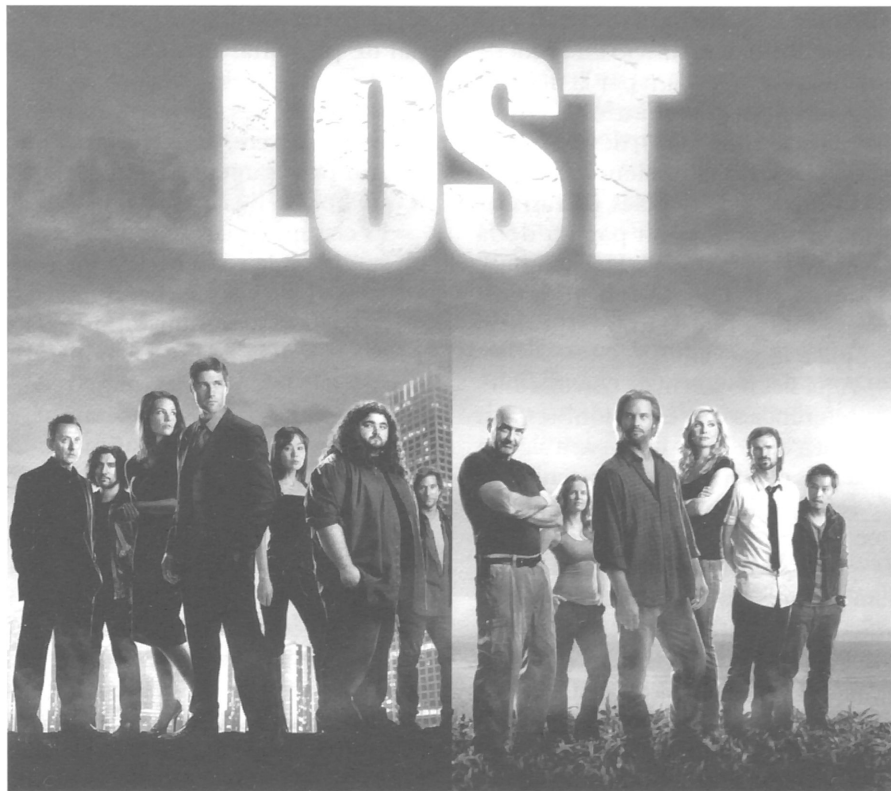
les preguntes que plantegen tots els fets misteriosos de l'illa així com l'existència i la voluntat i la lluita que plantegen els diferents grups hostils antagonics que apareixen en les diverses temporades són els eixos de la sèrie fins aquest moment, els punts a través dels quals discorre tota la trama.

Queda clar que *Lost* barreja acció i aventura mitjançant les diferents missions que es plantegen; terror, com ara els atacs d'enemics desconeguts (humans i paranormals); comèdia, amb algunes intervencions remarcables de Sawyer i Hurley; drama, i és que tots hem tingut més d'un disgust amb la mort de protagonistes principals (recordau la magnífica escena en què llegim a la mà d'un dels personatges «*It's not Penny's boat?*») i unes quantes dosis de romanticisme que es fa palès en el triangle Jack-Kate-Sawyer, que –s'ha de dir–, sovint sembla extret directament d'un anunci (de fet, algunes marques ja han arribat a acords amb alguns dels protagonistes perquè en siguin els rostres publicitaris). És a dir, bons ingredients per a un còctel, si més no, explosiu.

Referències

Però no només la història d'aquesta sèrie ha fet que aviat s'hagi situat en la memòria col·lectiva de la cultura popular nord-americana (i occidental). De fet, un altre dels punts remarcables són les referències contínues a temes recurrents, punts que retornen i sobre els quals gira la trama, i que ens fan pensar que hi ha un significat que va més enllà del que purament veim. I és que un altre dels grans mèrits de la història que ens conta *Lost* és la gran quantitat de detalls que els creadors hi han amagat. Hi ha coses que van més enllà de llur significat; i és que aquesta no és només una sèrie que ens entreté i ens enganxa, sinó que també ens fa pensar, filosofar i discutir.

Alguns d'aquests temes recurrents són les referències contínues a la cultura i a la literatura, les coincidències, el bé i el mal, la redempció, els nombres, les relacions entre pares i fills i uns quants temes no menys importants. Fixem-nos, si per cas, a les referències literàries de la sèrie. En nombrosos capítols hi veim llibres, i com que en aquesta sèrie no hi ha res deixat a l'atzar, aquests llibres signifiquen. Els guionistes els han posat allà per dir alguna cosa més, per anar més enllà del capítol. Alguns dels títols que han aparegut a la sèrie i mitjançant els quals podem establir



una relació clara amb els esdeveniments de la trama són *Alícia al país de les meravelles* de Lewis Carroll, *La història del temps* d'Stephen Hawking, *El cor de les tenebres* de Joseph Conrad, *La invenció de Morel* de Bioy Casares o *Història de dues ciutats* de Charles Dickens, i molts més, entre els quals una bona col·lecció de llibres d'Stephen King així com, directament, un club literari a Dharmaville. Tots aquests llibres, i això ho van declarar els creadors, són situats a la sèrie per dues raons: la primera per llur significat implícit en relació amb els esdeveniments de la trama, i la segona per recomanar «bona literatura» als espectadors. I és que la història de *Lost* no només ocorre en un lloc físic sinó també metafísic. Els personatges principals se cerquen a si mateixos –en aquest sentit és obvi que la redempció hi té molt a dir– i mediten sobre llur passat i present, per via racional però també emocional. Els creadors de *Lost* varen pensar tots els detalls començant pel nom dels personatges. Uns personatges influïts pel pensament i les teories dels grans pensadors de la història de la filosofia. Aquesta aclucada d'ull significa que literalment, i parafrasejant Neil Young, hi ha més coses en la imatge que el que l'ull pot veure, que la sèrie no és només una sèrie d'esdeveniments físics, sinó també filosòfics i metafísics. No és casual que hi hagi contínues referències –mitjançant els noms dels personatges– a alguns dels

grans pensadors, des de Locke a Rousseau, passant per Bakunin, Jeremy Bentham o David Hume. Però no tot té aspiracions tan metafísiques, no. Hi ha referències a la cultura popular, des de la sèrie es fa l'ullet a la música pop i rock, a pel·lícules com la saga *Star Wars* (o deu ser una connexió de significat?). Per posar-vos un exemple d'aquesta connexió que va des del nostre món al món dels personatges. Record que al capítol tretzè de la segona temporada se sent, a través d'un receptor, la cançó *Moonlight serenade* de Glenn Miller. Res no és casual. Glenn Miller va desaparèixer en un avió que no va arribar mai a destí, ben igual que els personatges del vol d'Oceanic 815. Què significa això?

Però les referències a la realitat no acaben aquí. *Lost* cerca una connexió contínua amb el món real, cerca pegar el bot al nostre món, com *Rayuela* de Cortázar, de la ficció a la realitat. Vol que l'espectador cerqui el què i el perquè de les coses. Per això m'atreveixo a afirmar que aquesta és la primera metasèrie de la història. Sí, pega el bot de la ficció a la realitat. I per això aprofita l'eina global per excel·lència: internet. Tot el que s'anomena a la sèrie, qualsevol referència, com ara la corporació Widmore (www.widmorecorporation.co.uk) o la pàgina web dedicada a Drive Shaft (www.driveshaftband.com), el grup de rock d'un dels per-

sonatges, Charlie Pace, que fins i tot n'esmenta la desaparició en el vol de l'avió sinistrat, passant per la mateixa pàgina web d'Oceanic Airlines (www.oceanic-air.com), des de la qual podem reservar un seient per cobrir el vol Sidney-Los Angeles, fins arribar a la sofisticació de la pàgina de la misteriosa i hermètica Hanso Foundation (www.thehansofoundation.org), tot, deim, té una referència pròpia a la xarxa.

Aquestes no són ni de bon tros totes les referències que els guionistes han amagat a la sèrie per referir-se a alguna cosa més que al simple entreteniment de veure-la. De fet, sovint, la sensació que es té en acabar de veure un capítol és que se'n vol saber més. Molt bé. Hi han pensat. Pots passar tant temps com vulguis cercant, ampliant o aclarint la informació que necessitis sobre el que ha passat, s'ha dit i s'ha amagat al darrer capítol que has vist. Per això només has de teclejar, al cercador que vulguis, un mot: Lostpedia.

Tècniques narratives

Generar addició no és fruit de la casualitat o de la fortuna, no, sinó que és simplement tècnica narrativa, i d'això alguns creadors de sèries en saben molt. *Lost* es presenta amb unes característiques úniques. Per començar cada capítol segueix la mateixa estructura: la presentació de la situació inicial, seguida per un salt enrere en el passat (o en les darreres temporades un salt endavant en el futur) dels personatges, que es va alternant amb llur realitat present fins al final del capítol. Fins aquí res

de nou sota el sol. Una manera original de presentar una sèrie. Però el que fa *Lost* tan addictiva són algunes de les tècniques literàries que s'hi amaguen darrere, unes tècniques que no són precisament originals, però sí que ho són l'ús que se'n fa.

És clar que quan Abrams i Lindelof van idear la sèrie ho van fer pensant en el succés del producte. La sèrie havia d'aguantar en antena i amb audiència o, en cas contrari, perdrien la feina. Per això van recórrer no només a l'ús, sinó també a l'abús de la tècnica narrativa d'allò que en anglès anomenen *cliffhanger*, una tècnica que deixa els personatges, literalment, a la vora de l'abisme, és a dir, en una situació difícil i precària que provoca que el públic vulgui conèixer com es resol el suspens. A *Lost* trobam *cliffhangers* arreu. De fet, la situació inicial, la dels passatgers abandonats en una illa misteriosa, ja ho és. I d'aquesta se'n desprenen la resta. Els guionistes de *Lost* situen sovint *cliffhangers* al final de cada escena, un fet que obliga a enganxar-te al capítol, i molt especialment són mestres a situar *cliffhangers* perfectes al final de cada capítol. Un fet del qual ja sabem les conseqüències. D'aquí a empassar-se una temporada sencera d'una seguda no hi ha gaire.

D'altra banda, els guionistes de *Lost* són, al meu parer, els millors creadors de girs de la trama o *plot points* de la història, i no exager, en tot cas em quedo curt. Aquests girs són canvis imprevistos en l'evolució de la trama i de la història. A *Lost*, com a qualsevol obra de ficció, també hi ha girs inespe-

rats, és clar, però el que sorprèn més és l'ús que en fan. Els seguidors d'aquesta sèrie sabem des de bon principi que qualsevol dels protagonistes pot morir en qualsevol moment, però no només això, qualsevol cosa pot passar. A partir d'aquí què podem esperar? La mort d'alguns personatges principals o l'aparició d'esdeveniments impossibles han estat alguns exemples d'això. I és que la qualitat dels girs de la trama és alta, i el que és més difícil: no perd credibilitat, i cada vegada supera qualsevol hipòtesi o prejudici que s'hagi fet abans l'espectador. Res no és com imaginàvem fa dos capítols i el cert és que aquesta tècnica depuradíssima ens ha mantingut aferrats a la tele i esperant ansiosos el proper capítol.

La nostra situació actual, la dels molts milions que hem fet i creat teories per explicar el que ocorre a la sèrie és precària a l'actualitat. La cinquena temporada ens va deixar més abocats a l'abisme que mai en un gir de la trama final superb. Qui s'esperava això a la primera temporada? O a la quarta, tant és... Aquests guionistes són mags perquè són mestres en l'art d'enganar-nos. I després de tantes hores de sèrie ho continuen fent. Però, així i tot, el final ens fa por, no volem un final que no expliqui res o que sigui insatisfactori. En aquest sentit, un dels dos creadors, Damon Lindelof, va fer unes declaracions l'estiu passat en què afirmava que era impossible que la sisena temporada resolgués totes les preguntes que havia plantejat la sèrie, i també va deixar caure que el final no deixaria tothom satisfet. Ja ho veurem. ■

embat
LLIBRES

AMENGUAL, Josep. I altres
Obidats a Cabrera.
El Captiveri Napoleònic
1809-1814*

PELLISSIER, Pierre
Los Franceses de Cabrera
1809-1814

SMITH, Denis.
Els Presoners de Cabrera.
Els soldats oblidats de Napoleó
1809-1814

***Llibre de l'exposició, que estarà oberta fins el 17 de gener. Caixa Forum**

Ptge. Papa Joan XXIII | Centre Comercial Geranis | 07002 Palma. Mallorca. Espanya | T +34 971 713 350 F +34 971 213 641
info@embatllibres.com | www.embatllibres.com

La quotidianitat del poder: *The West Wing*

Pere Antoni Pons

Si li passa com a mi, després de veure un qualsevol capítol de qualitat mitjana de *The West Wing* (1999-2006), el llegidor-espectador pensarà que es troba davant d'una fita indiscutible de la nova narrativa audiovisual; després de veure'n algun dels capítols més rodons i memorables, directament pensarà que està assistint a un dels esdeveniments intel·lectuals i artístics més importants i perfectes de principis del segle XXI, comparable –no només en virtuosisme creatiu, també en significació, magnitud i envergadura– a la Capella Sixtina de Miquel Àngel, a les tragèdies de Shakespeare, a *La comèdia humana* de Balzac o a la discografia sencera de Bob Dylan. Paraules majors? No serien exagerades ni que ho fossin més encara.

A aquestes alçades, ja ningú no ignora que durant la darrera dècada s'ha produït una colossal explosió de qualitat en l'univers de les sèries de televisió nord-americanes. L'antiga idea segons la qual es veien obligats a treballar en el mitjà televisiu els desafortunats professionals –guionistes, actors i directors– que no tenien prou sort o prou talent per fer-se un lloc a Hollywood o per triomfar en el món del cinema ha estat desmuntada de tal manera que darrerament la idea fins i tot sembla haver-se capgirat. Gràcies a títols com *The Sopranos*, *Lost* o *The Wire*, ja ningú no dubta que les sèries de televisió poden estar tan ben filmades, tan ben escrites i tan ben interpretades com qualsevol obra mestra cinematogràfica. O més i tot.

La «caixa beneïta» ha deixat de ser-ho. Si abans la televisió era (amb honroses excepcions) sinònim d'entreteniment fàcil i banal manufacturat industrialment i sense ànima, ara és una pedrera inesgotable d'allò que podríem anomenar geni autoral, que continua satisfent les ànsies d'entreteniment dels espectadors però que

ahora els alimenta amb pantagruèlics banquetes d'audàcia visual, d'imaginació narrativa, de complexitat moral, d'exaltació emotiva i de densa substància intel·lectual. D'aquest televisiu esclat de talent (monumental i genuí), *The West Wing* n'és, potser, el màxim exemple.

Al principi fou el Verb... d'Aaron Sorkin

És evident que els films i, encara més, les sèries de televisió són obres col·lectives: llur qualitat final depèn del talent i de la destresa en l'ofici d'un equip molt nombrós de professionals. Tanmateix, totes les gestes artístiques –també les més multitudinàries– tenen llur heroi, i el de *The West Wing* diu Aaron Sorkin (1961).

Sorkin, un jueu de Nova York de personalitat –comenten els que l'han tractat– turbulenta, voluble i excitada, no és només qui en va tenir la idea original, sinó també qui va escriure gairebé tots els capítols –una proesa de les quatre primeres temporades, quan deixà el projecte per motius encara incerts: alguns apunten que tenia diferències insalvables amb els productors, d'altres que volgué prendre's un temps de descans després de quatre anys de feina frenètica –uns anys, a més, esquitxats per una esperpèntica detenció a l'aeroport de Las Vegas per possessió de drogues (marihuana, bolets al·lucinògens i cocaïna, quin còctel).

Paradoxalment (o no), Sorkin va començar la seva carrera com a dramaturg. El seu primer succés va ser una obra titulada *Alguns homes bons*, que l'any 1993 ell mateix va adaptar a la gran pantalla en una versió dirigida per Rob Reiner, amb Tom Cruise i Jack Nicholson de protagonistes. El succés doble de l'obra teatral i del film féu que, pocs anys després, Sorkin s'encarregués d'escriure un altre argument cinematogràfic per a Rei-

ner, *El president i Miss Wade* (1995), sobre les tribulacions políticosemimentals d'un president nord-americà vidu (Michael Douglas) que s'enamora d'una membre d'un lobby ecologista (Annette Bening). La primera versió de l'argument tenia prop de tres-cents planes, més del doble que qualsevol argument normal: això féu que bona part del material finalment no pogués ser emprat. Aquest material descartat és justament el que l'any 1999 Sorkin reprengué, a instàncies d'un productor, per confegir el projecte inicial de *The West Wing*.

Una visió noble (o idealitzada) de la política

Els retrats del món de la política que al llarg del temps han construït la literatura i el cinema han tendit, generalment, a escodrinyar i emfasitzar els aspectes més foscos de les interioritats del poder: les corrupteles, les conspiracions, la degradació moral, el desgast anímic, el populisme, la demagògia incendiària, el maquiavel·lisme descarnat, la megalomania manipuladora i egoïsta, el caràcter despòtic dels governants, l'arribisme selvàtic d'aquells homes i dones que farien qualsevol cosa per uclar la mamella del poder o simplement per figurar, la perversitat de les ideologies quan han perdut l'ànima per culpa de l'obtúsitat o de l'ambició cega... El retrat del poder que ofereix *The West Wing*, en canvi, no només trenca agosaradament amb aquesta tònica hipercrítica i pessimista, sinó que, a més, mostra un afany permanent per ressaltar la cara més lluminosa, noble i exemplar de la gestió política i d'aquells que, impulsats sobretot per una voluntat de servei públic, hi prenen part.

La galeria de personatges principals (que, naturalment, va sofrint modificacions al llarg dels 155 capítols que dura la sèrie) és el que estableix, d'entrada, l'elevat nivell moral i cultural de la concepció de la política que transmet la telesèrie. Per començar, el president Josiah Bartlet (Martin Sheen), exgovernador demòcrata de New Hampshire i descendent directe d'un dels pares de la pàtria, és d'una brillantor intel·lectual només equiparable a la seva honorabilitat i la seva decència. Premi Nobel d'Economia, posseïdor d'una cultura enciclopèdica i d'un sentit de l'humor espurnejant, Bartlet encarna totes les virtuts que hauria de tenir qualsevol gran dirigent polític: la convicció resoluta de l'idealista que



creu en la possibilitat (i en la necessitat) del progrés, la fortalesa ètica de l'humanista que basa el seu comportament íntim en un sentit obert i positivament evangèlic de la religió, l'astúcia i la perspicàcia del dirigent foguejat en mil batalles, la consciència transcendent de l'home d'Estat que sap que un dia haurà de passar comptes amb la història, la permeabilitat sentimental de qui s'ha forçat a no oblidar que ser president significa posar-se al servei de la llibertat, la felicitat i el benestar dels mateixos ciutadans, la porositat o la gimnàstica agilitat ideològica de qui defuig els sectarismes i prefereix de col·laborar amb un adversari discrepant, però solvent, documentat i generós, abans que amb un company de partit estúpid, mal intencionat, doctrinari o servil...

La personalitat arquetípicament *bigger than life* del president Bartlet és el punt central de la sèrie, l'eix al voltant del qual es mouen tots els altres personatges: el cap de gabinet, el director de comunicacions, la portaveu del govern, els escriptors dels discursos, els alts comandaments militars, els assessors legals i polítics, el vicepresident, la primera dama i etcètera. De tota manera, una telesèrie tan extensa no seria humanament suportable ni narrativament possible basant-se només en la grandesa d'un sol personatge. Per això els altres protagonistes no desmereixen ni la virtuositat ni la clarividència del president. Tots els homes i les dones que formen el seu equip de col·laboradors són tan íntegres, brillants i idealistes com ell: tots s'han ficat en política

The West Wing és comparable a la Capella Sixtina de Miquel Àngel, a les tragèdies de Shakespeare, a *La comèdia humana* de Balzac o a la discografia sencera de Bob Dylan

desinteressadament i per convicció, tots estan disposats a treballar obstinadament pel bé comú i per fer més just, potent i pròsper el país, tots senten el compromís d'haver de fer les coses tan bé com poden i saben (o més i tot), i finalment tots han sacrificat unes trajectòries professionals en el sector privat que els permetrien de guanyar uns sous molt superiors als que guanyen treballant a la Casa Blanca.

En l'equip de col·laboradors del president Bartlet hi ha representades, no només les diferents sensibilitats del Partit Demòcrata (des dels que tenen una ideologia i una actitud més liberals fins als més moderats o amb un sentit més pactista de la realitat), sinó també les diferents identitats –religioses, etnicoracials i geogràfiques– de la societat nord-americana: hi ha catòlics, jueus i protestants, blancs, negres i, en menor mesura, hispans i asiàtics. A més, n'hi ha que procedeixen de la Costa Oest, d'altres de la Costa Est i d'altres de l'anomenada Amèrica profunda.

Els col·laboradors, conscients de llur enorme vàlua, segurs d'ells ma-

teixos, de vegades un punt arrogants, sempre oscil·lant entre el sarcasme i la tendresa, estan units per una aliança irrompible, per una camaraderia no exempta d'estira-i-arronses i de conflictes, però, tanmateix, honesta i sempre irreductiblement lleial: junts formen –per dir-ho amb paraules de Shakespeare– una reduïda i feliç tropa de germans. Els personatges més destacats del grup de col·laboradors són: Leo McGarry (John Spencer), un vell lleó de la política que coneix tot l'entrellat de les altes esferes del poder i que és el cap de gabinet i l'amic més íntim del president; C.J.Cregg (Allison Janney), l'atribolada, elegant i enginyosa portaveu del govern, que en les darreres temporades substitueix McGarry com a consellera forta de Bartlet; Sam Seaborn (Rob Lowe), un dels responsables d'escriure els discursos presidencials, cànvid, bondadós i seductor; Abigail Bartlet (Stockard Channing), la primera dama, punxeguda i temperamental... Personalment, em sembla especialment remarcable la parella formada pels dos jueus de l'*staff*, Joshua Lyman (Bradley Whitford), l'ajudant del cap de gabinet, i Toby Ziegler (Richard Schiff), el director de comunicacions. Junts representen les dues cares –oposades, però amb una base caracteriològica comuna– de la identitat judeoamericana: tots dos són d'una intel·ligència desmesurada i tenen una relació ferma, gairebé intransigent, amb els propis principis, però el primer és histriònic, burleta, salvatge i hiperactiu (sembla un fill espuri i sofisticat del Portnoy de Philip Roth) i el segon és reflexiu i retret, d'una lucidesa tortuosa, d'una gravetat rabínica i d'una mordacitat fúnebre o, depenent de qui sigui el seu interlocutor, letal. Com que la sèrie cobreix les dues legislatures del Govern de Bartlet, en les dues darreres temporades adquireixen molt de protagonisme els candidats que es disputen la successió presidencial: d'una banda, un congressista demòcrata, jove i hispà, de nom Matt Santos (Jimmy Smits) i de trajectòria i ideari que presenten més d'un paral·lelisme (casualitat?) amb els de Barack Obama, i de l'altra, un veterà i llestíssim senador republicà, Arnold Vinick (Alan Alda). Significativament, tot i les irreconciliables diferències ideològiques i els crus enfrontaments que mantenen, ambdós aspirants són capaços de no rebaixar l'alt nivell del president –de l'home– que pretenen succeir.

Sigui com sigui, tot i aquesta imatge tan ideal dels intestins de la política i del maneig del poder (algú ha dit que el Govern de Bartlet és una versió ennoblida del Govern de Clinton, és a dir, amb més substància intel·lectual i amb més coratge ideològic, i sense els escàndols sexuals ni els tripijocs mediàtics que sotraguejaren el tram final d'aquell), *The West Wing* sempre resulta realista, convincent, verídica, mai no fa la impressió de ser un conte de fades inversemblant, pura propaganda (molt ben dissimulada) per incentivar els ciutadans-espectadors a recobrar la confiança en les bondats i la bona predisposició dels que tenen el sistema pel mànec. Les nombroses virtuts i les evidents bones intencions dels protagonistes no impedeixen que –com passa a tothom a la vida– de tant en tant cometin errors, es decebin a ells mateixos, pateixin, se sentin vulnerables o siguin rosegats, quan les circumstàncies els superen, per un sentiment de fracàs o de frustració.

A més, tots arrosseguen llur trauma particular, un llast biogràfic o íntim que els afeixuga, una debilitat contra la qual han de lluitar: el president està malalt d'esclerosi múltiple i no ho va fer públic durant la campanya, McGarry és un alcohòlic i drogoaddicte rehabilitat, C.J.Cregg té el pare malalt d'Alzheimer i sent que l'està negligint per culpa d'una feina tan absorbent, Lyman se sent culpable per la mort accidental de la seva germana quan eren petits, Ziegler està divorciat d'una dona a qui encara estima... Aquest és, sens dubte, un dels trumfos més magistrals de l'argument de Sorkin: la capacitat per construir uns personatges èticament irreprotxables i intel·lectualment superiors però, tanmateix, entranysables i humaníssims, els quals, si són extraordinaris, no és perquè siguin perfectes, sinó perquè han assumit les pròpies imperfeccions i s'obstinen valerosament a corregir-les.

De la mateixa manera, la sèrie tampoc no s'està de fer evidents els claroscurs de la noblesa, les turbulències en què inevitablement restes atrapat quan formes part del grup de dirigents del país més poderós del món. El món de la política és molt dur, de vegades cruel i ferotge i, gairebé sempre, contaminant. A més, si tens molta responsabilitat i has de prendre decisions ràpides en què et jugues el futur del teu país i el present del teu propi prestigi, has de marcar prioritats i, de vegades amb brutalitat, actuar expeditivament i en conse-



qüència. Així mateix, de vegades, les circumstàncies t'obliguen a fer coses que no voldries: renúncies, traïcions, concessions, mentides, sacrificis... En definitiva: tot i la seva aposta per l'exemplaritat, per la part més digna, pedagògica i benefactora del poder, *The West Wing* no escamoteja cap dels aspectes més lamentables i més foscos. Les bambolines per on circulen els millors i els més brillants –ens mostra la sèrie– també tenen racons de penombra, també són tumultuoses. I, naturalment, sota la catifa de la bona fe també hi ha –imponderables de la condició humana– secrets, dolors i brutícia.

La quotidianitat del poder: aquí es ve a treballar!

Si, fa només vint anys o quinze, algú hagués pronosticat que una sèrie de televisió centrada bàsicament en els dilemes ideològics i les atrafegades peripècies professionals d'un president nord-americà i del seu equip de col·laboradors es convertiria en un fabulós succés comercial (amb audiències de més de vint-i-cinc milions d'espectadors i amb premis Emmy –els Oscars de la tele– a balquena), probablement l'haurien titllat de boig sense sentit de la realitat. Això és justament, però, el que ha succeït amb *The West Wing*.

A diferència de tantes altres telesèries centrades en les aventures i desventures dels membres d'un determinat gremi professional (metges o periodistes, advocats o policies), en les quals els protagonistes «estan incansablement ocupats en les relacions personals», tal com va escriure

irònicament E. M. Foster sobre els protagonistes de les novel·les, *The West Wing* constitueix un minucios retrat del dia a dia –sobretot laboral– del president i dels seus homes i dones de confiança. El frenesí diari que comporta la gestió del més alt poder polític mundial és la matèria primera –pretextos argumentals, trames, temes dels diàlegs...– de què està feta la sèrie. La gestió, entenguem-nos, en el sentit més palpable i quotidià que hom pugui imaginar-se. Igual com passa realment a la Casa Blanca de no-ficció, els protagonistes de la sèrie passen gairebé tots els minuts de cada capítol obseditos per la feina: mantenint reunions, llegint o comentant informes, fent càlculs electorals, dirigint enquestes sobre intencions de vot, preparant dossiers sobre tota mena d'afers, designant nous càrrecs, propugnand lleis, pacificant conflictes internacionals (o embolicant-s'hi), discutint sobre les problemàtiques que contínuament van sorgint a causa de qualsevol succés, declaració o incident, barallant-se o negociant amb els adversaris del mateix partit o amb els de l'oposició, fustigant o essent fustigats o tractant d'arribar a acords amb els membres del Congrés, del Senat o dels diferents grups de pressió que sempre ronden el president... Si a la Casa Blanca s'hi va a treballar, a *The West Wing* s'hi veu, doncs, com s'hi treballa.

En un capítol de la primera temporada, el president Bartlet mira una sèrie de televisió mentre s'està recuperant d'una grip, i en un to entre estupefacte i burleta es demana si aquells personatges no tenen res-



ponsabilitats professionals per complir, ja que sempre estan embolicats en una o altra variant d'afer amorós o sentimental. A primer cop d'ull, pot semblar una simple escena divertida; en realitat, és tota una declaració de principis, una aposta per una concepció diguem-ne adulta de l'art i de l'entreteniment. Els protagonistes de *The West Wing* no només passen gairebé tot el temps a la feina, sinó que a més els afers que afecten exclusivament llurs vides privades només de tant en tant guaiten el cap, i significativament sovint són resolts mitjançant ràpides i delicades el·lipsis. Així mateix, són força freqüents els diàlegs en què, després que un personatge ha estat explicant a un altre algun afer eminentment personal, el segon li llença en cara que res del que li contat no li interessa, o que li ha fet perdre un temps preciós. Totalment absorbits pel deure, els protagonistes sacrifiquen llurs vacances perquè prefereixen d'entrelluir alguna tasca pendent. Fins i tot, en un dels primers episodis, el cap de gabinet mira de fer entendre a la dona que, durant els propers anys, la feina serà més important per a ell que no pas el matrimoni (però l'esposa no ho entén ni ho accepta i se'n divorcia).

La tesi o el punt de partida creatiu de Sorkin no pot ser, per tant, ni més rotund ni més clar. Ocupar el Despatx Oval, treballar braç a braç amb el líder del món lliure, requereix una dedicació obstinada i completa –les criatures i els adults ganduls o infantilitzats, doncs, que facin el favor de no empenyar! Tal com exclama el

mateix president al final dels seus discursos de campanya: «És temps d'herois nord-americans, i aspiram a les estrelles!»

Una obra mestra de la narrativa audiovisual


Algú podria pensar que aquesta inclinació a mostrar bàsicament la faceta professional dels protagonistes inevitablement ha de donar com a resultat una telesèrie espessa i complicada, apta només per als fanàtics més trastornats de la política. Res més lluny de la realitat. Sense diluir mai la substància dels temes que s'hi tracten ni rebaixar-ne mai el to adult i laboriós, Sorkin –i la tropa de guionistes que hi col·laboraren o que el van succeir– són capaços d'oferir en cada capítol un espectacle densíssim, però també intens i trepidant. Pur entreteniment.

Això és així, sobretot, per tres raons. Primera: com que l'obsessió amb què tots els personatges s'abocuen a la feina està motivada, no per una inèrcia burocràtica o maquinàlia, sinó per un sentit del deure temperamental i vitalista (en cada cosa que fan s'hi juguen la vida), la sèrie transmet una sensació permanent d'autenticitat i d'aventura quotidiana, en què l'influx dels embolics nacionals o planetaris, les intrigues de palau i la passió professional marquen els límits d'un microcosmos que és metàfora del món i en el qual existeixen, a flor de pell o magnificats, tots els sentiments, emocions, pensaments, conflictes i forces que configuren l'existència.

Segona raó: els arguments estan concebuts des de més enllà de les

distincions entre gèneres; és a dir, en cada capítol s'hi poden trobar elements de drama intimista, de thriller polític, d'*screwball comedy*, de costumisme documental, d'èpica heroica i, fins i tot, de poesia transcendent. A més a més, els diàlegs –i això sí que, indiscutiblement, és marca de la casa Sorkin– són fulgurants, d'una agilitat i una limpidesa gairebé inversemblants, tenint en compte la complexitat de les idees que s'hi exposen, les constants cites literàries, filosòfiques o bíbliques que els personatges deixen anar, i la rapidesa amb què se succeeixen les escenes més tenses o dramàtiques i les més lleugeres i humorístiques. Una altra de les virtuts incontestables de l'estil Sorkin és la capacitat amb què mescla, sense artificis forçats, els moments en què sembla que no passa res (només els petits detalls de la vida) amb els girs de la trama i els cops d'efecte més inesperats: un atemptat, un segrest, polèmiques i dimissions sonades...

I, finalment, tercera raó: com s'esdevé en totes les obres mestres artístiques, en les quals el fons i la forma es complementen tan bé que acaben sent indestriables i reforçant en paral·lel un mateix sentit, l'estil amb què ha estat filmada *The West Wing* –la càmera sempre en moviment, plans seqüència o *tràvelings* ininterromputs que es poden allargar fins a uns quants minuts– es correspon a la perfecció amb l'ambient de deure atrafegat o de frenesí imparable del món que s'hi retrata. La decisió de rodar moltes de les escenes defugint les situacions estàtiques, amb els personatges que van caminant i parlant alhora a través dels corredors de les oficines de la Casa Blanca, amb la càmera que els segueix arreu, va ser presa el primer dia de rodatge per Thomas Schlamme, un dels productors de la telesèrie i un dels directors que més capítols ha signat. Si no s'hagués pres aquesta opció fílmica, hi hauria hagut un decalatge entre les imatges que veu l'espectador i el nervi vigorós dels arguments i l'energia llampant dels diàlegs. D'aquesta manera, en canvi, l'espectador no pot sinó quedar atrapat –i deixar-se arrossegar– pel remolí de l'alta política. Que és també, per descomptat, el remolí de la vida.

És evident que aquest principi de segle XXI –qui ho hauria dit?– és temps d'herois televisius. I és evident també que *The West Wing* ha conquerit les estrelles. 

The Sopranos o l'epopeia dels imbecils

Melcior Comes

El naturalisme –penso– només té un defecte: ésser veritat.
Josep Pla

I

Si se'n vol parlar seriosament, no s'hauria de dir res sobre *The Sopranos*. Podríem pecar de grandiloqüència i repetir el mateix que han afirmat els grans diaris i revistes nord-americans, reproduir emocionats paraules idèntiques a les del setmanari *Newsweek*: «aquesta sèrie de televisió és el millor producte de la cultura popular sorgit en aquest país en els darrers 50 anys», o el *Washington Post* –dels mateixos propietaris que la revista esmentada–: «*The Sopranos* és tan bo que fa mal...». Però serien simplement paraules banals, aproximacions pomposes que, tanmateix, no signifiquen res, i que, un cop hem vist la sèrie, ens hem de mirar amb prevenció –des d'una mala fe ja inguarible?–; i és que, després de set temporades amb aquesta família –vuitanta-sis episodis de cinquanta minuts: en total, més de setanta hores, gairebé tres dies d'impossible visió ininterrompuda–, una cosa ens ha de restar clara: potser no hi ha res de gaire important a dir sobre la condició humana. L'home, tal com se'l mostra en aquesta sèrie, és un tema massa banal perquè ens n'ocupem.

M'atreviria a dir que *The Sopranos*, doncs, és la liquidació d'aquest tema, la darrera aportació des de l'art amb majúscules a la pila de representacions –literàries i cinematogràfiques– que han intentat escatir què som els homes i les dones, què ens mou, per què vivim i treballem i estimem, per què ens cerquem els uns als altres: què es cou rere dels nostres sentiments, disposicions, afanys, passions i antipaties. Però *The Sopranos* tanmateix no diu res, no conta res de gaire elevat, res d'èpic ni de grandios, res d'emocionant, res d'emotiu, res d'afectat ni pedant, res de res més que la vida

banal, lenta, vàcua, adelerada en menuderies, la d'una família mal avinguda de mafiosos de Nova Jersey dels nostres dies. La vida –hem de dir la vida, ai– es mostra a *The Sopranos*, i ho fa amb una gairebé total manca d'argument; tal com diu Josep Pla parlant d'*El carrer estret*, la seva creació és bastida a partir d'imatges absolutament vulgars –aclaparadorament vulgars: imatges que, sense inventar res, ens donen la sensació d'una realitat encara més rica, fecunda i complexa del que qualsevol pogués imaginar-se des d'una creativitat plena d'inventiva, per molt febril i fabulosa que fos: «una realitat prodigiosa i inescotable, grollera i màgica».

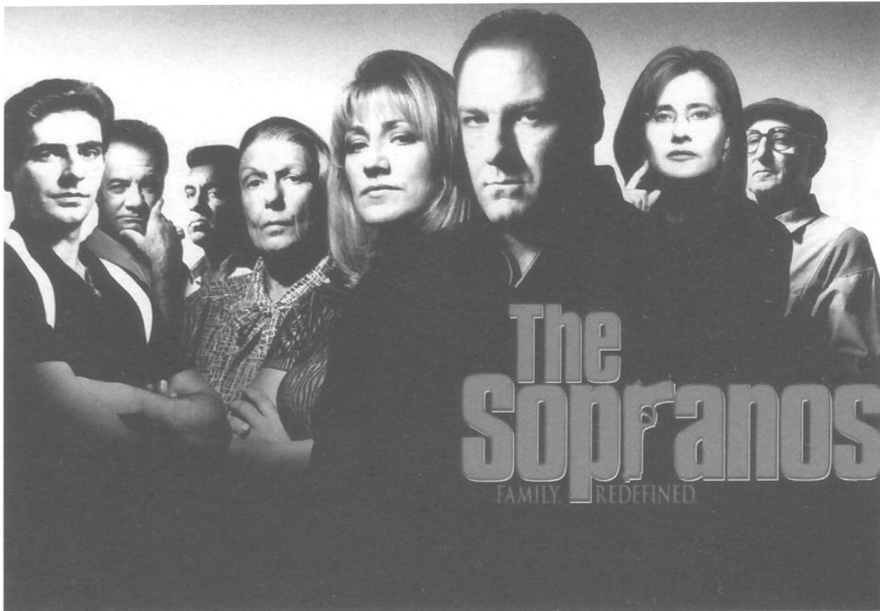
Entre la màfia que veiem a *The Sopranos* i la que estem avesats a veure des de la tradició cinematogràfica nord-americana –sobretot els grans films de Scorsese i Coppola– hi ha la mateixa diferència que entre els cavallers de les novel·les que van fer embogir el Quixot i el mateix Quixot: també a *The Sopranos* es dona aquesta separació, la de l'home errat davant del mirall de les seves quimeres, de les obres de ficció en les quals voldria reconèixer-se, emulant les quals cau en el ridícul més espantós –i de vegades més còmic. Els caps de la família dels Soprano s'emmirallen en el cinema de pistolers, tots han vist els mateixos films de gàngsters que coneix l'espectador, i, ingènuament, innocentment i alhora de la manera més barroera, volen assemblar-s'hi, adoptar els mateixos gests, llur retòrica, una falta d'escrúpols que, tanmateix, en els films, es mou dins un marc moral molt marcat, rígid i abeurat en el primitivisme clànic: la família.

The Sopranos enllesteix el tema mafiós de la mateixa manera que

El Quixot va saldar el tema cavalleresc: posant en escena el mafiós estúpid i miserable que es pensa ser un soldat, el militant indoblegable –el bon salvatge?– d'un contrapoder que s'oposa amb idèntiques armes al poder existent –l'empresa, l'administració política– creant la seva llei i les seves institucions, assentades en la violència i en la tributació obligatòria: l'extorsió. Si Alonso Quijano volia ser Amadís de Gaula o Tirant lo Blanc, Tony Soprano i els seus volen ser Michael Corleone, Tony Montana (*Scarface*, Brian de Palma, 1983), o fins i tot Jake La Motta de *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980). La màfia «real» napolitana es mou també en idèntics paràmetres. Així almenys ho explica Roberto Saviano a *Gomorra*: els mafiosos italians emulen els dels cinema, es fan construir cases idèntiques als de llurs herois de la pantalla, dels quals també imiten el lèxic, la gesticulació: mai, fins a l'aparició de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), no s'havia anomenat «padrí» el *capofamiglia*...

El més curiós i irònic és que fins i tot els mateixos actors de *The Sopranos* han participat en aquests films, cosa que accentua aquesta sensació, sardònicament borgesiana: Dominic Chianese, oncle del protagonista Tony Soprano en el paper de Junior Soprano –veritable *capo* en declivi– era Johnny Ola a la segona part de *The Godfather*, i gairebé deu dels protagonistes d'aquesta sèrie formaven part del repartiment principal –i secundari, o mers extres– del film que més ens pot acostar al món sordid d'aquesta mena de màfia: *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990), que ha estat qualificat d'«el meu Alcorà» pel creador de *The Sopranos*, David Chase –ell també italoamericà, el nom original de la seva família és DeCesare. Un dels actors de la sèrie, Tony Sirico, fins i tot va passar per la presó durant la joventut per pertinença a la màfia, i va ser allà on va aprendre alguns dels trucs de l'ofici d'interpret. Si el film *Goodfellas*, el despullem del trio protagonista (De Niro, Liotta i Pesci) i hi posem, al seu lloc, la immensa figura grassa i veherent d'un increïble James Gandolfini, obtindrem –sumant-hi més dimensió i més podridura, sense redempció final possible, i amb més elements que analitzarem– *The Sopranos*.

La màfia és un estat dins de l'Estat, i vol assentar la seva legitimitat de la mateixa manera que unes institucions pretesament liberals i democràtiques,



les quals, segons la ideologia criminal, només fan que actuar al servei d'unes determinades classes socials dirigents, que el mafiós odia i vol desplaçar, o vol poder compartir-hi –en un acordat repartiment de terreny basat en la corruptela– els privilegis i els beneficis econòmics. Tot poder és un poder «a favor» d'algú –d'uns interessos, d'unes classes, Karl Marx els en donaria la raó– i el mafiós cerca la seva «part del pastís»: la riquesa que el comú dels mortals («els civils», els que «són fora») genera amb la seva feina assalariada i insistent, la que fa funcionar el país i que el mafiós pretén d'adjudicar-se a punta de pistola: per què ell no hauria de tenir les mateixes prerrogatives que el poderós, el senador, l'empresari? Això almenys és el que es cou dins la mentalitat del mafiós, el discurs implícit en la seva manera d'actuar, però que a *The Sopranos* anem veient de manera esbiaixada, lateral: la sèrie no és una reproducció «realista» del funcionament dels seus negocis tèrbols (això ho mostra una altra sèrie de gran qualitat, *The Wire*, més documental), sinó la radiografia moral de les seves disposicions més íntimes: *The Sopranos* és l'obra d'un moralista irònic, sorneguer, determinista i un punt tràgic; així, no interessen tant els fets en llur menudesa realista –qui fa què i com– com escenificar el perquè de la rapinya, de la fidelitat o la traïció a la paraula donada o de l'ambició de prosperar dins l'organigrama de la institució del delictu.

Els membres de la família Soprano es pensen ser els Corleone de Puzo i

Coppola, sí, però no són res més que una colla de panxuts amb xandall que gestionen unes fonts de diners il·legals –joc clandestí, prostíbuls, droga, la venda de productes robats... Alhora, intenten fer compatible llur estil de vida –diner fàcil, ociositat relaxada que aboca, indefectiblement, al vici: la cocaïna, el bon menjar, les putes més dolces...– amb la vida familiar i amb un repartiment equilibrat de poder entre els membres de la cúpula dirigent i els caps de les altres famílies d'italoamericans de la Costa Est (els DiMeo, els Lupertazzi...).

Si la família dels Corleone cinematogràfics són, en alguna mesura, genis del crim –figures pertanyents a la tradició romàntica– que arriben a posseir milers de milions de dòlars i multitud de negocis legals i il·legals, els Soprano no passen de ser lloques mitjanies, mafiosos de pa sucat amb oli, els beneficis dels quals no superen els que podrien arrebregar com a executius d'una empresa legal de petita envergadura –no deixa de ser curiós que Tony Soprano tingui un negoci en forma de tapadora de gestió i recol·lecció de fems: la gasòfia, la immundícia, la morralla...

II

Tal com ens explica Peter Biskind –un dels grans crítics cinematogràfics del moment, l'autor del llibre *Easy Riders, Raging Bulls* (1998)– en un reportatge a *Vanity Fair* sobre *The Sopranos*, David Chase, el creador d'aquesta sèrie, odia la televisió. David Chase va veure la pel·lícula *Pretty Wo-*

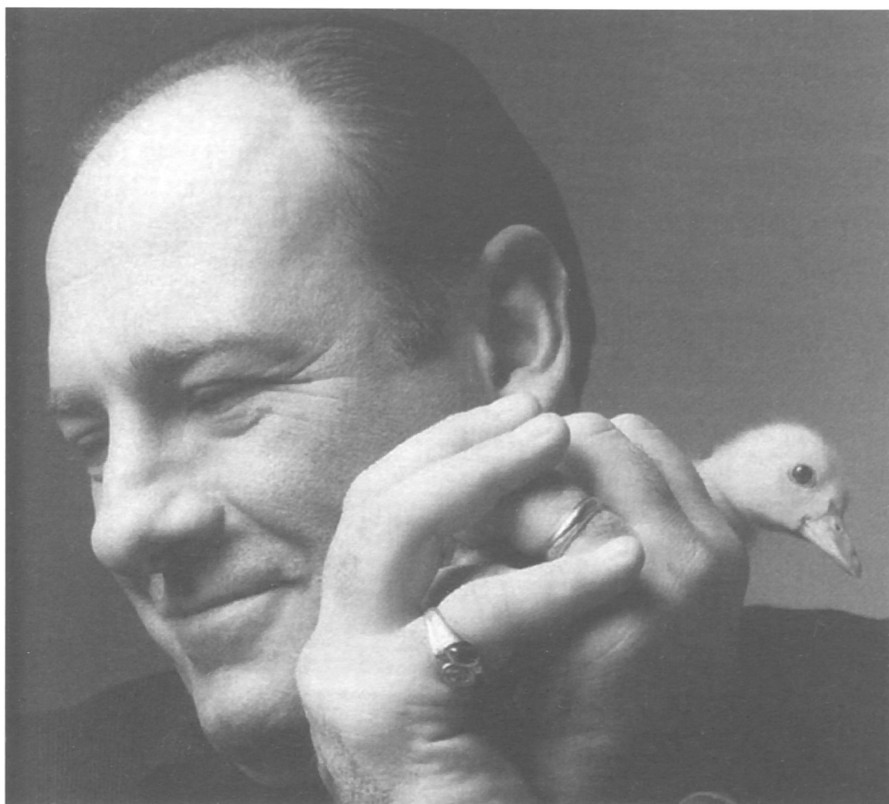
man (Garry Marshall, 1990) durant una travessia en avió: «m'era insuportable», explica, «tothom rient, ha, ha, ha... ho vaig passar malament; allò no tenia veritat dramàtica, allò no era res! Vaig pensar: per què no obro la comporta i salto de l'aparell?».

A *The Sopranos*, hi trobem la completa escenificació d'aquest fàstic; tota la sèrie potser no és res més que un cruel desmantellament –minucios i irritant– de tots els tòpics que han nodrit des dels inicis la major part del cinema de Hollywood (també el dedicat al fenomen del gangsterisme): si en el cinema comercial de masses hi ha un missatge confortador, amable i tranquil·litzador, en tant que el cinema de Hollywood posa en escena una moral –diguem una teatralització del bé i del mal, amb el triomf final del primer– que s'assenta en una realitat humana no positiva ni verídica, sinó –als ulls de Chase– d'una visió mel·líflua, tova, sentimental, falsificada i, per tant, grata del que som els homes i les dones. Chase sembla que podria repetir els càrrecs que contra aquesta indústria feia Holden Caulfield, el gran personatge de Salinger (*El vigilant en el camp de sègol*, 1951): si el cinema és «una fàbrica de somnis», Chase i la seva família ens desperten d'aquest somni («dogmàtic?») de la manera més cruel i més incisiva.

Durant tot el segle XX Hollywood ha estat nodrint de mites civils la mentalitat d'Occident, donant-li uns paràmetres de sentit que, accedint a un nivell de lucidesa més alt, potser –això és infinitament discutible– no poden fer res més que desmuntar-se, desfer-se com ídols caiguts –Chase potser és el EM Cioran del cinema, i Tarantino n'és el seu Borges–: la necessitat de la parella, la trobada o epifania dels amants, la família com a reducte en què l'individu troba sempre un recer a prova de totes les decepcions, el triomf final del bé i de la virtut, el càstig als malvats, l'amistat incorruptible, la possibilitat del geni intel·lectual o de l'heroi indoblegable, l'accés al coneixement que garanteix un grau superior d'excel·lència: l'equació –viva des del platonisme– que connecta el bé amb allò bo i vertader, en tant que la raó, l'experiència, i l'accés a la cultura sempre subministren un sentit que eleva, guia i recompensa sense errors: tot això és parodiat amb una crueltat molt mesurada a *The Sopranos*; basta veure la inutilitat de la teràpia psiquiàtrica a la qual se sotmet el prota-

gonista durant tota la sèrie –que l'aboca a accentuar les seves tendències criminals!–, o el que aprenen els seus fills als instituts i a la universitat: llegeixen *Moby Dick* a partir dels mètodes dels *Cultural studies*, i un llarg etc.

Potser en el cinema de Hollywood hi ha implícits els paràmetres de l'universalisme; és a dir, per a tots els problemes humans hi ha una sola resposta vàlida –i una possibilitat final d'harmonitzar totes les solucions a tots els problemes–, una resposta que es pot conèixer a la llum de l'experiència i de la raó, a la qual qualsevol home pot accedir si es desfà de la por o de la ignorància –és l'anomenat esperit optimista de la Il·lustració–: rere de tot hi ha un gran model universal vàlid –moral, o polític– i un únic mètode per a desxifrar-lo: i basta accedir-ne al coneixement per evitar l'error i la tragèdia. De tots aquests principis se'n pot fer una ciència gairebé exacta, un codi moral, l'escenificació del qual –per al gaudi i per a la il·lustració ètica de les masses– ha anat a càrrec, en gran mesura, del cinema de Hollywood. I no deixa de ser curiós que la gran creació televisiva que ha competit amb més nivell contra *The Sopranos* durant la seva emissió sigui *The West Wing* (Aaron Sorkin, 1999): aquesta creació –igualmente extraordinària– recull fins a l'exacerbació més fantasista i commovedora tot aquest pòsit de virtut possible i abastable que ha sostingut la indústria de Hollywood. *The West Wing* és la posada en escena de les millors possibilitats de l'home en un govern demòcrata fictici de la Casa Blanca, en un equip de col·laboradors del president dels EUA; tot el platonisme de Hollywood servit en la safata més espectacular –és *The West Wing*, des del títol mateix, una picada d'ullet a *La República* de Plató: el manual del bon govern democràtic i liberal? Certament també trobem «un rei filòsof», el president és premi Nobel–: allà tot és honestat, feina, amplitud de mires, constància, família fidel i amor recompensat i noble en l'exhibició del geni polític d'una munió d'individus savis i bonhomiosos; allà els pèrfids, corruptes i maquiavèl·lics no se'n surten mai –i l'amor és el sentit de l'individu: la muller a qui s'és fidel, la família que hom ha de crear...–: un universalisme ètic gens dogmàtic, sí, però que es tradueix en un grapat de formes vàlides i exportables arreu del món: el capitalisme i la democràcia, el «nostre missatge» que s'ha de fer arribar a tots els pobles



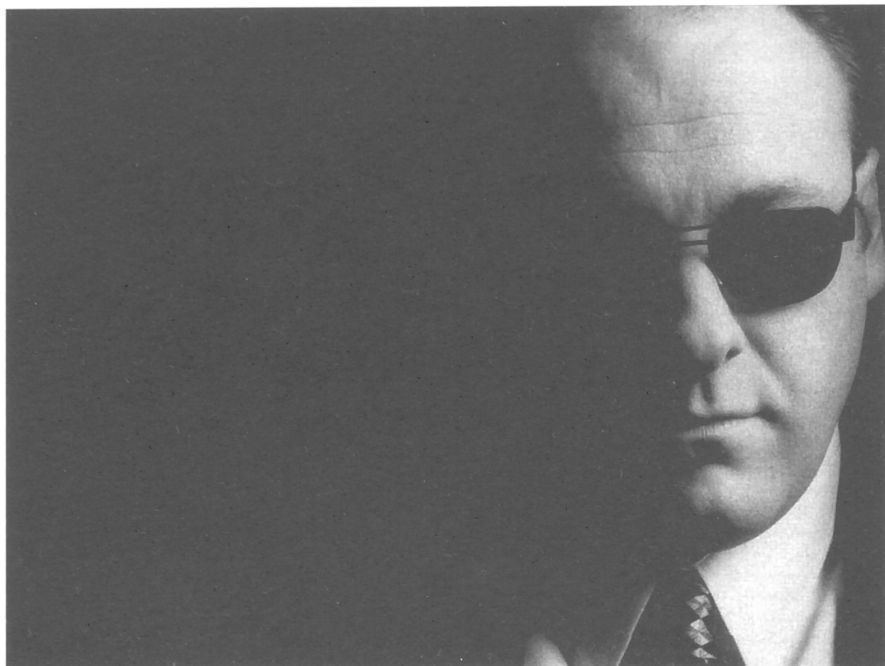
Goodfellas (Martin Scorsese, 1990) ha estat qualificat d'«el meu Alcorà» pel creador de *The Sopranos*

de la Terra, el qual s'hauria de traduir en les formes de vida privada que veiem a *The West Wing* (certament excepcionals), i no a *The Sopranos* (tan semblants a les que trobem arreu de tots els països opulents d'Occident).

The West Wing és com ens agradaria ser o veure'ns; *The Sopranos* és el que som, almenys la majoria de les vegades. Tal vegada no caldria dir que la realitat dels professionals que han fet possible *The West Wing* (el creador addicte a l'alcohol i a les pastilles, algun actor que abandona la sèrie perquè vol més diners, acusacions de plagi, vides personals molt turbulentes) s'assembla molt al que veiem a *The Sopranos*. A *The West Wing* també veiem (talment *Pretty Woman*) com una puta es redimeix, i no només deixant la prostitució sinó llicenciant-se en Dret amb les millors qualificacions. David Chase es tiraria de l'avió, doncs, però no cauria a Washington, al jardí de les roses de la Casa Blanca, sinó a Newark, al xalet de mal gust,

a la piscina ostentosa del 633 d'Stag Trail Road de North Caldwell, Nova Jersey.

Aquesta «religió de la raó» que s'exhibeix a *The West Wing* –tal com va destacar el filòsof jueu Hermann Cohen (1842-1918), i com reitera un pensador com John Gray– té les seves arrels en el judaisme –monoteïsta, un sol Déu o forma vàlida, universalista–, per això no ens ha de sorprendre que el creador d'aquesta sèrie sigui jueu, i que en molts dels personatges –sobretot la parella de jueus que fan d'assessors del president– hi trobem molts del tics que tant ha posat de relleu un novel·lista jueu nord-americà de tanta envergadura com Philip Roth: la pretesa superioritat moral del jueu, la tossuderia a exhibir-la i fer-ne proselitisme. Contraposat a aquesta visió de l'home, hi ha el protestantisme en què es va criar David Chase, impregnant el qual trobem tots els episodis de *The Sopranos*. Segons es dedueix de la visió d'aquesta sèrie –i d'aquesta fe– l'home és una criatura caiguda, corrompuda, no tocada per la gràcia, irredimible mitjançant les pròpies obres, totalment predestinada tal com postulava Calví (la màfia és una tara moral que s'hereta, indefectiblement). La moral protestant obliga a la pietat i a la vida austera en el treball, només aquesta pot portar a alguna



forma d'integritat, per això Chase posa en escena tot el contrari: la crueltat, el malbaratament del diner fàcil del crim, l'ociositat com a procreadora de tots els vicis.

Tal com explica Harold Bloom a *La religió americana* (1992), totes les formes de religiositat protestant dels EUA estan abeurades del vell gnosticisme, desviació del cristianisme primigeni: l'home és la creació banal d'un Déu menor, i va ser concebut en un acte que fa coincidir el seu origen en la seva caiguda. També, i ho explica Friedrich A. Hayek (1899-1992), des dels inicis dels Estats Units que aquests van dissenyar llur constitució civil i llurs institucions democràtiques ben conscients que l'home era dèbil, voluble i propens a la corrupció: per això els pares de la pàtria van instaurar un «sistema social que no depèn perquè funcioni de la troballa d'homes bons per a posar-lo en marxa, ni que els homes siguin millors del que són ara, sinó que fa ús de tots els homes en tota llur complexitat i varietat, la qual és a vegades bona o dolenta, a vegades intel·ligent i sovint fins i tot estúpida».

Potser és per això que en tota la sèrie de *The Sopranos* no hi trobem ni un sol personatge tocat per la gràcia, ni una sola acció totalment mereixedora de la nostra admiració –encara que durant la seva visió ens pugui fer la impressió contrària, o un personatge pugui guanyar-se, momentàniament, la nostra simpatia: si ens sembla millor o més disculpable, o parcial-

ment virtuós o amb propensió de serho (els fills del protagonista, innocents, entrant, a l'inici de la sèrie en l'adolescència) podem estar segurs que no acabarà el seu recorregut dramàtic sense una caiguda; així també el personatge del cosí de Tony Soprano, Tony Blundetto, que interpreta durant la sisena temporada Steve Buscemi. Però aquest èmfasi en la degeneració no es deu al fet que la sèrie es basi en el món de la màfia –més aviat aquesta és una anècdota, una mena de *macguffin*–; *The Sopranos* transcendeix tot l'entorn dels criminals i se centra en llur vida privada, fins al punt que poden passar moltes hores sense que veiem un tret, un cop de puny o una conxorxa: a *The Sopranos* –com a *La comèdia humana* de Balzac, la comparació ha estat feta per Javier Marías– es tracten les relacions veïnals, l'educació dels fills, els vincles que es tenen amb els pares i els vells, o entre el capellà i els fidels, el descobriment de la sexualitat en els joves, l'entorn dels instituts i de la universitat, veiem com es mouen, actuen i pensen els professors, els policies, els jutges i els advocats, els terapeutes, els metges, els productors musicals, els directors de residències, els guionistes, els propietaris de restaurants, les prostitutes: hi sortim tots retratats... I tot queda tacat per la mateixa grisor, per tot l'error, la parcialitat, el vici i una vergonya que, si no senten els mateixos personatges és perquè tots ells són únicament virtuoses d'una cosa: en l'autoengany.

Hom ha de recórrer a creacions novel·lístiques com les de Flaubert, Zola, Céline o –en una altra dimensió– Beckett, Richard Yates o Lobo-Antunes, per trobar la representació literària d'un món moral tan tèrbol, tan pessimista i tan marcat per la privació de sortides redemptores. Filòsofs del tedi com Pascal o Schopenhauer ens poden donar indicis d'una visió de l'home equiparable a la que trobem exhibida a *The Sopranos*: l'home és incapaç del bé, i no coneix ni la virtut ni la justícia ni el repòs; així que troba el descans, l'home en nota la dependència i cau en l'avorriment –i els mafiosos s'avorreixen molt, i per això tramen i disputen, i es maten entre ells sense aturador. Per escapar d'aquest tedi, l'home cau en una vana agitació que li fa desitjar de nou el repòs.

La determinació realista que presideix l'obra dels grans novel·listes del XIX i de la primera meitat del segle XX ha estat reivindicada per l'escriptor nord-americà Tom Wolfe, que demana que la novel·la americana seriosa torni a «la realitat» més enllà de mitologies personals, d'entotsolats narcisismes o de fantasies més o menys sociològiques que no aguanten cap prova de versemblança; per això Wolfe, talment com ho afirmava Norman Mailer, considera que *The Sopranos* han aconseguit, en termes narratius, el que cap novel·la de les darreres dècades no ha arribat a donar als lectors: el relat total d'una societat completa, la crònica populosa –ame-na, atractiva, magnètica–, amb voluntat d'abraçar múltiples esferes, capaç de definir un món molt particular i específic transcendent-lo fins a les darreres conseqüències.

A Tom Wolfe, però, se li escapa un detall: quina novel·la hi ha que ens obligui a estar-nos amb els protagonistes durant més de setanta hores? Hom pot llegir, en menys de la meitat de temps, gairebé totes les grans novel·les de la tradició, des de *Guerra i Pau* a *Els germans Karamàzov*, els *Buddenbrooks*, *L'home sense qualitats* o la *Trilogia USA*. Si *The Sopranos* fos una novel·la, encara que fos de lectura complexa –talment el cicle de la *Recherche* de Proust– tindria més de mil cinc-cents pàgines. Tanmateix, si es llegís amb tanta facilitat com la prosa de Tolstoi o la del mateix Wolfe, tindria més de tres mil pàgines; només cicles novel·lístics com el citat de Proust, o les vint novel·les de Zola de *Les Rougon-Macquart*, o tota *La comèdia*

Homes i dones

Víctor Conejo

M*ad Men* és una sèrie sobre homes i dones amb un estil que beu de *The Sopranos*, però també de John Cheever i d'Scott Fitzgerald. I és que el tema de fons és comú a tots ells: la moral i la seva interessant escala de grisos.

Cap a l'any 2000, Matthew Weiner (Baltimore, Maryland, EUA, 1965) va escriure l'episodi pilot de *Mad Men*. Aquella història sobre els executius d'una capdavantera agència de publicitat novaïorquesa, ambientada als anys seixanta, no va interessar ni a HBO ni a Showtime, l'argument va passar anys anant de calaix en calaix, de taula en taula, i arribà a ser emprat per Weiner com a exercici pràctic per als alumnes dels diversos tallers d'argument que l'autor ensenyava. David Chase, creador de *The Sopranos*, va fitxar Weiner per a l'equip que habitualment fa els arguments de la sèrie després d'haver llegit, el 2002, aquell episodi pilot. Segons Chase, aquella història ambientada en l'alta societat dels anys seixanta era un antecedent i un reflex vàlid de la moral nord-americana actual.

Aquest episodi pilot i el que suggeriria sí que va semblar prometedor als directius d'AMC. Volien llançar-se a produir llur primera sèrie dramàtica original per entrar en el mercat de bones sèries, cada cop més majoritari i prestigiós, que els canals de pagament han desenvolupat als Estats Units, i que ha provocat un deversall de sèries en les cadenes espanyoles. Totes semblen voler una sèrie nord-americana que els serveixi d'insígnia distintiva i els reporti imatge de televisió moderna i de qualitat —hem de suposar que per esmorteir l'efecte «Jorge Javier Vázquez».

Don Draper, director creatiu: «He estat observant la meva vida. La veig passar. I per més que intento botar i entrar-hi dins... no ho puc fer»

Mad Men és una sèrie sobre la moral. Connecta amb autors com Cheever (connexió ja assenyalada

pels seguidors més aferrissats de la sèrie, com Rodrigo Fresán), qui a *The New Yorker* escrivia ja sobre personatges grisos, però no en el sentit anímic, sinó precisament moral. Éssers amb un peu en el classicisme social castrant que serpentejen a la recerca de vies d'escapament a un rígid esquema ètic, social i laboral, que o no acaben d'entendre o bé accepten i executen amb actitud mecànica i inconscient. Sobre *Mad Men* levita la gran novel·la nord-americana d'Scott Fitzgerald, l'estètica i el llenguatge de la novel·la que, des de la societat i la vida privada, exposa les característiques de tot un país, d'una manera completa de vida. La pregunta que Don Draper, protagonista de la sèrie, no deixa de fer-se és «Per què, malgrat tenir-ho tot, no sóc feliç?»

Draper és el director creatiu de l'agència de publicitat Sterling Cooper, situada a Madison Avenue, Nova York. És un *mad man* (un home de negocis boig, posseït i desequilibrat), terme encunyat als anys cinquanta per definir els nous venedors d'il·lusions quimèriques: els publicistes. El terme va ser autoimposat; els mateixos publicistes el van crear per referir-se a llur feina i llur manera de viure. I és que als anys seixanta del segle XX entrem en aquesta nova època que va poder començar en els anys vint amb Jay Gatsby i va acabar als vuitanta amb el protagonista d'*American Psycho*, Patrick Bateman. Entremig, l'home es va desdoblar: ja no és l'home de negocis monolíticament íntegre, prototípic dels films sobre *businessmen* dels anys quaranta i cinquanta —els *self-made men*—, sinó que comença a generar arestes, plecs i comportaments «estranyos» que anticipen la complexitat de l'home modern. Abans no hi havia passos intermedis entre l'empresari o el professional gairebé impecablement decent (Rock Hudson a *Gegant*, l'advocat que interpreta Charles Laughton a *Testimoni de càrrec*, els



professionals liberals diversos que va encarnar Spencer Tracy), i el milionari tan genial com excèntric (William R. Hearst, Howard Hawks).

Freddy Rumsen, redactor publicitari acomiadat: «Si no vaig a treballar cada dia, què sóc?»

Mad Men és una sèrie sobre els homes. Aquests *mad men* evidencien no només el valor de llur feina i llurs eines (aquest element tan intangible com és la creativitat), sinó també la complexitat i l'ambigüitat de les noves relacions laborals i personals. La capçalera de la sèrie és un resum perfecte de la temàtica de *Mad Men*: una figura negra d'un home de negocis entra en una oficina, i l'oficina s'enfonsa. Veiem l'home en caiguda lliure, mentre al seu voltant s'hi acumulen imatges de la seva quotidianitat: dones, automòbils, platges, anells de compromís, família. Aquell home cau al buit perquè no distingeix entre temptacions i valors.

Es molt d'agrar que *Mad Men* eviti el perill principal dels arguments d'avui dia: la bonhomia. *Mossèn Capella*, la darrera proposta d'IB3 és, per exemple, una antologia de bonhomia tan carregosa com avorrida. Però els personatges de *Mad Men* retraten el nord-americà pencaire de classe alta amb tot el verisme necessari: amb el seu sexisme socialment acceptat, amb la seva infidelitat soterradament implícita, amb els seus costums quotidians encara que puguin resultar «incorrectes» o perjudicials.

Betty Draper, la dona de Don Draper, just abans de ser-li infidel amb un desconegut, i amb un gest evident de satisfacció: «Sóc una dona casada».

Mad Men és una sèrie sobre les dones. Perquè en aquesta sèrie els personatges són molt rics i, sobretot, evolucionen. I més que la resta, les dones. En iniciar-se la sèrie, Peggy Olson és una secretària ingènua, però acaba convertint-se en una redactora publicitària eficaç i valorada. I Betty Draper, l'esposa aturada i submissa de Don Draper, es revela com una dona calculadora i gairebé maquiavèlica. A més, l'argument introdueix diverses subtrames que anticipen noves simptomatologies de la dona moderna: els problemes d'ansietat de Betty, l'actitud enfront del sexe de les poques dones econòmicament independents que veiem a la sèrie, els dubtes davant l'avortament o les aspiracions professionals.

El perfil dels personatges femenins és un dels encerts majúsculs de la sèrie per un altre motiu: el comportament de les dones envers els homes, sobretot per part de les que treballen a l'agència. És el que Fresán qualifica de barreja «d'admiració i menyspreu». La submissió i el conformisme impregnen el comportament laboral i personal de les dones, que s'evidencia en l'afer de Peggy Olson i Pete Campbell. I em sembla sorprenent que l'insofrible paternalisme que avui ho embolica tot no hagi botat sobre aquest aspecte de l'argument, tot al·legant que denigra la dona o alguna ximpleria semblant. No hi ha cap denúncia ni ridiculització millor que exposar aquesta situació de desigualtat i sexisme tal com s'esdevenia aleshores.

Ken Cosgrove, executiu de comptes, sobre els homosexuals: «Sabia que existien, però no els vull a prop».

Mad Men és una sèrie sobre la societat nord-americana dels anys seixanta i la d'ara. Entre d'altres, la sèrie exposa les idees retrògrades i poc documentades de l'època sobre l'Església, la dona, els homosexuals, el sexe, la segregació racial i l'avortament. Moltes encara vigents, però bé que matisades per coartades cada cop més sofisticades.

Draper és un bon compendi de les contradiccions d'aquella societat, a mig camí entre la voluntat de crear un nou sistema de valors i l'ancoratge involuntari (o no) als prejudicis de l'època. La seva feina el caracteritza davant els contemporanis com un home modern amb un ofici modern,



Veure uns quants capítols de *Mad Men* seguits permet de detectar que els arguments no són plens de paranys, com en sèries com ara *Lost*

però les seves idees sobre les persones, per exemple, sobre la seva dona (a qui tracta com una exmodel –ideal, per tant, de bellesa– que es dedica al millor que sap fer i que ha de fer, això és, tenir cura de la casa i els infants), no són precisament progressistes. En una escena clau, Draper la reprèn per pretendre lluir un biquini que, a ell, li sembla excessivament provocatiu. La menysprea i la vituperació per fer el que ell considera una ostentació vulgar de la seva bellesa física. A una exmodel!

En una altra escena hàbilment escrita, veiem que Draper es troba fora de joc en introduir-se en un ambient hedonista californià d'alta societat. Draper se sent descol·locat amb aquelles actituds d'amor «lliure» (sobretot quan és una dona la que té aquestes iniciatives), com també s'hi va sentir en un capítol anterior, quan el veiem alternar amb diversos *beatniks*. Tot això, a pesar que Draper és, en tot moment, compulsivament i repetidament infidel a la dona.

Precisament, una altra de les grans troballes de l'argument de *Mad Men*

rau en el gir amb el qual s'expressa de manera més clara l'ambivalència moral de Don Draper: el seu comportament segur i gairebé anorreador com a Draper, enfront de la seva constant debilitat i caràcter dubitatiu com a Dick Whitman.

Peggy Olson, redactora publicitària: «L'Església catòlica sap vendre les coses».

Veure diversos capítols seguits d'una sèrie afavoreix que n'hi vegis les costures. És una altra de les bondats de portals en què pots veure qualsevol capítol de qualsevol temporada, posar-te al dia, o cruspir-te una temporada sencera en un parell de dies. En el cas de *Mad Men*, veure uns quants capítols seguits permet de detectar que els arguments no són plens de paranys, com passa a la sèrie *Lost*: en aquesta darrera la metodologia consisteix a introduir esdeveniments xocants i molt cridaners (o directament absurds), un darrere l'altre, per mantenir l'espectador teòric (el que veu un capítol a la setmana) enganxat a la trama. Aquests esdeveniments es resolen en cabrioles cada cop més extravagants que l'espectador setmanal tradicional sí que pot acceptar, però que el consumidor més «accelerat» –una tipologia cada volta més habitual– no s'empassa. A *Mad Men* això no succeeix. No necessita efectismes ni artificis per fer avançar la trama i mantenir l'interès.

Sèries com *Lost* tenen una altra característica: els textos són la por.



Com que el que els importa és el cop d'efecte, els diàlegs estan molt descu-
rats. Són una antologia de bestieses,
obvietats i sentenciositat que arriba
a molestar i, a més, i això encara és
pitjor, treuen l'espectador del tràngol,
de l'encanteri, el desenganxen de la
història, per tal com només està pen-
dent de la *boutade* següent dels que
escriuen els arguments —en relació
amb això, els personatges d'aquestes
sèries no evolucionen com qualsevol
persona normal, sinó que són les
mateixes persones al principi que
cent capítols després). Això no passa
a *Mad Men*: la qualitat dels textos és
notable, incloent-hi sovint frases i
escenes memorables. A més, el to dels
diàlegs, converses, discussions i tota
escena purament verbal està ben en-
certat: un dels errors principals que
s'han d'evitar a totes les històries és
que un personatge no parli com el
que se suposa que és. Que un mecà-
nic, un capellà o un infant no parli
com a tal, o que una dona esbiaixada
de l'alta societat nord-americana o
un executiu sexista dels anys seixanta
no parlin com el que són. Sortosa-
ment, la caracterització dels personat-
ges a *Mad Men* va més enllà dels cam-
buixos, vestits o oficines.

Don Draper, director creatiu, a la seva amant, Joey, burgesa ociosa de 21 anys d'edat, sobre *El soroll i la fúria* de William Faulkner:

—És bo?

—El sexe és bo. El llibre està bé.

Tècnicament, la sèrie de Weiner està prou polida. La il·luminació és

La pregunta que Don Draper, protagonista de *Mad Men*, no deixa de fer-se és «Per què, malgrat tenir-ho tot, no sóc feliç?»

fermament subtil, molt matisada, lluny tant dels pastels saturats que podrien definir els anys quaranta i cinquanta, com dels colors rugosos i molt granulats dels setanta. El color ja estava plenament instaurat tant en el cinema com a la televisió, mentre vivia amb el gloriós blanc i negre —encara vigent—, però l'estètica de *Mad Men* se situa en un terreny propi, per tal com, encara que es pot reconèixer la paleta de colors cada cop més àmplia que s'estava creant en la vida personal i laboral dels anys seixanta, aquests s'equilibren intel·ligentment amb la infinita gamma de colors que dona la tecnologia actual, via alta definició (el format més comú en les produccions d'avui dia), sense donar lloc a una pila de colors que resultaria poc fidedigna amb l'època que pretén de retratar.

Les oficines de Sterling Cooper són contingudes encara que no sòbries, eixutes però elegants, mentre que la casa del matrimoni Draper és d'un *camp* que gairebé fa feredat. Els vestits de les secretàries, a més de llaminerament ajustats, són d'un colorit gairebé vociferant, mentre que

els vestits dels executius no surten dels trists blaus i grisos més clàssics. Altres reductes de carrincloneria cromàtica són els vestits de les mares i de qualsevol dona «tradicional», i també —simptomàticament— els de la majoria de dissenys de l'agència. Amb això, el perfil de l'empresa resta precisament definit, i s'evidencia si n'està d'embussat en les fórmules i la visió pretèrita de la societat i les seves preferències.

El llenguatge cinematogràfic és eminentment clàssic. Hauria estat incoherent filmar *Mad Men* amb *steady-cams* o amb càmeres en mà, per la qual cosa Weiner i el seu equip recorren al muntatge per talls, a l'enquadrament sobri, a la posada en escena diàfana i ordenada, puntualment a les transicions per transparència (només alguns episodis acaben amb *fade-out*). Weiner reconeix la influència del Hitchcock més clàssic en el muntatge i la fotografia, si bé els trets onírics de la capçalera d'inici estarien també influïts pel geni londinenc, en aquest cas, pel seu vessant més sub-
jectiu.

Una cosa crida poderosament l'atenció a *Mad Men*: el nul protagonisme de Nova York. A escala cinematogràfica, això es resol amb una presència tan sols puntual de la gran ciutat, principalment a través dels gratacels i dels ascensoristes negres. Sovint veiem els edificis com a fons de plànol, emmarcant aquelles escenes rodades en els despatxos, en les quals el tir de càmera es baixa al mínim per deixar entrar les moles de betó en l'enquadrament.

Don Draper, director creatiu, en la presentació de la campanya per als nous sostenidors de Playtex: «Jacqueline Kennedy, Marilyn Monroe. Les dones les estimen perquè els homes les estimen».

Mad Men és una sèrie sobre Kennedy i Marilyn. És una història sobre el que un grup d'homes i dones intenten ser, sobre el que pensen ser, i sobre el que són. Homes que reaccionen amb desdeny o amb por davant el conflicte de la badia de Cochinos, i de dones que ploren o resten indiferents davant la mort de Marilyn Monroe, aquell prototip primigeni de rossa ximple. És una sèrie sobre una societat que ja no existeix, una societat en la qual homes i dones fumaven i bevien tot el que els abellia i on els abellia, sense molestar ningú i, per tant, sense que ningú no se'n queixés ni hi legislés en contra. ■

Dexter: el nou heroi contemporani

Jaume Muntaner González

Escollir amb atenció d'entre tots els que ho mereixien. Assegurar-se'n sense cap dubte. Després netejar. No deixar rastre. I sempre evitar qualsevol implicació emocional: provoca errades.

(Jeff Lindsay, *Dexter. El oscuro pasajero*, p. 53)

D'ençà de l'aparició de canals de televisió privats, el desenvolupament dels reproductors multimèdia quotidians i la proliferació de xarxes virtuals per compartir informació, els espectadors hem tingut a l'abast la possibilitat de reproduir les sèries televisives —generalment procedents d'Amèrica del Nord— en televisors de gran format i en altes resolucions, dins les nostres llars. Si més no, aquest dossier de *Lluc* ens mostra el rigor d'algunes sèries de gran riquesa cinematogràfica, argumentativa, conceptual i estètica. En aquest sentit, aquestes sèries presenten uns trets que superen amb escreix la majoria de pel·lícules nord-americanes que hom pot trobar a la cartellera dels cinemes d'arreu del món.

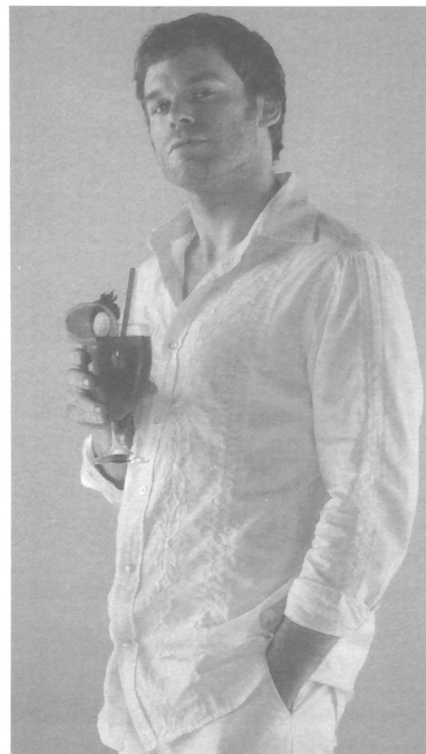
En aquest escrit pretenc comentar una de les meves sèries de capçalera, *Dexter*, una joia televisiva inacabada (a dia d'avui encara estan emetent la quarta temporada als EUA), comprada i emesa per la coneguda cadena privada nord-americana Showtime. Es retransmet en una imatge d'alta resolució, que s'aproxima a les 720p, un format que amb qualitats semblants a les del *blue-ray*. A Espanya, la sèrie fou comprada i emesa l'any 2008 per la cadena Cuatro.

La sèrie està rodada a Miami, conegut escenari de pel·lícules, sèries televisives, *reality shows* i videojocs. Així, partint d'una fotografia marcada per la lluminositat blanquinosa i diàfana, pròpia d'un clima subtropical com el que té Miami, presenta una gran pulcritud cinematogràfica, tant en les captures de primers plans com de plans llargs, els quals, a partir del

muntatge, confeccionen un ritme cinematogràfic més aviat lent, si el comparem amb altres sèries com *CSI Miami* o amb altres de ritme frenètic com *Prison Break*. Un ritme lent, que ens aporta un grau de reflexió, però que no minva la intriga ni l'espera de voler veure el següent episodi. Una mostra feient d'això, la representarien els alts índexs d'audiència obtinguts a Amèrica del Nord, que superen el milió d'espectadors.

L'argument de *Dexter* sorgeix del llibre *El oscuro pasajero*, original de Jeff Lindsay, actor i guionista nord-americà. La novel·la presenta com a protagonista Dexter Morgan, un home amb una doble vida: de dia treballa d'analista forense (especialitzat en les pistes que revela la sang i els seus esquitxos) per a la policia de Miami i de nit es converteix en un assassí de tots aquells malfactors que la llei no pot abastar. Així, la primera temporada de la sèrie és una recreació molt fidedigna del llibre, amb una bona adaptació de l'argument, i sovint amb diàlegs interiors del protagonista que es repeteixen al peu de la lletra.

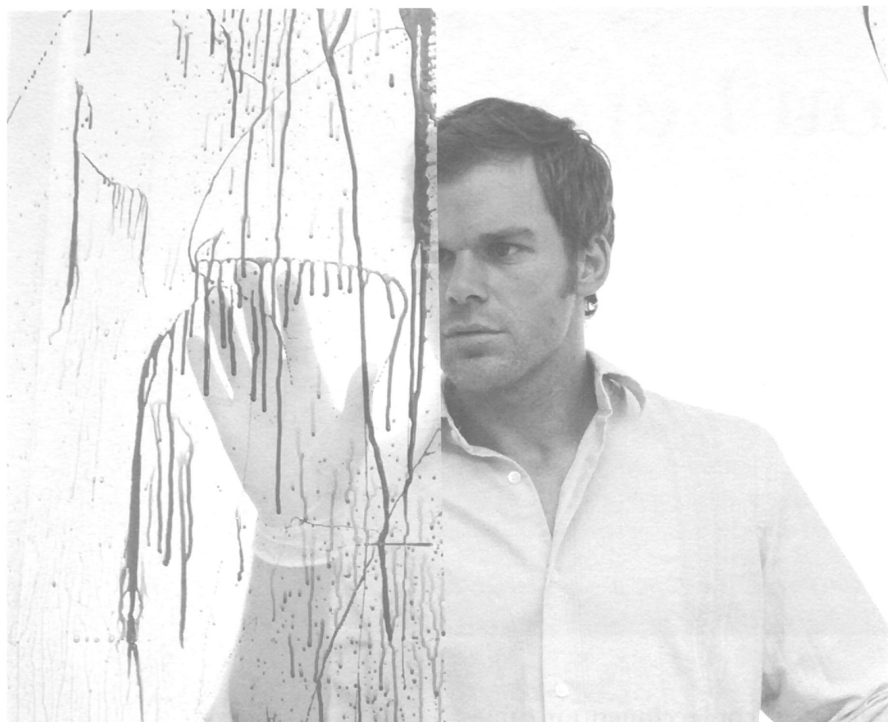
L'encarregat d'interpretar Dexter és Michael C. Hall, actor brillant, que va obtenir un gran reconeixement amb el paper de David Fisher a la sèrie *Six Feet Under*. Qui no recorda aquell jove enterrador gai introvertit? Doncs ara, Michael C. Hall interpreta amb la mateixa solidesa un paper totalment aïllat, com és el de Dexter: un *serial killer* molt astut que coneix perfectament les maneres d'evadir les investigacions policiaques perquè treballa amb aquest gremi i, sobretot, perquè segueix «el codi de Harry»,



Dexter se'ns presenta com un personatge atípic, com un home sense emocions. Se'ns deixa ben clar que no presenta interès ni per les dones, ni pel sexe, ni tampoc cap tipus d'empatia

un seguit d'instruccions que li donà el seu pare adoptiu i policia Harry per tal d'evitar que el seu fill fos capturat per la llei. Així, Dexter assassina aplicant els seus coneixements de forense i amb un ritual molt calculat i minuciós, amb el qual gaudeix i se sent satisfet, com un artista que acaba d'enllestir una obra d'art.

Des del primer episodi, Dexter se'ns presenta com un personatge atípic, com un home sense emocions. Se'ns deixa ben clar que no presenta interès ni per les dones, ni pel sexe, ni tampoc cap tipus d'empatia envers els altres ni de sentiment humà. Hi ha una frase de la novel·la que ens ho esclareix a la perfecció: «Estic força segur que la majoria de la gent tendeix a fer molt teatre en els seus contactes socials quotidians. Jo els fingeixo tots.»¹



Així i tot, a mesura que avancen les temporades, el nostre protagonista va adquirint alguns aspectes humans, com podrien ser: quelcom semblant al sentiment d'amistat, d'amor o de paternitat, però sense perdre el seu carisma per fingir i aparentar ser el més humà possible. Un caràcter d'una persona assenyada, que es converteix en un assassí, un fet al qual els guionistes donen certa explicació racional i que argumenten mitjançant una situació traumàtica que va patir Dexter en la seva infància. D'aquesta manera, el nostre protagonista es podria regir perfectament per la màxima de Sòcrates, «coneix-te a tu mateix», i ell sap bé que és un verdader monstre, que, a poc a poc, s'autoreconeix i s'accepta tal com és.

Tot un *thriller* policíac, que entremescla pinzellades d'humor negre i drama, que ens fan pensar en pel·lícules com *American Psycho*. La relació amb aquesta pel·lícula és força evident des de la visualització dels primers plans de la capçalera, en què s'enfoquen aliments amb la intenció d'eludir l'agressió física, fins a l'establiment d'un protagonista ben posicionat socialment que és, en realitat, un assassí. Tot plegat sense deixar de banda allò que marca la diferència: el codi de Harry, que distingeix el perfil de Dexter del perfil del psicòpata d'*American*

Psycho, ja que, gràcies als adjectius dels seus pares, el protagonista de la sèrie no mata despietadament. D'aquesta manera, la peculiar personalitat de Dexter és pensada per provocar l'empatia de l'espectador en un doble sentit: per una banda, vist des de la trama de la sèrie, l'espectador no vol que capturin Dexter i volen continuar veient-lo «fer justícia». L'espectador empatitza amb el protagonista i no es planteja cap qüestió de tipus moral. Per altra banda, a l'empatia envers el personatge l'acompanya el fet que l'espectador es qüestionari què és ètic i què no ho és en consonància amb la personalitat dual del personatge, ja que tots tenim una part obscura a dins —una altra cosa és que la materialitzem en societat, com fa Dexter. Aquesta actitud de l'espectador és cabdal per entreveure el nou paper d'aquest astut assassí dins la societat. En aquest sentit, el protagonista es posiciona com un nou heroi nord-americà, deslligat del panorama bèl·lic i deslligat del poders sobrenaturals. Plasma un heroi versemblant que té com a major enemic l'ésser humà. Un nou heroi extret de les fosses més obscures de la humanitat, que ens obre les portes a tot un discurs moral centrat en si és correcte o no fer la justícia pel nostre compte. Un nou heroi que cal entendre també amb

relació a l'impacte mediàtic i de masses que causen els seus actes i que presenta uns trets claus: la seguretat en ell mateix, les ganes i la necessitat de controlar-ho tot i l'ús de la intel·ligència com a principal recurs per dur a terme totes les seves accions.

De fet, crítics de *La Vanguardia*, com Mike Ibáñez, Luis Maño i Sergi Pàmies, ja dedicaren alguns articles a comentar el nou paper d'un personatge com el de Dexter i com aquest era concebut per l'espectador. Mike Ibáñez va escriure un article sobre el personatge, que va titular «Dexterminador»,² en què identificava la veu en *off* com la de l'obscur passatger, una veu destacable que entremescla humor negre i reflexions que esdevenen importants per a l'espectador. En aquest mateix text, Ibáñez també afirma que el triomf d'aquesta sèrie cal cercar-lo en la figura d'allò que ell denomina «Neanthertal TV» i que hem d'entendre com aquells arquetips amoral, com Tony Soprano (*The Sopranos*) o Dexter, que causen empatia a l'espectador i que a l'autor de l'article li suggereixen un debat sobre les psicopaties i sobre l'educació televisiva. Entroncant amb aquest nou arquetip amoral, el psicoterapeuta Luis Muiño, escriu «El triunfo de los raros»,³ un article que engloba l'aproximació a algunes de les sèries de televisió nord-americanes contemporànies. En aquest escrit, que parteix de la diferenciació entre les societats individualistes i col·lectivistes, l'articulista afirma que els definits com a «rars/estrany» triomfen en les sèries de televisió, i que s'han convertit en els herois de la societat cap a la qual avancem: la individualista. Seguidament, afegeix que personatges com Dexter, House o Tony Soprano, són mites del món modern, que criden l'atenció i estimulen l'espectador perquè ensenyen una nova manera d'afrontar la comunicació, el pensament i les emocions. Fins aquí, dues anàlisis força interessants sobre la recepció d'aquests models socials que tant triomfen en la televisió. Tan sols afegir la reflexió que féu Sergi Pàmies a l'article «El cementerio marino de Dexter»,⁴ en què contempla la immoralitat de la sèrie però deixant ben clar que, si feim zàping, és pitjor qualsevol altra cosa que puguem trobar. D'aquesta manera, descriu a la perfecció el que jo, com espectador, he sentit en veure *Dexter*.

[...] En un context tan tòxic, la complexitat psicològica de Dexter actua en el espectador com lo hauria de fer el protagonista del *Crimen y castigo* de Dostoievski, provocando una mescla de inquietud, miedo y compasión. Alternando la duda existencial y el instinto de supervivencia, su protagonista es el motor de una historia que tiene la habilidad de aliñar con humor situaciones sangrientas y de utilizar la inteligencia —pura estrategia de guión— como puente de identificación con el espectador. Aunque solo sea por esa sensación de sentirte tratado como un contribuyente capaz de alimentarte de tramas menos previsibles y más elaboradas que las habituales, ya merece la pena verla. Que se trate de un criminal no debería hacernos sentir culpables ya que, por desgracia, en la televisión real y de ficción abundan los asesinos.



Així, la capacitat cognitiva de l'espectador pot fer que aquest es plantegi algunes controvèrsies morals sobre la manera d'actuar de Dexter; això succeeix també amb el comportament de Harry, que fou la persona que ensenyà a canalitzar els instints assassins al protagonista. Ara bé, si tot plegat ho analitzam des dels principis ètics de l'utilitarisme, el comportament de Harry i el de Dexter adquireix un cert sentit. L'utilitarisme com a filosofia política ha predominat dins l'àmbit nord-americà d'ençà de 1930 i ha influït en el desenvolupament de l'estat del benestar. El terme *utilitarisme*, tal com queda referenciat al *Diccionario de Filosofía* de Josep Ferrater Mora,⁵ designa aquella doctrina en què s'estableix la utilitat com a valor suprem, i que pot ser pràctica o teòrica. Ens interessa aquí en el seu sentit pràctic per tal de relacionar-la amb Dexter, ja que l'utilitarisme com a tendència pràctica pot ser, d'una banda, resultat de l'instint (en particular de l'instint de l'espècie), però també conseqüència d'un establiment d'un sistema de creences orientades cap a la feliç convivència d'una comunitat o, en darrer lloc, una manifestació d'una reflexió intel·lectual. En aquest sentit, Dexter, abastaria les tres vessants de l'utilitarisme pràctic. També podem entendre l'utilitarisme com l'ètica que afirma que és bo allò que ens és útil per ser feliços. Una felicitat que principalment s'aconsegueix amb accions humanes. D'aquesta manera, el codi de Harry i la conseqüent actuació

de Dexter responen a un pensament utilitarista que es basa a pensar que «si mates assassins en sèrie evitaràs que morin més persones». D'aquesta manera s'estableix un criteri qualitatiu entre les persones, en què els assassins en sèrie són inferiors als altres individus de la societat. Dexter, gràcies al fet d'acollir-se al codi de Harry, té la sensació d'aferrar-se a una ètica mitjanament correcta. No endebades, els guionistes de la sèrie no defugen la reflexió sobre el que és just i el que no, ja que, a vegades, el que és útil no és just.⁶

Finalment, cal destacar el gran encert de la selecció de les cançons que componen la banda sonora de la sèrie. Realitzada pel compositor Daniel Licht, ens sorprenen 25 pistes, en les quals destaquen les peces instrumentals, pensades per crear intriga, i la música vocal, més alegre, d'influència cubana. El més interessant és analitzar l'ús que es fa de cada música segons quina sigui la situació. Sembla que li han invertit el sentit, ja que a les escenes d'assassinats s'hi intercala la música alegre, i en els moments de relació familiar o relació amb altres persones s'hi posa una música instrumental, més d'intriga. És com si la música de la sèrie anàs en relació amb el pensament del protagonista; quan aquest fa allò que més li agrada —assassinar—, sona una música dolça de benestar o un so més d'origen cubà. Tota una dua-

litat que no tan sols es pot percebre en la música, sinó que també la podem identificar en el mateix personatge, ben diferent, segons si és de dia o de nit, o segons si atenem a les diferències entre allò que diu i allò que pensa, que només coneixem els espectadors.

Dexter és, doncs, una magnífica creació audiovisual inacabada, que està obtenint un gran èxit entre els espectadors i crítics; ha optat, per ara, a diversos premis: els Emmy, els Promax i els Screen 2009. Esperem que l'èxit comercial no allargui gaire la sèrie, però tenc la intuïció que ja ha entrat en els canals més comercials, perquè se n'està preparant el videojoc i proliferen novel·les sobre les històries d'aquest obscur justicier. ■

¹ Jeff Lindsay, *Dexter. El Oscuro Pasajero*. Editorial Books4pocket, 2005, p. 24.

² Mike Ibáñez, «Dexterinador», *Cultura/s* [suplement cultural de *La Vanguardia*], 5 de novembre de 2008.

³ Luis Muiño, «El triunfo de los raros», *La Vanguardia*, 3 de maig de 2008.

⁴ Sergi Pàmies, «El cementerio marino de Dexter», *La Vanguardia*, 27 de setembre de 2008.

⁵ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía* (vol. V). Barcelona: RBA, 2005, p. 3.621.

⁶ Podeu trobar aquestes i altres reflexions interessants al blog *Cine Filosófico*: <http://cinefilosofico.blogspot.com/2009/09/dexter-el-oscuro-pasajero-ficha-tecnica.html>.

«Com et va la mort?» *Six Feet Under* i el tabú contemporani

Maria Muntaner González
 Jesús Revelles Esquirol

«Ton pare és mort. Ton pare és mort i se m'ha cremat el menjar.»

(Ruth a David)

Què passaria si creuàssim el guionista d'*American Beauty* amb la família Monster? Doncs que en resultaria *Six Feet Under* («A dos metres sota terra»). Aquesta sèrie nord-americana, creada per Alan Ball, va començar a ser emesa als Estats Units l'any 2001 per HBO i finalitzà l'any 2005. La sèrie explica la vida i miracles dels Fisher, que regenten la funerària familiar Fisher & Sons, a Los Angeles. En el primer capítol de la sèrie mor el pare i cap de família, Nathaniel Fisher. Aquest sotrac, que s'esdevé abans del sopar de la nit de Nadal, provoca un canvi en la vida de la vídua i dels seus tres fills: Nate, David i Claire. La vídua, Ruth, mestressa de casa i catòlica practicant, s'haurà d'enfrontar, més que amb la mort del marit, amb la relació que d'ençà de feia anys hi mantenia; una relació deteriorada, que els havia dut a tots dos a tenir una altra vida fora de casa: tenir un/a amant, abandonar l'abnegació i l'autorepressió, cercar el divertiment... Amb la mort del pare, Nate, el primogènit, instal·lat a Seattle des de fa anys, decideix tornar i establir-se temporalment a la casa familiar, però la successió dels fets fan que finalment quedi a Los Angeles i que, a més, es faci càrrec, juntament amb el seu germà, de la funerària —un negoci que des de ben petit havia detestat. David, el fill que duia el negoci fins aleshores, començarà la seva lluita interna amb la pròpia sexualitat. Mentrestant, Claire, la més jove dels germans, haurà de superar la mort del pare en plena adolescència.

Si hi ha una cosa que s'agraeix al director i als guionistes de *Six Feet*

Under és que es tracta d'una sèrie tancada que, a diferència de moltes altres, no ha estat allargassada de cap banda per motius comercials. La sèrie consta de cinc temporades de tretze capítols les tres primeres i de dotze les dues darreres. La durada dels capítols és força llarga —la mitjana de llargària és de 50/55 minuts—, fins al punt que, si a això hi sumam el tractament de les trames i de la imatge, sovint tenim la sensació de trobar-nos davant un film. Som enfront, doncs, d'una sèrie de factura més reflexiva que no pas d'acció, fet que la diferencia de l'addicció que provoquen sèries com *Lost*, *Dexter* o *24* per les trames i l'edició. L'addicció a *Six Feet Under* és més pausada, però arrela més fons; l'espectador necessita més episodis per fer-se-la seva, però un cop passat el llindar de la primera temporada ja se sent com a casa, amb els Fisher de familiars.

Aquesta familiaritat amb els personatges —sovint convertida en empatia—, que es va adquirint de mica en mica, és incrementada per la regularitat de l'estructura narrativa dels capítols. L'espectador sap en tot moment que el capítol següent li depara, com a mínim, una mort. De fet, ja en el primer capítol veim una estructura narrativa repetida durant tots els episodis de les cinc temporades. Si a sèries com *House* cada capítol s'inicia amb una malaltia, a *Six Feet Under* comença amb una mort i una el·lipsi, un instant de transició entre l'esdeveniment de la mort i la implicació laboral dels Fisher en aquesta, en què la pantalla del televisor es converteix en la làpida del mort, amb la inscripció pertinent: nom del mort, data de naixement i data de defunció. Aques-

ta mort adquireix diverses funcions en la trama: de vegades té una funcionalitat metafòrica, d'altres afecta la quotidianitat de la funerària, en alguns casos pot ser un reflex d'allò que s'esdevindrà...

«“Digues-me una cosa, som mort, sí o no?” “Sí... i no. En alguns llocs ets viu i en altres mort. En alguns llocs ni has existit. Possiblement, teòricament, o, vés a saber, això podria ser l'efecte de l'anestèsia.”»

(Nate i Nathaniel)

Six Feet Under és una sèrie que té Los Angeles com a escenari i, concretament, una gran casa familiar (com les de la família Adams o la família Monster) allunyada del centre de la ciutat. En realitat, però, Los Angeles com a ciutat no té cap presència determinant en la trama. De fet, *Six Feet Under* s'arreglera amb la descentralització que proposen les sèries nord-americanes contemporànies, com *Grey's Anatomy*, l'acció de la qual se situa a Seattle; *Dexter*, que transcorre a Miami; o *The Wire*, que s'emmarca a Baltimore.

La majoria dels espais de la sèrie són «horizontals»; no acostumam a veure els personatges en pisos ni en ambients urbans, i les poques vegades que això succeeix és perquè els protagonistes viatgen a llocs on residien anteriorment (com en el cas del viatge a Seattle que fan Nate i Claire) o bé perquè ens trobam en un altre món, en un altre ambient, molt diferent del dels protagonistes (és el cas de la família Chenowith, formada per dos psiquiatres de classe alta amb una filla superdotada i un fill, Billy, que és maniacodepressiu). Així, en la dicotomia centre/periferia la sèrie pren part per la segona. La majoria de trames succeeixen als afores i amb una gran presència de la natura. Una natura primigènia i alliberadora; una natura violenta, perillosa i, sempre, lloc de descans dels cossos.

D'entre tots els espais on es desenvolupa l'acció, n'hi ha un de central: la casa familiar. Aquesta és un habitatge gran amb diversos nivells, però es divideix principalment en dos grans espais: el de la funerària, amb un despatx, una sala per vetllar els morts i un soterrani amb la sala de preparació on els embalsamen; i els espais propis d'una residència: habitacions, cuina, sala d'estar, menjador...

És en aquest espai central on es produeixen les principals relacions

entre personatges: afectives, fraternals, laborals... I també, «fantasmagòriques», en tant que en la casa conviuen vius i morts. Aquesta dualitat vida-mort s'estén en altres característiques de l'habitatge, que és l'espai que funciona com a punt d'unió dels personatges i, alhora, com a punt de dispersió d'aquests. La casa és un espai de contraposicions: els personatges hi retornen contínuament a la recerca del confort que necessiten (Nate s'hi instal·la quan acaba la seva relació amb Brenda i, més endavant, quan mor la seva esposa Lisa; i David l'empra gairebé de refugi quan té problemes amb la seva parella, Keith). Però també és un espai tancat que provoca confrontacions entre personatges i sacrificis personals per poder conviure amb els altres i, en conseqüència, és un espai del qual tothom ha de sortir per ser realment qui és. De fet, pensem que Nate se n'havia anat de casa

per fugir d'allò que no volia ser i acaba sent quan torna a casa. Ruth, per la seva banda, a la primera temporada, ha de sortir de casa per trobar-se amb el seu amant i, unes temporades més endavant, quan s'ha casat amb George i descobreix que té un trastorn mental, no suporta quedar a casa i es passa el dia evitant aquest espai. En tenim també altres exemples en el personatge de David, que no acaba de reconèixer obertament la seva homosexualitat fins que no marxa a viure amb la seva parella.

Dins la casa dels Fisher, però, l'acció no es desenvolupa com a les *sit-coms* clàssiques dels anys vuitanta i noranta del segle xx (*The Cosby Show*, *Growing Pains*, *The Fresh Prince of Bel Air*...), amb tots els personatges concentrats a la saleta de la televisió. A la casa dels Fisher la televisió no és important i queda relegada a una petita habitació contigua a la cuina. Qui habita aquesta sala engega la televisió per «no pensar» i la mira però no la veu ni l'escolta. A *Six Feet Under* els espais protagonistes són uns altres. D'una banda, la cuina i la gran taula on la família es reuneix o es troba per berenar o sopar... o per dir que no soparà o que no vol berenar. El segon espai important és el soterrani on es preparen els morts per vetllar-los. És un espai professional que gairebé mai no és sacsejat per la vida quotidiana, sinó que en resta al marge i es relaciona amb un tercer espai: el lloc on es vetllen els morts i on es duen a terme les cerimònies religioses per als difunts.



«Un dia et despertes i la teva filla ha robat un peu. On era jo?» (Ruth)

El fet que els personatges retornin a casa o en vulguin fugir va clarament lligat a aquest estira-i-arronsa que són les relacions amb la família, però, en el cas de *Six Feet Under*, també amb la capacitat que tenen els personatges de conviure amb la mort i amb els morts. En aquest sentit, la família funciona més o menys com la casa en tant que es defineix per contrastos o oposicions. És a dir, la família és totalment ambivalent perquè és un punt d'unió, de suport, etc., però també un nucli de dissensió i confrontació. La sèrie desballesta la família com a nucli afectiu tradicional, i alhora, en el fons, tothom cerca reconstruir-la a la seva manera. S'evidencia, doncs, la dificultat de desprendre's de l'entitat familiar com a referent d'organització de la vida afectiva. Així, per esmentar només alguns casos, Nate i Brenda «s'obliguen» a tenir una família; David i Keith decideixen adoptar dos nins per formar-ne una de pròpia; i Rico, l'actiu treballador hispà i més endavant soci de la funerària, manté una prostituta i la filla d'aquesta perquè sembli que formen una família.

El que sobta més d'allò que es mou pels soterranis (físics i sentimentals) de la família Fisher és com de desagradable pot resultar una família i fins a quin punt poden conviure persones que no tenen res a veure. La família uneix i desuneix. I és aquesta tria d'una família austera, catòlica, blanca i capitalista, és a dir, una família poc sospitosa de pertànyer a

qualsevol resistència cultural (com també succeïa a *American Beauty*), una de les millors claus per fer una crítica del somni americà.

«“Saps què? Té el teu puta anell.” “No em llicencis l'anell, és tan tòpic que vomitaré!”» (Nate i Brenda)

Un altre dels aspectes que resulten més sorprenents de la sèrie és l'ús que es fa dels clixés, dels tòpics i de les expectatives que es crea l'espectador. Ja sigui emprant l'humor negre, ja sigui amb un posicionament (estètic, moral i cinematogràfic) d'*altre*, sempre es tendeix a trencar el clixé establert, a capgirar els arguments, a desmuntar l'horizontalitat de les trames i dels personatges. Això fa que *Six Feet Under* emprengui un vol ben alt en tots i cadascun dels seus episodis, en què, sovint, fins i tot els mateixos protagonistes —pensem especialment en casos com el de la reprimida Ruth Fisher o el de l'apocat David— semblen meravellats d'allò que han estat capaços de fer. Si perquè funcioni la ironia dramàtica és necessari un coneixement preestablert d'aquesta tant per part dels espectadors com per part dels personatges, una mena de camp de joc conegut per ambdós, és en el clixé on la ironia s'erigeix com a determinant per no caure en el tòpic de manera repetitiva, però tampoc per no anar-hi absolutament en contra, sinó, més aviat, per crear-ne un de nou. Exemplifiquem-ho en el cas del personatge de Claire, la jove adolescent que al principi de tot sembla abocada



a rebre totes les característiques prototípiques de l'anomenada «generació X», una mena de Winona Ryder a *Reality Bites* filtrada pel catolicisme. Els guionistes de la sèrie, però, aconseguen que cada acció que Claire duu a terme fugi de les nostres expectatives. Sembla, i de fet així ens ho fan veure, que el mateix personatge té consciència que és hereu d'aquest clixé i vol defugir-lo. Un altre cas és el de Brenda, la noia superdotada que, a l'edat de sis anys, després que el seu cas fos estudiat per psiquiatres, es convertí en la protagonista del best-seller *Charlotte. Light and Dark*. Brenda haurà de lluitar durant tota la seva vida contra els tòpics i prejudicis que sobre ella mateixa s'imposaren en aquest llibre, i basarà les decisions de la seva vida en el fet de si resulten prototípiques o no. En la sèrie, hi ha molts altres clixés que cal combatre. Per exemple, l'acceptació de l'homosexualitat de David Fisher no és mostrada només com un problema per al mateix personatge, sinó que es discuteix quin tipus d'homosexualitat és la seva: una de més esbojarrada o allò que realment és, un homosexual catòlic. Doncs bé, per damunt d'aquests i d'altres clixés n'hi ha un de gran... el tema de la sèrie. Quan estam acostumats a sèries que se centren en personatges emprenedors, urbans i visibles, *Six Feet Under* ens presenta la vida d'una funerària. Ni periodistes, ni superherois, ni advocats... sinó enterramorts. I aquest és el gran clixé que es trenca amb la sèrie, ja que els personatges mai no es qüestionen el que són, ho són sense més. El que a nosaltres, espectadors,

ens sembla més estrany o menys comú, per a ells és natural i indiscutible. I és aquest joc entre allò habitual i allò estrany el que origina en la sèrie grans moments d'humor negre. Perquè, és corrent que una adolescent es desplaci a l'institut amb l'antic cotxe fúnebre de l'empresa familiar?

Així, el trencament dels tòpics, sobretot pel que fa als personatges, forma part d'una nova onada de sèries en què els «estranyos» prenen el lloc als «perfectes». Vegem-ho en personatges com Gregory House o Dexter Morgan.

«“Per què mor la gent?” “Perquè la vida sigui important.”» (Nate)

Si hi ha alguna cosa que *Six Feet Under* ha sabut fer com cap altra sèrie contemporània fins ara, és plantejar un dels grans tabús de la modernitat: la mort. La sèrie ens presenta tot tipus de morts: accidentals, per malaltia, absurdes, suïcidis... Però també se'ns mostra com tracten amb la mort les persones que es guanyen la vida treballant en una funerària. De fet, la sèrie ha estat aclamada per tot tipus d'espectadors, però ha estat especialment alabada per un ampli sector de directors de funerària, que han vist reflectit no sols el seu treball diari a la sèrie, sinó també la manera com viuen i s'impliquen en la mort dels altres.

D'altra banda, la mort no pot abordar-se si no és atenent les reaccions dels que queden. Així, el gran encert de la sèrie és que és capaç de transmetre'ns com conviuen els personatges (i, per extensió, nosaltres, els espectadors) amb la mort. És evident

que les reaccions són diverses segons si es tracta de la mort d'algú proper o si es tracta del decés d'algú desconegut, que els Fisher i Rico coneixen en el moment d'anar a cercar el cadàver. Però, en tots dos casos, les conclusions són les mateixes: cal assumir la mort i conviure-hi. És aquesta consciència de la inevitabilitat de la mort allò que fa que els personatges necessitin emprendre una llarga recerca. I és que tots els protagonistes de la sèrie tenen dubtes sobre com han d'encarrilar la pròpia vida; són personatges que, en el fons, lluiten per saber què volen abans de ser sota terra.

És per això que, com si fossin personatges d'una obra de Txèkhov, en moltes ocasions oscil·len entre allò que voldrien ser o voldrien fer i allò que són o fan en realitat. Això ho veim clarament reflectit en algunes de les projeccions dels personatges, en què aquests, sobretot quan parlen amb algú, imaginem que diuen o fan alguna cosa instintiva, que els surt de les entranyes. Quan «desperden» d'aquesta visió, però, la realitat esdevé tota una altra: les seves respostes o actuacions són d'allò més convencionals.

Tots els capítols de *Six Feet Under* enfronten o situen paral·lelament la mort d'algú amb la vida dels personatges, però, en aquesta sèrie, en què la mort fa de fil conductor de principi a fi, allò central no és la mort, sinó la vida, les opcions de vida dels personatges abans que també, com tot els altres, desapareguin.

Everyone's Waiting

Per la sèrie hi desfilen tota casta de morts: morts en vida, vides de morts i vides que moren. Totes ens menen, motivats encara més pel fantàstic capítol final, a donar importància a les decisions de la nostra vida i, encara més, a valorar-la per damunt de tot. Com diu Nate a Brenda: «No hi ha més que una vida, no hi ha Déu, ni regles, ni judicis més que els que tu acceptis o creïs per a tu mateixa, i quan s'acaba, s'acaba, dorms per a tota l'eternitat. Sigues feliç mentre siguis aquí.»

Six Feet Under esdevé, al cap i a la fi, un mirall per a tots els espectadors. En el darrer capítol ens acomiadam dels Fisher per sempre i sabem que tot allò bo acaba. Els Fisher són el nostre futur. La mort és el futur que ens espera a tots. Encara que a nosaltres, de moment, com diria J.G. Ballard, ens queda creure «en la mort del futur i en les infinites possibilitats del present».

Desesperades per vici

F. Xavier Granados

Va ser un dia d'estiu del 2002. En un canal californià de televisió, les notícies explicaven un cop més el cas esgarrifós d'Andrea Yates, una mare de 38 anys de l'estat de Texas, que, en una situació d'angoixa extrema, havia mort els seus cinc fills negant-los a la banyera de casa. El guionista Marc Cherry es va mostrar estupefacte i indignat per aquest fet davant la seva mare, la qual es prengué el que havia succeït de manera més resignada: en el fons, ella podia entendre el que aquella dona havia arribat a fer empena per la desesperació. D'aleshores ençà, el cervell creatiu de Cherry va començar a funcionar, en un moment en què havia decidit enterrar definitivament l'etapa d'escriptor de telecomèdies. I és que des que havia redactat els darrers episodis de *The Golden Girls* (1990-92) ja havia passat més d'una dècada.

Calia fer verament un canvi de registre, i l'havia trobat, de cop i volta, mirant la «caixa dels trons i llamps», la televisió, el seu mitjà de supervivència i alhora la seva font d'inspiració. Naixia així la història d'unes mestresses de casa desesperades, *Desperate Housewives* (DH), un serial que va arribar a l'Estat espanyol, en versió castellana, poc després que s'estrenés als Estats Units l'octubre del 2004. De seguida, la ficció va agafar tanta volada que els responsables d'ABC, la cadena que en tenia els drets d'emissió, va decidir comanar-ne més capítols. El maig del 2009, s'havien completat cinc temporades, amb un total de 111 capítols. Mentrestant, a la primavera es van enregistrar els nous capítols de la sisena etapa, que es van començar a emetre la tardor passada.

Els crítics de televisió han volgut escatir les raons que expliquen per què aquest serial ha estat tan reeixit; d'altres «germans» seus boteixen al primer alè perquè no poden o no saben copsar el gust de la televidència. El cert és que DH fa part de la

nouvelle vague nord-americana de sèries de TV, que va de bracet amb el nou segle, amb un format diferent que el de les produccions anteriors i amb uns continguts trencadors i originals. Aquest serial, en concret, posseeix un seguit de components físics, psicològics i morals que el situen a molta distància de les nisagues totpoderoses dels vuitanta i també de les aventures pseudoadults dels noranta.

Cal assenyalar, en primer lloc, el repartiment principal: tot són dones, blanques, nord-americanes i actuals, que s'acosten a una edat mitjana i que, a més a més, són garrides i tocades de bon gust. Viuen en unes cases enormes i estupendes, en un indret semiurbà ultraconfortable, gairebé idíl·lic, sense trànsit i ple de jardins. Porten un estil de vida propi de mestressa de casa moderna, però no coneixen l'avoriment ni la monotonia; llur quotidianitat està continuament envoltada d'emocions i sorpreses.

Segonament, apareixen uns personatges acompanyants força histriònics, que emfasitzen al màxim alguna qualitat o algun defecte, que fan o desfan sense pensar-ne les conseqüències. No obstant això, aquests figurants es presenten envoltats d'una patina de realisme que permet als telespectadors d'identificar-s'hi sense complicació.

Les nostres mestresses, senyores fines, no escalfen gaire la cadira; és impossible que els caigui la teulada al damunt. Fan feina, tenen cura dels fills, van a comprar, organitzen festes... Tenen temps per fer-ho tot i deixen clar que fora del niu són encara millor.

Les joies de la corona són Susan, Lynette, Bree, Gabrielle, Edie i Katherine. Darrere aquests sis noms s'amaguen, seguint l'ordre, sis menes diferents de dona: la innocent i beneitona, la marassa i lluitadora, la maniàtica i conservadora, la bella i ambiciosa, la interessada i astuta i,

finalment, la pausada i mordaç. Tanmateix, totes tenen d'altres característiques que completen i compliquen llur personalitat.

La primera de la llista és Susan Meyer, divorciada dues voltes, amb un fill de cada matrimoni i que treballa a casa d'il·lustradora de contes. És la més sentimental del grup i creu en l'amor per sempre. Badoca fins al límit, sempre acaba espifant-la, tot introduint notes còmiques a la història. L'actriu que la interpreta és Teri Hatcher, coneguda sobretot per haver fet de Lois Lane en una sèrie dels noranta sobre Superman.

Lynette Scavo és una dona cent per cent combativa, amb una família nombrosa, un matrimoni sovint complicat i un càncer superat a l'historial. Va fer-se amunt a la feina com a publicista, però no dubtà a plegar quan hagué d'ajudar l'home a reviscolar el negoci familiar. Felicity Huffman interpreta aquest personatge irònic, i ensems assenyat i sensible.

Sis menes diferents de dona: la innocent i beneitona, la marassa i lluitadora, la maniàtica i conservadora, la bella i ambiciosa, la interessada i astuta, i, finalment, la pausada i mordaç

Un dels personatges més sucosos de DH és, sens dubte, Bree Hodge (o Van De Kamp). L'actriu Marcia Cross ja va esdevenir peça clau en un serial de la dècada passada, *Melrose Place*, com a la malèvola Kimberly. Aquí representa la mestressa de casa perfecta, sens màcula, obsedida per la netedat i l'ordre. Manifesta obertament una ideologia dretana i ultraconservadora i es preocupa molt de les aparences. Així i tot, viu un primer matrimoni llastimós, amb infidelitats i traïcions, fracassa com a mare amb els dos fills i no pot evitar que els escàndols l'esquitxin ara i adés.

La quota llatinoamericana la posa Gabrielle Solís, una model mexicana més jove que les seves companyes, materialista, superficial, provocativa, que viu envoltada de luxes, en part, per oblidar una infantesa pobra i plena d'abusos. Eva Longoria ha cres-

cut artísticament amb aquest serial i s'ha convertit en una de les figures de la bellesa més internacionals.

La sensualitat i la provocació femenina tenen l'accent en Edie Britt (Nicollette Sheridan), segurament la menys mare i la menys mestressa de casa de la colla. És venedora de cases i té una vida sentimental molt viva i moguda. Tot i la manca d'escrúpols i de companyonia, es mostra més amiga que mai en els moments anímicament més baixos.

Katherine Mayfair va tornar al barri després d'haver desaparegut uns quants anys. En resoldre's el seu passat misteriós, s'integra amb normalitat a la colla d'amigues veïnes. Més mala sort té Mary Alice Young, que es limita a fer de narradora o veu en off del primer capítol ençà, perquè el seu suïcidi esdevé el leitmotiv de la trama de la primera temporada.

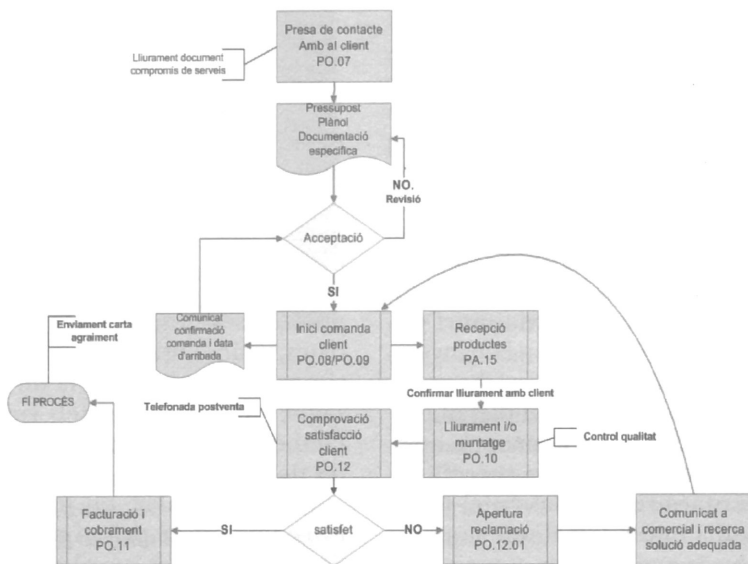
Els personatges secundaris, tant masculins com femenins, tenen poca independència argumental. O bé són la causa d'algun maldecap per a les protagonistes o bé els fan de coixí en alguna de llurs peripècies. Els homes del serial fan de marit, d'amant o de fill. Les dones són veïnes o familiars que normalment mostren les ungles i el barram.

Com a curiositat, es pot fer esment de la capçalera original de la sèrie, que, a fi de reforçar la línia universal de l'encant femení, conté un munt de referències a peces d'art famoses: l'*Adam i Eva* de Cranach el Vell, el *Matrimoni Arnolfini* de Jan van Eyck, el *Gòtic Americà* de Grant Wood, o l'icònic pot de sopa Campbell d'Andy Warhol.

A cada capítol es mira de combinar elements dramàtics i còmics, a parts iguals, tot i que es pretén que el producte final tingui una imatge vivaç i optimista. Cada temporada es construeix un bessó argumental, que s'esmicola capítol a capítol. La trama es basteix sempre amb un o dos misteris personals, normalment relacionats amb un crim, que es van destapant de mica en mica. Mentrestant, s'escolen anècdotes curioses i episodis humorístics que sovint freguen el ridícul.

Al capdavant, els responsables de la producció han sabut trobar l'encaix perfecte entre els patiments de la vida domèstica i familiar, per una banda, i els daltabaixos sentimentals, per l'altra. El resultat és un retrat excel·lent de la feminitat d'avantguarda de les dones occidentals de classe mitjana-alta.

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 convida

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

Queer as Folk o tots els colors de l'arc de Sant Martí

Carles Cabrera

Tinc un company, dos fills meravellosos, una llar i un petit negoci. La veritat és que sóc com vosaltres... però no és així [...] A la comunitat gai, tenim drag queens, amants del cuir, transvestits i parelles amb fills. Tots els colors de l'arc de Sant Martí. La meua mare, que és al fons de la sala amb uns amics —els meus amics—, un cop va dir-me que la gent és com els flocs de neu. Cada un és especial i únic. I sempre has d'agafar la pala per netejar el camí. Però ser diferents és allò que ens fa iguals a tots. És el que ens converteix en una família.

Queer as Folk, cinquena temporada, episodi tretze

Les beceroles

La sèrie nord-americana *Queer as Folk* (2000, la traducció de la qual és «tan estrany com la gent» amb el doble joc que *queer* en anglès, a part d'«estrany», també significa «marie-ta»), que parteix d'una telesèrie britànica prèvia que lluïa el mateix nom i que cessà després de la primera temporada a causa de l'embranchida que prengué paral·lelament l'homònima nord-americana, constitueix la primera que aixecà la llebre que un producte netament homosexual podia resultar comercial en societats desenvolupades com l'europea, l'americana o l'oceànica, que són els tres continents on fins ara s'ha projectat el producte, ensems amb Israel. En concret, a l'Estat, n'adquirí els drets la cadena espanyola Cuatro per emetre-la a altes hores de la matinada —baldament s'ha de dir que pel contingut sexual que incloïa era el temps més adequat per fer-ho—, i abans l'havia emesa la cadena basca ETB. El darrer capítol el va emetre Cuatro el 13 d'octubre del 2007, i el 27 de novembre d'aquell any sortia a la venda en DVD. En realitat, el receptor del serial no es limita exclusivament al públic gai, sinó també a les lesbianes (adreçades a elles es crearen la parella femenina de Lindsay i Melanie) i al públic femení heterosexual.

Hi va haver un temps no gaire remot —de fet, algunes societats encara no han superat aquest estadi primigeni— en què l'homosexualitat masculina es preveia com la més abjecta de les pràctiques possibles, batejada com a sodomia en derivació directa de la Sodoma bíblica, això és, una pràctica sexual bruta i viciosa, mentre que l'homosexualitat femenina ni tan sols s'imaginava que pogués existir —que encara és pitjor. El mot «homosexual» es va sentir per primer cop en una cadena nord-americana el 1954, baldament fos seguit immediatament de la falca «i els problemes que aquesta presenta». Al cap de tretze anys, Mike Wallace dugué a terme el primer documentari sobre el tema a la CBS amb el títol *The Homosexual*. Només dos cursos més tard, el 1969, tingué lloc la rebel·lió homosexual contra la policia al bar Stonewall de Nova York, ubicat al cor de la zona gai, aparellada amb les protestes estudiantils, els drets de la gent de color o l'oposició a la guerra del Vietnam, mentre a Europa vivíem els fets del Maig del 68 o la primavera de Praga.

Devers els anys setanta comencen a aparèixer, en conseqüència, els primers caràcters homosexuals en sèries nord-americanes, tòpics i ridiculitzats, que s'allargassen en els vuitanta. És el cas d'un episodi de *La poliziotta* (1974, que ací s'estrenà el 1977) en

què Angie, la protagonista, encaçava un trio de lesbianes que s'entretenien a assassinar els jais d'un asil, o la humorística *Soap* (1977, que es programa a l'Estat espanyol amb el nom d'«Enredo» el 1981), en què un jove personatge homosexual, Jodie, somia que a la sala d'operacions el transformen en dona per tal de maridar-se amb un jugador de futbol americà!

A la dècada dels vuitanta, el popular fulletó *Dynasty* (1981), inclogué un personatge homosexual, Steven, que, malgrat tot, tindrà relacions amb dones i es casarà amb una, però que ja afrontava el «problema» d'una altra manera, en establir-se un agre conflicte amb el seu propi pare per morde la condició sexual del fill. Steven arriba a sortir de l'armari i acaba vivint amb un altre home. Però, tanmateix, la sèrie es destinava al públic heterosexual i el gai només hi representava una nota de color un xic exòtica.

Això es trenca a la dècada següent, en què entrem en una segona etapa amb l'actriu Ellen DeGeneres, que sortí de l'armari ensems amb el personatge que interpretava a la telecomèdia *Ellen* (1994), el primer programa amb una protagonista homosexual. Això no obstant, no calia, evidentment, que a partir d'ara tots els protagonistes haguessin de ser gais o lesbianes, però sí que és important veure que *Ellen* va passar a la història com la pionera a l'hora de posar un homosexual, i per partida doble, al centre de totes les mirades. Paral·lelament, havia continuat en altres programes la línia d'afegir algun personatge que hi entengués, com ara Matt a *Melrose Place* (1992), paper que interpretava l'actor Doug Savant, de qui poguérem gaudir en la mateixa opció sexual a *Desperate Housewives* (2004). I encara caldria esmentar personatges bisexuals o homosexuals a *Friends* (1994), *Buffy, The Vampire Slayer* (1997), *The Sopranos* (1999), *Six Feet Under* (2001), *House* (2004), *Grey's Anatomy* (2005), *Torchwood* (2006), etc., fins al punt que el curs passat pul·lularen el doble de personatges homosexuals que els que hi havia set anys enrere a la televisió nord-americana.

La tercera fase la representen ja fulletons com el nostre *Queer, Noah's Arc* (2005), coneguda com la versió «negra» de *Queer* (en el sentit que la protagonitzen gent de color), o *Dante's Cove* (2005) —un dels personatges de la qual, el que interpreta Thea Gill, la Lindsay de *Queer*,



El serial enfoca els problemes principals que acusa avui dia la comunitat homosexual com el casament entre persones del mateix sexe, l'adopció d'infants o els efectes de la sida

compareixerà novament com a personatge ací—, per esmentar-ne un altre que no s'ha estrenat encara a l'Estat espanyol. Aquesta sèrie, per ventura, ens emmenarà a una quarta etapa en el sentit que ja no és un producte homosexual a ultrança com la del 2000, sinó que a la temàtica gai i lèsbica s'hi entremescla una altra de fantàstica i vampírica, que també trobem a *True Blood* (2007). Perquè, en el fons, el *Queer* o *Noah's Arc* constitueixen un atzucac; dit d'una altra manera, tot el que s'havia de dir, ja s'havia dit, i llur importància sols raïa en el fet d'haver estat capdavanteres a crear un tercer període i pioneres a l'hora de mostrar sense embuts escenes homoeròtiques que abans sempre s'havien evitat.

Entrem en matèria

Queer es divideix en cinc temporades i és protagonitzada per les parelles gais que formen Brian i Justin, Michael i Ben, i Ted i Emmet, que en aquest cas només esdevenen parella un temps. A més d'ells, de gai, també tenim l'oncle de Michael, Vic; la pa-

rella de lesbianes que constitueixen Lindsay i Melanie, i una heterosexual, Debbie, la mare de Michael, que festeja amb Carl, un policia que només inicialment se'ns insinua una mica homòfob però que anirà evolucionant. Lindsay i Melanie, per la seva banda, tenen dos nadons en haver estat fecundades, respectivament, per Brian i Michael, i Hunter, un adolescent, passa a conviure amb Michael i Ben, i baldament quan l'hi presenten sembla que s'enamori de Brian, inicia després una relació amb una al·lota. Tret de Vic, Debbie i Carl, que evidentment pertanyen a una generació més gran, i dels nadons i Hunter, que serien ja de la generació dels fills, de la resta, Justin, en començar la sèrie, té disset anys, i l'acabarà amb vint i pocs, no és, doncs, gaire més gran que Hunter, mentre que la resta de personatges ranegen la trentena. En tenen vint-i-nou a la primera temporada, i l'acaben amb trenta i escaig, si bé algun, com Ted, és un poc més gran i quan comença ja n'ha complit trenta-tres.

Si l'única temporada de la sèrie britànica —més dura que la nord-americana, en el sentit que Ted mor de sobredosi, el Justin anglès té 15 anys i n'ha de fer 16 i el personatge que interpreta Brian encara mostra menys els sentiments— s'havia situat a Manchester, una capital de 437.000 habitants el 2004 molt coneguda entre els anglesos pel seu ambient gai per darrere de Londres, en la versió nord-americana els protagonistes viuen a la ciutat de Pittsburgh, a l'estat de Pennsilvània, al nord-oest dels EUA, que dibuixa sobre el mapa un triangle amb Nova York i Toronto. Moltes escenes de la sèrie, de fet, es rodaren a la ciutat canadenca que sí que disposa d'una barriada gai de la qual manca Pittsburgh: a Toronto, per exemple, és on hi ha la famosa Liberty Avenue per on deambulen els nostres personatges. Al cap i a la fi, el Canadà és un país, l'únic existent al *Queer* a part dels EUA —mal endèmic, d'altra banda, propi de la societat nord-americana—, ben present a la sèrie com a vàlvula d'escapament per als personatges que sofreixen l'homofòbia imperant de la societat estatunidenca: pensem en la pallissa brutal que Chris, un company de classe, infringeix a Justin amb un bat de beisbol de resultes de la qual resta en coma i gairebé perd la vida, o en la candidatura conservadora i antihomosexual del

candidat Stockwell, o en les falses acusacions de violació que presenta el nebot de Brian contra el seu oncle i la també falsa d'exhibicionisme contra Vic, o els assassinats de gais que la policia no esclareix, sense deixar de banda, és clar, la bomba que esclata en una festa benèfica contra l'homofòbica Proposta 14¹, a la discoteca gai de Babylon, que mata quatre persones i en fereix 67 durant la cinquena temporada, i que precipitarà el desenllaç de la història. Així, en el darrer capítol, la parella de Melanie i Lindsay opten per traslladar-se al Canadà per criar llurs fills en un ambient on no les discriminen, no les insultin i, sobretot, no els posin bombes per ficar-se al llit amb una persona del mateix sexe. Del Canadà també és d'on tornen casats Michael i Ben, per tal com als EUA això només és possible en uns quants estats entre els quals no es compta, òbviament, Pennsilvània.

La sèrie ens mostra, tanmateix, com aquesta reacció heterosexual violenta pot generar anticossos molt negatius, semblantment, entre la comunitat homosexual. És el que passa amb el secundari que fa el paper de Cody a la quarta temporada. Aquest jove homosexual, violent de mena, entaula amistat amb Justin, que és jove i en conseqüència fàcilment mal·leable. Justin ha patit una agressió, està molt sensibilitzat amb el tema i té consciència de grup, i no vol callar davant els hèteros i els desafia. Cody i Justin organitzen ensembles amb altri la patrulla de vigilants que es munta per tal de protegir la barriada rosa de Liberty Avenue. L'adolescent es deixa arrossegar fatalment, però en el moment decisiu, bandreja Cody quan aquest li ordena que premi el gallet contra la templeta de Chris, l'estudiant que l'havia apallissat abans.

El serial enfoca, doncs, els problemes principals que acusa avui dia la comunitat homosexual (el casament entre persones del mateix sexe i l'adopció d'infants ja esmentats més amunt), o també els efectes de la sida. Un personatge de la sèrie de cada generació la pateix o és seropositiu: l'oncle Vic devia ser jove quan es trobaren els primers afectats de la malaltia a Los Angeles i Nova York i es compta entre ells, Ben, molt més jove que ell, és un professor universitari que es degué contagiar per no prendre precaucions i és seropositiu, mentre que Hunter, igualment seropositiu, el fill de Ben i Michael, exer-

cia, fins que conegué Ben i Michael, la prostitució despreocupadament i agafà el virus d'algun dels molts clients amb qui es colgava. El fet que Hunter es prostitueixi, tanmateix, tenint en compte que li agraden les noies, ens emmenaria a un altre punt, el dels joves que venen llurs cossos a persones del mateix sexe perquè la clientela masculina és més nombrosa que no pas llogar el cos com a gigolò.

Algunes veus, emperò, condemnaren ben aviat la sèrie per repetir els mateixos clixés de sempre: la promiscuïtat entre els homes, el folklore en la manera de vestir-se i moure's, les drogues (cocaïna, èxtasis, cànnabis...) que circulen pertot arreu... però personalment no hi estic gens d'acord. Els protagonistes, en aquest sentit, abracen un ventall bastant ampli i creïble del que és la comunitat gai i lesbica: Brian —potser el personatge més interessant del fulletó—, que viu obsedit pel sexe i, de fet, intenta suïcidar-se en complir trenta anys per morir jove com James Dean i no veure com el cos se li marceix; Michael, que regenta una tenda de còmics, molt reclòs en la seva adolescència perquè és l'època en què

s'enamora de Brian i no ho ha acabat de pair mai; Justin, arrauxat i valent, amb molt de terreny per córrer encara a disset anys que té; Ted, melòman i que representa la minoria culta (també en forma part Ben, el professor universitari), però amb una autoestima molt baixa que el duu a enganxar-se a les drogues tot cercant solució als seus problemes; Emmett, que és una dona empresonada en el cos d'un home; Melanie, una advocada masculina, com mana el tòpic, rude i caparruda; Debbie, una mare orgullosa i militant; Jennifer, la mare de Justin que, si bé inicialment no n'accepta l'homosexualitat, acaba divorciant-se del seu home, per això però també per moltes altres divergències, i pren el mateix camí d'acceptació, primer, i d'orgull, després, que Debbie... A part, com hem dit, Michael està inicialment enamorat de Brian, mentre que Ted està secretament enamorat de Michael a la primera temporada, i tots aquests embolics de troca són freqüents a la comunitat homosexual —i també a l'heterosexual, ep!

D'ençà que vaig acabar de veure *Queer*, m'he convertit en un addicte de *Lost* —li dec l'afecció al meu amic,

el dramaturg Jaume Miró, que sortosament també col·labora en aquestes planes— i he vist algun capítol escadusser de *The Sopranos*, i no puc dir, per responsabilitat amb el llegidor que s'haurà interessat per aquestes ratlles, que el *Queer* estigui ni de prop a l'alçada de l'una ni de l'altra, però tampoc no jugava en aquesta lliga. Un altre bon amic meu, de qui preservaré el nom, recorda que a bona part del món l'homosexualitat encara és una pràctica vexada i encaçada, que a la immensa majoria de països llurs drets no estan anivellats amb els dels ciutadans heterosexuales i en suposats paradisos aïllats com l'Estat espanyol —perquè la situació dels gais i lesbianes ací es considera ara com ara, certament, idíl·lica al món— encara manca molt camí per recórrer en el pla de l'acceptació social i per tal que tots es puguin sentir, ras i curt, com a casa. ■

¹ La proposta, com molts altres canvis legislatius que han tingut llurs efectes en diversos estats dels EUA, pretén d'il·legalitzar el matrimoni homosexual, l'adopció i altres drets que anivellen les relacions homosexuals amb les heterosexuales.

BOLLETÍ DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i llinatges:

Adreça:

C.P.: Població:

Tel.: Fax: e-mail:

Professió: Edat:

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

PAGAMENT DE LA SUBSCRIPCIÓ:

XEC BANCARI

DOMICILIACIÓ

CODI ENTITAT			

CODI AGÈNCIA			

D.C.	

NÚMERO DE COMPTE									

OMPLIU AQUESTA TARJA I ENVAIU-LA A:

Lluc

C/ Joan Bauçà, 33 - 1^{er} - 07007 Palma (Mallorca)
Tel. 971 25 64 05 - Fax: 971 25 61 39
e-mail: coc33@infonegocio.com

DATA I SIGNATURA:

No perdem el temps contemplant la realitat: és a les sèries de televisió

Josep M. Llauradó

Al meu fill Toni, i a Eva Longoria

Ens agraden les sèries de televisió perquè reflecteixen la realitat o perquè ens permeten fugir-ne? Aquesta és una qüestió central que pot adreçar-se a tots els programes de televisió (i a totes les pantalles de què disposem), però que en el cas de les sèries s'ha fet apressant. Les sèries han revolucionat en poc temps la manera de veure la pantalla clàssica, i li han donat un alè que segons com vagin les coses li pot suposar la immortalitat durant vint o trenta anys, que és la màxima immortalitat que pot garantir una època mediàtica tan trasbalsada com aquesta. Sí, la televisió, que semblava l'invent del segle, i fins i tot del mil·lenni, i que semblava eterna i permanent com cap altre mitjà, es veu amenaçada per moltes altres pantalles i sobretot pel canvi de costums, encara que això del canvi de costums ha existit sempre. També té aliats per insuflar-li vida: la crisi ens obliga a quedar-nos a casa, i aquest *cocooning* inevitable i finançament imposat potser també salvarà moltes nòmines presents i futures dels programadors de televisió, ara com ara gairebé una professió de risc.

La televisió? Sí, aquest mitjà central per als que tenen més de vint-i-cinc anys, mirall mitjà, amplificador, revers, propagador i tantes altres coses que va crear, sense voler, la realitat virtual (bé, del cert la va crear Plató, però hem de simplificar, si volem sobreviure), i que s'ha anat encarregant de desplegar-la i d'encarrilar-la, s'ha fet tan poderós que ha acabat dependent, en bona part, de les sèries,

per sobreviure i per explicar com és aquella realitat. Vegeu *The Simpsons*: Homer Simpson és, per l'espectador mitjà, el reflex del nord-americà de classe mitjana o és a l'inrevés? Tots els seguidors d'aquests personatges saben que els Simpson són molt més reals que els nord-americans de la zona oest, que no han vist mai, i no diguem si Matt Groening hagués nascut a la península Ibèrica: els Simpson ibèrics encara serien, per nosaltres, més reals que els d'Springfield (l'Springfield real, els dels Simpson animats, no els catorze Springfields anteriorment reals que hi ha als Estats Units). Els sociòlegs ingenus de la quinta de Bourdieu pensaven, fa vint anys, que la televisió era un mitjà de coerció (igual com Foucault pensava, en fa quaranta, que era un mitjà de control), però el cert és que ha esdevingut molt més un mitjà de creació de la realitat, fent allò que el francès anomenava «apologia del context»: crea una realitat paral·lela, interessant però ben construïda, i serà més eficaç manipular-la que manipular la realitat tradicional, que sempre és una tasca enutjosa. I els espectadors, condemnats com estam a acceptar la realitat que ens serveix la televisió com a substitut de la realitat abans real, només poden limitar-nos, en molts de casos, a imitar aquella queixa del protagonista d'*El coronel no tiene quien le escriba*: «D'ençà que hi ha censura, els diaris no parlen sinó d'Europa. El millor és que els europeus vinguin cap aquí i que nosaltres anem cap a Europa. Així tothom sabrà el que passa al seu país».

Ja pensarem exemples, a través de les sèries, d'aquesta manipulació de la realitat, però comencem amb el punt de vista clàssic (i no del tot fals) que les sèries serveixen per entretenir. I per altres coses. La realitat està molt pautada per l'economia i les sèries fan d'ham per atrapar els espectadors en la televisió de pagament, per exemple. I com que la realitat també està molt pautada pels horaris de feina, el personal ha descobert que les sèries estan disponibles a la xarxa, sense horaris, sense anuncis, sense haver-se d'esperar una setmana per a cada capítol. Entre el pack de DVD dels grans magatzems i l'*streaming* ha sorgit la imprevista i mala notícia (per als programadors) que tothom que té un ordinador pot veure el capítol que vulgui, de la sèrie que vulgui, a l'hora que vulgui (també les que no s'han estrenat a la pantalla clàssica).

Hi ha altres motius de succès, i d'elogi, de les sèries, que no hauríem d'oblidar. La creativitat dels guionistes, per començar. No és genial (que no vol dir pas original) la idea d'un mafiós que té atacs d'ansietat i no té més remei que contar-li la vida i miracles (i els crims) a una psicoanalista, com fa Tony Soprano? (No era original perquè David Chase, el productor, la concebí per a una pel·lícula, vint anys enrere). I no eren igualment genials els motius originals de *Doctor a Alaska* (també de Chase), o de *Jutjat de guàrdia* (Uep! Un jutge de 33 anys de Manhattan que admira Larry Bird no necessita res més per triomfar), o de *Trenta i escaig*? Sempre podem recórrer a exemples d'elegància intel·lectual com *Retorn a Brideshead* o *Reilly, as d'espies*, però el poder dels guionistes s'ha estès com una revolució proletària entre la gran audiència (cada dia més fragmentada), no pas com un *tour de force* aristocràtic (entre altres motius perquè no hi ha revolucions aristocràtiques ni aristocràcia a la televisió).

També hi ha, en el triomf de les sèries, un factor ideològic, essencialment de la ideologia més universal i indiscutible: la diversió, en la qual s'incrusta la dosi de la ideologia concreta que el guionistes, els productors i els analistes de publicitat s'estimin més, o cap. *The West Wing* aconseguí, amb un discurs emotiu en conferència de premsa fet pel president Bartlet (Martin Sheen, un actor prou kennedià) que tot els Estats Units coneguessin la carta de resposta als disbarats fonamentalistes de la Dra. (això deia ella) Laura C. Schlessinger, potser per

compensar que, en l'extrem oposat, el forense Dexter ha fet més per entendre la ideologia de l'ull per ull i dent per dent que qualsevol partit d'extrema dreta. I els nord-americans han vist més justificació de la guerra de l'Iraq a *Generation Kill* que a qualsevol comunicat de llur govern, en els quals sempre sospiten mentides, cosa que no trobaran mai a la sèrie basada en el llibre d'Evan Wright (que havia acompanyat els marines a l'Iraq el 2003). I això sense entrar en el debat de si el succés de les sèries de vampirs, des de *True Blood* fins a *Buffy, The Vampire Slayer* i amb la coda literària de *Crepuscle*, és una ressonància freudiana de l'amor-odi que els nord-americans senten, quin remei, per la facilitat del llur govern per fer vessar sang arreu del món (inclosa la de llurs joves, sovint vestits de soldats). Sí, els pares i les mares voldrien que els fills i les filles fossin com *Veronica Mars*, però això no és possible... a la realitat.

Les sèries no són la realitat, però això no importa ningú. I també és possible que molts espectadors s'estimin més que sigui així. Si els anglesos fossin realment com s'explica a *Little Britain*, i/o els californians fossin com alguns apareixen a *Californication*, el desastre estaria servit més del que ho està. Res d'això no preocupava en els temps feliços en què tothom distingia la realitat de la ficció —els temps d'*Star Trek*, per concretar-ho, o de *The Fresh Prince of Bel Air*—, però aquells temps ja han passat. I la prova que han passat, i que no tornaran (de la mateixa manera que no tornarà aquella seguretat), és que si sèries com *Pare de família* o *South Park* s'haguessin estrenat aleshores... senzillament no ho haurien pogut fer, per començar perquè els responsables serien tancats a la presó. (I pensar que fa quatre dies ens escandalitzàvem, alguns, i m'hi incloc, pels diàlegs de Beavis i Butt-head, que es limitaven a llur univers de televisió, menjar-escombraries, refrescs, centres comercials, *heavy metal* i «ficar-la»).

Les sèries tenen una vida llarga per davant. Entre altres coses perquè ja ha sorgit el fenomen dels simpatitzants que organitzen campanyes (i amb una gran resposta, com va passar amb *Lost* o *Heroes*) quan s'anuncia que s'acaben llurs sèries predilectes. La televisió és domèstica i modesta, però la realitat que subministra (suposant que sigui només així, perquè també hi ha l'opció de David Foster Wallace: «la realitat és principalment

televisiva») desfà com l'àcid qualsevol intimitat concreta i personal. Baudrillard d'aquest fenomen en deia «pornografia microscòpica», remarcant que l'apropiació de la intimitat a través de la producció d'imatges i continguts televisius no és de cap manera una possibilitat que es limiti a la pornografia, i que més aviat fa de tota la producció televisiva una mena de pornografia que s'injecta a les llars. Pot semblar una exageració (i tampoc no passaria res, si ho fos), però aquesta mena d'anàlisi es farà molt més fàcil d'acceptar i d'encaixar si s'exemplifica amb les telenovel·les sud-americanes (no tan pudoroses com semblen, o com ho eren al principi) i amb retrucs multiversióats com *Sin tetas no hay paraíso*.

I *House*, deu dir el lector/a? Com és possible que estigui llegint un article sobre les sèries de la televisió i que el doctor House encara no hi hagi aparegut? És molt senzill. Perquè *House* simbolitza tot l'univers intel·lectual i mediàtic (de reflexió sobre els mitjans, vull dir, si és que els mitjans ens hi deixen reflexionar) al voltant de les sèries de televisió, i simbolitza tot sol la bona acollida de les sèries. House demana, per exemple, i aparentment en la ficció: «S'estimaria més un metge que li agafés la mà mentre es mor o un que l'ignorés mentre es recupera?». No és això un resum, perfecte i humanista (i divertit i lúcida) de tota la medicina i el seu entorn social? Cal alguna pregunta més per engegar una discussió interminable sobre la jerarquia del coneixement i la jerarquia social (tan ben reflectides a l'univers de l'hospital, inexistent però real, de Princeton-Plainsboro, d'altra banda)?

Forma part d'aquest debat la conveniència, fins i tot l'obligació, que el lector o lectora rumii sobre l'aplicació d'aquests modestos arguments a les seves sèries preferides. La meua és *Desperate Housewives*, sobretot perquè és la sèrie predilecta del meu fill, i perquè no veig actualment en aquest planeta gaires tasques més interessants i emocionants que entendre'l (el meu fill, no el planeta, és clar). M'agraden aquests introïts que hi fa la difunta Mary Alice, que regna a la sèrie després d'haver-se suïcidat abans que el fulletó comencés, i que ho expliquen gairebé tot, amors i desamors, conflictes econòmics i de banyes, ambicions i receptes de rebosteria casolana, i el poc sexe que hi surt



malgrat ser una sèrie explosivament sexual: «Hi ha tantes coses que voldríem dir als nins. Ens agradaria convèncer-los que no creixin tan de pressa, però no ens fan cas. Volem dir-los que la bellesa és passatgera, però ens neguem a creure-ho. Els advertim que llurs actes tindran conseqüències, però, tot i així, ens desafien. Per desgràcia, els nins no poden entendre que el món és un lloc perillós, i que per això els volem protegir de tot. D'absolutament tot». M'agrada que la realitat de *Wisteria Lane* (a *Fairview*, a l'*Eagle State*, ficticis però tan reals!) sigui tan real i tan fictícia com la dels diaris i els informatius de veritat, en els quals no surt mai. I que se n'hagi fet, de les aventures quotidianes de les *Desperate Housewives*, un guió tan autèntic i divertit com el de *Bones* (una altra sèrie els guionistes de la qual fa vint anys els haurien tancats a la presó o al psiquiàtric) i molt menys macabre. M'agrada fins i tot l'esforç intel·lectual que exigeix, com totes les sèries, per estar-ne al dia, aclarir l'ordre en què emeten els capítols i seguir-ne les trames no obstant l'arbitrarietat en què els emeten, i per recordar el nom dels personatges. I m'agrada fins i tot, en un to masoquista mediàtic, que les sèries comencin a suposar un perill per a la televisió, perquè tots els devots es passen a la xarxa i en descarreguen o hi contempen els capítols, concretant allò que diu no sé qui en un fòrum: «la televisió, a casa, la tinc per fer de peanya a la gitana».

Aurora Bertrana, una dona extraordinària

Catalina Bonnín i Socias

Aurora Bertrana va ser una dona extraordinària amb una vida plena d'aventures i experiències diverses, les unes motivades pel seu caràcter, curios, emprenedor i solidari, i les altres pel moment sociohistòric que li tocà de viure. Filla de Prudenci Bertrana i Neus Salazar, va néixer l'any 1892 al barri del Mercadal de Girona. La literatura li agradava d'ençà que era petita, igual que la geografia (es passava hores mirant mapes de països llunyans). També estimava la dansa, el teatre i la música. Com que el seu pare no volia que es dedicàs a escriure, perquè considerava que ser escriptor era una desgràcia (es basava en la pròpia experiència), Bertrana es decidí per la música. I trià el violoncel. Amb aquest company inseparable estudià, primer, a Girona amb el mestre Tomàs Sobrequés, que li procurà son pare, i després, a Barcelona, on anava tota sola amb tren, fet que provocà un cert escàndol entre la societat conservadora gironina, i on finalment va viure una temporada.

Més endavant, quan tota la família residia a Barcelona, va patir alguna ensopagada tocant en grups en cafès de mala mort. Tanmateix, d'aquesta manera, en algun moment que el pare no tenia feina, ella sola fou capaç de mantenir tota la família. Tot i formar part de diverses orquestres, fer classes de música i d'altres activitats, Aurora Bertrana necessitava volar, conèixer món. L'objectiu era anar a estudiar un nou mètode de música i dansa a l'institut Dalcroze de Ginebra, cosa que va fer a la primera oportunitat, però no va encaixar amb l'esperit classista de l'escola i les relacions amb els professors resultaren nefastes. Tot d'una que arribà l'estiu organitzà la primera orquestra de jazz femenina de Bertrana, la qual tingué

un gran succés tocant en els hotels dels Alps. I un dia, en un programa de ràdio, conegué Monsieur Choffat, que es convertiria en el seu home. Amb ell, que era enginyer i havia d'anar a muntar una central elèctrica a Papeete, viatjà a la Polinèsia. I, tot i que la impressió dels Alps ja l'havia empena a escriure el seu primer relat, *Edelweis*, és a la Polinèsia on es va convertir definitivament en escriptora: *Paradisos oceànics*, publicat l'any 1930 i que obtingué un èxit de crítica i de públic extraordinaris; *Peikea, princesa caníbal i altres contes oceànics* (1934), i *L'illa perduda* (1935, escrita conjuntament amb el seu pare, cosa que ell mateix li proposà com una espècie de desgreu). Els articles que enviava a la revista *D'ací d'allà* igualment havien tingut molta popularitat. Al cap de tres anys, la parella va tornar a Barcelona, on continuà escrivint i col·laborant a la premsa, alhora que es dedicava a altres activitats, com presentar-se a les eleccions del Congrés dins les llistes d'Esquerra Republicana. En realitat, tant els mítings com la xerrameca dels polítics l'esveraven. El seu objectiu era aconseguir l'ajuda per organitzar una universitat obrera femenina. Tot i que no va resultar elegida a les eleccions aconseguí realitzar el projecte, que tanmateix considerà un fracàs, perquè el «Lyceun Club» resultà ser una associació més per a la dona burgesa.

Més endavant, abandonada la política, va emprendre una altra aventura viatgera, aquesta vegada sola. Després de l'estada al Marroc, el 1936 va publicar *El Marroc sensual i fanàtic*, que no tingué l'acollida dels llibres anteriors perquè estava a punt d'esclatar la Guerra dels Tres Anys. I atès que el conflicte s'allargava, s'exilià a Suïssa, on sembla que havia de trobar-se amb el marit. Però no tan sols aquest no hi era, car s'havia



Aurora Bertrana sota el bust del seu pare, esculpit per Ricard Guinó

passat a l'Espanya franquista, sinó que també havia donat ordre a la família perquè no ajudassin la dona. D'aquesta manera, començava una etapa de penúries, fred i fam, de la qual va sortir, a poc a poc, mercès als amics. Després d'una malaltia, la família Montmollin la convidà a viure a l'hospital psiquiàtric que regien a Perraux. I així va poder gaudir d'una vida confortable a les acaballes de la Segona Guerra Mundial.

Quan després de grans dificultats diplomàtiques la guerra s'acabava, sentí un gran desencant de la humanitat i un xic d'esperança ensem. El Comitè Internacional de la Creu Roja li havia encarregat una sèrie de conferències destinades als malalts menys greus del sanatori Davos, que hi anaven per intentar oblidar els horrors passats als camps de concentració nazis.

Però les aventures no havien acabat encara. Jean de Montmollin, germà del metge psiquiatre que l'havia acollida, li proposà d'entrar a una missió humanitària que ell capitanejava. Es tractava d'anar a l'Haute-Saône, on la resistència havia estat molt dolorosa. Molts d'homes hi havien mort i calien

braços per conrear la terra, reconstruir cases, tenir cura dels infants orfes i guarir les ferides morals. D'aquesta experiència, un cop tornada a Catalunya, en publicà dues novel·les, *Tres presoners* (1957) i *Entre dos silencis* (1958), reeditades recentment pel Club Editor. Ambdues novel·les, d'un gran valor ètic i molt ben construïdes, n'eren una de sola titulada *La aldea sin hombres*, que no va trobar editor.

Encara que no de manera continuada, poc abans de retornar al Principat també va passar dos anys a Prada, envoltada de catalans, entre els quals hi havia Pompeu Fabra i Pau Casals, que l'escriptora admirava molt. Allà tornà a practicar les seves dots musicals com a directora de coral, com ja havia fet a la Polinèsia i també a l'asil de Perraux. Viure a Prada era com viure al Principat, i li agradava moltíssim, però només podia treballar a Suïssa. De cop, el seu cosí Salazar li aconseguí el visat per tornar a l'Estat espanyol (el marit li havia assegurat diverses voltes que, si tornava, aniria a la presó).

Aurora Bertrana tornà al Principat l'any 1949, sobretot per estar-se amb la seva mare, encara que, un cop passades les penúries econòmiques, se sentia perfectament integrada a Suïssa. Tot i que mai no va deixar d'escriure, sempre va passar certes privacions, i havia de fer classes de francès i anglès per sobreviure. Però també tenia molts d'amics que la convidaven als àpats, l'acompanyaven amb auto, en tenien cura si estava malalta i la valoraven, passant per alt el seu mal caràcter. Al final de la seva vida fins i tot l'ajudaren econòmicament. Aurora Bertrana sempre notava un buit literari al seu entorn, de vegades injustificat. Menyspreava els crítics, els jurats literaris (tot i que ella hi va participar) i s'entenia bé amb els escriptors joves, com ara Robert Sala-drigas i Gabriel Janer Manila.

Les dues novel·les esmentades sobre la Segona Guerra Mundial, de gran valor literari i ètic, tingueren poca ressonància perquè el tema era poc valorat als anys cinquanta. *Camins de somni* (1955), començada en francès durant l'exili, i *La nimfa d'argilà* (1958) són dues novel·les sobre el món de la infància, amb una gran quantitat de detalls autobiogràfics, encara que els protagonistes són masculins, i que reflecteixen una gran sensibilitat. A *Ariatea* (1960) repregué el darrer conte de *Peikea, princesa caníbal, i altres contes oceànics* (potser intentant retrobar



Aurora Bertrana durant la seva estada de tres anys a Oceania (1928)

antics successos) i la convertí en novel·la, encara que més pessimista i sense el vitalisme dels primers llibres sobre la Polinèsia.

Entorn de l'any 1967 devia ser feliç: se celebrava el centenari del seu pare, Prudenci Bertrana, que sempre havia considerat poc valorat. Participà activament en l'organització dels actes (excursions pels paisatges de les novel·les, conferències), es convertí en presidenta del premi literari Prudenci Bertrana i es dedicà a tres biografies: *Una vida* (1965), *Prudenci Bertrana i la seva obra* (introducció a *Obra completa* de Prudenci Bertrana, 1965) i *Prudenci Bertrana en la intimitat* (1968).

L'amistat amb Víctor Català, escriptora modernista com el seu pare, igualment admirada, promogué el llibre de contes sobre animals *Oviri i sis naracions més* (1965) i *Vent de grop* (1967), novel·la que era gairebé una promesa que l'escriptora havia fet a la mestra i que tractava sobre el xoc de cultures a la Costa Brava: la societat tradicional envaïda pel turisme amb poder econòmic i una nova moral. Aquesta novel·la serví de base per a l'argument d'un metratge, *La llarga agonia dels peixos fora de l'aigua*, dirigida per Francesc Robira Beleta i interpretada pel cantautor Joan Manuel Serrat, Linda Cole i Emma Cohen, film que es va comercialitzar el 1970. L'any

1966 havia publicat *Fracàs*, una novel·la sobre el matrimoni, en què tracta el tema de la doble moral burgesa, el desamor i el desengany, amb una trama una mica absurda.

Víctor Català l'animava a escriure unes memòries, car considerava la seva vida extraordinària, rica en experiències. Aurora Bertrana les anava elaborant a poc a poc, tot i que entremig publicà *La ciutat dels joves. Reportatge-fantasia* (1971) i començava i reelaborava altres projectes. *Memòries fins al 1935* es va publicar l'any 1973 i va rebre el Premi de la Crítica Serra d'Or. *Post mortem*, el 1975, es varen publicar les *Memòries del 1935 fins al retorn a Catalunya*. Aurora Bertrana havia mort a Berga el 1974.

Els dos gruixuts toms de memòries formen un conjunt de mil quatre-centes pàgines que no costa gens de llegir, testimoni de la vida d'una dona excepcional, emprenedora, avançada al seu temps, que sap contar històries i que analitza la seva època amb sensibilitat i intel·ligència. Aurora Bertrana assegurava que una bona novel·la és aquella que fa oblidar al lector la pròpia història. Tal com s'ha dit adesiara, amb les memòries Aurora aconseguix que ens oblidem de la nostra per gaudir de la seva, perquè, realment, la vida supera la ficció i sovint ens sembla una novel·la. ■

Patrimoni i dret canònic

Mn. Nadal Bernat i Salas*

Uns agraïments i un record

És veritat que és de ben educats ser agraïts. I per això, m'estim més començar aquestes paraules pels agraïments que no deixar-los per al final. Per tant, vagi per endavant el meu agraïment més sincer al Sr. Joan Guaita i a la Fundació Amics del Patrimoni que presideix; i unes gràcies d'honestedat a qui m'han ajudat a preparar aquestes paraules. I un record; un record de cor per a la persona de Mn. Pere-Joan Llabrés, al Cel sia, professor de llengua, d'història, de sacramentologia i de litúrgia. Malgrat el seu caràcter fort i esquerp, que tots coneixíem, fou, en definitiva, un mestre: mestre d'amor al patrimoni immaterial de la llengua catalana, i mestre d'estimació al patrimoni artístic de l'Església.

El títol «apassionant» de la conferència, per dir-ho així, bé és mereix una justificació d'entrada. Una justificació que prové, d'una banda, de l'interès que té el patrimoni cultural eclesial tant per a la gent d'Església com per a tots els amants de l'art en general; o, per altra banda, de les passions que aixeca avui dia aquest patrimoni i els seus usos; basta recordar, com a exemples, la darrera intervenció artística a la capella del Santíssim de la Seu de Mallorca, o els conflictes que es generen a l'hora d'aprovar o prohibir un nou pas de Setmana Santa des del punt de vista artístic.

Ja que ens trobam entre persones estimadores de la pintura, em serveix de la metàfora del quadre per estructurar una mica aquesta conversa entre amics, i l'he dividida en tres petits apartats. De primer cop, hem de preparar la tela, el seu suport, triar la paleta de colors, etc., per començar la feina de creador. Sense una sèrie de pressupòsits previs a manera de

rerefons, no acabaríem d'entendre el tema al qual ens volem referir. En tenir tots els estris necessaris, podem avançar, amb la tècnica més clàssica d'elaborar la pintura, preparant la tela i donant-hi les primeres capes gruixades. En el nostre cas, parlarem del dret universal de l'Església: què diu el Codi de Dret Canònic en referència al patrimoni. Amb una passa més, pintant i donant passades de pintura, aplicant colors, textures, acabats i efectes. Aquí sí que aterrem aquest dret general a la nostra realitat específica: el nostre dret particular diocesà, argumentant propostes i planificant reptes. Finalment, arribam al darrer moment de l'acte creatiu: contemplar l'obra creada i acabada. Ara són els galeristes, els marxants i les institucions que decideixen gairebé el que es farà amb l'obra. Per tant, les decisions, l'aterratge, l'execució de propostes, queda oberta a tots aquells que poden decidir en els diferents àmbits d'actuació, que és sempre un panorama obert a la millora del patrimoni.

Queden fora del que avui parlem allò que podrien ser els capítols posteriors, l'esfera del que s'anomena Dret Eclesial de l'Estat: d'una banda, el que diuen, des d'un punt de vista jurídic, les distintes administracions sobre el patrimoni artístic eclesial, que seria el punt de vista civil; i d'altra banda, els nombrosos convenis i acords sobre patrimoni artístics subscrits entre l'esfera civil i l'Església Catòlica. Són uns acords que van des de l'àmbit internacional fins a arribar a les administracions de règim local, com un Ajuntament, en el nostre cas. En definitiva, avui tractam del que pensa l'Església, des d'un punt de vista canònic, sobre el seu propi patrimoni artístic i com el regula en el sistema jurídic.

La preparació de la tela

Premissa 1:

El concili Vaticà II (1962-1965) significà per a l'Església Catòlica un aprofundiment en les arrels del cristianisme dels primers segles. Una de les seves constitucions, la *Sacrosanctum Concilium* sobre la litúrgia, és especialment significativa per al tema que tractam. D'especial rellevància és l'article 46, que mana l'establiment de Comissions d'Art Sagrat a cada diòcesi i que a Mallorca s'ha concretat en la Comissió Diocesana de Patrimoni Cultural i Art Sacre. Aquest document dedica tot el capítol VII a l'art sagrat i als paraments sagrats, on es parla de l'art i l'Església, dels seus objectius i límits, de la formació dels artistes, de les tasques de vigilància, etc.

Premissa 2:

Necessitat que la fe avui continuï fent cultura, art i patrimoni. Diàleg fe i cultura.

L'Església Catòlica sempre ha estat conscient de l'essencial afinitat que existeix entre Déu, font creadora de tots els éssers de l'Univers, i l'Home, destinat a perllongar aquesta acció creadora. Com dèiem abans, en el Concili Vaticà II, l'Església es va tornar a fer amiga de les belles arts, que relacionava amb la bellesa divina; recongué que els mitjans artístics de comunicació social representen una valuosa ajuda per al gènere humà. Però no hem d'oblidar, en aquest món dominat pel positivisme de la ciència, tot allò que és profundament humà, necessita expressar-se, simplement perquè l'home és, també, esperit; perquè és esperit i carn. És aquí on la religiositat es vincula a l'art, amb l'arquitectura, la pintura i l'escultura; és aquí on la fe dialoga amb la cultura; on la fe mateixa es fa cultura.

En paraules del geni de l'arquitectura modernista i mundial, Antoni Gaudí, «un home sense fe interior, és un home mutilat». O també la reflexió ontològica d'Antoni Tàpies, quan manifesta que «pretendre destruir la dimensió sagrada de l'art seria acabar amb l'art, amb tot allò que és essencial a l'art i a tota la societat». Per això, pens que el patrimoni cultural de l'Església és més viu que mai, ja que es continua utilitzant per a tres finalitats bàsiques: per al culte diví, per a l'evangelització i per a la difusió de la cultura, finalitats recollides també a la legislació canònica (can. 1254). L'Església demana el respecte a aquestes finalitats

primordials per a les quals va ser creat el patrimoni artístic eclesiàstic.

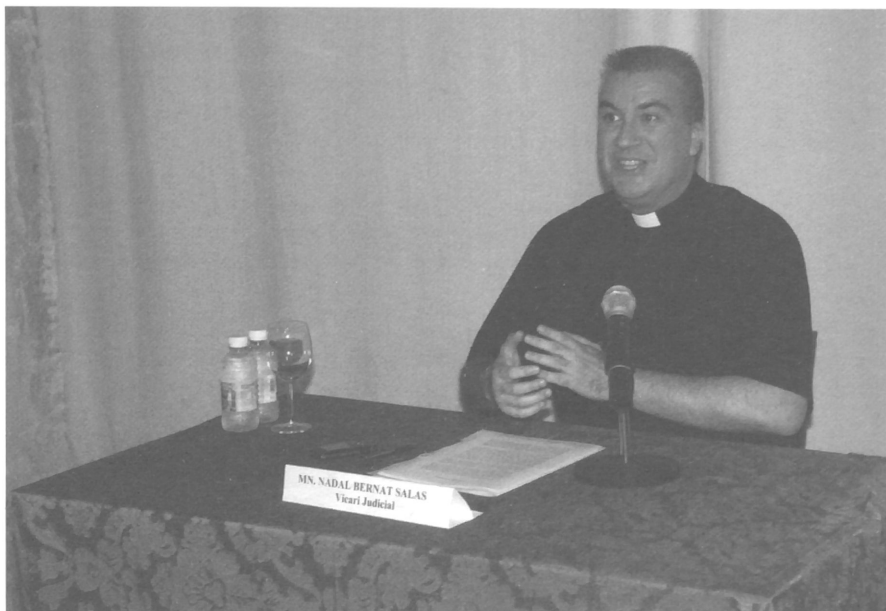
Aquest conjunt impressionant, per la seva quantitat i qualitat, comprèn el conjunt format per catedrals, monestirs, convents, santuaris, esglésies, ermites, arxius, biblioteques, museus, retaules, pintures, escultures i tresors litúrgics o arts menors. El consultor de la Pontifícia Comissió pels Béns Culturals de l'Església, Ángel Sancho, apel·la als vigents Acords entre l'Església i l'Estat espanyol de 1979 quan diu: *L'Església reforça la seva voluntat de continuar posant al servei de la societat el seu patrimoni històric, artístic, monumental i documental i concertarà amb l'Estat les bases per fer efectiu l'interès comú i la col·laboració de les dues parts, amb la finalitat de procurar, conservar, donar a conèixer i catalogar aquest patrimoni cultural.*

Pinzellades de fons

Aquests antecedents es concreten en el cos legislatiu que és el Codi de Dret Canònic promulgat pel papa Joan Pau II el 1983. És el codi del Concili Vaticà II del qual hem parlat. Es tracta del dret que regula la societat eclesial, els drets i deures dels seus membres. Un dret que regula el seu patrimoni, i també el patrimoni anomenat civilment «artístic o cultural». Un dret, a través del qual l'Església es relaciona amb la societat civil i política de tot arreu. Un sistema jurídic que, sense conèixer-lo, es fa difícil entendre les actuacions de l'Església.

Ara bé, cal advertir d'entrada que, en la codificació canònica de 1983, no existeix un apartat específic on es tracti tot el referent als béns artístics i culturals. Més aviat, els canons que hi fan referència estan espargits en els distints llibres del codi, especialment en el llibre IV i V de la funció de santificar de l'Església i dels béns temporals de l'Església i que he anat espolgant per sistematitzar-los una mica.

La principal categoria dels béns a l'Església són els anomenats «béns eclesiàstics», que són els que pertanyen a una persona jurídica pública. Aquests béns poden ser de totes les classes que existeixen en el dret: mobles i immobles, fungibles o no, etc. Una altres tipus de béns, que tenen significació pròpia i específica en l'ordenament jurídic de l'Església i dels quals parlem avui, són les «coses sagrades» (*res sacrae*) i els «béns preciosos» (*res pretiosae*). Aquestes dues castes de béns gaudeixen d'un règim administratiu propi.



A la imatge, mossèn Nadal Bernat i Salas, Vicari Judicial del Bisbat de Mallorca.

Coses sagrades

La noció actual de *cosa sagrada* es remunta al dret romà. En la disciplina canònica vigent, podem considerar «sacra» una cosa que compleix dos requisits: la destinació al culte diví i la dedicació o benedicció litúrgica (c. 1205). Més ben dit, a Occident, una cosa és sagrada quan és destinada al culte diví mitjançant la benedicció litúrgica (can. 1171). Això poden ser llocs o objectes. La mateixa consideració jurídica tenen altres llocs i objectes destinats permanentment al culte, amb la llicència de l'autoritat, o de fet, encara que no hagin estat beneïts (cc. 1223, 1224, 1226, 1229).

Una qüestió per tenir en compte és que, pel fet de ser sagrades, les coses no esdevenen un bé eclesiàstic: ho seran o no segons a qui pertanyin. Podran ser de titularitat eclesiàstica (persona pública) o privada. En tot cas, la seva relació amb el culte els revesteix d'una dignitat peculiar en l'Església, que l'ordenament canònic s'ocupa de protegir. L'estatut propi de les *res sacrae* consisteix principalment en la prohibició dels usos profans i en una sèrie de condicions per a la seva vàlida alienació (cc. 1171, 1210, 1229, 1269–1296).

1210 En un lloc sagrat, només cal admetre-hi allò que serveix per a l'exercici i el foment del culte, la pietat i la religió i cal prohibir-hi allò que no està en consonància amb la santedat del lloc. L'Ordinari, però, pot permetre-hi, en casos concrets, altres usos que no siguin contraris a la santedat del lloc.

Una mesura protectora cabdal dels béns sagrats es troba en el canó 1269, segons el qual les *res sacrae* que pertanyen a una persona jurídica pública eclesiàstica sols poden ser adquirits per una altra persona jurídica pública eclesiàstica. Així s'evita que surtin del patrimoni eclesiàstic i es garanteix millor el seu ús cultural.

1269 Les persones privades poden adquirir coses sagrades si estan en domini de persones privades, en virtut de la prescripció, però no els és lícit de destinar-les a usos profans, llevat que hagin perdut la dedicació o la benedicció; però, si pertanyen a una persona jurídica eclesiàstica pública, només poden ser adquirides per una altra persona jurídica eclesiàstica pública.

1296 Si mai són alienats béns eclesiàstics sense les degudes formalitats canòniques, però l'alienació és vàlida civilment, pertoca a l'autoritat competent de determinar, després d'haver-ho ponderat tot, si cal entaular cap acció, i de quina mena, és a dir, si personal o real, per part de qui i contra qui, per tal de defensar els drets de l'Església.

Igualment, les coses sagrades estan subjectes a la disciplina que estableix qui l'autoritat religiosa, en vista a aconseguir una digna instal·lació, conservació i utilització per al culte (cc. 1171, 1205 i ss.). En aquest sentit, la condició sagrada d'un bé constitueix un gravamen de dret públic. D'altra banda, com ja hem comentat, encara que els béns sagrats no queden fora del comerç com a tals, sí que hi



«Patrimoni i dret canònic», conferència de Nadal Bernat dictada dins el cicle *Visions del Patrimoni*, organitzat per la Fundació Amics del Patrimoni celebrada a Can Weyler, a Palma, el passat 8 d'octubre de 2009.

queda la seva condició sagrada, que és espiritual, i seria simonia traficari. Per tant, no es podria taxar ni calcular el preu d'una cosa sagrada tenint en compte la seva benedicció o consagració.

1212 Els llocs sagrats perden la dedicació o la benedicció si han estat destruïts en una gran part, o bé reduïts permanentment a usos profans per un decret de l'Ordinari competent o de fet.

1220 § 1. Els interessats han de procurar que en les esglésies es conservi la netedat i la pulcritud que escauen a la casa de Déu i en sigui tret tot allò que desdiu de la santedat del lloc.

§ 2. Per protegir els béns sagrats i preciosos, cal procurar-ne la conservació ordinària i emprar les mesures oportunes de seguretat.

Béns preciosos:

Són béns preciosos els béns eclesiàstics que tenen un notable valor en raó per l'art, la història, la matèria, o, simplement, pel culte i per la veneració que tenen (cc. 1189, 1190, 1292 #2).

La qualitat de «preciós» respecte d'un bé, no es pot calcular solament en virtut del seu valor material o econòmic. La voluntat del legislador és clara, com també, la unanimitat dels comentaristes canònics. S'hauran de tenir en compte les altres raons per les quals un bé determinat pot ser apreciat a l'Església: les motivacions culturals i

de veneració popular i la consideració dels exvots com a béns preciosos. Per aquestes raons, la immensa majoria d'autors entenen que es poden incloure els anomenats, en llenguatge civil, «béns culturals» (c. 1283, 2^o).

Els béns preciosos constitueixen una categoria de béns eclesiàstics; per tant, se'ls aplica el règim administratiu patrimonial general i, a més, algunes normes específiques que tendeixen a garantir la propietat eclesiàstica i el seu valor. En concret, s'estableixen aquestes normes jurídiques: a) Terminis especials de prescripció, independents dels de la llei civil (cc. 197 i 1270): cent anys si pertanyen a la Santa Seu i trenta anys si pertanyen a una altra persona jurídica pública; b) Inventari diferenciat (c. 1283, 2^o); c) Necessitat de la llicència de la Santa Seu per a la seva vàlida alienació (c. 1292 #2); d) Requisits per a la restauració i el trasllat definitiu de les imatges precioses (c. 1189).

1189 Quan calgui reparar imatges precioses, és a dir, excel·lents per l'antiguitat, el valor artístic o el culte, i que estan exposades a la veneració dels fidels en esglésies o oratoris, mai no han de ser restaurades sense la llicència de l'Ordinari, donada per escrit, el qual abans de concedir-la, ha de consultar els perits.

638 § 1. Dintre l'àmbit del dret universal, correspon al dret propi determinar els actes que sobrepassen la finalitat i el mode de l'administració ordinària, i establir els requisits neces-

saris per a realitzar vàlidament un acte d'administració extraordinària.

§ 2. A més dels Superiors, realitzen vàlidament despeses i actes jurídics, dintre els límits de llur càrrec, els oficials designats per a aquesta funció pel dret propi.

§ 3. Per a la validesa d'una venda i de qualsevol operació en què la condició patrimonial d'una persona jurídica pugui esdevenir perjudicada, és requerida la llicència escrita del Superior competent amb el consentiment del seu consell. Però si es tracta d'una operació que superi la quantitat determinada per la Santa Seu per a cada regió, o bé de béns donats a l'Església per a causa d'un vot, o encara d'objectes preciosos pel seu valor artístic o històric, cal, a més, la llicència de la Santa Seu.

§ 4. Per als monestirs independents de què tracta el c. 615 i per als instituts de dret diocesà, cal el consentiment per escrit de l'Ordinari del lloc.

1292 § 1. Salvada la prescripció del c. 638 #3, quan el valor dels béns dels quals hom proposa l'alienació es troba dintre els límits mínim i màxim que fixi cada conferència Episcopal per a la seva respectiva regió, l'autoritat competent queda determinada pels propis estatuts, si es tracta de persones jurídiques no subjectes al Bisbe diocesà; si no és així, l'autoritat competent és el Bisbe diocesà amb el consentiment del consell per als assumptes econòmics i dels col·legi de consultors i també dels interessats. El Bisbe diocesà necessita igualment llur consentiment per a alienar béns de la diòcesi.

§ 2. Però si es tracta de béns el valor dels quals excedeix la quantitat màxima, o de béns donats a l'Església *ex voto*, o d'objectes de valor artístic, cal, a més, la llicència de la Santa Seu per a la validesa de l'alienació.

§ 3. Si la cosa que hom ha d'alienar és divisible, en demanar la llicència per a l'alienació cal especificar les parts anteriorment alienades; altrament la llicència és invàlida.

§ 4. Els qui han d'intervenir en l'alienació de béns amb llur consell o consentiment, no han de donar-lo fins que s'hagin informat, abans, tant de l'estat econòmic de la persona jurídica de la qual hom proposa d'alienar els béns com de les alienacions fetes anteriorment.

Així, doncs, podem veure que la noció específica de béns culturals ens ve donada, de forma indirecta, a través d'una imbricació dels con-

ceptes de coses sagrades i béns preciosos. Sols una vegada se'ns parla literalment de béns culturals al c. 1283, 2^a.

1283 Abans que els administradors iniciïn la seva funció:

1r Han de jurar, davant de l'Ordinari o del seu delegat, que menaran l'administració bé i fidelment;

2n Cal fer un inventari acurat i detallat, que hauran de firmar, dels béns immobles, dels béns mobles tant preciosos com pertanyents d'alguna manera al patrimoni cultural i de qualsevol altres, amb la corresponent descripció i valoració; un cop redactat, cal comprovar-lo;

3r Un exemplar d'aquest inventari ha de ser conservat a l'arxiu de l'administració i un altre a l'arxiu de la cúria; i qualsevol canvi que el patrimoni pugui tenir, ha de ser anotat en ambdós exemplars.

Un altre tipus de patrimoni cultural al qual l'Església ha donat una màxima importància és el referent a la custòdia del documents en arxius adequats, ja sigui en àmbit diocesà (c. 486 i ss.), com parroquial (c. 535). Per documentació s'ha d'entendre no sols l'expressió gràfica, sinó també la sonora, amb imatges o la informatitzada.

486 § 1. Tots els documents que es refereixen a la diòcesi o a les parròquies han de ser guardats amb la màxima cura.

§ 2. A cada cúria cal establir, en lloc segur, l'arxiu o tabulari diocesà, on es conservin disposats ordenadament i guardats amb diligència els documents i les escriptures corresponents als afers diocesans, tant els espirituals com els temporals.

§ 3. Cal fer un inventari o un catàleg dels documents continguts a l'arxiu, amb un breu resum de cada escriptura.

491 § 1. Que miri el bisbe diocesà que siguin conservats diligentment les actes i els documents dels arxius de les esglésies catedrals, col·legiates, parròquies i altres esglésies del seu territori, i que es facin inventaris o catàlegs en doble exemplar, l'un per al propi arxiu, l'altre per a l'arxiu diocesà.

§ 2. Que procuri també el bisbe diocesà que a la diòcesi hi hagi un arxiu històric i hi siguin guardats amb diligència i ordenats sistemàticament els documents que tenen valor històric.

§ 3. Per examinar o treure les actes i els documents esmentats als §§

1 i 2, cal observar les normes establertes pel Bisbe diocesà.

Un darrer tipus de patrimoni específic que hem d'esmentar és el patrimoni bibliogràfic, integrat per biblioteques i col·leccions bibliogràfiques de titularitat pública eclesiàstica, així com filmoteques, fonoteques i col·leccions de materials audiovisuals. El CIC no tracta en un apartat específic el tema de les biblioteques ni les esmenta. En canvi, la legislació canònica extracodicial sí que s'ocupa del tema, sobretot en el camp de l'educació, a la Constitució Apostòlica *Sapientia Christiana* del 29 d'abril de 1979. És una normativa que, per analogia, s'aplica a totes les biblioteques eclesiàstiques, no sols a les de les facultats i Centres d'estudis.

Per acabar, vull esmentar, com a legislació general, la Constitució Apostòlica *Pastor Bonus* de 1988, sobre la reforma de la Cúria Romana; en els articles 99 a 104, regula la creació i el funcionament de la Pontifícia Comissió per a la conservació del Patrimoni Artístic i Històric, que queda adscrita a la Congregació del Clergat. Més endavant, el 1993, amb el *Motu Proprio Inde a Pontificatus Nostri*, es creà la Pontifícia Comissió per als Béns Culturals de l'Església, que gaudeix d'autonomia i president propi i forma part del Consell Pontifici per a la Cultura. Aquesta Comissió conserva les competències de l'anterior, i ha emès la majoria dels documents i orientacions que tutel·len els béns culturals dels bisbats o dels instituts religiosos, que després han estat recollides per les conferències episcopals i les diòcesis de tot el món.

Art. 100

A aquest patrimoni pertanyen, en primer lloc, totes les obres de qualsevol art, que és necessari custodiar i conservar amb la màxima diligència. I aquelles que ja no tinguin un ús específic, es guardaran convenientment per a la seva exposició en els museus de l'Església o en altres llocs.

Art. 101

§1. Entre els béns històrics, tenen particular importància tots els documents i instruments que es refereixen i testimonien la vida i l'acció pastoral. Així com els drets i les obligacions de les diòcesis, parròquies, esglésies i altres persones jurídiques instituïdes a l'Església.

§2. Es conservi aquest patrimoni històric en els arxius o també en les biblioteques, que arreu s'han d'en-

comanar a persones competents, per tal que aquest patrimoni no es perdi.

Art. 102

La Comissió ofereix la seva ajuda a les esglésies particulars i a les assemblees episcopals, i, si fos el cas, actua juntament amb elles per tal que s'estableixin museus, arxius i biblioteques i es portin a terme adequadament la recollida i la custòdia de tot el patrimoni artístic i històric en tot el territori, de manera que estigui a disposició de tots els qui hi tinguin interès.

Article 103

Correspon a la Comissió, consultant a les Congregacions dels Seminaris i Institucions d'Estudis, del Culte Diví i de la Disciplina dels Sagraments, treballar per tal que el Poble de Déu sigui cada vegada més conscient de la importància i necessitat de conservar el patrimoni històric i artístic de l'Església.

Pinzellades fines

Endemés dels comentaris i exemples que han anat sortint en el comentari dels canons, en aquest darrer apartat, aterrar l'esmentat dret general en una sèrie de propostes que poden ser operatives i revertides jurídicament, i que poden passar a eixamplar el dret particular de la diòcesi de Mallorca:

1. Revitalitzar la visita pastoral del Bisbe com a instrument jurídic de conservació del patrimoni artístic, amb la mateixa força que va establir el Concili de Trento i que va renovar el Concili Vaticà II.
2. Estudiar i dotar d'una articulació jurídica conjunta les institucions eclesiàstiques següents: Taller de Restauració Diocesà, Museu Diocesà, Arxiu Diocesà, Biblioteca diocesana i la Seu. Aquesta articulació ajudaria a afavorir la conservació, la restauració, la promoció externa, la divulgació social, la difusió científica, l'adquisició i l'intercanvi de patrimoni.
3. Integrar més membres a la Comissió Diocesana de Patrimoni experts en teologia i litúrgia, per garantir no sols la qualitat artística, sinó també la finalitat expressiva de la fe, a les obres de nova construcció i a les restauracions. No podem oblidar que el patrimoni cultural de l'Església és un servei a la fe, educa a les persones i influeix en la vida cristiana. I dotar igualment aquesta comissió d'un reglament adequat que eviti el màxim de subjectivismes. Aquest reglament ajudaria a vetlar perquè es comple-

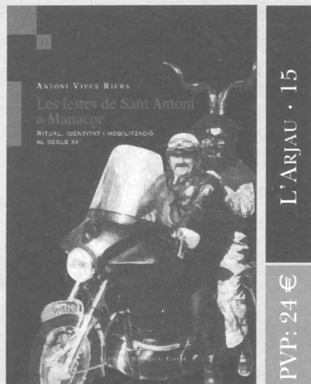
quin els requisits canònics i els mecanismes de control en l'adjudicació dels treballs d'edificació, i de restauració mobles i immobles, per tal d'evitar exclusivismes i la manca de sana competència en les restauracions artístiques.

4. Crear una legislació diocesana particular sobre museus, arxius i biblioteques parroquials. Cal evitar col·lisions i acréixer les col·laboracions amb ajuntaments i amb el Consell de Mallorca sobretot, perquè és qui té les competències en les matèries esmentades.
5. Suprimir la disposició que permet la celebració del matrimoni en les capelles dessacralitzades pel seu desús (c. 1212), com les capelles de les antigues possessions, on encara és permet la celebració del matrimoni a propietaris, amos i parents directes seus. És una contradicció respecte de la legislació general vigent.
6. Elaborar un reglament específic sobre els usos dels espais sagrats, que concreti la norma de la Conferència Episcopal Espanyola.

Esperant no haver acabat amb la vostra paciència, m'abelleix concloure amb unes paraules del Concili Vaticà II que defineixen el que ha de ser l'art en l'Església, i que tots els creients podem subscriure de cor:

Entre els exercicis més nobles de l'enginy humà, amb tota la raó es compten les belles arts, sobretot l'art religiós i el seu cim, que és l'art sagrat. Per la seva naturalesa, aquestes són destinades a expressar, d'alguna manera, la bellesa divina amb obres humanes i són tant més apropiades a Déu i a contribuir a la seva lloança i glòria, com més tinguin l'únic objectiu de col·laborar, amb llurs obres sobretot, a conduir piadosament a Déu l'esperit dels homes (SC 122).

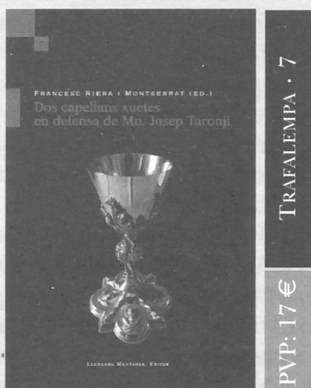
LLEONARD MUNTANER, EDITOR



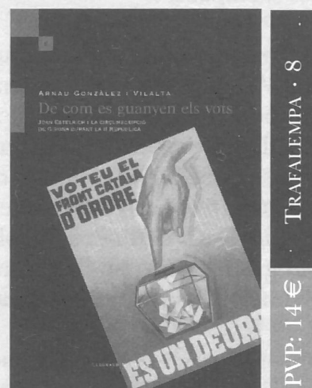
VIVES RIERA, Antoni. *Les festes de Sant Antoni a Manacor. Ritual, identitat i mobilització al segle XX.* 256 p. + 16 p. de fotografies.



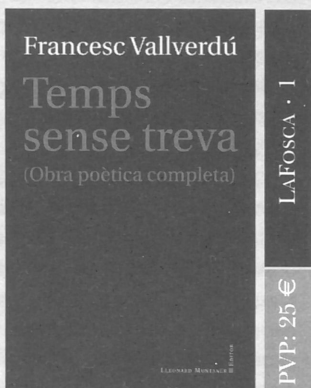
MATAS, Joan Josep (ed.). *Ràdio Popular de Mallorca (1959-2009). D'emissora diocesana a Cope.* 192 p. + 48 p. de fotografies.



RIERA I MONTSERRAT, Francesc (edició, transcripció, estudi preliminar i notes). *Dos capellans xuetes en defensa de Mn. Josep Taronj.* 232 p.



GONZÁLEZ I VILALTA, Arnau. *De com es guanyen els vots. Joan Estelrich i la circumscripció de Girona durant la II República.* 172 p.



VALLVERDÚ, Francesc. *Temps sense treva. (Obra poètica completa).* Pròleg d'Alex Broch. 520 p.



FIOL, Bartomeu. *D'un cànon socarrat. Materials de 1957 i 1958.* Pròleg de Miquel Batalla. 96 p.

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

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

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

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

* Mn. Nadal Bernat i Salas és llicenciat en Teologia Sistemàtica i llicenciat en Dret Canònic. Actualment, exerceix com a vicari judicial del Bisbat de Mallorca.

Guillem Cifre de Colonya abans Coll

Miquel Cifre Cifre

La història de Guillem Coll Cifre¹ hauria estat com la de molts altres fills de pagesos si l'atzar no hagués aparegut en sa vida, és a dir, hauria esdevingut un pagès més de la vila amb l'únic somni possible de convertir-se en petit propietari. Però la sort va fer que l'herència dels senyors de Colonya recaigués en Guillem Coll Cifre, aleshores fill dels pagesos de la possessió. Un atzar que transformà la seva història personal i, de retruc, la d'un parell més de conciudadans en una gran tasca en favor dels pobres de Pollença a través de l'educació ensenyada des de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) de Pollença i del projecte social que se'n derivà.

Guillem Coll Cifre va néixer a Pollença el 15 de febrer del 1852, fill de Guillem Coll Torrandell i Antònia Cifre Seguí, pagesos de la possessió de Colonya d'ençà del 1848. Va ser el quart fill de vuit germans.

Sense descendents directes nats però amb la segona muller prenyada, el senyor Guillem Ignasi Cifre de Colonya morí el 8 d'abril del 1858 i en el testament² redactat el dia anterior designà hereu el seu fill i en el seu defecte Guillem i Antoni Coll Cifre. La fortuna de la vida va fer que la senyora de Colonya donàs a llum un infant sense vida. D'aquell moment ençà, Guillem es convertí i s'educà com l'hereu de Colonya, amb l'únic requisit de portar el llinatge de la família de Colonya i estudiar una carrera de profit.

El 2 novembre del 1878 Guillem Coll Cifre, després de llicenciar-se en Dret a la Universitat de Madrid, rep efectivament herència de les propietats dels senyors de Colonya, una de les majors hisendes de Pollença. De llavors ençà, serà a tots els efectes el senyor Guillem Cifre de Colonya, baldament ell sempre signarà amb

l'afegit *abans Coll*, com a mostra de la nova condició social però sense renunciar als orígens, segons els biògrafs.

Mentre els germans es prepararen per seguir la tradició familiar de la pagesia, Cifre de Colonya creix en l'entorn privilegiat dels senyors de poble, sense que consti cap rebuig social i establint llaços d'amistat entre els seus nous companys, fills dels altres senyors.

El 1869 Guillem es trasllada a Madrid a estudiar Medicina, estudis que abandona després de tres anys en favor del Dret, canvi aquest que el posarà en contacte directe amb un grup de professors kraussistes amb els quals participà en la creació de la Institución Libre de Enseñanza com a accionista i professor. Llicenciat en Dret, retorna a Pollença el 1877 per fer-se càrrec de la hisenda. Amb 26 anys s'instal·la definitivament a l'illa.

Després de viure un parell d'anys a Madrid i participar en les novetats que suposa l'ILE, intenta trasplantar l'experiència a Pollença. L'1 de novembre del 1879 Guillem Cifre de Colonya convoca una reunió a ca seva amb un grup de persones, la característica comuna dels quals eren els seus recursos econòmics i la seva ideologia progressista. El motiu d'aquella reunió no va ser altre que el de fundar una institució d'ensenyament seguint els principis de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid. Al capdavant de l'escola, ubicada a la mateixa casa de Colonya, hi haurà Guillem Cifre de Colonya ensems amb cinc col·laboradors més.

La institució anirà creixent i formant els alumnes, fins al punt que el 1881 s'inicien les obres d'una escola, un edifici concebut especialment per a l'educació, espaiós, ben il·luminat i en contacte amb la natura. Finançada l'obra per accions i donacions, el



Guillem Cifre de Colonya amb sa muller, Clara, a Colonya.

curriculum del 1884-85 ja estava en ple funcionament i va arribar a tenir un mestre professional. Un ensenyament transversal, en contacte amb la natura a més de l'ensenyament d'idiomes com el francès, en el curs 1890-91, i alemany, en un trimestre del curs 1893-94, que conformaren el programa educatiu de l'escola de Colonya.

Paral·lelament a l'escola, s'organitzen una sèrie d'institucions més amb un resultat desigual. Per ensenyar a estalviar, s'organitza una petita caixa escolar d'estalvis que amb el temps se separà de la institució escolar i esdevingué una caixa d'estalvis, l'actual Caixa Colonya, que el 1935 ja tenia més de 4.000 clients, prova del succés i la implantació dins la societat pollencina, i un benefici superior a les 12.000 pessetes, més de 800 de les quals destinava a actes benèfics.³

De Colonya sorgí també la *Societat de Socors Mutus de Pollença*, fundada sembla que el 1886 i que el 1898 tenia 292 socis. També es té notícia d'una societat d'antics alumnes en la qual, a través de xerrades, s'impartien coneixements sobre literatura, belles arts, sociologia, higiene, música i cant coral.

Però l'èxit de l'escola de Colonya va ser contestada per l'Església i, en general, pels conservadors, amb l'establiment d'una escola nocturna



Homenatge a Guillem Cifre de Colonya al pati de l'escola de la Institución Libre de Enseñanza a Pollença.

també dirigida a la classe treballadora, i amb una entitat financera, el Banc Agrícola i Caixa d'Estalvis, fundat el 1893, amb l'aportació del capital inicial per grans propietaris.

Els atacs que patí l'obra de Guillem Cifre de Colonya arribà en més d'una ocasió a la premsa catòlica de Ciutat, *El Àncora*, la qual publicarà més d'un article atacant l'activitat de l'ILE de Pollença, els seus fonaments i el suport que aquesta tingué per part de l'Estat, amb el permís d'obertura i d'alguna ajuda econòmica a manera de subvenció. Fins i tot, el 1887 s'organitzà una Santa Missió de recristianització que a Pollença tingué la darrera intenció —en paraules del mateix bisbe— d'acabar amb l'escola laica de Pollença.

L'activitat econòmica privada de Guillem Cifre de Colonya també es va veure guiada per principis racionalistes, els quals pretenien treure rendiment de les seves propietats amb criteris capitalistes, explotant el conreu de l'ametlla⁴ i la vinya, a més de participar en empreses comercials dedicades al transport de mercaderies entre Mallorca i Barcelona.

La vida començà a abandonar Guillem Cifre quan la mort d'una filla de sis anys i la fallida econòmica s'ajuntaren el mateix any 1906: l'aval atorgat en favor d'un amic de jove tot li va fer perdre la major part de les propietats i agreujà la malaltia nerviosa que l'havia de dur a la mort. Només va poder retenir la possessió de Colonya. Va morir el 4 de juny

del 1908 a Lió després d'haver-se intentat suïcidar llançant-se al riu Roine i enverinant-se amb fòsfor. Els hereus de Guillem Cifre de Colonya acabaren venent les propietats que restaren de la fallida i s'exiliaren a Amèrica. La filla s'establí amb sa mare, Clara Hammerl, a l'Argentina i el germà, al Canadà, amb la qual cosa es van tallar els vincles amb Pollença.

Tanmateix, la tasca de Guillem Cifre de Colonya no restà en l'oblit, tot i que sembla que durant molts anys hom hi treballà de valent per aconseguir-ho: n'hi ha prou de recordar que durant el franquisme l'escola que construï passà a anomenar-se *Miguel Costa y Llobera*, tot un símbol contraposat a l'obra del primer.

L'any passat es commemorà el centenari de sa mort, i algunes institucions de les Illes, el Govern, el Consell, l'Ajuntament de Pollença i la Universitat de les Illes Balears, declaren aquell any Any Guillem Cifre de Colonya i el celebraren amb un conjunt d'actes que acabaren amb son nomenament com a Fill Il·lustre de Mallorca.

El reconeixement de la tasca de Guillem Cifre de Colonya sempre s'ha produït en moments especials, quan l'esquerra ha tingut veu i s'ha pogut fer sentir. Així, l'abril del 1935, en plena República, s'organitzà un acte de reconeixement públic al pati de l'escola de Colonya —ple de gom a gom— al qual assistiren les autoritats del moment i intel·lectuals com Margalida Comas Camps, Emili Darder o Joan Alomar⁵. I el 1977, en la incipient democràcia, l'Ajuntament de Pollença el nomenà Fill Il·lustre de la vila. ■

¹ La biografia més completa que hi ha sobre Guillem Cifre de Colonya és de P. SALAS VIVES (1999). *Guillem Cifre de Colonya: Un sant que no anava a missa*. Pollença: El Gall editor.

² F. BONNÍN (1970). *Guillermo Cifre de Colonia*. Palma: Impremta Alfa.

³ *Noticario de Pollensa. La Almoína*, 272. Juliol del 1935.

⁴ L'aportació de Guillem Cifre de Colonya, juntament a la d'un parell de persones més, va ser fonamental per confeccionar el capítol sisè que Joaquín Costa dedicà a l'ametller al llibre *El arbolado y la patria*. Madrid: Biblioteca Costa, 1912.

⁵ La premsa en recollí la notícia en articles com «Homenaje a Don Guillermo Cifre en Pollensa». *Última Hora*, (24/04/1935) i «Homenaje a un educacionista laico en Pollensa: Don Guillermo Cifre». *La Almoína*, 272 (juny, 1935).

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

Àngel Casals*

Entre el 1648 i el 1660 Europa va conèixer un seguit de tractats de pau que van implicar gairebé tots els estats de l'època i que van canviar el decorat de l'escenari polític europeu i van obrir una nova fase de la política internacional que culminaria amb la Pau d'Utrecht del 1714.

De les paus de Münster i Westfàlia el 1648, la dels Pirineus el 1659 i la d'Oliva l'any 1660, les tres primeres van implicar directament o indirecta Catalunya i la Corona d'Aragó en tant que part de la Monarquia Hispànica. La darrera, la d'Oliva, va implicar els països nord-europeus i escandinaus.

La historiografia europea ha considerat que al llarg d'aquests anys se certifica la potència declinant de la casa d'Habsburg, que retenia en dues branques la Monarquia Hispànica i l'Imperi Germànic, en una aliança d'origen familiar amb un fonament ideològic de defensa del catolicisme i de l'estatus continental que els era clarament favorable del començament del segle XVI ençà.

Però l'edifici aixecat per la dinastia, malgrat l'aspecte exterior llampanant, feia molts anys que resistia l'erosió dels seus fonaments. Els Habsburg de Viena volien crear dins l'heterogeni Imperi Germànic un estat més o menys unificat tant des del punt de vista polític –car els prínceps, com els de Saxònia, el Palatinat o Prússia mantenien llur independència– com des del religiós, on el protestantisme havia consolidat la seva presència i s'havia convertit en religió d'estat en diversos territoris. Aquesta pugna havia obert una guerra dramàtica al centre d'Europa d'ençà del

1618: la coneguda com a Guerra dels Trenta Anys.

La branca castellana mantenia un llarg llistat de possessions i títols: reis de Castella, Aragó, Portugal, Sicília, Sardenya, Nàpols, ducs de Milà i senyors dels Països Baixos a més del vast domini americà. Però a l'interior les tensions eren creixents. El 1568 els Països Baixos del nord, de religió calvinista, s'havien alçat contra Felip II i van crear una guerra que seria el principal cementeri d'homes i diners de la Monarquia Hispànica durant vuitanta anys, desgastant així l'Imperi Hispànic. En la banda exterior, la incorporació de Portugal el 1581 no va servir per reforçar els dominis atlàntics de les fiblades dels corsaris anglesos i holandesos. Però el perill potencial que més clarament s'albirava en un horitzó gens tranquil·litzador era França. Durant la segona meitat del segle XVI havia estat enfonsada en les guerres de religió, que l'havien eclipsat en l'àmbit extern, però des de l'entronització dels Borbons amb Enric IV el 1589 i, especialment, amb el govern de Richelieu en el regnat de Lluís XIII, les reformes internes i la presència internacional demostraven que estava disposada a contestar l'hegemonia dels Habsburg, sobretot la de la Monarquia Hispànica.

Que la mateixa família governés l'Imperi Germànic i Madrid estrenyia un dogal que, als ulls dels francesos, feia més d'un segle que impedia els anhels gals d'expansió i hegemonia. No només això, sinó que sota l'aparença dels reis de Madrid de defensar la catolicitat no s'amagava altra cosa que el desig de constituir una «Monarquia Universal» en la qual

els altres sobirans, i el mateix papa, no serien més que comparses dels desigis hispanos.

Felip IV i el seu *valido*, el comte-duc d'Olivares, veien –és clar– les coses de manera totalment diferent. Si llurs armes lluitaven al centre d'Europa era per defensar el poder legítim de l'emperador, cosí de Felip IV, i aturar els protestants. Si lluitaven als Països Baixos era per reduir uns súbdits traïdors, els holandesos, alçats contra llur legítim senyor ja en una data tan llunyana com la del 1568, i a Itàlia, els enfrontaments esporàdics amb els francesos no tenien altra intenció que la de defensar llurs possessions en aquella península.

Com en tantes altres ocasions en la història, la potència hegemònica es creia seriosament que el seu era un imperialisme defensiu que només emprava la força contra els que amenaçaven els seus interessos, benèfic perquè servia d'instrument d'una causa justa, en aquest cas el catolicisme, i se sorprenia fortament quan aquells que haurien de fer-li costat se li oposaven obertament.

Aquestes raons impedièren a la Monarquia Hispànica renunciar o retirar-se de qualsevol dels escenaris si no volia perdre quelcom de tan important per una potència com era la «reputació». La podrien témer els enemics i confiar-hi els aliats, si reculava en les seves posicions?

Però, a més, des del regnat de Felip II, la Monarquia s'havia embarcat a la península Ibèrica en un procés de convertir el que era una unió de corones plural aplegades només per la figura del rei en un estat hispànic unificat que havia trobat ja algunes resistències el 1591 a Aragó i Catalunya amb conflictes que demostraven una malfiança creixent entre govern i regnes, a la qual ben aviat se sumaria Portugal.

El comte-duc d'Olivares havia proposat al rei un programa ambiciós de reformes destinat a assegurar prou ingressos per mantenir l'hegemonia europea. El gran inconvenient, però, era que feia botar els consensos interns que havia mantingut unida la Monarquia fins aleshores. La pretensió era que els grups socials castellans que no es beneficiaven de l'Imperi hi contribuïssin més i, especialment, que els regnes no castellans haguessin d'assumir el preu d'una política que no els havia ofert mai res, forçant-los, mitjançant la «Unió de Armas», a pagar un exèrcit de 140.000 soldats, 16.000 dels quals els havia d'aportar



"Al·legoria del casament de Lluís XIV" de Claude Deruet. Va ser l'acceptació del casament de la filla de Felip IV, Maria Teresa, amb Lluís XIV la clau que va obrir definitivament les portes a la pau. Mazzarino rebaixà les pretensions territorials franceses a canvi de l'enllaç. L'objectiu que se cercava es va aconseguir el 1700: la successió borbònica al tron de la Monarquia Hispànica.

el Principat i 6.000, les Illes, a repartir amb les Canàries. El que Olivares no preveia era que pràcticament cap d'aquests territoris no podia estar interessat a enviar llurs homes i esmerçar llurs diners en territoris europeus llunyans i que, a més, la situació econòmica convertia aquell dispendi en una exacció desproporcionada de recursos.

El fracàs de la «Unión de Armas» el 1626 es produí per aquestes raons, a les quals calia afegir la manera poc respectuosa —per dir-ho suaument— amb els sistemes constitucionals amb què el govern de Felip IV havia tractat els regnes no castellans de la Monarquia, cosa de la qual especialment Catalunya i Portugal es mostraven dolguts.

Així que quan el 1635 esclatà la guerra amb França, Olivares havia fracassat en el pla de reformes internes i no havia variat els objectius exteriors de la seva política. En això el seu rival Richelieu havia tingut més succés: havia reforçat el poder reial en el nucli del regne i havia creat una xarxa d'aliances que aplegava Suècia, Holanda i els prínceps protestants de l'Imperi.

Un aspecte clau en la guerra va ser-ne l'objectiu prioritari: els Països Baixos. Per la Monarquia Hispànica les terres nord-europees resultaven fonamentals. Per motius de legitimitat, atès que eren terres patrimonials dels Habsburg des de la segona meitat del segle XV; perquè era l'única ma-

nera d'amenaçar ensems França, Holanda i Anglaterra; per reputació, car perdre o renunciar a aquelles terres era renunciar al prestigi que feia respectable una potència, i per raons econòmiques, car els ports i les ciutats de la zona eren el nexa de la Monarquia amb el nord de l'Atlàntic.

Quan Olivares va decidir convertir Catalunya en front de guerra, trencà un altre dels consensos que havien regit les relacions entre regnes. Mai, des que es va crear, la Monarquia Hispànica no havia convertit els territoris ibèrics en front de guerra, raó que els reis havien usat com a argument en més d'una ocasió per justificar la petició de recursos. Però pels catalans el pitjor agreujant era que els obligaven a participar en una guerra vulnerant el sistema constitucional.

L'esclat de la sublevació catalana va ser una atzagaiada per als interessos hispànics, però va ser-ho encara més la negociació catalana amb França. A banda dels arguments interns de supervivència política que podien empènyer Pau Claris i la classe dirigent catalana a assumir aquesta decisió, ho van fer sense tenir cap consciència del que suposava en l'àmbit de la guerra europea i, per tant, lligant llur destí al d'un conflicte en què Catalunya estava abocada a perdre el poder de decidir el seu futur.

L'acceptació de França de la proclamació de Lluís XIII com a comte de Barcelona el gener del 1641 va ser

bastant improvisada. Malgrat que un sector de la historiografia espanyola ha insistit en la idea que hi havia una visió irredemptista francesa que cercava arribar a les «fronteres naturals» dels Pirineus, mai abans del 1640 no havia fet ni dit res que pogués avalar aquesta teoria. Per tant, va ser l'actuació catalana la que posà en l'escaquer europeu, al marge que no tenia cap opció millor, el futur del país.

Els dirigents catalans van aprendre, de seguida, els riscos de la situació. Per França, especialment després de la mort de Richelieu el 1643, Catalunya esdevingué un triomf més a emprar en les negociacions amb la Monarquia Hispànica i mai no establí una estratègia precisa i continuada per guanyar la guerra al Principat. L'ocupació francesa del país es va caracteritzar per la manca de recursos, la improvisació, el canvi constant de virreis i una malfiança creixent contra els catalans.

Felip IV presentà la recuperació de Catalunya com una qüestió d'honor. Com en el cas dels holandesos, la defensa de la «reputación» bé valia abocar-hi tots els recursos possibles, encara que fos renunciant a una part del territori. Així que ben aviat, ja el 1644 i en plena negociació de Münster, els ambaixadors hispans van oferir el Rosselló a canvi de la pau. Pau imprescindible per tancar també la revolta portuguesa, que s'havia deixat per a una ocasió posterior un cop recuperada Catalunya.

Les negociacions entre les parts van ser constants, i ja des del 1646 s'havia exclòs els catalans de qualsevol conversa de pau. Els objectius de Mazzarino per una guerra que anava guanyant, però sense prou força per imposar els termes de la seva finalització, eren lliurar els Països Baixos a canvi de Catalunya i casar la filla de Felip IV, Maria Teresa, amb Lluís XIV. Els hispans acceptaven cedir el Rosselló a costa de recuperar les places perdudes al nord d'Europa.

Per tant, s'ha d'entendre que ben aviat la divisió de Catalunya havia estat acceptada pels dos bel·ligerants i que serien altres les variables que retardarien la pau. En concret, a més dels Països Baixos, la resistència de Felip IV a cedir la filla, especialment des de la mort de l'hereu Baltasar Carlos el 1646, que feia Maria Teresa l'hereva del tron.

La guerra civil que esclatà a França entre el 1648 i el 1652 —coneguda com la Fronda— i el reconeixement

de la independència holandesa a Múnster el 1648 va permetre una reacció dels hispanos que portà a recuperar bona part del Principat un cop ocupada Barcelona el 1652. Però aquest i altres successos no van capgirar la guerra i van afegir una nova complicació per a la pau: el príncep de Condé, el cap dels derrotats a la guerra francesa, va passar-se al bàndol hispà i va obtenir de Felip IV el compromís que no acceptaria la pau si Lluís XIV no li retornava les possessions i els càrrecs.

L'entrada de l'Anglaterra de Cromwell a la guerra del cantó francès el 1657 va ser un cop definitiu. La Monarquia Hispànica no podia continuar lluitant, però a França, tot i estar en una situació millor, la guerra l'havia esquinçada internament.

Les negociacions de pau, un cop nascut el príncep Felip i, per tant, alliberada Maria Teresa de la successió, van ser relativament ràpides. De fet, des del 1656, unes converses que es van tenir a Madrid entre Hugue de Lionnes, per part francesa, i Luis Méndez de Haro, primer ministre de Felip IV, havien tancat pràcticament les negociacions territorials, en les quals el Rosselló restava en mans franceses. No deixava de ser irònic: els catalans s'enfrontaven entre ells, uns al cantó de Felip IV per unificar Catalunya expulsant-ne els francesos, i d'altres al cantó francès per reunificar el país sota el domini de Lluís XIV. No sabien que aquells en nom de qui lluitaven ja havien decidit la divisió del país.

De la mateixa manera que en el camp de batalla Catalunya havia estat secundària, a les taules de pau no seria objecte de debats importants. Territorialment, els debats se centaven en els Països Baixos. Però el desllorigador de la pau eren el casament de Maria Teresa amb Lluís XIV i el futur del príncep de Condé.

Per tant, el nom de Tractat dels Pirineus resulta enganyós, perquè no fa referència al que s'hi discutí, sinó al lloc on es va signar definitivament. El tractat, en termes generals, ja havia estat acordat a París el juny del 1659. Les negociacions a l'illa dels Faisans, al riu Bidasoa, i la signatura formal allà mateix és la raó del nom amb què hom el coneix.

Tot i que els protagonistes de la negociació eren Mazzarino i Luis Méndez de Haro, hi van ser presents representants de tot Europa perquè el que allà es decidia afectava tothom. N'hi havia de Portugal, de l'Anglaterra de Cromwell i de l'exiliat Carles

II, de Savoia, de Venècia, d'Holanda, de l'Imperi... Finalment, la Monarquia Hispànica cedia Artois, Henault i Luxemburg, Metz, Toul i Verdun entre d'altres places. A més, havia perdut Dunquerque en mans angleses. A Catalunya es perdia el Rosselló, l'Alta Cerdanya, el Conflent, el Capcir i el Vallespir.

Tot i els dubtes que en l'entorn reial va causar, l'alleujament va ser general. Felip IV recuperava algunes places, entre d'altres les de Roses, Cadaqués, Puigcerdà i d'altres d'ocupades al sud del Pirineu. I, finalment, podia encarar la recuperació de Portugal, fita que no assoliria mai.

Com hem de valorar el Tractat? La historiografia francesa, des del mateix segle XVII ho considerarà un final obvi. Des de l'argument de la reunificació de l'antiga Gàl·lia romana fins al de l'assoliment de les fronteres naturals situades al Rin, als Alps i als Pirineus. En el segle XX van aportar un nou argument: França representava la modernitat de l'estat absolut i centralitzat davant una Monarquia Hispànica amb una estructura arcaica, gairebé medieval, que havia fracassat en la construcció d'un estat modern, aquell que preconitzà Olivares sense succés. D'aquesta manera, la derrota hispana esdevenia no només inevitable, sinó fins i tot necessària.

La historiografia espanyola ha passat de considerar-lo el punt d'inflexió d'un Imperi tocat de mort a un resultat més o menys acceptable considerant que les pèrdues territorials van ser relativament escasses vista l'evolució militar del conflicte. Però han assumit també, en termes generals, la idea francesa del model arcaic. En aquest sentit, la fi de la Guerra de Successió i els Decrets de Nova Planta –entesos en aquest marc d'anàlisi cronològica àmplia– esdevindrien el punt final de la decadència, en convertir la nova monarquia espanyola en un estat absolut i centralitzat en mans dels Borbons. Una conseqüència, la del canvi dinàstic, afavorida pel casament acordat en el Tractat dels Pirineus, però no volguda ni esperada pels negociadors de Felip IV.

Caldria fer bastants matisos a tot plegat. El desllorigador final de la pau va ser el casament de Maria Teresa i Lluís XIV i la restitució de Condé. Per tant, l'element clau va ser el dinàstic per damunt de qualsevol altre. Una concessió exagerada de Mazzarino, com sosté l'historiador

Lucien Bely? Més aviat un final lògic. Darrere totes les pàtines de modernitat s'hi continua amagant la consideració que la política europea del XVII continuava sent, finalment, una qüestió de famílies. I el que es produí no va ser una reconciliació entre França i la Monarquia Hispànica, sinó una reconciliació entre els Àustria i els Borbons. Dues famílies amb interessos massa antagònics per poder mantenir-la massa temps.

El nom de Tractat dels Pirineus resulta enganyós, perquè no fa referència al que s'hi discutí, sinó al lloc on es va signar. El tractat ja havia estat acordat a París el 1659. Les negociacions a l'illa dels Faisans, al riu Bidasoa, i la signatura formal allà mateix és la raó del nom amb què hom el coneix

La «pau perpètua» signada el 1659 durà només fins al 1668. La raó de la nova guerra començada per Lluís XIV era reclamar el dot de la seva dona. L'element dinàstic novament. El darrer i definitiu conflicte seria la Guerra de Successió espanyola del 1705 al 1714 quan, finalment, els Borbons es van fer amb una part important del botí de l'extinta branca hispana dels Àustria, això sí, no tot. Van haver, finalment, d'acceptar repartir-la amb els Àustria vienesos.

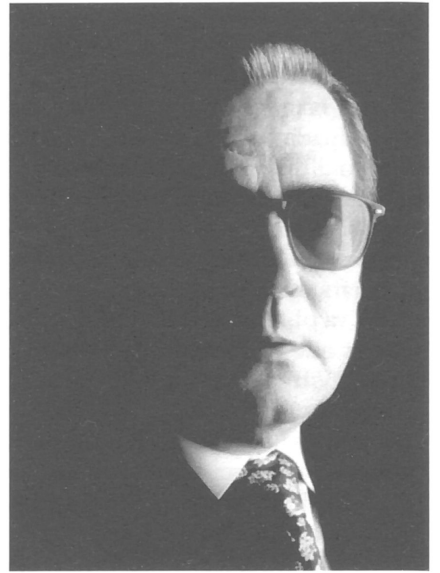
I la voluntat dels pobles lliurats com a béns a transaccions i divisions? La resistència catalana en les terres del nord –revolta dels Angelets de la Terra, complots diversos, etc.– i les protestes al Principat –es plantejà rebutjar la divisió a les Corts del 1705– es corresponien a una realitat primeirenca de consciència nacional que no tenia res a veure amb els termes de l'alta política d'aquell temps. Per tant, és absurd jutjar el Tractat en termes de drets dels pobles, perquè eren les monarquies dinàstiques les que dictaven la realitat a partir de llur poder militar. ■

* Universitat de Barcelona

L'autor s'examina d'autor (I)

Tripijoc oficial per cobrar

Alexandre Ballester



Actualment, quaranta-un any després, i malgrat la meva —diguem-ne bona memòria— m'és prou difícil establir amb exactitud les seqüències d'aquest episodi que va durar gairebé un any. El record de l'afer el tenc ben clar però, a vegades, els records d'altres vivències, d'aquell temps, a Ciutat —una Ciutat en la qual quasi tothom es coneixia pel carrer, pel Born o pel Bar Bosch, o el Riskal, vora el Teatre Líric— els records, deia, la seva pluralitat, s'emboliquen com un cabdell gegantí. Veig clarament la bolla de fil i els seus variants colors, però no puc reportar, amb absoluta precisió, l'ordre dels esdeveniments de la història. El millor és, resolutament, tirar pel cap que sobresurt per desembolicar l'anècdota, cronològicament, seguint l'ordre natural dels fets conservant tota la veritat, raig de sinceritat, dels esdeveniments d'aquell tripijoc oficial, carregat d'una bonhomiosa ironia, per poder cobrar uns diners que eren meus.

Aleshores jo, un jove de trenta-cinc anys amb carona de bon al·lot, desconeixia els laberints administratius, encara que ja conegués els laberints dels carrers per anar als bars més famosos, de la Porta de Sant Antoni a la plaça Gomila, en diverses ocasions, i en diversos indrets, vaig contar aquesta història, llavors en viu, a molts d'amics meus. Als qui em mereixien més confiança.

La vaig contar, entre copa i copa, a en Jaume Vidal i Alcover, que se'n va fer un fart de riure. Sense deixar l'aspecte exterior de la seva bona educació, en Jaume s'encongia, agafant-se amb una mà el ventre mentre,

amb l'altra, picava repetidament damunt la taula. Reia amb aquella manera tan seva que semblava que, a la vegada, i molt polidament, se'n reia de tot el que era sagrat i de tot el que era profà. En Jaume, quan s'amollava, pareixia un remolí rialler que xuclava, de cop, totes les possibilitats de la qüestió. Respirava mig tallat i, quan va poder articular una frase, em va dir: «Estimadet, has escrit la millor escena teatral de la teva vida i ningú no ho sabrà». I vinga rialles en un to decreixent.

També, a Ciutat, en unencontre casual a què donaren lloc les seves preguntes, vaig contar el que havia fet a en Serafi Guiscafré. Ell, tan espontani, va alçar les celles, i els ulls li gusporejaren com un al·lot que contempla una enjogassada malifeta que, en conjunt, li agrada. Amb la seva rotunda veu, sentenciosa, amistosa i paternal, en Serafi em va dir, com un bruixot benèfic que, amb una pregunta contesta una altra pregunta: «Alexandret. I qui diu que no has escrit una bona escena?». I va rompre amb una rialleta condescendent.

Bé, anem al cap que sobresurt del cabdell dels fets i estirem. I comencem pel començament, tot seguint les lleis de la lògica, de la realitat.

Comencem: el dia quatre de gener de l'any 1968, la Companyia Artis, sota la direcció d'Antoni Mus, m'havia estrenat al Teatre Principal l'obra *Siau benvingut* —ja ho he comentat en articles precedents—, i tot va anar com una seda.

Una nit, cap al final de les representacions —no record quants de dies va romandre en cartell, pot ser que

devers una quinzena, ara no ho sé—, l'amatent i correcte Joan Estelrich i Frau, administrador i gerent de l'«Artis» —també n'havia estat fundador amb la seva esposa, l'actriu Cristina Valls i el seu cunyat Joan Valls, l'any 1948— tocant-me amistosament el braç, em va dir, sense que jo li ho demanés: «La guixeta ha anat molt bé. Cobraràs una bona picossada de drets d'autor...».

Jo que sabia els drets, o els plaers, de l'amant i de l'amada, dels gojosos misteris de la satisfacció compartida, no tenia idea ni sabia què eren aquells misteriosos drets d'autor.

Amb paciència pedagògica, en Joan Estelrich em va explicar la gestió, natura i administració dels drets d'autor. Que, cada nit, sobre el total de les entrades venudes, el delegat de la «Sociedad General de Autores de España» recaptava el corresponent tant per cent per a l'autor. I que, després de deduir unes mínimes despeses per a l'Administració, aquella «picossada» de doblers, que eren meus, com a autor de l'obra, em serien abonats. La Delegació de la «Sociedad» era al primer estatge de l'edifici de davant Correus. El delegat, molt bona persona, nomia senyor Pellicer. No tenia pèrdua, havia d'anar a parlar amb ell, identificar-me com autor de l'obra, i res pus.

Res pus? Al cap de dues o tres setmanes vaig anar al despatx del senyor Pellicer, «Sociedad General de Autores de España», just al costat de la barberia d'en Tomeu, l'introduïdor a Mallorca del «tall a navalla». Em va rebre una secretària ja madureta, molt simpàtica. Em vaig presentar. Després em va re-

bre el senyor Pellicer i li vaig explicar que era allà per cobrar els drets de *Siau benvingut* que em corresponien. Portava un gec color castany, el senyor Pellicer, i una corbata que havia perdut la seva antiga rojor inicial. Era evident que la calvície, brillant prolongació del front, guanyava la partida. Era pausat, tots els estris de la seva taula perfectament ordenats, lent de moviments, i pareixia que es pensava tres cops la frase abans de pronunciar-la. En una tonalitat suau, melosa, gairebé amb cantarella –després vaig saber que era gallec– em va explicar que no em podia pagar perquè jo no pertanyia a la «Sociedad General...», i no hi pertanyia perquè jo no hi constava com a autor. I per constar-hi, m'havia d'examinar. Examinar d'autor.

«Com? Vós heu anat a cobrar uns doblers, en nom meu, sense preocupar-vos de si jo era o no era l'autor. I ara, per pagar el que em correspon, dieu que m'ha d'examinar. I qui és, la «Sociedad General...» per examinar-me d'autor? L'únic que em pot examinar és el públic, i sembla que ha anat força bé. No, senyor, jo no m'examinaré. Cerqui un altre sistema per pagar-me.» I vaig anar-me'n més inflat que unes xeremies.

Durant mesos, quan anava a Ciutat anava a visitar el senyor Pellicer. Em vaig convèncer que era una bona persona, ens fèrem amics. Amb veu suplicatòria em deia: «*Señor Ballester, examínese, por favor, y le podré pagar.*»

Un dia que necessitava doblers –volia comprar-me un auto– vaig anar

al despatx del senyor Pellicer disposat a examinar-m'hi. La seva alegria fou evident. Em va donar un full de paper amb la capçalera de la «Sociedad...» i em va dir «*tiene que escribir en castellano.*» «Ah no! *Siau benvingut* és escrita en català i en català m'examinaré.» «*Pero, señor Ballester, ¿son las normas!*».

Ni normes ni normes, i me'n vaig anar. Després, degué ésser la primavera i l'estiu d'aquell any, gairebé cada cop que anava a Ciutat –i hi anava sovint–, visitava el senyor Pellicer. Ell, sempre, pregant-me que m'examinés. A començament de la tardor, jo necessitava doblers, fent el cor fort, decidit a llançar-me a la piscina amb els ulls clucs, vaig anar a examinar-m'hi. Sempre recordaré l'alegria del senyor Pellicer quan li vaig comunicar la decisió.

Em lliurà el full oficial de paper i em va dir «*imagínese una situación dramática y desarrolléla.*» Vaig pensar uns quants minuts i, tot seguit, vaig escriure:

«*Saloncito moderno. En escena, están Clara y su amante Ricardo, sentados en un sofá, abrazándose y besándose:*

-*Ricardo (apasionadamente): ¡Clara!*
 -*Clara (con pasión): ¡Ricardo!*
 - *Ricardo (con más pasión): ¡Clara!*
 - *Clara (con pasión extrema): ¡Ricardo!*

(*Se besan apasionadamente. Entra Roberto, el marido de Clara*)

- *Roberto (con sorpresa y con ira): ¡Clara!*

- *Clara (sorprendida): ¡Roberto!*
 - *Ricardo (con temor): ¡Roberto!*
 - *Roberto (desafiante): ¡Ricardo!*
 - *Ricardo (temeroso): ¡Roberto!*
 - *Clara (conciliadora): ¡Roberto!*
 - *Roberto (autoritario): ¡Clara! ¡Clara!...*

I així continuava l'escena. Els personatges no deien més que el nom de l'altre personatge amb les tonalitats que indicaven les acotacions. M'havia picat el cuc del teatre romàntic, crec. Vaig signar el full i el vaig lliurar al senyor Pellicer que, immediatament, el va llegir; la secretària, al seu costat, fent puntetes, tractava de llegir-lo.

Molt seriós, el senyor Pellicer em va dir. «*Señor Ballester, yo no puedo enviar esto a Madrid, crearán que es una burla.*» «*Pues ese es mi examen,*» vaig contestar, i me'n vaig anar.

Empipat, vaig anar a cercar en Jaume Vidal per fer unes copes i contactar-li el fet. Ho vaig contar a altres amics. I a en Serafí Guiscafré, que se'n recorda perfectament de l'endemana.

Unes quantes setmanes després, el senyor Pellicer em va telefonar, a la Pobla d'Uialfàs. Podia passar a cobrar. «Vàrem enviar el meu examen?» li vaig demanar. «*No, lo rompí. Mandé otro*» em contestà greu, seriós com un funeral, i em lliurà un xec. D'aleshores ençà, sóc soci de la «Sociedad...» i he cobrat hagin estrenat obres meves a Barcelona o a Madrid. Fou una caparrudesa meva, una escriptura teatral que mai no es va estrenar. Naturalment. ■

SUBSCRIPCIONS AL TELÈFON 971 25 64 05 O ENVIUA UN FAX AL 971 25 61 39

Lluc 868
 REVISTA DE CULTURA I D'IDEES
 ABRIL - JUNY 2009 5,50€


TERESA AMAT
 Revolució rima amb ficció.
 La revolució cubana, encara

Carles Cabrera
JORDI COCA
 Sense rucs a la llengua

DIEGO GÓMEZ
 Escola valenciana
 i el compromís
 amb la llengua

MARC COLELL I TEIXIDÓ
 París: rere els passos de Mercè Rodoreda

DOSSIER: MIQUEL BARCELÓ
 O LES ESQUERDES DEL SENTIT
 Agustí Torres, Gabriel Carró, Biel Mesquida,
 Carme Blanes, Biel Amer i Martí B. Fons Sastre



Lluc 869
 REVISTA DE CULTURA I D'IDEES
 JULIOL - SETEMBRE 2009 5,50€

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:
 BALANG I VIGÈNCIA
 Gabriel Amengual, Juan Luis Vermañ,
 Manuel Asín, Mercè Rius i Xavier Vall



Lluc 870
 REVISTA DE CULTURA I D'IDEES
 OCTUBRE - DESEMBRE 2009 5,50€


FRANCINA ARMENGOL
 Premis Mallorca

Carles Cabrera
ENRIC TÀRREGA
 La dignitat de proclamarse
 valencià

MIQUEL PAYERAS
 Les Illes, present i estelvenidor

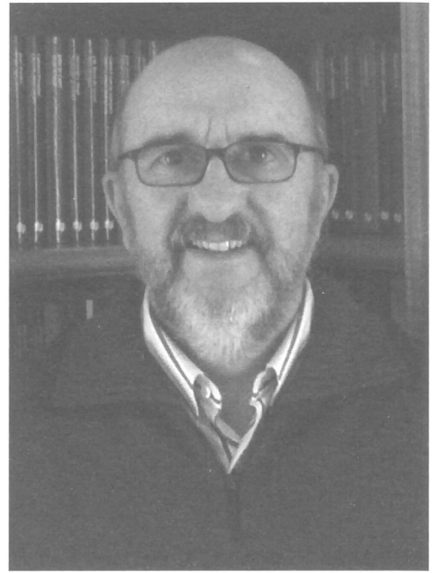
GABRIEL AMENGUAL
 Filosofia de la religió
 i experiència religiosa

DOSSIER: BALTASAR PORCEL,
 APROXIMACIONS D'ESCORC
 Rosa Cabré Monné, Violant Porcel, Juan Pedro Quiñero,
 M. Magdalena Alomar, Carles Cabrera, Josep Maria Nadal
 Suau, Pere A. Serra Bauzá, Bartomeu Fiol i Guillem Frontera



Poesia oral: tradició, evolució? quatre notes

Miquel Sbert i Garau



Éra el dia 29 de desembre del 2007 i les associacions Cor de Carxofa, Canonge de Santa Cirga, Soca de Mots i Cantadors i Versadors de Cant Valencià d'Estil organitzaven una «gira» de cançó improvisada per cafès i locals de Ciutat de Mallorca¹. L'any següent, el 27 de desembre, aquest cop organitzat pels «Glosadors de Mallorca», repetien «la Marató» de gloses de més de dotze hores de durada. La presència activa de glosadors mallorquins i menorquins, amb els dos estils diferents de glosa, d'improvisadors del País Valencià, amb el cant *d'estil*, de cantadors de *jotes* de les terres de l'Ebre, de corrandistes principatins i d'altres improvisadors catalans amb les seves *nyacres*, *garrotins*, i cançons de *pandero*, tot posant en actiu les tonades diverses, van suposar una fita rellevant en el ressorgiment actual de la improvisació poètica oral a casa nostra.

L'any 1933 a la revista *La Nostra Terra* (tom VI), de la qual era director Antoni Salvà i Ripoll (Palma, 1868-1952) publicà un treball titulat «Del Lluçmajor vell. Sant Antoni i els glosadors»². Contava com n'era, de significativa, per al poble la festa i en descrivia els aspectes etnopoètics: «La festa d'aquesta sant amb la colcada de glosadors que corrien tota la vila glosant [...] i amb el típic i pintoresc sopar de sant Antoni, on encara continuaven aquells glosant fins a passat la mitjanit» (82) i, «En sortir d'allà [del sopar a la casa rectoral], com si no en tinguessin prou, anaven encara els glosadors i bona part dels assistents al primer establiment que trobaven obert on seguien glosant i bevent fins

Déu sap a quina hora de la matinada» (92). Per arrodonir la contarella deia: «Això eren, ara fa una trentena d'anys, els glosadors de Lluçmajor; els valents que tenien força per resistir una tasca tan feixuga com la de la colcada i veu per cantar una glosa darrere l'altra sense reposar, des de les onze del matí fins a la matinada del dia següent» (98).

La «Marató», una manifestació actual dels nostres glosadors que, com veiem, ve d'antic. Cal pensar que Salvà descriu l'any 1933 uns costums ja desapareguts d'«una trentena d'anys» ençà (98), és a dir, a les acaballes del segle XIX o els primers passos del XX. La reflexió sobre la dicotomia tradició-evolució és servida.

Potser aquesta dualitat és un dels interrogants més suggeridors del renaixement actual de la improvisació oral en llengua catalana, tant a les Illes com, amb desigualtats, arreu dels territoris del domini lingüístic: quins són els lligams amb un passat del gènere que nasqué i es desenvolupà en una societat agrària, amb uns esquemes molts distints, en uns contextos dissemblants en tots els ordres (des de l'econòmic al cultural, passant pel polític i el social), amb uns mitjans i uns usos comunicatius totalment diferents... Com «evoluciona» el cant improvisat, quins són els elements «tradicionals» que permeten parlar de «genuïtat» i els elements novells que possibiliten associar el fenomen amb el present, tan distint, i n'afavoreixen la connexió amb segments joves de la societat del primer decenni del segle XXI. El fenomen (i els interrogants no són «locals»

sinó que van més enllà, atès el ressorgiment, en alguns casos continuació i enfortiment, de la cançó etnopoètica arreu de l'Estat espanyol: País Basc, Múrcia, Las Alpujarras, Galícia; i del món: l'Amèrica Llatina, Itàlia, les illes mediterrànies, el nord d'Àfrica...) resulta prou interessant per ser objecte de l'atenció dels estudiosos.

Sense altre ànim que fer una aportació curiosa a la reflexió anterior hem volgut rescatar algunes de les observacions d'Antoni Salvà (al seu estudi hi ha molts elements narratius d'un valor etnològic alt que no comentarem i tot un manual d'ideologia implícita, i en algun punt explícita, que el lliga amb el folkloristes conservadors més emblemàtics del nostre entorn cultural, que tampoc no atendrem ara) perquè, tot i el caràcter no sistemàtic, ens poden ser útils per presentar les relacions entre tradició i evolució en el camp de la poesia oral improvisada d'avui dia.

Farem les observacions de manera un punt anàrquica tot barrejant elements de natura diferent (contextuals, formals) i sense cap més ordre que el discurs de Salvà, amb algun mínim escoli personal que permeti establir, a criteri nostre, un punt de contacte amb l'actualitat.

En afirmar que la festa del sant rural constituïa «un tribut d'homenatge a l'antiga vila, incomparablement més interessant i més atractiva que la moderna ciutat amb tots els seus avenços urbans i la seva civilització tocatardana» (84), el que constata Salvà era un fet: el salt (o la transició indeturable) de la cultura (la societat) rural a la cultura (la

societat) urbana. De fet, en els anys d'un desenvolupament econòmic més gran (a partir dels seixanta amb el turisme explosiu), la pràctica de l'oralitat improvisada gairebé arribà a extingir-se i van caldre anys i esforços per a l'inici d'un recobriment significatiu.

Entrant, en l'essència de la creació poètica oral, Salvà apunta amb lucidesa: «Salvant molt poques excepcions totes les gloses eren improvisades de moment pels glosadors que, molt sovint, havien d'enterar-se primer de les circumstàncies de la casa, ja que era quasi impossible conèixer d'antuvi les interioritats de tots. Les poques que portaven preparades eren les que consideraven de compromís, però els aplaudiments d'aquests els obligaven a fer-ne d'altres que moltes vegades resultaven més interessants i més perfectes» (87). Avui també els glosadors, conscients que el públic (com antany) i ells mateixos (com en l'antigor) són sensibles a la percepció de la immediatesa creadora (la improvisació no mediatitzada) com a valor qualitatiu maldaven, encara ho fan, per tenir uns elements contextuals previs (coneixement del tarannà o de les idees de les persones, de les autoritats que els havien convocat) i per «rompre el foc» iniciaven les seves accions amb cançons d'aquelles en què la improvisació és mediatitzada («pensades», encara que sigui només a tall de «motlle»).

I començava el ritual: «de sobte, es feia el primer silenci: era un dels glosadors que rompia a cantar una glosa per donar els molts anys al senyor Rector i als que l'acompanyaven, invitats per aquest a presenciar la festa [...] Aquesta primera glosa obligava als restants glosadors [a] fer altre tant, i seguia després la conversa molt més animada que abans» (91). Avui, es pot comprovar com, baldament sigui d'una manera atenuada, la cerimònia inicial, manté aquests prolegòmens en els combats que es realitzen amb assiduitat a casa nostra.

Ben aviat, però «es feia un altre silenci: però aquesta vegada la glosa ja no anava dirigida al senyor Rector, sinó que al·ludia algun dels companys o qualche glosador vell, ja retirat del servei actiu, que no trigava a respondre (...) i n'hi havia qualcun que, amb la seva veu rogallosa per la doble càrrega dels anys i del vi, feia encara quedar malament els joves que l'al·ludien, cosa que era rebuda amb signes d'aprovació mentre cantava i amb formidables aplaudiments acabada la glosa» (92). En el joc de la



La tradició continua. Al centre, Rafel Roig escolta, a la seva dreta, Joan Planissí en plena improvisació i Mateu Xuri, concentrat, espera el seu torn. Alcúdia, 2008.

dialèctica, Salvà descriu un àmbit concret, però podem fer-ne la generalització: escenari teatral, cadafal de la plaça, taverna, tribuna televisiva, envelat de festa... La mecànica és la mateixa. També pel que fa als protagonistes: per Salvà era l'enfrontament generacional, avui, en escena, els contrincants, joves i no tan joves, es llancen invectives, es desafien, fan befa de la incapacitat improvisadora de l'adversari, n'exageren la pròpia. El que comptava era la controvèrsia (hereva del cant amebau dels clàssics, assentada en les arrels més pregones de la natura dels humans), el to agonístic, la brega de galls. Actualment és també el que compta més. L'enginy en la baralla, amb els mots com a arma, amb la riulla dels assistents com a objectiu, amb l'assetjament verbal a l'adversari (amic coral sovint) per cloure-li la boca, per ridiculitzar-lo amb la cançó. El públic (les ballmanetes, l'aprovació, l'admiració), l'objecte de desig i l'estímul empàtic.

Com s'assolia l'atenció del públic? El desplegament dels recursos pragmàtics de la llengua n'era la clau. La llengua, n'era la clau: «[Els glosadors de Lluçmajor (...)] es conformaven amb temes més simples, de l'agre de la terra, i usaven el llenguatge planer de les gents de la pagesia i les paraules més precises i gràfiques, moltes vegades exclusives del seu poble. Parlam ara en termes generals, perquè tant a una banda com a l'altra hi havia les seves excepcions» (94). Comprensi-

bilitat, empatia, dues de les claus dels glosadors antics. Versemblança, connexió amb el públic (paraules planes, però plenes de la vitalitat que els dóna l'ús: comunicació, en definitiva) són els objectius centrals dels glosadors d'avui.

I l'humor, riure's d'un mateix i així poder fer-ho dels altres i amb els altres. Un humor depurat al llarg dels temps incomputables, un humor que era ironia i sàtira, i hipèrbole, i amb tots els registres existents. Un humor que no defugia res (ni temes ni formes), però que en el nivell més elevat intentava assolir un grau de rigor formal que, en comptes d'atenuar-lo n'elevava la intensitat: «Tenia excepcional agudesa i humor en els conceptes, i en la forma, riquesa de ritme i perfecció de mètrica» (95). Avui, com antany, l'habilitat de connectar la producció amb la recepció, és a dir, la pragmàtica, al servei de la riulla intel·ligent (inferències, pressuposicions, implicacions) continua essent una de les bases del glosat.

Encara, a tall d'anècdota, més pinzellades de Salvà: el caràcter semiprofessional dels nostres glosadors (actualment només podem constatar el caràcter professional d'alguns improvisadors sud-americans com el cubà Alexis Díaz-Pimienta o de determinats *payadores* argentins, Cubelo, Swint, o el genial *bertsolari* Andoni Egaña). Antigament els glosadors que, en ocasions especials, rebien alguna compensació «econòmica» per llur «feina» poètica eren pagesos, menestrals,

gent humil: «La remuneració que rebien els glosadors per aquest treball tan penós i tan llarg era, primitivament, no sé si de mitja o d'una quarta de blat; més tard fou de mitja unça d'or» (89). En una cançó Antoni Garau i Vidal, *Lleó*, (Llucmajor, 1818-1908)³ es refereix a l'aspecte retributiu dels glosadors:

«Jo em destorb dictant papers,
per no acabar de ser pobre,
desitjós de fer-me roba,
visc amb aquest interès
cercant lo que se perd més,
allò que manco se troba...»

Amb relació a aquest aspecte de la qüestió, les «mitges unces» més o menys continuen en un nivell similar de precarietat.

Un altre detall anècdotic: «[Això eren... els glosadors de Llucmajor...] els que contentaven la gent pels carrers de la vila i l'atreïen després a presenciar aquell sopar èpic, abundant d'arròs i porcella rostida, que alegrava aquell vi tan negre no superat avui pels clarets moderns de fabricació rural» (98). Les libacions, companyes del glosat («Són dos glosadors. Una

taula sobre l'escenari, amb un pitxer d'aigua i dos tassons. L'aigua és per reblanir l'aresta o rogal de la gargamella i per rebaixar, si hi importa, l'alta temperatura a què el propi esforç creador posa els glosadors. No cal, també, per estalviar incendis, que els motors es refrigerin?»⁴, escrivia l'any 1960 el Pare Ginard i Bauçà) són avui ben visibles en el viatge al reialme de la paraula en acció, al combat de gloses.

Hem escrit algun cop que la tradició mai no és estàtica i, certament, es donen alguns canvis, molts, potser, en els processos d'evolució de les manifestacions de les cultures tradicionals. Quins són admissibles (normals, fins i tot) i quins rebutjables? El discerniment és una atribució dels agents creadors i dels agents (no pacients) receptors. En el context de les celebracions de l'any del pare de la teoria de l'evolució, el professor Francesc Bujosa escrivia⁵: «El que sí que explicà Darwin va ser com eren seleccionats els canvis. Si algun dels canvis que sofria un fill respecte als seus pares o als seus germans feia que el nou ésser viu augmentàs la seva capacitat adaptativa. Aquests

éssers vivien i –això és molt important subratllar-ho– es reproduïen amb més facilitat» i, unes ratlles més avall advertia: «El primer que hauríem de recordar és que els trets diferencials d'una espècie o cultura que no representen avantatges adaptatius tendeixen a desaparèixer».

Nota presa, doncs.


¹ Sbert i Garau, Miquel. *Llengua de glosador. Notes sobre poesia de tradició oral*. Palma: Leonard Muntaner, Editor (Llibres de la Nostra Terra 82.), p. 206-209, i també diari *Última Hora*, 31.12.2008 (secció «Llengua de glosador»).

² Coll i Tomàs, Baltasar. *Folklore de Llucmajor*. Llucmajor: 1971, p. 81-99. El reproduceix íntegrament i hi aporta unes notes molt aclaridores i plenes d'informació rellevant. En aquest article fem servir l'estudi de Coll, del qual copiam les citacions. Indicam entre parèntesis les pàgines corresponents.

³ Inclosa a la plaqueta *Advertencis a fredinas / á sas viudas i casadas, / y an els homos / qu'a vegadas / per curá sas tropesadas / no se troban medecinas*. Palma: Imp. Guasp, 1881.

⁴ Ginard Bauçà, Rafel. *El cançoner Popular de Mallorca*. Palma: Editorial Moll (Les Illes d'Or 76), 1960, p.102.

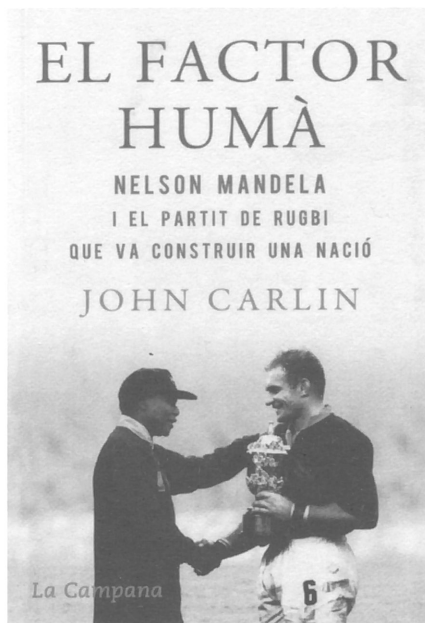
⁵ Bujosa, Francesc. «Darwin i les llengües». Palma: *El Mirall*, 201, setembre del 2009, p. 15-18.



Gràfiques Mallorca

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

La mà de Mandela



John CARLIN. *El factor humà. Nelson Mandela i el partit de rugbi que va construir una nació.* Barcelona: La Campana, 2009, 374 p.

L'esport, sovint no ho percebem, és un perfecte sismògraf de les pulsions socials. Fixem-nos en les *collonades*—aquí citam Joan Laporta—que aboquen dia si dia també els diaris espanyols contra el dirigent blaugrana; el missatge és clar: Espanya no accepta independentistes. En l'antiga Iugoslàvia, els camps de futbol es convertiren en veritables camps de batalla a principi de la dècada dels noranta i s'hi feien freqüents els tumults violents. Els serbis disseminats arreu dels Balcans començaren a vincular-se amb els equips nacionals i convertiren l'adscripció a l'Estrella Roja o al Partisa de Belgrad en gairebé una condició *sine qua non* per ser un bon patriota.

Que ningú ho dubti, l'esport de vegades (per no dir gairebé sempre) és una qüestió d'Estat. Els règims totalitaris del segle XX el saberen explotar en benefici propi; els pioners en foren els feixistes. Benito Mussolini aconseguí instrumentalitzar la Copa del Món de Futbol, celebrada i guanyada per Itàlia,

en pro dels seus beneficis; no tan gratificant resultà per al seu homòleg del Pacte d'Acer organitzar els Jocs Olímpics a Berlín el 1936: el que havia de ser la demostració definitiva de la superioritat ària es convertí en una demostració pràctica del fracàs de les teories nacionalsocialistes. I tot, gràcies a Jessie Owen.

En indrets com Sud-àfrica o Algèria, l'esport fou una eina més per a la reconstrucció nacional en temps de colonialisme. Precisament és el cas de Sud-àfrica el que inspirà l'antic corresponent britànic John Carlin a escriure aquest *Factor Humà*, una història vibrant i emocionant que ens farà esbossar un somriure ample impossible d'esborrar mentre continuam la lectura.

Si haguéssim d'establir un molt disputat rànquing de règims polítics inhumans, el de l'*apartheid* hi tendria un lloc destacat. Els seu ordenament jurídic era tan cruel i absurd que perfectament hagués pogut servir d'ambientació a *El procés* de Kafka. La base de tot plegat fou una legislació aprovada el 1948 en la qual se separava la població segons el color de la pell (blancs, de color, indis i negres) i s'establien drets i deures diferents per a cada un d'ells. Parlant clar: es deshumanitzava qualsevol que no fos blanc per complet.

Entre els blancs del país, especialment entre els bòers, l'esport nacional—el rugbi—era viscut amb especial intensitat. Entre els negres, en canvi, el fervor no era ni remotament comparable. Com en la major part de coses, n'eren exclosos, i, és clar, lògicament no animaven l'opressor; el seu equip era el qui jugués contra Sud-àfrica, fos quin fos.

La passió dels blancs pel joc es traduïa en un potent combinat nacional, capaç de plantar batalla a qualsevol equip. La selecció, coneguda amb el sobrenom d'Springboks, era l'orgull dels blancs del país i un perfecte ambaixador d'un govern entorn del qual, cada cop més, hi havia un consens internacional per considerar-lo com a pària. Molt correctament examinà la situació el Consell Nacional Africà (CNA), aglutinador de la lluita pels drets civils de tota la població, promovent el boicot internacional a la selecció. Cancel·lacions de gires com la prevista

a Nova Zelanda el 1985 foren successos sonats que impactaren de ple en els ensoports espectadors blancs.

El líder més reconegut del CNA era indubtablement Nelson Mandela, advocat d'ètnia xhosa i d'ascendència reial. Pel seu activisme polític, fou empresonat el 1964. El seu fatídic captiveri durà vint-i-sis anys i, increïblement, no deixà una empremta negativa en el caràcter de Mandela, un vitalista irrederempt. És precisament ell l'únic gran arquitecte del procés de reconciliació nacional del país; un personatge únic per a qui qualsevol elogi sembla curt. D'ençà dels primers dies en les pudents garjoles de l'*apartheid*, no deixà d'albirar un altre futur que no fos el de la convivència en pau de blancs i negres. A partir d'aquí no es desvià ni un mil·límetre i no vacil·là ni a l'hora d'encarar el més gran problema, ni tampoc a l'hora de tractar amb el més abjecte dels seus escarcellers, ja fos de l'esgraó més baix o el mateix president.

En un clima de creixent violència i d'enfrontaments al carrer que implicaven, ara ja, el mateix exèrcit, els líders polítics de l'*apartheid* compregueren que el canvi polític era inexorable. Era l'any 1985 i decidiren engegar converses polítiques secretes amb el CNA i l'interlocutor que trobaren, com no podia ser d'altra manera, fou Mandela. No és que li tenguessin especial estima, ans al contrari; per a ells, Mandela, com per a la major part de ciutadans blancs del país, era la mateixa encarnació de Llucifer. Aquesta visió timorata contrastava amb el que pensava Mandela, possiblement el polític més pragmàticament lúcid del que tengui constància: igual que havia fet amb els seus escarcellers, se'ls ficaria a la butxaca fent gala de la seva inusitada bonhomia. Tots, un a un, fins a arribar als presidents Botha i al seu successor, De Klerk, sucumbiren al seu encant. Cinc anys després de l'inici de les converses, Mandela era alliberat i aclamat per les masses negres del país.

Mandela, un cop excarcarat, passà a ser el president *de facto* del país i a encarar el problema pel qual s'havia preparat durant tot el seu llarg captiveri: la reconciliació nacional. No era tasca fàcil en una societat dividida i inflamable, on qualsevol espurna, per nimia que fos, podria fer esclatar una guerra civil. Com havia fet amb els antics gestors de l'*apartheid*, ara es guanyà també un a un els enemics del nou règim. A la fi, el 1994 se celebraren les primeres eleccions democràtiques del país, on el CNA guanyà per majoria aclaparadora. Mandela era anomenat president

del primer govern de la Sud-àfrica lliure i es posava al capdavant d'un gabinet de concentració nacional.

Malgrat els avenços, el país continuava dividit i els blancs se sentien insegurs, temerosos d'una possible venjança. Era el moment propici per als grans gestos i, tal com abans els l'havien manllevat, ara se'ls tornava el rugbi. És més, Sud-àfrica organitzaria

la Copa del Món del 1995. Com un desafiament personal s'ho agafà Mandela, qui veié en l'esport l'eina idònia per unir els sentiments de tots els sud-africans. *Un equip, un país*, fou el lema escollit per representar la selecció. No cal ni dir que encertadíssim. Es compliren les expectatives: a més de campions contra pronòstic, el mateix èxtasi de la victòria serví com a espoleta de

la reconciliació. Sud-àfrica passava plana i, a partir de llavors, encarava els seus problemes sense turbulències racials.

Amb tot, un llibre fantàstic i humà. Que ningú no dubti en llegir-lo; és una d'aquelles històries que a un el reconcilien amb el maldestre gènere humà. ■

Joan Buades Mir

Els catalans de la Catalunya Nord

Probablement l'escriptor anglès Patrick O'Brian és més conegut per a la majoria de lectors per les seves novel·les sobre aventures navals, especialment la sèrie de vint volums protagonitzada pel capità Jack Aubrey i el seu amic metge, naturalista i espia d'origen català Stephen Maturin, amb el reffons de les guerres napoleòniques que varen tenir lloc a principi del segle XIX. D'aquesta sèrie se n'han venut més de quatre milions d'exemplars arreu del món.

Com a bon amant de la mar que era O'Brian, sempre va sentir una gran devoció per la Mediterrània. El 1949 va marxar a viure amb la seva dona a Cotlliure, on va romandre fins a la seva mort l'any 2000. De l'estima per aquesta població francesa, que, tot i estar separada de Catalunya a conseqüència del Tractat dels Pirineus al segle XVII, històricament i culturalment és encara catalana, Patrick O'Brian va escriure *Els catalans* (Edicions 62), publicada inicialment l'any 1953 i per primer cop ara en la nostra llengua. Amb aquesta obra l'escriptor va aconseguir un gran reconeixement per part del públic en el seu moment i va despertar l'entusiasme d'una editorial americana per considerar-la una narració de qualitat.

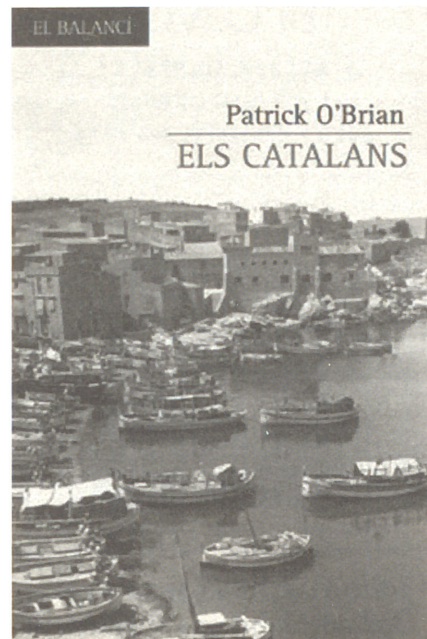
No es pot negar que l'autor britànic estava ben familiaritzat amb els costums i la llengua de part dels habitants de l'anomenada Catalunya Nord, com bé ho demostra en la seva novel·la. En *Els catalans*, ambientada en la dècada dels anys cinquanta, retrata una societat en què tothom parla en català i utilitza expressions tan quotidianes com *Mare de Déu*, *Bon Déu* o *Senyor!*, per destacar-

ne algunes. També es fa una breu menció al ball tradicional de la sardana. I d'aquesta manera el que es pretén és endinsar el lector en la narració, especialment amb els seus personatges, els quals són en certa forma el reflex d'una societat regida per les aparences, els prejudicis i les pors.

El principal protagonista n'és el doctor Alain Roig que, després d'uns anys treballant a les colònies, torna al seu poble natal, la fictícia Sant Feliu, situada a la Catalunya Nord. És llavors quan la seva tia Margot li demana que parli amb el seu cosí perquè el miri de convèncer que no es casi amb una al·lota molt més jove que ell i que no farà cap bé a la família. A partir d'aquí, el doctor es troba immers dins una trama on es barregen enveges, passions, herències, en la qual els principals implicats no són tan sols la família d'Alain Roig, sinó també part del poble.

Per als qui som lectors més o menys habituals de Patrick O'Brian es pot dir que sempre és un plaer llegir-lo, entre molts elements, per les descripcions tan delicioses a què ens té acostumats. El dibuix que fa del poble i els paisatges que l'envolten, com el mar, amb tot luxe de detalls, ens transporta a l'escenari de la història com si fóssim nosaltres els vertaders protagonistes que caminem per aquelles terres. El conjunt de personatges, ben configurats, és possible que a més d'un li resultin certament familiars, ja que no cal anar gaire lluny per trobar-los en el món real.

Quan es parla de grans autors del segle XX, Patrick O'Brian és potser



Patrick O'Brian. *Els catalans*.
Barcelona: Edicions 62,
2009, 232 p.

dels menys citats dins la llista dels afortunats, per no dir que moltes vegades ni tan sols hi apareix. Tal volta es deu al fet que per a alguns les novel·les d'aventures són considerades obres menors, fet que sembla del tot injust si tenim present escriptors com ara Jules Verne, Daniel Defoe, Herman Melville o Robert L. Stevenson, per mencionar-ne uns quants. Al llarg de la seva carrera i amb *Els catalans*, O'Brian deixa constància que no tan sols és un bon narrador d'aventures sobre l'armada anglesa, sinó que és capaç d'escriure sobre qualsevol altre gènere i no es perd en l'intent, fet que el converteix en un dels grans de la literatura. ■

Caterina Cortès Palmer

AirEuropa, la millor fórmula de viatge.



I també volem a:

Alacant, Barcelona, Bilbao, Fuerteventura, Granada, Gran Canària, Eivissa, Lanzarote, Màlaga, Madrid, Mallorca, Menorca, Oviedo, Santiago de Compostel·la, Sevilla, Tenerife, València, Vigo, Saragossa, París, Venècia, Roma, Milà, Marràqueix, Tunis, Dakar, Buenos Aires, Cancun, Caracas, L'Havana, Punta Cana i Santo Domingo.



Patrocinador del Equipo Olímpico Español

Reserves:
902 401 501

a la teva agència de viatges

 **AirEuropa**
www.aireuropa.com



escriptor
ny escriptor
brade l'any
el'any escri

2010

Carme
Riera

www.escriptordelany.com



Foment
de la lectura

