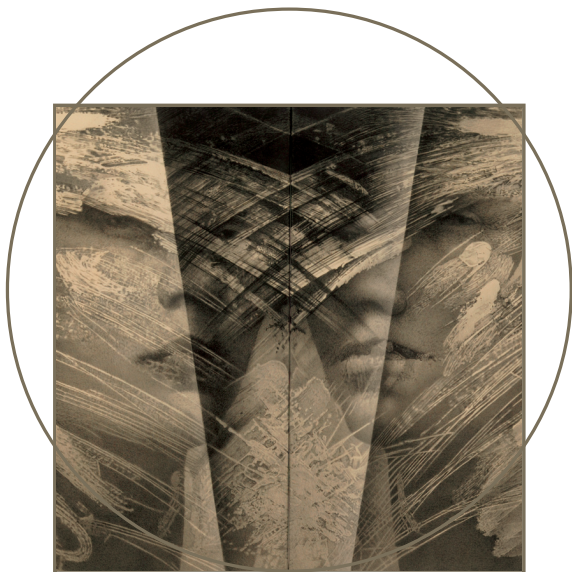


1. LITERATURES

SEGONA ÈPOCA



2003

LITER *A* TURES

1.

L I U T
I U
T R
E E
R S

1.

SEGON SEMESTRE

2003

ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA

Director:
Jaume Pérez Montaner

Consell de redacció:
Josep Ballester, J. J. Isern, Lluïsa Julià, Gabriel de la S. T. Sampol

Traçat:
V. L. & J. P.

Il·lustracions d'aquest número:
Manuel Boix

Coordinació:
Montserrat Bayà

Amb el patrocini de:



 Generalitat de Catalunya
Institució de les Lletres Catalanes

© *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*
Carrer de la Canuda, 6, 6è - 08002 Barcelona
<http://www.escriptors.com>
info@aelc.es

Dipòsit legal: V-4734-2003
Imprimeix: Impremta Lluís Palàcios, Sueca

PRESENTACIÓ

JAUME PÉREZ MONTANER

Després d'un llarg període de silenci, excessivament llarg potser, es renova amb aquest volum la presència pública de la revista *Literatures*. Una segona època, com s'anuncia en la mateixa portada, que vol significar no un trencament amb els supòsits que informaren els números anteriors, sinó una constant i renovada reflexió al voltant del concepte i la pràctica de l'escriptura. *Literatures*, diem, amb la quasi completa seguretat d'un plural innecessari, perquè el terme en la seua formulació singular i universal ja implica i potser sobrepassa l'abast que en els seus orígens hom va voler donar al contingut d'aquesta publicació. *Literatures*, doncs, com a continuïtat i expressió d'un projecte, com a voluntat clara i distinta, com a propòsit deliberat i com a afirmació d'una literatura per a la qual no es volen fronteres de cap mena i en la qual totes les consideracions poden ser vàlides i possibles si naixen a partir d'un compromís imprescindible amb l'escriptura.

En les pàgines que segueixen els lectors poden trobar diversos treballs que són aproximacions sempre personals als temes literaris, tant si se centren de manera primordial en aspectes específics de la literatura catalana, com si la seua aportació es presenta des d'una perspectiva més àmplia, més directament relacionada amb la reflexió teòrica. En tots els casos, tanmateix, la consideració d'una literatura sense límits ni fronteres hi és present, així com la relació entre obres i escriptors de les més diverses tradicions culturals; tot plegat, uns textos que reflexionen sobre altres textos i sobre ells mateixos, perquè, al capdavall, tal com deia Fuster i ho recorda l'article de Company, probablement «la literatura consisteix a parlar de literatura». L'aproximació textual (Keown) a un poema de Foix i a la visió que d'aquest poeta ens dona l'aportació crítica d'Arthur Terry es relaciona de manera lògica amb les reflexions d'altres poetes, però també amb les teoritzacions de Lacan o de Kristeva sobre el subjecte i l'altre, per

exemple. D'una manera molt semblant, les teories lacanianes sobre el discurs (Pérez Montaner) estan presents en el treball sobre Joan Fuster com a escriptor i intel·lectual; o l'ofici d'escriure i la relació entre la novel·la i el periodisme (Julià) que ens són reportats a partir de l'estudi concret d'alguns aspectes de l'obra de Montserrat Roig. Des d'una altra perspectiva, la «resistència a la teoria» de Paul de Man és la base per a una reflexió sobre una narració de Quim Monzó i les seues relacions amb Kafka i Coetzee (Company), mentre que unes consideracions literàries sobre els diaris com a forma narrativa (Villoro) o sobre l'anomenada literatura de no-ficció (Martí) donen lloc respectivament a una brillant incursió per les pàgines d'El quadern gris de Josep Pla i a una visió profundament crítica de l'actual cultura catalana.

Ens hem referit als sis articles que formen la primera part o secció —FORA— del present volum; la segona part —DINS— està integrada per un text de Josep Palàcios —Una altra mesura—, dividit també en sis parts. DINS i FORA, doncs, que en el context d'aquestes «literatures» no han de significar cap exclusió, sinó, en tot cas, una possible o necessària complementarietat. En altres paraules, alguns escrits que ací apareixen «dins» podrien anar «fora» amb tots els honors, sense forçar ni el seu contingut ni la seua intencionalitat, i viceversa. L'«Assaig ja no tan estret», per exemple, és en principi un treball suggeridor i profund sobre Joan Fuster i Josep Pla, que acaba resolent-se en una reflexió àmplia sobre l'ofici de l'escriptor, sobre les característiques de l'assaig o sobre la mateixa literatura, sense oblidar les constants referències a altres temes i motius, com la lectura, la presència del jo o l'amistat, a partir, en aquest darrer cas, de la pèrfida sentència —l'adjectiu és òbviament palacià— atribuïda a Aristòtil tant per Diògenes Laerci com per Michel de Montaigne: «Oh amics meus, no n'hi ha cap, d'amic!». Si altres textos d'«Una altra mesura», com «77'7 dístics» o «La mar, la mirada» i «Rel·lotge d'aigua», els situem immediatament i apressada en l'apartat DINS, potser per la forma versificada en el primer cas i per l'evident narrativitat en els altres dos casos, l'«Assaig ja no tan estret» podríem situar-lo FORA; mentre que, per unes raons molt semblants, «El passat que serà», de Villoro, per exemple, podria també situar-se en l'apartat DINS. Comptat i debatut, un dins i un fora que no poden ser més que diferents aproximacions a una mateixa cosa —la cosa, podríem dir sense ànim de frivoltzar, el das Ding, en una última i definitiva reducció. Dins i fora com a aspectes irrenunciabls, indiestriables i intercanviabls de la literatura, conceptes que tracten de mostrar, com aquells «éssers sense portes ni finestres» que són les mónades de Leibniz, totes les expressions possibles de l'univers. Però, sense pretensions de completesa, sense afirmacions d'absolut, conscients d'una visió necessàriament fragmentada, com aquests fragments que ara formen aquest primer número, segona època, de la revista Literatures.

F O R A

1.

SEGONS TERRY:
UNA LECTURA D'UN POEMA DE J.V. FOIX

2.

TOMBA
DE LA NO-FICCIO.
RELLEGIR JOAN FUSTER,
CONTRA LES DERROTES DE LA MEMÒRIA

3.

JOAN FUSTER
ENTRE L'ESCRITURA I EL DISCURS

4.

MONTSERRAT ROIG:
ENTRE LA NOVEL·LA I EL PERIODISME

5.

LES VIDES DE LA TEORIA
O LA RESISTÈNCIA ALS ANIMALS
(ZOOGRAFIES EN KAFKA, MONZÓ I COETZEE)

6.

EL PASSAT QUE SERÀ:
EL DIARI COM A FORMA NARRATIVA

1.
SEGONS TERRY:
UNA LECTURA D'UN POEMA DE J.V. FOIX

DOMINIC KEOWN
Fitzwilliam College, Cambridge

Durant les cerimònies del dinar en honor d'Arthur Terry al congrés de l'Anglo-Catalan Society celebrat a la Universitat de Cardiff el novembre del 2002, es va veure, amb gran desconcert seu, que l'homenatjat havia estat responsable de la concessió de pràcticament cadascun de les dotzenes de doctorats i postgraduats que posseïen molts dels qui hi assistien. Fins a cert punt, es va començar a estendre la idea bastant commovedora que ens trobàvem a la reunió inaugural d'un clan acadèmic informal i força heterodox! Tot i la seva aparença anecdòtica, aquest fet només pot servir per il·lustrar, d'una banda, l'extensió i la profunditat dels coneixements acadèmics del professor Terry i, de l'altra, per subratllar la seva contribució en solitari a la promoció o, més exactament, la defensa dels Estudis Catalans com a disciplina universitària arreu de les Illes Britàniques. Sense la seva dedicació a la causa en uns temps difícils i en què no estava de moda, durant la segona meitat del segle passat, és gairebé segur que l'estudi de la llengua i la cultura catalanes fóra el deure de professors marginats, de llops solitaris, i no un pròsper component de l'ensenyament i la recerca capdavanters als departaments d'Estudis Hispànics d'arreu de Gran Bretanya i Irlanda.

La presència d'aquest crític d'allò més sensible en el camp de les lletres catalanes és igualment imposant. Encara que seria impossible mesurar en l'espai d'un breu assaig la magnitud del paper d'Arthur Terry en l'assimilació de la poesia catalana, un sol exemple pot indicar bastant bé la seva transcendència. Fa uns anys, una ressenya d'una reedició d'un llibre de poesia va aparèixer a les pàgines literàries de l'*Avui* titulada simplement «El Joan Maragall d'Arthur Terry». La pertinència del titular no li podia passar per

alt al lector. En molts sentits, la nostra valoració de la producció del poeta modernista prové, d'una forma bastant natural, del treball pioner que el nostre comentador va dedicar a aquesta figura. La manera que té el professor Terry de veure Joan Maragall és, en tot i per tot, la manera que tenim ara tots nosaltres de veure Joan Maragall.

Pensant-ho bé, el que ens havia de fer encara més humils pel que fa al cas era que la mateixa fórmula es podia aplicar fàcilment a qualsevol dels poetes el prestigi literari dels quals ha pres cos amb la tasca diligent i perspicax d'aquest crític. Els noms de March, Riba, Espriu, Xirau, Ferrater, Foix o Gimferrer vénen a esment de manera immediata. I per a il·lustrar la influència de Terry en la nostra forma de respondre a un escriptor donat, m'agradaria considerar els seus estudis preliminars sobre un sol poeta, J.V. Foix, com a representatius d'aquest fenomen en la seva totalitat. En tant que ho són, tinc la intenció de mostrar aquí com la lectura atenta, laboriosa, informada i sensible del material primari pot no només reconfigurar l'apreciació d'un escriptor en concret, sinó també encoratjar les anàlisis posteriors sense la més petita ombra d'exclusió.

El 1974, al seu pròleg al primer volum de les obres completes, Pere Gimferrer havia denunciat —i no sense una certa sorpresa confosa— la manca d'atenció dedicada a l'enigmàtic octogenari de Sarrià.¹ Tanmateix, assenyalava com a exemplar en aquest camp la contribució del professor Terry amb els seus articles pioners que havien aparegut a *Serra d'Or* el 1968 i el 1973 respectivament. Era evidentment la lectura sensible i acurada del text en aquells articles el que més va impressionar el jove poeta que, nendant contra el corrent historicista que ha tipificat a casa nostra l'eix central de la resposta crítica, aviat va adoptar la mateixa aproximació textualista al seu estudi seminal *La poesia de J. V. Foix* degudament aparegut el 1974.² Gimferrer, és clar, tenia tota la raó en la seva valoració dels assaigs previs. La seva pertinència perdurable en la nostra apreciació de Foix està, com espero demostrar, fora de dubte. També ofereixen, si se'm permet de remarcar-ho, una estimulants *outwardgoingness* [*portesenforitat*] —tot manllevant l'expressió bloomiana— tan inusual en aquesta època caracteritzada per un tancament de natura reductivista i programàtica.

¹ *Obres completes*, I (Ed. 62, 1974), pp.7-26.

² Ed. 62, Barcelona, 1974.

Malgrat el caràcter enigmàtic i abstrús de la realitat mítica que Foix privilegia, Terry la definia amb precisió en aquells articles en tant que construïda al voltant de dos pilars centrals. El primer, una visió holística de la creació envejablement acusada amb la interacció i la metamorfosi d'elements reals, surrealistes i sobrenaturals, es resumeix així:

Es tracta, evidentment, d'una teoria que pressuposa la idea d'un ordre transcendental, d'un univers divinament estructurat en el qual tot objecte pot ésser una representació de la Unitat fonamental [...] Pot estranyar que Foix parli de l'Irreal i no del Real, però cal tenir en compte que, per a ell, els dos termes tendeixen a invertir-se i fins a confondre's.³

El segon és una relació summament personal amb el llenguatge en tant que eina creativa i, alhora, en tant que element determinant en el concepte d'identitat personal, professional i col·lectiva que es descriu amb relació al poeta en els termes següents:

El sentit de la tradició que es revela a través d'aquests poemes l'ha conduït [...] a unes consideracions de tipus col·lectiu que s'amplifiquen notablement en la seva poesia posterior [...] Així, la recerca d'un «llenguatge vigorós» que l'uneixi als grans poetes exemplars del passat té el seu complement en el desig de sentir-se arrelat en un món que encara conserva la dignitat tradicional.

En un intent de demostrar la pertinència constant de l'anàlisi del professor Terry i, al mateix temps, de subratllar com la flexibilitat de la seva aproximació pel que fa a la tècnica de l'expressió poètica ens forneix del material necessari per a una apreciació de la poesia més oberta i atractiva, tinc la intenció de fer aquí una lectura —basada en els preceptes descrits— d'un magnífic poema que es va publicar per primera vegada a l'apèndix del primer volum de les obres completes. Escrit el 1973, «Ella es diu Eu i m'anomena Vós» és un *tour de force* líric que conjumina la completesa juganera de la visió poètica de Foix i un control i una mestria envejables sobre la forma i el contingut.⁴

³ Els dos articles citats de Terry són: «Sobre les obres poètiques de J.V. Foix», *Serra d'Or*, núm. 102, març 1968, pp. 47-52 i «La idea de l'ordre en la poesia de J.V. Foix» *Serra d'Or*, núm. 160, gener 1973, pp. 41-43.

⁴ Obres completes, I (Ed. 62, 1974), p. 431.

ELLA ES DIU EU I M'ANOMENA VÓS

Record de Natàlia

La noia provençal passa a veure'm sovint
al temps que les acàcies s'esfloreu.
Ve a cavall, muntada a la gal·lesa,
amb vestits d'altre temps i guarniments pomposos.
L'espero, lliure, en vessants de solell,
allà on rodolen les ombres exhaustes
i el crit, sec i sangós, del roc tocat.
Porta, i em don', dues cartes obertes
—paper i sobre d'un blau esbaldit per la pluja
o pel lleixiu cendrós d'un foc mal apagat—.
L'una és ampla i de calc, com les que escriuen
els mercaders amesurats de llotja;
l'altra, llisquent com un tou de pinassa.
Són escrites a raig, en el llenguatge seu,
en vers mirat de mòrbida lectura.
Ella es diu Eu i m'anomena Vós.
La lletra és xica amb flaire de safrà lleuger,
o de canyella en brut, segons el que vol dir-me.
La noia provençal, grana i fruit de l'instant,
ve de matí, a l'hora que les mules
passen per l'ull del pont, oh vídues captives!,
i se'n torna tan punt el sol s'emmangra.
Els arreus del cavall són de boira ronsera
esllenegant-se a la boira dels cims.
Els esperons, pungents en passades conteses,
vaig donar-los-hi jo, d'una barata feta
un vespre aiguós amb lluors de llanterna,
a les caldes estables d'En Serni, de Sants.

Octubre de 1973

Totes les característiques fonamentals de l'expressió foixiana esbossades als articles de *Serra d'Or* es manifesten en aquesta composició. En concret, observem un altre cop la combinació dels mons real i imaginari. Aquí, la sobreposició ininterrompuda de la Provença medieval en la Barcelona contemporània no ofereix cap distinció per al poeta entre cap dels elements.

L'esplendor de l'edat d'or trobadoresca s'albira amb tots els seus arreus vagant pels carrerons de la capital catalana. L'ambigüitat de la dedicatòria és indicativa de la seva dualitat: els inusuals termes «record de Natàlia» ens conviden a especular sobre el fet que l'experiència té alguna base real —potser la veritable visita d'una noia de Provença—, la qual cosa encara realça més la fusió del real i l'imaginari. A més a més, al llarg de la peça se'ns informa de detalls específics de la visita —temps (florida de les acàcies, sortida i posta del sol), localitzacions (Sants, pont), particularitats (sella gal·lesa, cartes, esperons), etc.— juxtaposats contínuament a les divagacions de l'abstracció poètica transmesa per metàfores summament potents (crit [...] de roc tocat; arreus de boira ronsera, etc.). La referència final, el regal dels esperons tan elegantment descrit als darrers quatre versos, reafirma intensament el tema recurrent de la interrelació del passat i el present, el real i l'imaginari, el banal i el líric, que s'havia introduït d'una manera relativament prosaica al quartet inicial.

També són evidents uns altres llocs comuns foixians que s'exemplifiquen a *Serra d'Or*. Amb la seva explicació d'una anècdota, el poema és essencialment narratiu, amb un fort component teatral sobretot en la insistència pictòrica en la visualitat del vestuari i l'aparició en escena de personatges exòtics. Fet i fet, en aquest sentit recorda força molts dels passatges de prosa poètica dels reculls primerencs, *Gertrudis* (1927) i *KRTU* (1932), com podria il·lustrar-ho aquesta peça deliciosament enigmàtica del primer en la qual la dimensió gràfica i lúdica també té una transcendència especial:

En percebre de lluny el meu rival que m'esperava, immòbil, a la platja,
he dubtat si era ell o el meu cavall o Gertrudis. En acostar-m'hi, m'he
adonat que era un fal·lus de pedra, gegantí, erigit en edats pretèrites.
Cobria amb la seva ombra mitja mar i duïa gravada al sòcol una lle-
genda indesxifrable. M'he acostat per copiar-la, però al meu davant, hi
havia únicament el meu paraigua. Damunt la mar, sense ombra de vai-
xell ni de núvol, suraven els guants enormes que calça el monstre mis-
teriós que et persegueix cap al tard sota els plàtans de la Ribera.

Aquest breu extracte subratlla alhora una altra constant evident un altre cop al poema en vers: la de la implicació personal de Foix mateix en la narració. A la peça que estudiem, tanmateix, hi ha un major grau de compleença autobiogràfica que d'habitud. Com tendeix a revelar aquí la com-

paració, el vers —preferit aquí a la poesia en prosa triada per a un tipus de narracions semblants a *Diari 1918*— pot prestar força bé una dimensió més íntima al discurs. Amb les epístoles que li lliura, per exemple, la noia provençal esdevé d'alguna manera l'element decisiu de les dues mercaderies que Foix despatxarà; o, amb les seves paraules, la seva existència «real» i «irreal»: l'empresari —el pastisser— evocat al·lusivament pels «mercaders amesurats de la llotja» i l'investigador de poesia amb les missives redactades «en vers mirat de mòrbida lectura».

En conjunt, la narració és insòlitàment clara tractant-se de Foix: una indicació segura, en el cas d'aquest comunicador tan maliciosament enginyós, que n'hi ha més del que s'hi veu a ull nu. Hi ha una transparència pel que fa al discurs, no massa diferent d'una selecció de peces del *Diari 1918*, la franquesa del qual presagia una complexitat decisiva bàsica en aquest tema i típica de la naturalesa lúdica de la vanitat que hi ha al cor d'aquest procés creatiu. Si el poeta escull un llenguatge abstrús per a la transmissió d'un missatge simple, aquesta subtilesa s'agreuja a l'inrevés amb l'adopció gens infreqüent d'un mode menys complicat per expressar una idea més intricada. En aquest cas, el subtext adjunt atreu la nostra atenció no semànticament sinó, més especulativament, mitjançant l'impacte fonètic del poema.

El professor Terry ens ha posat ben en guàrdia pel que fa a la importància de l'element acústic del vocabulari foixià, tot aïllant la seva contribució orgànica al significat general dels versos:

Aquest lèxic, però, correspon a les exigències d'una poesia en la qual el sentit de les paraules no es pot separar d'altres procediments: del ritme, tan singular en el pes que dóna als incisos i monosíl·labs, i de la repetició, emprada molt sovint com a principi de construcció.

En el cas que ens ocupa, l'impacte de l'element auditiu resulta interessant. La riquesa de les vocals i els diftongs, repetits en tota la varietat de les seves combinacions —com resumeix el títol— s'igualava amb la depurada eufonia de les consonants, especialment impressionant en la mestria de les sibilants, com impressionantment ho evidencien els versos finals. La qualitat sonora no és, per descomptat, només decorativa, sinó que ens porta inevitablement al tema central del poema: la celebració de la intimitat de la relació entre les llengües i les cultures catalana i provençal. Per a Foix, la tradició i el llenguatge trobadorescos no són pretèrits sinó tan reals que els

seus guarniments medievals i la seva particularitat fonètica es perceben com a immediats als patis de Barcelona. En efecte, la seva presència és tan inevitable que provoca una resposta completament interactiva.

La fonètica romànica compartida per ambdues llengües recalca la unitat de l'herència cultural, tot subratllant la participació del poeta en una convenció literària que data de vuit segles enrere. El vers que fa de títol de la peça accentua la identitat comuna i resumeix l'harmonia ininterrompuda del diàleg entre cultures prolèptiques. Com no és inusual en Foix, tanmateix, la simplicitat de l'anècdota contradiu la transcendència de la referència. El fet que la donzella en qüestió es refereixi a ella mateixa com «Eu» indica una superposició o duplicació quan es comunica el vers, tal com el llegim, a través de la boca del narrador. En aquest sentit, si «ella» és «jo», la distinció entre les persones del poeta i la noia es fa borrosa i això, a part d'emfasitzar la identitat de les personalitats culturals, ens convida encara més a percebre la darrera com una mena d'*alter ego* del primer.

Mentre es resisteixi la temptació de deixar-se desviar cap als preceptes de la psicoanàlisi freudiana, la pertinència de l'especulació sobre el deute cultural heretat i la importància simbòlica del llenguatge i de l'anomenar és com a mínim digna d'atenció. En el context al·lusiu d'herència i legitimitat de l'autoritat simbòlica, l'adhesió de Foix a la tradició literària de Provença coincideix amb el celebrat model tal com l'esbossa Lacan.⁵ La persona foixiana defineix el seu altre genèric i cultural de manera bastant precisa dintre dels confins lingüísticoculturals del nord-oest de la Mediterrània. Malgrat la capa del seu llenguatge surrealista, la filiació poètica atreu l'atenció sobre el seu llinatge, el qual segueix un corrent específic en poesia que va des dels trobadors, passant per Llull i els *dolcestilnuovisti* fins a —i incloent-hi— March.

Pel que fa a això, el grau de definició es pot considerar una mica estrany. Si em perdoneu la banalitat de la terminologia, el que sorprèn aquí és la manca d'alteritat respecte de l'altre foixià. Una de les característiques de la poesia catalana contemporània —sobretot en les esferes subliminars de l'empresa lírica— és un impuls exògam envers l'acceptació de l'element extern dintre de tendències familiars conscients i inconscients. L'exhorta-

⁵ La informació psicoanalítica pertinent sobre aquests punts es troba als estudis seminals de S. Freud *Totem and Taboo* (Routledge and Kegan Paul: Londres, 1950), especialment a les pp. 140-46, i de J. Lacan «D'une question préliminaire à tout traitement possible à la psychose» a *Écrits* (Ed. du Seuil: París, 1966) pp. 531-83.

ció colpidora «Think of being them» [«Pensa que ets ells»] del magnífic *Whitsun Weddings* de Larkin —esgarrifós en el seu punyent antilirisme— podria servir per il·lustrar apropiadament aquesta tendència en la poesia contemporània en general.

Podríem trobar més proves d'això, pel que fa a la forma, als haikús, tankas i d'altres composicions orientals adoptades per Espriu, Riba, Manent (fins i tot per Salvat-Papasseit!) o, més fàcilment pel que fa al contingut, en l'evocació de la identitat de l'experiència de victimització compartida històricament amb d'altres races pària. L'íntima evocació que fa Espriu de la tradició hebraica i sefardita en fóra un exemple; de la mateixa manera que el recurs creatiu d'Estellés a la identitat mora d'Al-Russafi. La referència a l'altre dels temps clàssics, siguin el mític Ulisses d'Espriu i Riba o l'Horaci i l'Ovidi reals d'Estellés, subratlla un reconeixement del jo com a altri que avança des de Lacan fins a les reflexions psicosociològiques de la filosofia europea de fi del segle xx tal com les plantegen, diguem-ne, Kristeva i Derrida.⁶

Insòlitàment —i a pesar de la seva visceralitat i la seva dependència de les divagacions subliminars—, l'especulació foixiana semblaria referir-se paradoxalment a l'impuls idealista, més cerebral, del superego, tot evocant insòlitàment com a «altre» aquelles influències culturals contemporànies de la fundació i la formació conscient de la seva nació. Com que la naturalesa introspectiva del subconscient del poeta s'exhibeix exactament dintre de les fronteres alhora temporals i geogràfiques del darrer mil·lenni i del nord-oest de la Mediterrània, es rebutja qualsevol sensació d'alienació o diferència. Un cal·ligrama primerenc il·lustra certament bé la seva idea d'exclusivitat:⁷



⁶Vegeu, per exemple, les especulacions sobre aquest tema tal com les presenten Kristeva a *Strangers to Ourselves* (Harvester Wheatsheaf: Londres, 1996) i la persuasiva reflexió biogràfica de J. Derrida *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*. París, 1996.

⁷ Citat per J. Molas al seu pròleg a *Obres completes, II* (Barcelona: Eds. 62, 1978), pp. 7-16.

El que sorprèn d'aquesta imatge és la violenta definició dels límits. Més que localitzar la participació i la comunió flexibles del país en la mar del tot cultural europeu —una intenció que les vores de la Mediterrània semblarien revelar—, la rigidesa del marc quadrangular i el triangle perfecte de la topografia semblen aïllar Catalunya en una posició angularment impenetrable, separada dels seus antics veïns de la civilització europea, completament impermeable al lligam d'experiència compartida que fóra universalment celebrada per les evocacions exògames dels contemporanis abans esmentats. Literalment no hi ha lloc per a la filtració o la barreja en aquesta apreciació del país.

En la seva palesa indiferència envers l'«altre» en considerar-lo un «jo», l'ideal foixià de la nació correspon a una tendència del nacionalisme més introspectiva que privilegia la insularitat per sobre de l'enriquiment de la hibridació: un mestissatge que s'ha demostrat tan convincent en l'apreciació lírica del jo com a altre, evident en l'obra d'uns altres poetes com ara Riba, Espriu i Estellés. El conservadorisme d'aquesta visió, doncs, s'adiu d'una manera gens convincent —o, si més no, gens confortable— amb l'excel·lència innovadora d'un idioma inimitable l'elasticitat abstrusa del qual i l'estat latent amorf que l'acompanya queden certament compromesos per la severa introspecció acompanyant d'aquesta rígida definició cultural.⁸

Pioner en l'assimilació d'aquest poeta magnífic però recòndit, el professor Terry va establir les bases per a una resposta analítica coherent els principis de la qual, com espero haver mostrat, són tan pertinents avui dia com quan les va redactar fa una generació. El llegat d'un acostament tan informat i sensible ha resultat únic en l'àmbit de les lletres catalanes. Foix, ignorat durant tant de temps per l'acadèmia, com es lamentava Gimferrer, ara gaudeix d'un seguiment crític d'una coherència envejable: Pere Gimferrer, Giuseppe Grilli, Manuel Carbonell, Antoni Martí, Manuel Guerrero, Vinyet Panyella, Ferran Bach, Josep Romeu i Figueres, Jaume

⁸ Podria no estar fora de lloc en aquesta conjuntura recordar la severitat conservadora de les simpaties polítiques del poeta tal com s'exposen en dues importants publicacions del període previ a la guerra civil: la revista d'actualitat *Monitor* (1921-23) i *Revolució catalanista* (1934), ambdues editades en col·laboració amb Josep Carbonell. D'aquestes opinions, que li guanyaren l'heterònim divertit i poc envejable de «el foixista Feix» en la premsa republicana contemporània, se n'ocupa més en concret Jaume Vallcorba a l'article «El catalanismo fascista de J.V. Foix», *La Vanguardia*, 3/5/2002, Secció Libros, p. 7.

Vallcorba Plana, Marie-Claire Zimmermann, per esmentar-ne només uns quants. Aquest grup, renunciant a l'acostumat historicisme enciclopèdic que ha caracteritzat l'assimilació domèstica de la poesia catalana, forma una escola crítica coherent entrenada en la pràctica exemplar de llegir tal com l'ha fomentada aquell comentarista d'allò més reeixit.

Així doncs, de la mateixa manera que passava amb Maragall, «El J. V. Foix d'Arthur Terry» ha esdevingut ara el «J V Foix de tots nosaltres». De segur que no hi pot haver una expressió d'admiració més sincera que aquesta entre intel·lectuals i deixebles. Una admiració, en efecte, només superada per l'afecte encara més gran que sentim per Arthur aquells que tenim la fortuna d'haver experimentat la calidesa del contacte personal amb aquest catalanista d'allò més eminent i, a diferència del llenguatge del geni de Barcelona, d'allò més accessible.

(Traducció de l'anglès: Anna Torcal)

2.
TOMBA
DE LA NO-FICCIO.
RELLEGIR JOAN FUSTER,
CONTRA LES DERROTES DE LA MEMÒRIA

ANTONI MARTÍ MONTERDE

Vivir es crear pasado.

(MACEDONIO FERNÁNDEZ)

Escriure és recordar, o en tot cas, inventar records.

(JOAN FUSTER)

I

El motiu d'aquestes paraules¹ no és, no podria ser-ho, retre un homenatge a Joan Fuster, ara que fa deu anys que ens va demostrar com d'encertat, d'infal·lible, era aquell aforisme seu: «Tots els homes són mortals, i jo més que ningú», sinó més aviat aprofundir en el veritable sentit d'un altre aforisme seu, un dels més importants que ens va quedar entre les mans el dia 21 de juny de 1992: «Al capdavall, la mort no consisteix únicament a morir-se. És morir-se i ser oblidat. A la curta o a la llarga, oblidat», i que ens portaria a un altre de més incisiu encara, si és possible, que diu: «La meva posteritat serà de paper.» Posar en relació aquests tres aforismes de Fuster ens remet directament al que hauria de ser el nostre veritable propòsit: preguntar-nos sobre la vigència de la seva obra en les lletres catalanes actuals, és a dir, enfrontar-nos a l'oblit, a la seva possibilitat, al setge de l'oblit, tenint present que no sabem què és un oblit: ho hem oblidat. Ha arribat el moment de mirar de recordar-ho.

Perquè deu anys després de la seva mort sembla que l'oblit està consolidant-se, coagulant-se al seu voltant, però no per la seva absència. És un oblit que ja havia començat abans de la seva mort, però que en els darrers

¹ Conferència llegida a València, en el marc de l'Encontre d'Escriptors dels Premis Octubre, el dia 25 d'octubre de 2002, en commemoració del desè aniversari de la mort de Joan Fuster. El text ha estat revisat per a desenvolupar algunes qüestions que la manca de temps només va permetre assenyalar, i per a realitzar algunes mínimes actualitzacions necessàries.

anys s'ha fet més dens, d'una opacitat sòlida. I el primer que caldria tenir present és que Joan Fuster va aprendre d'un dels seus mestres, Josep Pla, que hi ha una mena d'escriptors que fan literatura contra l'oblit. Fuster porta més enllà aquesta necessitat planiana, i podríem dir que escrivia contra les derrotes de la memòria, que és com caldria llegir-lo ara; però no pas per recordar-lo, a ell, o a Pla. Caldria llegir Fuster i Pla per a reconstruir la possibilitat de la memòria que inclou tant l'oblit com el record; perquè, per a la memòria, tan important és saber com recorda com saber com oblida. Quan Pla o Fuster fan literatura contra les derrotes de la memòria, no ho fan només per ser recordats ells, com a escriptors —que també, en algun sentit—, sinó per rescatar de la desaparició un món i les persones que l'habitaven amb totes les seves penes i treballs i dies, formes de pensar i formes d'actuar sense les quals no s'explica un temps; però també, i per aquí passarien les anteriors raons inexcusablement, perquè sigui possible una manera d'entendre l'escriptura; també perquè la memòria sigui escrita des de la certesa que pertany al present. En aquest sentit, la interrupció, el desballestament d'aquesta possibilitat en la literatura catalana, és on s'està donant el veritable oblit.

Perquè l'oblit dels escriptors és diferent de l'oblit de la resta de les persones, i fins i tot d'ells mateixos, en tant que persones. La veritable desaparició dels escriptors comença quan la seva escriptura ja no reapareix en una altra. No és pas ni bandejament, ni tan sols refús, que, polèmic o no, sempre implica alguna mena de consideració —aquest és, al capdavant, el mecanisme pel qual es constitueix la tradició avantguardista. Es tracta, senzillament, d'absència, d'una veritable absència, és a dir, d'una no presència que l'oblit ha construït. Ara bé, aquesta absència o presència no resulta fàcil d'escatir, ja que la vigència d'un escriptor en la literatura posterior és visible i invisible alhora.

La pregunta és indefugible: ¿ha tingut Joan Fuster, una veritable posteritat de paper? En el sentit que potser ho va afirmar ell mateix, sí; les seves obres, de manera més o menys irregular, van editant-se, tot i que potser no tant llegint-se i menys encara rellegint-se, que és l'única manera seriosa de llegir. Fuster és, ja, una figura d'escriptura, una figura del temps de la lectura, però és més difícil pensar-lo com a reescriptura; i no pas perquè no hi hagi talents individuals en condicions de reprendre'l, sinó perquè aquests talents individuals estan sota un plec d'oblit del present mateix. Ara per ara,

la vigència de Fuster és la vigència d'una necessitat literària que no ho té gens fàcil per sortir d'aquest plec sense temps.

Segurament, una de les proves més irrefutables de posteritat d'un escriptor és la transformació del seu cognom, o d'algun mot clau de la seva obra, en adjectiu. Kafkià, bovarisme, quixotesc, surrealista... ja no remetent a les obres de Kafka, de Flaubert, de Cervantes o dels surrealistes encapçalats per Breton; són mots que anomenen aquella part de la realitat a la qual no hauríem tingut accés sense les obres d'aquests autors, els hàgim llegit o no, perquè les seves obres han transformat la comprensió de la realitat i, fins i tot, la seva percepció física; és a dir, han trasbalsat els diccionaris, han canviat el llenguatge amb què aprehenem la realitat i la transformem en veritat. Arribar a l'infinit per la combustió del diccionari, aquest és l'horitzó dels grans escriptors. Fusterià: ¿què significa aquest adjectiu? Som fusterians, res de fusterià no ens pot ser aliè. Però, hi ha alguna cosa alienada en la nostra manera de ser fusterians. En el cas de Fuster, l'adjectivació ha seguit un procés diferent. Quan diem «fusterià», a hores d'ara, sobretot pensem en l'empremta deixada en la autoconsciència cívica de valencians en particular i catalans en general, aconseguida pels seus llibres posteriors a 1962, data de publicació de *Nosaltres, els valencians*. Perquè, si Fuster va tenir la capacitat de sacsejar la somnolència digestiva de tot un país va ser, per descomptat, per la seva intel·ligentíssima articulació de la història amb un projecte de futur, però sense una escriptura sàvia al darrere, sense una consciència de com no hi ha Història sense relat, sense un gran narrador, aquell llibre no hauria anat enlloc. No es pot mobilitzar un país amb un llibre avorrit. Fuster assaja un relat. I demostra el poder de la lucidesa del relat sobre els efectes dels metarelats totalitaris que intenten oferir una única visió de la realitat, una visió sense responsabilitat històrica, una visió constructora d'una Història i no una mirada gestadora d'història. L'efecte que va produir aquell llibre es deu a una eficàcia argumentativa que té un origen anterior a la presa de posició de Fuster en el camp intel·lectual, i que la va fer possible. Podríem dir que Fuster ja era escriptor, un gran escriptor, abans de decidir de fer una passa endavant, per a convertir-se en un far del segle xx, en allò que, des del «J'accuse» d'Émile Zola, entenem que és un intel·lectual, i que en Fuster trobem explicat a través de la figura d'Erasm: un constructor de llibertat amb les paraules, algú que s'enfronta a la barbàrie i al poder i els seus abusos:

als ulls de l'humanista del segle XVI com de l'escriptor occidental del segle XX, «barbàrie» és tot el que posa en perill el quadre de condicions dins el qual es produeix l'operació intel·lectual tal com ells entenen que s'ha de produir, condicions, en un mot, de llibertat. (...) L'home de lletres actual mai no ha deixat de pensar-hi. (...) Només si té garantida la seva llibertat —interior, exterior—, l'home de lletres es creu en possibilitat de continuar sent home de lletres. (...) La llibertat, de què tan gelós està, li és radicalment necessària: sense llibertat no hi ha per a ell possibilitat de responsabilitzar-se davant els problemes ni hi ha possibilitat de literatura.

En aquest sentit, no pot passar desapercebut el fet que la major part de l'obra de Fuster es realitza en les formes d'escriptura que l'Humanisme ens va donar, el diari i l'assaig, tots dos plegats de la mà de Montaigne, que va modificar definitivament la relació entre les paraules —«tant he fet jo el meu llibre com el meu llibre m'ha fet a mi, llibre consubstancial al seu autor, ocupació pròpia, membre de la meua vida»— i els dies —«no descriu pas l'ésser. Descriu el pas: no un pas d'una edat a una altra o, com diu el poble, de set en set anys, sinó dia a dia, minut a minut». El fet d'haver fundat l'assaig modern ha eclipsat la figura de Montaigne com a fundador també del diarisme modern. Fuster, com Montaigne, o com més tard Canetti, creu que la paraula té en la vida dels individus un paper essencial: ser escriptura, ser radicalment i intransitivament escriptura de si mateixos, i que aquest primer compromís —el més irrenunciable dels *engagements*—, és l'epicentre de les possibilitats de l'individu: morir deu ser deixar d'escriure. Per això, com apunta Canetti, podríem dir que un escriptor seria algú que atorga particular importància a les paraules, que es mou entre elles tan a gust, o fins i tot més a gust, que entre els altres éssers humans; que es lliura a tots dos, però dipositant més confiança en les paraules, que accepta un compromís amb l'escriptura que s'inventa cada dia, un compromís que s'autoexigeix i que els fa ser els éssers més responsables del món, perquè amb cada pàgina revisen i contrasignen la promesa que s'han fet: no deixar a la humanitat en mans de la mort. Canetti, en concloure les seves reflexions de l'any 1976 sobre «La professió d'escriptor», deixa entre les mans de qui vulgui entendre's com a escriptor el següent manament:

El seu orgull consistirà a enfrontar-se als emissaris del no-res —cada cop més nombrosos en literatura— i combatre'ls amb mitjans diferents

dels seus. Viurà d'acord amb una llei que es la seva pròpia, encara que no hagi estat feta especialment a la seva mida, i que diu:

No lliuraràs al no-res ningú que s'hi complagui. Només buscaràs el no-res per a trobar el camí que et permetrà defugir-lo, i mostraràs aquest camí a tothom. Perseveraràs en la tristesa, no menys que en la desesperació, per a aprendre com alliberar-ne d'altres persones, però no per menyspreu de la felicitat, bé suprem que totes les criatures mereixen, tot i que es desfigurin i destrossin les unes a les altres.

Només per això caldria conservar una paraula que cada cop més sembla que es faci oblidadissa: escriptor. Per la seva consciència de les paraules. Si som molt severos amb la nostra època i amb nosaltres mateixos, com ho era Canetti, podríem arribar a la conclusió que avui no hi ha escriptors, però que hem de desitjar apassionadament que n'hi hagi uns quants. Fer créixer aquest desig és una de les raons per llegir, per rellegir Fuster com a manera de mantenir indestructible la necessitat de la figura de l'escriptor, perquè mentre aquesta necessitat existeixi, mentre aquesta figura sigui pensable, el seu sentit perdurarà com a efecte de lectura. I en això, la manera com ens va ensenyar a llegir Fuster resulta decisiva: ens va ensenyar a llegir la realitat que ens envoltava, començant pel relat de nosaltres mateixos.

Llegir no és fugir (...) llegir és tot el contrari d'embriagar-se o d'ensopir-se. Es llegeix per comprendre's un mateix, per comprendre els altres, per comprendre el nostre temps. I fins i tot per comprendre el passat, el qual, en última instància, és passat nostre, passat d'«avui».

Però, fonamentalment,

acudim a l'obra literària a la recerca de noves o millors dades, d'opinions, de coratge, respecte al món que ens envolta, respecte al món de què som part.

I rellegir-lo, precisament, en aquella part de la seva obra on s'inventa a si mateix i aquesta responsabilitat i aquest compromís amb l'escriptura, i on comença a articular-la amb la dispersió de la realitat i les seves possibilitats d'intervenció. El diari, per a Fuster era

una mena de dipòsit d'apuntes, *calamo corrente*, directes, a partir de les quals, després, em fos possible d'esbossar reelaboracions més àmplies o més estudiades. És el procediment que utilitzen la majoria de

la gent del ram, encara que no li donin la formalitat del «diari» (...) en podien sortir articles de periòdic, fixtes per a monografies, un capítol de llibre, fins i tot algun llibre complet. Una bona part de la meua feina, en volum o no, té aquesta procedència. La inscripció en el «diari», és clar, no venia condicionada pel disseny d'una publicació immediata. Això vol dir que, en prendre la ploma o el bolígraf, puc fer el que em ve de gust: no he de sotmetre'm a cap «limitació» greu. Un article de premsa ha de tenir una extensió determinada, un to mesurat, un motiu actual; la monografia presumptament erudita té les seves lleis; els llibres han de construir-se d'acord amb unes exigències concretes, segons la clientela els demana. En el «diari» no existeix res de tot això. Hi ha una llibertat prèvia. És una manera d'escriure «d'anar per casa»: l'escriptura en samarreta, si puc dir-ho així, i al capdavant aquesta era l'única intimitat viable.

És des d'aquestes condicions de llibertat prèvia que dóna l'assaig i el diari que Fuster, que com Montaigne és la matèria del seu llibre, pot ensenyar-nos a escriure, en tant que escriure sempre és escriure's, i a llegir, en tant que llegir sempre és llegir-se. Ser fusterià hauria de significar ser un lector de Montaigne, de Voltaire, de Pla, d'Ors, de Stendhal, de Valéry, de Sartre, de Camus, de Gil-Albert... (sí: també de Gil-Albert); en canvi, ara com ara, ser fusterià sembla que significa haver llegit només Fuster, i sense rellegir-lo.

II

En aquest sentit, el gran enemic que ha tingut l'assaig i el diarisme fusterians és el premi Joan Fuster d'assaig, dins la convocatòria general dels Premis Octubre. Joan Fuster no podria guanyar ara mateix el premi Joan Fuster, perquè el guardó que porta el seu nom s'ha convertit en un cau fusterià, dedicat a proposar hipòtesis de país, o bé, com en la major part dels premis d'assaig en llengua catalana, en tesis doctorals reenquadrades; ben sovint, en una combinació d'aquestes dues possibilitats. És clar que no estic suggerint que Joan Fuster no guanyaria aquest premi si hi concorregués; de fet, l'acaba de coguanyar, en forma d'entrevista, i fa anys el van fer concórrer de manera pòstuma, maliciosament, amb uns papers manuscrits.

En tots dos casos, Fuster feia acte de presència a aquest premi com a figura, no com a escriptura. El que afirmem és més trist encara: un escriptor que prengui la seva força literària de Fuster, i de les lectures que li hagi suscitat, de Montaigne, de Voltaire, de Pla, d'Ors, de Valéry, de Sartre, de Camus, de Gil-Albert... no guanyaria el premi Joan Fuster perquè aquesta possibilitat d'escriptura no està reconeguda com a tal en l'actual sistema literari català. Només resulten remarcables com a excepcions dos llibres guardonats amb aquest premi que, per raons diverses, mai no haurien d'haver-hi concorregut. El primer, ja fa alguns anys, *El rostre de l'altre*, de Xavier Antich, una impressionant invitació al pensament d'Emmanuel Lévinas, que si aquest país tingués un món editorial mínimament decent no seria una de les poques obres filosòfiques que han vist la llum sense ser un manual d'autoajuda. L'altre, *Despintura del jo*, de Carles Hac Mor, independentment del seu possible interès, no deixa de fer evident que l'avantguarda, a casa nostra, ja està perfectíssimament adotzenada, la neoavantguarda catalana ha institucionalitzat l'avantguarda i nega les intencions avantguardistes: Miquel Martí i Pol serà succeït com a «poeta nacional» (*sic*) per Enric Casassas, tal com ja està previst des de fa molt de temps, i tots tan contents amb uns marges de satisfacció o insatisfacció aparentment amples, construïts en realitat des de la bona consciència i des d'una idea de planificació de la literatura de tall pseudoneonoucentista que, tanmateix, necessitava la seva coartada moderneta per oferir a la moreneta. Però allò ben cert és que, en tots dos casos, el fet d'haver guanyat el premi Joan Fuster dels *Octubre* hauria d'haver estat innecessari per a la publicació d'aquests dos llibres. L'excepció confirma la regla, però la regla és un altra: «un cert dèficit de filosofia» impregna la cultura catalana, però aquest dèficit ja no té la mateixa natura que el denunciat per Fuster en uns articles de 1969 sota aquest epígraf, si més no perquè, com hi afirmava, «la filosofia és un afer de càtedra, i no de Jocs Florals». A hores d'ara no és creïble que no hi hagi pensadors sòlids i amb una bona prosa; tot i així, aquest tipus de llibre, especialment el d'Antich, són poc freqüents en la nostra literatura, i inversemblants en el món editorial català: la seva generalitzada absència és un dels més clars símptomes del seu esgotament —del món editorial, és clar. Aleshores Fuster es preguntava: «¿no serà que no hem tingut 'filosofia' perquè la classe dominant —motor obvi— no en sentia la 'necessitat'»?... Quedin aquí els punts suspensius per a reformular aquella pregunta.

Joan Fuster no guanyaria a hores d'ara el premi Joan Fuster, sinó com a figura històrica, d'ultratomba. Aquest fet ja és prou trist, però esdevé tràgic si pensem que ni el mateix Josep Pla guanyaria el premi Josep Pla. Ni Gaziell. Ni sant Joan el Sant Joan. Aquesta situació, doncs, desborda completament l'abast específicament fusterià del problema, i requereix una interrogació més oberta, que abasta de l'assaig i el memorialisme a la resta de la prosa.

III

En la literatura catalana actual, les formes d'escriptura de la memòria, el diari i l'assaig han estat abassegades, escombrades de la taula, i amb elles ha desaparegut la llibertat d'escriptura que creaven. El lloc des del qual ens parla Fuster és un lloc que s'ha fet llunyà. L'empremta d'un novel·lista, i òbviament la d'un poeta, per d'altres raons, fa una via més nítida en els nostres dies. La d'un diarista, un assagista, un memorialista és una empremta sense sorra.

Fuster fa peu fermament en Montaigne i els moralistes francesos, però sap que aquest projecte íntim de construcció de llibertat no està sol en la literatura catalana. Els seus grans models són Josep Pla i Eugeni d'Ors. I, al costat de la forma de mirada moral que li proporciona *El quadern gris* i de la capacitat per a captar *les palpitations del temps* que li dona el *Glosari*, però que no el fan renunciar a escoltar les *detonacions de les hores* si cal, Fuster posa en moviment la seva escriptura. I tots tres s'afegeixen al que ha estat el gran fonament de la prosa catalana del segle XX... Si més no fins fa relativament poc temps. Ors, Pla, el Josep Carner articulista, Gaziell, Sagarra —Josep M^a, evidentment, a les *Memòries*, però també als articles—, Marià Manent, Tomàs Garcés, el Puig i Ferrater de *Vida interior d'un escriptor*, Sebastià Gasch, J. V. Foix —sí: J. V. Foix, però no entès com a poeta social, si us plau—, Eugeni Xammar, Carles Soldevila... passant pel mateix Fuster, Blai Bonet i fins arribar als diaris de Feliu Formosa, *El present vulnerable*, publicat a començament dels anys vuitanta. Després, malgrat remarcables excepcions, la continuïtat d'aquesta prosa sembla haver-se trencat, especialment perquè s'ha fracturat un sentiment de responsabilitat envers aquestes formes d'escriptura que enuncia molt bé aquell aforisme fusterià: «En els papers íntims, que no ha de llegir ningú, és on hem de procurar especialment

de no fer faltes d'ortografia.» Potser no hi ha faltes d'ortografia, sinó d'una altra mena, quan l'expressió més característica del diarisme barceloní consisteix a explicar com hom baixa ben content per la Rambla de Catalunya perquè porta un bon sopar a la panxa i dos whiskies a l'ànima. El millor cicle de la prosa catalana, acompanyat, a més a més, d'una poesia amb fites gairebé irrepetibles, amb pàgines impecables de crítica literària com les de Riba o Folguera, Foix o Muntanyà, i en molts casos dedicats permanentment a imantar la premsa diària amb munts d'articles i ressenyes, aquell patrimoni ara ha quedat malbaratat per una narrativa plena d'enquadernadors de panorames neocostumistes destinats a satisfer el patriotisme municipal de *la millor botiga del món* o el patriotisme de barretina tel·lúrica; o, en el cas de la seva projecció envers la novel·la, substituint la ironia per la gracieta i allargassant acudits amb una vaga patina lingüística conreats als mots enreixats. La continuïtat, doncs, s'ha fracturat, de manera greu, dins dels marcs genèrics explícits; però, com que vivim en l'època de la dissolució de les fronteres entre els gèneres, les possibilitats de reconstrucció eren ja aleshores molt plurals, i s'estenien a la resta de la prosa, fins i tot de manera molt prometedora a través de la novel·la, perquè se superposaven en el temps els processos que ho haurien afavorit.

Després de generacions senceres obsessionades per ser generacions sense novel·la, potser caldria preguntar-se si allò que s'estava buscant en la novel·la no ho estava realitzant, d'alguna manera, la prosa memorialística i assagística i si la novel·la catalana enyorada no hauria pogut trobar-hi el fonament per a un nou impuls que, de forma decidida, l'hauria situat al costat de les grans transformacions narratives del segle XX. Tot això sense oblidar que la major part d'aquells autors no es va endinsar gaire, o gens, en la novel·la, per bé que sí en la narració breu, però que sí que hi havien buscat les maneres de construir els seus relats autobiogràfics i assaigs, cosa que no pot passar desapercebuda. Perquè l'enyorança de la novel·la catalana de patent comença a desplegar-se quan, de fet, ja ha estat reinventada en l'època de l'esvaïment de les fronteres entre els gèneres. Quan el 5 de juny de 1925 Riba llegeix a l'Ateneu Barcelonès la conferència que al·ludim, *Una generació sense novel·la*, origen simbòlic d'aquest sentiment greu de manca, recull unes inquietuds desplegades en la nostra literatura al llarg del primer quart de segle, i mira de trobar una articulació entre una poesia que ja mostra una imponent solidesa i el desplaçament del centre

de gravitació de la literatura catalana envers la prosa, un desplaçament de front «si és que no es vol retrocedir cap a la novel·la reflex de més o menys espectaculars superfícies del caràcter o de les passions, de la vida urbana o rural, o cap a la novel·la d'expansió personal més o menys poèmàtica, que és d'on ja ens pensàvem tornar», un desplaçament de front que, sense malbaratar les fites de la llengua literària poètica, no s'hi emmirallés, i orientés la cultura catalana envers el que ha estat el meridià de la literatura en la modernitat: la novel·la. Però, mentrestant, Marcel Proust, tancat entre murs de paper, descobria com la memòria involuntària ens espera en cada objecte, i dóna sentit als centenars de pàgines de la seva *Recherche* de la possibilitat d'escriure; James Joyce estava observant minuciosament, però desesperançadament, la fragmentarietat de la realitat fins la seva més petita expressió d'instant per a esperar que la seva veritat es desvelés en epifanies; Robert Musil deixava clar el caràcter anònim de l'esdevenir en un món de qualitats sense home, on només quedaran les interpretacions, i no els fets, a disposició de qui vulgui sentir la seva dissolució: només una cruïlla de poesia, assaig i filosofia pot acarar, segons l'autor de *L'home sense qualitats*, la tasca inacabable de reescriure les possibilitats obertes en la realitat. Memòria, observació de la fragmentarietat de realitat, temperatura assagística i diarística, són els trets de la gran renovació que la narrativa europea experimenta entre els anys vint i trenta: Kafka, Pessoa, Woolf, Walser, Broch, Camus, Roth, Brodsky i tants d'altres, fins arribar a W.G. Sebald, Claudio Magris, Enrique Vila-Matas, Sergio Pitol, Ricardo Piglia, Pedrag Matvejevic o Danilo Kis, no s'entenen al marge d'aquesta transformació sense fi i sense fites, que encara continuarà per molts anys donant les seves mostres de problemàtica lucidesa més enllà de les recurrents sentències de mort de la novel·la. I no pot dir-se que els fonaments de la prosa catalana del segle xx no tinguessin aquesta terra ferma; en el memorialisme i en l'assaig tenia la literatura catalana una inèrcia imponent, una energia que, ben transformada d'acord amb les cruïlles narratives europees, podia haver donat novel·la per a generacions senceres. No ha estat així: després d'algunes temptatives tan remarcables com esporàdiques, que lligarien per exemple Kafka a Calders, Proust a Villalonga i Bonet, que també recull Thomas Mann, els darrers vint-i-cinc anys del segle xx la novel·la catalana no ha semblat voler-se fer càrrec d'aquesta oportunitat. Els gairebé invisibles, per diverses raons, Llorenç Villalonga, Blai Bonet, Miquel Bauçà, Josep Palàcios i uns pocs més perta-

nyen a un altre cicle narratiu, encara que els dos darrers casos en plena activitat, un cicle anterior al present i que reclamaria deixar de parlar de generacions per a reconèixer la simultaneïtat de la literatura en moviment.²

Les interrupcions de la Decadència i la situació de la literatura catalana en el segle XIX només expliquen una part d'aquesta problemàtica; de l'altra, especialment com més avança el segle passat, i sobretot el seu darrer quart, a banda de causes requereix parlar de responsabilitats. El món editorial català, en la seva persecució angoixosa de novel·les per a generacions de lectors, percebuts definitivament només com a compradors de llibres, s'ha llançat als braços d'uns novel·listes que, diguem-ho sense embuts, no han estat a l'altura ni han correspost amb ambició a la facilitat de mitjans que han tingut, ni dels lectors que, massivament, han emigrat a la novel·la en llengua castellana o traduïda.³ Però no ens hem de quedar només amb aquesta idea:

² Tot i així, com més grans siguin els períodes considerats menys imprecisa serà la referència que es vol traçar, però també més versàtil. Entenem que els darrers vint-i-cinc anys del segle XX es poden entendre com el període en què la literatura catalana té l'oportunitat que mai no havia tingut en tota la seva història recent de comptar amb temps, democràcia i infraestructura. És per aquests criteris que entenem aquest quart de segle, en el sentit més extens i menys absolut de la paraula, com un cicle.

³ Traduïda a qualsevol llengua que aquest lector pugui llegir. Per tant, si li ofereixen una traducció catalana il·legible, en buscarà una altra, que de vegades serà en castellà. Un lector intel·ligent busca allà on calgui el que la seva idea de literatura li exigeix llegir, sense atendre a distincions filològiques ni, menys encara, patriòtiques. Per tant, que ningú no defugi les seves responsabilitats quan es recupera una traducció il·legible de fa dècades —i consti que n'hi ha de molt bones, dels anys trenta, escaïment recuperades—, per a tornar a posar en circulació comercial un gran llibre a baix cost, perquè ara i llavors l'efecte renovador d'aquest llibre en la literatura catalana serà impossible; de fet, la motivació patriòtica d'editar en català —que sovint addueixen alguns editors— es mostra clarament com a coartada, ja que poc ha de preocupar-li a un editor la llengua catalana si no fa per ella el que veritablement està a la seva mà: editar bé els llibres, amb un sentit de responsabilitat envers la llengua que converteixi en un plaer —fins i tot lingüístic— llegir una traducció. Si no és així, com en tants d'altres exemples possibles, el patriotisme es mostra com una coartada o com una excusa, o senzillament, com una fugida d'estudi. Fa feredat que un dels editors més importants d'aquest país hagi pogut arribat a dir que, si els lectors es perden en llegir la traducció de *Mrs. Dalloway* que acabava de reimprimir impúdicament, no era per la pèssima i desfasada traducció datada el 1930 sinó per la complexitat de la novel·la en si. Sens dubte, aquest editor pensa que els lectors catalans tenen el seu mateix sostre intel·lectual i literari, claustrofòbica i rasant. Què hi farem: el signe dels temps ha de ser tenir una edició sense editors però, si més no, qui en fa, no hauria de permetre's d'insultar als seus lectors, encara que només sigui perquè també són els seus compradors.

segurament ara som generacions amb novel·listes, amb algunes novel·les brillants, escrites honestament tal com els ha semblat lliurement als seus autors i dins d'uns paràmetres estètics molt respectables; però és una altra definició de novel·la, més àmplia, és una idea de la prosa el que ha quedat esquerdada per la seva marginació, i segurament alguns novel·listes, algunes grans novel·les, estan esperant en algun calaix o, el que és pitjor, poden estar a punt de no escriure's mai pels efectes d'aquesta situació. La fractura que s'ha produït és la manifestació més contundent de la veritable gran manca de la literatura catalana, i que sense cap mena de dubte hem de considerar la veritable causa d'aquesta situació en totes les seves vessants: la crítica.

IV

Som una generació sense crítica, la conseqüència directa de dècades de separació irresponsable entre crítica i literatura catalana. La crítica no és un afegit facultatiu, opcional, de la creació literària: la crítica és la literatura. Sense crítica, la literatura senzillament deixaria de ser-ho, esdevindria un inert ús combinatori de paraules, estructures, i formes que acabarien esdevenint fórmules. Sense ser crítica, substantivament crítica, la literatura seria incapaç de reflexionar sobre si mateixa, incapaç de qüestionar-se la seva existència, d'interrogar-se sobre el seu origen, sobre la seva necessitat. Tota obra literària és una intervenció sobre la literatura preexistent, una intervenció crítica; que la seva forma més corrent sigui la de ressenyes i articles no és més que la recerca d'aquell espai que l'escriptor es construeix com pot per a desplegar una idea de la literatura, fins i tot com una altra manera d'intervenir sobre la literatura que l'envolta, que en el fons no és gaire diferent de la forma d'intervenció que la resta de la seva obra implica. Quan una literatura deixa de ser crítica, deixa de ser literatura; quan deixa de tenir-ne, en les seves formes més explícites, comença a esgotar-se, quan el seu espai desapareix, la literatura també. És com a conseqüència directa d'aquesta separació tràgica que les possibilitats de renovació de la prosa catalana partint de la seva més sòlida tradició assagística i autobiogràfica i de l'atenció a les transformacions que s'estaven donant a la resta de la tradició occidental han quedat frustrades. Aquesta frustració s'origina en la que havia de ser, en el darrer quart del segle xx, la gran pedrera de crítics: la Universitat.

D'entre tots els casos de malbaratament d'una oportunitat crítica que la filologia catalana ha tingut, potser l'exemple més greu sigui el de la narrativa de Llorenç Villalonga, on trobem l'exemple perfecte per a fer visible aquesta frustrant situació. Villalonga representa, a les lletres catalanes, la possibilitat proustiana; la imaginació de la memòria. Recordem llocs, recordem persones. Podríem imaginar-nos la nostra memòria com una successió de llocs i persones. Però, ¿què passa quan ens sorprenem a nosaltres mateixos, en trobar-nos amb alguna persona, adonant-nos que el lloc on la vam conèixer ja no existeix? ¿Què es trenca quan arribem a un lloc i ens adonem que les persones amb qui el vam habitar ja han desaparegut, ja han mort? *Bearn*, de Llorenç Villalonga, intenta donar una resposta a aquests interrogants, però ho fa des de dins mateix d'aquestes preguntes que, més que interrogar l'absència, interroguen la desaparició, les formes de desaparició, i el que en queda a l'escriptura. Aquests són els dos grans temes de *Bearn*, i també de les *Falses memòries de Salvador Orlan*, enllà de la síntesi que es pugui fer del seu argument: la desaparició d'un món i la construcció de la memòria, emmarcats per un tercer tema, menys nítid, però que els fa d'epicentre: la impossibilitat de saber la veritat de les persones. De fet, la manera com Villalonga s'enfronta a aquests temes és única —perquè en realitat no són temes— i per això resulta tan clara la insuficiència de moltes de les més difoses aproximacions crítiques al conjunt de la seva obra. Arriba a afirmar Joaquim Molas que «Villalonga, com André Gide o Albert Camus, és un escriptor d'imaginació més aviat escassa, que treballa amb lectures, idees i experiències personals. (...) No es tracta d'una mera qualificació literària, feta per a entendre'ns, sinó d'unes memòries reals. I explícites.» Al seu entendre, «no ens dóna les seves memòries en brut, narrats uns episodis després dels altres, tot simplement, sinó que les dóna molt elaborades. En el fons transformades en un mite de gran envergadura, anava a dir, poètica», que en tractar la decadència de l'aristocràcia «més que d'una anàlisi científica de les causes i concauses que la provocaren, és el resultat d'una profunda i conscient deformació literària.» Vicent Simbor arriba a acusar-lo de «poca fiabilitat referencial». Potser resultaria oportú no oblidar unes reflexions introductòries a aquelles falses memòries:

Allò que s'acostuma a dir veritat objectiva (...) no existeix. (...) Escriure, recordar, és elegir alguns d'aquests ingredients, operació que efectuam segons els nostres prejudicis i gusts personals. (...) no renunciaré

a la imaginació; de vegades variaré noms o enfocaré a la meua manera circumstàncies, encara que en d'altres ocasions —escenaris, fets banals i especialment cronologies— preferiré, la peresa ajudant-hi, no transformar res del que acostumam a dir realitat. Però, si a la Clastra de Tofla de Can Sec no hi ha hagut mai dos cavalls de bronze, jo els situaré tranquil·lament a Bearn perquè em ve de gust. Confessar-ho és l'única manera de no quedar com un mentider. (...) Sàpiga el lector, per començar, que En Salvador Orlan, protagonista d'aquestes *Memòries* falsejades i compostes, sol és En Llorenç Villalonga en el sentit en què Flaubert era Madame Bovary.

Privilegiant la substitució de la realitat pel seu testimoniatge, la crítica s'ha ocupat tradicionalment de recuperar el món que s'hi veu desaparèixer, per tal de documentar-lo, menyspreant que el millor del mite de Bearn és que pot ensenyar-nos a copsar els moments de desaparició de molts mons, com ara el nostre, i enfrontar-hi l'escriptura. «Els meus vertaders records personals evocats amb la llibertat que sempre he mantengut a l'hora d'escriure», diu l'autor de les *Falses memòries*... Una llibertat que, en nom d'un fals academicisme, queda negada per les beates del que Fuster anomenava *l'Evangeli sengons Sant Lukács*, però que en realitat fins i tot caldria considerar com a devots de Sainte-Beuve i de Taine. Ara com ara, llegir el *Contre Sainte-Beuve* de Proust és llegir el debat que durant dècades ha estat interdit a les nostres universitats, i, per extensió a la crítica literària catalana, que no fa sinó emprar aquell mètode, que consisteix a no separar l'home de l'obra, a considerar que no és indiferent en jutjar l'autor d'un llibre, quan aquest llibre no és «un tractat de geometria pura», a haver respost primer a les preguntes que semblen més alienes a la seva obra (quina actitud adoptava, etc.), a proveir-se de totes les dades possibles sobre un escriptor, a col·lacionar la seva correspondència, a interrogar les persones que el van conèixer, conversant amb elles, si encara viuen, llegint tot allò que aquestes persones hagin pogut escriure sobre ell, si és que han mort; aquell mètode desconeix el que un contacte profund amb nosaltres mateixos ens ensenya: que un llibre és el producte d'un altre *jo* diferent al que expressem a través dels nostres costums, en societat, en els nostres vicis. Si volem intentar comprendre aquest jo, com podrem aconseguir-ho és anant al fons de nosaltres mateixos, mirant de recrear-lo en nosaltres mateixos.

La calfredant actualitat d'aquestes paraules de Proust podria resultar-nos, tanmateix, indiferent, atès que la universitat ha perdut, en els darrers vint-

i-cinc anys, bona part del paper normatiu i canonitzador, però els seus efectes s'estenen més enllà dels seus murs, i són les seves subrogacions crítiques les que han contribuït a dessecar la literatura catalana contemporània a través de mecanismes que han pres el relleu d'aquella funció: la crítica literària a la premsa i les direccions editorials, desenvolupades totes dues per personal ensinistrat en aquell mètode.

V

Pel que fa a la novel·la, la recerca d'una novel·la de Barcelona ha estat la gran pastanaga crítica, que ha fet córrer tothom a conrear en els llibres la trama de fets que documentaven el passat o que reflectien el present. Mentre la universitat es dedicava a fer el buidatge historicista dels seus arguments i escenaris, la crítica a la premsa es dedicava, com a conseqüència directa i desenvolupament d'una definició reduccionista del periodisme, a resumir els arguments de les novel·les i valorar-les en funció de la seva utilitat en la consolidació d'una determinada definició de novel·la basada en el neocostumisme i la fidelitat referencial, que permetés considerar Barcelona com a ciutat literària i novel·lada. Es reclamava una successió de realismes com a prioritat de la literatura, i les novel·les eren tractades com a dipòsit d'arguments als quals, algun dia, recórrer eficaçment per a escriure la història dels barcelonins. Si la teoria del mirall ja era prou estreta, i de fet Balzac o Stendhal no paren de desbordar-la —i Fuster la va denunciar com a impossible, precisament a propòsit de Pla: «entre la societat i el seu presumpte reflex literari hi ha, interferida, *alguna cosa* important: precisament, allò *en què* s'ha de produir el reflex, l'escriptor—. I l'escriptor no reflectirà mai *objectivament*, perquè ell no és un objecte, com l'espill, sinó tot un —bon o mal— subjecte», amb aquest reflex d'encàrrec es tornava absolutament claustrofòbica. Però, sobretot, en nom d'aquest reflex —que també els feia desestimar la novel·la *riu* en favor de la novel·la *torrent*, i que a propòsit de Pla, com fa Eliseu Carbonell, fins i tot ha arribat a proposar «l'aferissada defensa política de la memòria contra la ficció»—, oblidaven una qüestió fonamental que ja en el seu moment va saber exposar Flaubert, en una carta a la seva amiga Louise Colet datada en 1852:

El que em sembla bell, el que m'agradaria fer, és un llibre sobre no res, un llibre sense lligams amb l'exterior, un llibre que se sustentés per la força interna de l'estil, com la terra s'aguanta en l'aire sense cap recolzament, un llibre que amb prou esforços tingué argument o que, si més no, tingué un argument gairebé invisible, si una tal cosa fos possible. Les obres més belles són les que tenen menys matèria. (...) Crec que el futur de l'art va per aquest camí.

Una idea que Proust desenvoluparà contra Sainte-Beuve, a favor de la literatura:

Els llibres són obra de la solitud i *fills del silenci*. Els fills del silenci no han de tenir res en comú amb els fills de la paraula, les idees nascudes del desig de dir res, d'una culpa, d'una opinió, és a dir, d'una idea fosca.

La matèria dels nostres llibres, la substància de les nostres frases i fins i tot els episodis han d'estar fets de la substància transparent dels nostres millors moments, en què estem fora de la realitat i del present. L'estil i l'assumpte d'un llibre han de formar-se amb aquestes gotes de llum conjuminades.

I que Villalonga pràcticament va reprendre en uns articles de 1930, que va reescriure en 1973 convertint-los gairebé en al·legat de la seva idea de novel·la inefable.

Serà dolenta —antipoètica— tota novel·la que pot esser contada directament com a notícia coherent i rotunda. (...) [El relat] no destruirà l'inefable senzillament perquè l'inefable no existeix. (...) [Madame Bovary] casi no té argument. (...) A Emma no li passa res... i li passen tantes coses. Si volem contar la novel·la de Flaubert fracassarem (...) L'important no és saber què li «succeeix» a Emma, sinó les seves íntimes i doloroses complicacions. [Proust] el supera en penetració psicològica, en *esprit*, car l'anècdota s'esfuma casi per complet. (...) Ni melodrama ni tango argentí. La sensibilitat de Proust es projecta sobre la vida quotidiana sense necessitat de cercar embulls anecdòtics ni haver de recórrer al melodrama. [Proust aconsegueix] alliberar les arts i les lletres de la mecànica —lògica o melodrama— que sempre seran un pes mort, un afegit.

No hi ha crítica més antiliterària que la que ha volgut substituir la seva feina per la de resumir els arguments per a fer-los disponibles. I entenem

que aquesta feina ha estat visceralment antiliterària precisament pel paper sobredimensionat que exerceix aquesta crítica, i que, a força de pressionar sobre el sistema literari català en una única direcció excloent, fins i tot perjudica seriosament els seus possibles objectius, ja que acaba retallant dràsticament els arguments possibles. Així, l'inventari de coses que poden passar en una novel·la catalana ambientada a Barcelona s'està tornant cada cop més limitat, a banda d'haver sacrificat allò que més nosa feia a aquests crítics: l'estil, i també l'estil de pensar.

Aquella vella dita «Puix parla en català, Déu li don glòria», que Fuster va reformular amb certes prevencions: «'Puix parla en català... vegem què ha dit.' El decasíl·lab és igualment correcte, i el contingut, més raonable», i que va afavorir una certa inflació de l'edició catalana durant els anys setanta que ha donat una lleva de reputacions bibliogràfiques amb peus de fang, ara ha passat a formular-se: «Com que parla de Barcelona, la crítica li don glòria». De Barcelona, o de qualsevol altra ciutat o paisatge que calgui documentar per a omplir unes caselles d'un esquema previ. Tant se val que qui surti de casa a les cinc sigui una marquesa, un ensenyador de pisos o una *esthéticienne*. En definitiva, al darrere d'aquests reduccionismes hi ha una distinció de la qual ja parlava Goethe en una ressenya sobre Manzoni:

n'hi ha prou amb establir un patró imaginari, tal o qual model, per estúpid que sigui, i després assegurar que l'obra d'art considerada no arriba a l'altura d'aquell patró i, per tant no té cap valor. Així es dona per tancada la qüestió i pot proclamar-se, sense més, que el poeta no ha arribat a allò que li era requerit. D'aquesta manera el crític s'allibera de tota obligació de gratitud envers l'artista. En canvi, la crítica productiva és molt més treballosa. Es pregunta: ¿què es proposava fer l'autor?, ¿és raonable i discret el seu pla?, ¿fins quin punt va aconseguir portar-lo a terme? Si aquestes preguntes es responen amb intel·ligència i amor, podem prestar veritable ajut a l'autor en les seves obres posteriors.

Bé, segurament no és ni gratitud, ni menys encara amor el que s'espera d'un crític, però, com a mínim, la intel·ligència no hauria de descartar-se. El que sí que sembla haver desenvolupat l'actual crítica destructiva, com a conseqüència dels seus objectius estètics concrets, és una altra evidència: els actes de crítica ja no comencen per una lectura atenta de les obres ressenyades, fins i tot podria dir-se que la lectura dels llibres ressenyats i des-

truits està arribant a considerar-se prescindible. Fuster sembla deixar-ho ben clar, en unes reflexions de diari de 1955:

Valéry deia que tota crítica es limita a una constatació —en el fons— de «jo no sóc tu». Però, ¿què li importarà a un escriptor «blanc», el judici que de la seva obra faci un crític des de la posició «negra»? La valoració ètica solament servirà com un indicador semblant al parroquial de *cartelera* cinematogràfica. I la valoració política, igual. La crítica, si no vol adoptar una disposició de censura d'espectacles, haurà de buscar uns altres camins.

Perquè de censura es tracta, al capdavant, en tot aquest espectacle. De censurar, sense que es noti la cura, tot allò que no encaixa en una determinada definició de literatura.

La qüestió ja és una altra: en virtut del corporativisme estètic, les obres que formen part d'aquesta definició ja no seran llegides, criticades, valorades com a literatura, i per tant, resulta comprensible que determinats autors no hagin dubtat prescindir de la literatura en la seva complexitat, per a lliurar-se a una redacció sense escriptura de fets diversos, sense lligam amb la tradició literària, cosa que entorpiria la missió que la crítica els atribueix i reconeix; per tant, ben recompensada per la crítica corporativista, aquesta narrativa conreada especialment per periodistes, de seguida és proposada com a model de modernitat i de postmodernitat, i acaba obtenint un ressò desproporcionat, sovint sustentat en un malentès que gairebé és una mentida: que els grans escriptors catalans sempre havien estat periodistes, quan el que en realitat ha passat sempre és que els grans escriptors catalans van dedicar-se al periodisme —cosa que, sens dubte, també va marcar les seves obres com a pràctica intensa de la mirada atenta a la realitat—; així va crear-se un solatge periodístic d'una fertilitat imponent que de cap manera entenien aquells autors com a residu o escorrialla: les col·leccions d'articles que se'n deriven estan als prestatges i són una impressionant escola de *chroniqueurs* i d'assaig narratiu. Però aquest malentès no és suficient per a explicar el fenomen, gairebé sempre acompanyat de la prevaricació crítica de la mateixa xarxa de periodistes que es dediquen a la crítica i la narrativa, sovint barrejada amb els omnipresents amiguismes i algun enemicisme i amb els interessos editorials. Independentment que tot això potser sempre hagi existit, la diferència ara és l'estretesa dels marges estètics que se'n deriva, amb el domini gairebé absolut en contrapunt amb la pràctica des-

aparició per manca d'espai d'altra mena de propostes. Perquè no cal dir que qualsevol llibre de prosa que no tingui certes prioritats argumentals senzillament reben el que es mereixen, i el pecat de metaliteratura —i perdó per la redundància, però és que a alguns no els ho sembla— ha estat durament castigat en aquest quart de segle. Aquesta tendenciosa manera d'exercir la crítica ha estat molt fomentada a través de la figura del crític únic en cada mitjà, o per la xarxa de crítics exclusivament dedicada a ressenyar literatura catalana, és a dir, a ressenyar-se els uns als altres. No cal dir que el poeta i novel·lista més influent dels darrers anys de la literatura catalana no ho és pas com a poeta o novel·lista, sinó en tant que director d'un suplement de cultura: la influència ja no és una qüestió literària.

Així, el sistema literari català ha acabat tancant-se cada cop més sobre una versió reduïda de si mateix. Aquest darrer fet és especialment important, perquè de la lectura de moltes d'aquestes ressenyes es desprèn clarament la idea que es consideraven eximits de llegir altra literatura que no fos la catalana: per tant, quan els queia entre les mans algun llibre que traspués connexions amb la literatura estrangera contemporània, senzillament els resultava invisible, i el que en una altra perspectiva crítica haurien estat trets comentables, en el cas d'un llibre català que tingués aquestes ressonàncies, als crítics principals d'aquest país els resultarien invisibles en tant que traces, i irritants per les textures que implica posar en moviment aquestes lectures en un llibre que, segurament, no encaixava en els seus esquemes. Per aquest camí també hem deixat de ser fusterians: ser escriptor —o crític— per a Fuster significava, des de la tradició literària catalana, ser un lector de Valéry, de Camus, de Sartre..., dels seus contemporanis, estiguessin on estiguessin. Ara, a la crítica literària catalana sembla que no li cal. Molt encertadament, Montserrat Roig encapçalava el seu article «Joan Fuster, un Diderot de poble», aparegut en dos lliuraments a la revista *Destino*, en 1972 (feliçment recuperat per la revista *L'Espill*), amb unes paraules de Josep Pla, datades en 1962: «Hem de lluitar, en un mot, contra l'onada de provincianisme que ens ha envaït i ens envaeix, que és una onada d'ignorància, d'indiferència i d'indiferència.» I afegia Roig que tant Fuster com Pla havien aconseguit sobreposar-se a la tendència general fent-se forts en l'ofici d'escriptor: «Ara com ara és més fàcil passar per *cosmopolita* i denigrar els *localistes* (llegiu Pla i Fuster). És més fàcil —i més rendible— mostrar-nos ignorants amb allò nostre i savis amb la cultura dels altres. És més fàcil no

tafanejar el que es palpa i pretendre de conèixer el que ni es veu, perquè això ens eximeix de no saber res en absolut. És més fàcil mostrar indifferència amb tot allò que faria rellevant la nostra escarransida personalitat. I em sembla que una personalitat ferma i consistent és l'únic que ens atorgaria les defenses culturals suficients —i d'una altra mena— per *resistir i comprendre*.» Resulta evident que les paraules de Roig estaven plenament justificades per la situació d'invisibilitat de la literatura catalana no ja per als lectors, sinó per als mateixos escriptors catalans. Però el temps ha vingut a invertir el sentit de les paraules de Roig, i sobretot les de Pla. Ara, per primer cop en molt de temps, la literatura catalana es troba en una situació que li permetria relacionar-se amb la resta de la tradició literària internacional, com proposava Borges en *El escritor argentino y la tradición*; aprofitar la posició a contrapeu dins la literatura occidental per a considerar com a pròpia tota la tradició occidental i relacionar-se amb ella de manera menys condicionada, gairebé alliberada del pes de la construcció de la tradició literària pròpia. Aquesta actitud és la que marca la diferència de vitalitat entre la literatura catalana del darrer quart del segle xx i literatures en principi semblants, com ara l'hongaresa, la dels països balcànics, la dels ciutadans de Trieste —no totes les tradicions literàries són, per definició, nacionals—, la de l'asturià Paniceiros, la literatura en alemany del comtat de Norwich. I també la literatura escrita en castellà a Catalunya, tant per part d'escriptors espanyols i/o catalans com d'escriptors sudamericans que, efímerament, o definitivament, per residència o edició, també són barcelonins —i, si Barcelona i Espanya no tinguessin un marc sociolegislatiu esclavista i xenòfob per a la immigració, també en altres llengües no occidentals, o escrita en català o castellà per escriptors d'origen cultural no occidental o els seus fills, com ja ha passat a la literatura en francès, en anglès o en alemany—. Tal com va assenyalar Fuster, a *L'Aventura del llibre català*, «Llegir en català corre el risc de ser 'llegir catalanescent papers, paperets o paperots, de o sobre Catalunya'. O siga, la renaixença amb les seves vibracions d'englantina.» Actualitzant una mica els referents sociohistòrics, aquest és el problema de clautrofòbia crítica d'aquest país, mentre bona part dels seus escriptors i sobretot els lectors, ja fa temps que caminen per un altre costat. Un llibre és com un gran cementiri on a la majoria de les tombes no es pot llegir el nom esborrat dels llibres que l'han fet possible, i menys encara la seva procedència; la crítica acadèmica ha respost a aquest tret es-

sencial de la literatura amb l'esterilitat d'una pèssima tergiversació del mot erudició; la crítica a la premsa senzillament ni es plantejava estar trepitjant un cementiri; els uns exhumaven cadàvers, i, com que després no sabien què fer amb les despulles, els intentaven reconstruir la biografia, incapaços de donar-los vida perquè la crítica universitària també era morta; els altres, senzillament, es pensaven que la mort no existia ni era de la seva incumbència, ignoraven que la mort d'un escriptor significa el naixement de molts d'altres. En tots dos casos, la crítica ha deixat de ser literària; per tant, tampoc no és crítica.

V

Una de les proves que la crítica literària catalana està travessant un dels seus moments més tristos és la impossibilitat gairebé absoluta de conciliar-la amb el col·leccionisme. No només perquè allò que ha estat redactat per a ser llegit una única vegada difícilment mereix ser-ne llegit dues, sinó perquè, senzillament, en resultaria un llibre ben avorrit: una successió de resums d'arguments, en el millor dels casos. Ningú no sembla tenir present que la crítica és una de les poques formes civilitzades d'autobiografia. No és ja que costi molt guardar-se un suplement de llibres de la nostra premsa per tal de conservar algun article sobre literatura catalana. És que, senzillament, és dubtós que els mateixos ressenyadors ho facin. ¿On són les recopilacions d'anys de feina com a crítics literaris d'un Julià Guillamon, d'un Ponç Puigdevall, d'un David Castillo? No hi són. Senzillament són inexistents. Els que segurament passen per ser els tres personatges més influents de la crítica catalana actual, i sens dubte ho són per diverses raons, no resisteixen ser ressenyats com a crítics, perquè de la lectura continuada dels seus escrits es desprenen algunes conclusions que Goethe ja ens ha servit. En aquest punt s'ha de tenir molt clar que l'art de l'article és tan digne com el de l'assaig de mitja extensió o el llibre. No hi hauria d'haver distinció entre crítics i ressenyadors, perquè si hi ha una idea de literatura al darrere, aquesta idea es manifesta en qualsevol fragment de paper de què es disposi. El sentit de totalitat de la crítica és aquest: estendre's per qualsevol racó, per insignificant i amagat que pugui semblar, de l'escriptura d'un autor. Tal com anotava Fuster l'any 1956 al seu *Diari*, seria magnífic, almenys dins

aquest àmbit reduït, si el crític pogués lliurar-se, ja que no amb exclusió, amb preferència, a la feina de teoritzador. Problemes que a cada moment acudeixen a les seves reflexions són, precisament, els de l'entitat i l'abast de la literatura. La més lleugera recensió de llibres els duu implícits. Quan discerneix el valor d'una obra, posa en joc uns recursos de coneixement, de gust i de responsabilitat, que impliquen com a prèvies aquelles qüestions. En el fons, tota crítica tendeix a esdevenir una filosofia de la literatura.

Per tant, no hauria de ser definitiu el criteri de la difusió o intenció informativa dels escrits per a eximir de la responsabilitat crítica. En aquest punt, cal que matisem una afirmació anterior que, fins i tot, mostrarà de manera més clara la gravetat de l'assumpte: Julià Guillamon sí que ha recollit en un llibre diversos articles publicats a la *Revista de Catalunya*, no gaire diferents més que per l'extensió de les seves ressenyes, perquè *La ciutat interrompuda* no passa de ser una juxtaposició de resums d'arguments de llibres i articles a la recerca d'una hipotètica memòria literària de Barcelona. Intenta vendre's com a sociologia de la literatura, i en aquest sentit el seu equivalent inseparable en l'ordre acadèmic seria *Literatura, vides, ciutats*, de Jordi Castellanos; a mig camí se situaria la tasca crítica i editorial d'Àlex Broch. Deia Robert Musil que «les ciutats es poden reconèixer per la manera de caminar, com la gent.» Guillamón ha confós la sociologia de la literatura amb la recerca als Encants de sabates gastades o l'enregistrament d'alguna conversa amb algun sabater; Castellanos, si més no, ha documentat la indústria del calcer. En tots dos casos, la idea de literatura i la idea de ciutat han de ser rescatades objectualment, però sobretot en el primer cas, com a record inert, no com a memòria. Ofuscat en el resum d'una època a través dels seus testimoniatges literaris que explicarien la transformació de Barcelona des dels anys seixanta, confon la tasca del sociòleg amb la seva enyorança elegíaca, cosa que no el fa diferent de Mario Vargas Llosa, que quan parla de la Barcelona cosmopolita de la seva joventut no enyora Barcelona, sinó la seva joventut. A propòsit de la literatura de l'exili, Michael Ugarte afirma que «*si la nostalgia es el deseo de un lugar que una vez fue pero que ha dejado de ser, regresar a ese lugar no resuelve nada sino más bien todo lo contrario: acarrea una serie de conflictos irreconciliables entre pasado y presente, presencia y ausencia, el yo y el otro, memoria y olvido*»; només cal ampliar l'abast a tota forma de nostàlgia per a entendre que és en aquest conflicte mateix on se situa la literatura. Pensar aquest conflicte, pensar-se en aquest con-

flicte malencònic és el que fan els escriptors, no plasmar els seus topants per als futurs historiadors. La literatura potser no és més que literatura, però tampoc no és menys que literatura.

Les conseqüències crítiques de demanar a l'escriptor que substitueixi el documentalista es fan molt evidents en una afirmació com la que trobem en la introducció del llibre de Guillamon:

Ara tot això [aquells anys i esdeveniments] sembla molt llunyà. En l'espai de tres dècades hem passat d'una ciutat martiritzada que generava desesperació i ressentiment a una altra que ha recuperat en gran part la qualitat urbana. La imatge de la ciutat també ha canviat. De la capital assetjada de finals dels setanta a la ciutat divertida de la postmodernitat, a la metròpoli que busca el seu lloc en el món: a mesura que s'ha fet més habitable, Barcelona ha renunciat a l'imaginari que va generar en els anys de la crisi. Molts dels escenaris tradicionals de la novel·la han desaparegut i amb ells les coordenades que feien la ciutat llegible. Paral·lelament, ha sorgit una ciutat nova, sense memòria ni referents, on els poders públics i els capitals internacionals imposen la seva pròpia ficció.

Resulta fàcil simpatitzar amb aquests arguments, en tant que no es perd per casualitat un quart de milió d'habitants en una dècada aparentment prodigiosa, la postolímpica, i resulta ja incontestable el fet que, a Barcelona, la ideologia dominant s'ha transformat en maons. Però l'epistemologia proposada és absolutament reaccionària en un detall imperdonable per a un sociòleg: la memòria de les ciutats és un esdevenir infinit, i les ciutats sempre són llegibles. Potser si les poques citacions que Guillamon fa de Baudelaire, Simmel, o Benjamin no fossin provocades pel fet d'estar resumint alguns —pocs— articles teòrics; si Wirth, Berman, de Certeau —que, cita, sense saber-ho, quan parla d'Augé—, Moscovici, Williams, Wilson o Stierl no fossin absolutament ignorats, quan alguns d'aquests autors són referències inexcusables en la formació bàsica d'un sociòleg o un antropòleg urbà; és més, potser si a l'obra de Juan Marsé li fos dedicada alguna cosa més que la miserable única ratlla que l'esmenta sense comentar-la, Barcelona, i qualsevol altra ciutat, podria pensar-se des de la literatura dels catalans i des de la seva crítica. No ha estat pas així: després de fer pensar que la solució de la crítica literària és la sociologia de la literatura, resulta

que els seus cims crítics no ho són pas (i dir que no ho són és l'eufemisme de situar-lo al costat de Taine i Sainte-Beuve). Perquè els grans llibres sobre una ciutat han de permetre pensar qualsevol ciutat en qualsevol moment, i fins i tot hi ha ciutadans de Barcelona com Manuel Delgado, Félix de Azúa, Enrique Vila-Matas, Enrique Lynch, Ignasi de Solà-Morales, entre molts d'altres, que només hi són citats per a explicar alguna anècdota, no pel seu sòlid pensament sobre la ciutat. Reduir a tematologia, a escenografia o a recull d'anècdotes la crítica de la ciutat significa no entendre que la crítica i la literatura són també la ciutat, que s'escriu constantment, en totes les seves formes de construcció i destrucció. Com Beatriz Sarlo ha demostrat clarament, el gran magatzem són els nostres passatges, i segurament tenim bons pintors de la vida moderna i postmoderna; només es tractaria que la crítica estigués a la seva altura, o, si més no, no hi renunciés, a formar part de la construcció de l'intel·ligible del nostre temps.

VI

La conseqüència de tot plegat a efectes de la literatura possible és que no només l'estil de pensar ha estat supeditat a la versemblança crítica i literària, sinó que fins i tot per aquest camí es perd la necessitat d'entendre que la dissolució de les fronteres entre els gèneres en realitat té al darrere la seva transformació en una constel·lació d'idees de la literatura que grava sobre la relació entre crítica, ficció i autobiografia. El panorama crític que acabem de descriure té la seva conseqüència editorial en una definició estretíssima de no-ficció, que menysprea aquells versos de J.V. Foix:

Les ficcions —i jo en visc— ¿fan esclava
La ment, o són els seus camins celestes?

La separació acrítica de ficció i no ficció potser sigui còmoda per als prestatges de les llibreries o per als gestors de les editorials, però resulta absolutament improcedent per a la literatura, com segurament també per a la vida. La transformació que la literatura exerceix en les formes de vida d'autors i lectors és l'evidència de com se sustenta per ella mateixa la unitat entre crítica, ficció i autobiografia; la presa de partit de la crítica i de les editorials per una ficció que es posi al servei de la documentabilitat dels

fets, i per una no-ficció que només sigui definida en termes de testimoniatge no fa sinó renunciar a camins celestes, fer esclava la ment.⁴

Ja fa bé Fuster en anotar al seu diari, l'any 1956, que

No tinc res a objectar-hi, naturalment, quant a l'anomenada literatura de *témoignage*. Però, per pulcritud terminològica, potser convindria suggerir una rectificació en les fórmules: sempre que s'al·ludeix un escriptor o una obra dient-ne que és «un testimoni de la nostra època» o «un testimoni de la nostra societat», resulta que més que *testimoni* n'és *fiscal*.

Ara com ara podríem arribar a la conclusió que la noció de testimoniatge ja ha quedat editorialment substituïda pel tafaneig, i a través de l'exacerbació de la teoria del reflex, des de les polítiques de la ficció de la crítica biografista i positivista, el que més s'ha falsejat no és la novel·la com a possibilitat, sinó l'actual definició generalitzada d'autobiografia i assaig, amb continguts d'encàrrec destinats a una societat que es vol amb pensament també d'encàrrec: diaris d'embarassos, d'adopcions, de professors, biografies de Floquet de neu i recopilacions d'entrevistes televisives, perfectament respectables com a llibres, però que substitueixen de manera interessada una concepció més àmplia i, per què no dir-ho, més lliure, de memòria. I parlem de llibertat perquè confiem que la ficcionalització de la memòria és una de les seves poques esperances de no ser instrumentalitzada i prosseguir la seva construcció inderogable de llibertat, no només per als escriptors. D'això depèn que pugui continuar tenint sentit per a la figura de l'escriptor aquell vers de Cernuda, del poema titulat *1936: «Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.»* La sentència de Christian Salmon a *Tomba de la ficció*:

Sempre ha estat la literatura la que ha estat sotmesa a un més fort acarissament. ¿Què té la ficció per a resultar tan perillosa? (...) La ficció representa una amenaça per al món. I el món es proposa conjurar-la.

ha de ser reformulada per al cas de la literatura catalana: ¿qui tem l'autobiografia i l'assaig fins al punt de voler enterrar-la com a no ficció, fins al punt

⁴ A banda que algun grup editorial no fa sinó posar-se en evidència quan publica els mateixos llibres en català dins una col·lecció anomenada «No ficció» i la seva versió en castellà en una que porta per nom «Ficciones.» En què quedem? De la crítica als editors i dels editors a la crítica, podrien deixar d'arrossegar la literatura per taules il·letrades?

de negar-li la seva inherent ficcionalitat, el tomb per la ficcionalitat que tot individu fa constantment en la seva vida per a viure-la i comprendre-la, fins al punt de voler fer-la fora de la literatura?

En un article perdut, *Literatura y modos de vida*, César Simón invertia l'estratègia crítica del positivisme i del biografisme i es preguntava:

¿Existirá algún modo de vida adecuado para los escritores, en función del género literario que cultiven?

Aquesta pregunta constitueix l'eix de tota la modernitat literària, però s'està transformant en un problema per a la literatura catalana. Ara com ara, la forma de vida dels assagistes i memorialistes catalans que hi pugui haver és l'exili ubicu. Sense deixar la seva literatura, mirant d'escriure en català, passen d'amagat per les nostres ciutats amb un feix de papers incomprendibles per a la crítica i per a bona part dels seus contemporanis a la cartera, on l'exili es mostra de manera doble, perquè és un exili fet de llibres de l'editorial Pre-Textos, Anagrama, Siruela, Beatriz Viterbo, El Acanalado, Losada, Versal, Huerga y Fierro, Cuatro, Lumen, Adriana Hidalgo, Paidós, Siglo XXI, Minúscula, i moltes d'altres, amb textos originals o traduïts d'altres llengües, que també hi sovintejaran. Però també fet de temps, amb llibres d'editorials en català, però de Pla, d'Ors, de Carner, de Gaziel, de Sagarra, de Manent, de Garcés, de Gasch, de Foix, de Riba, de Xammar, Soldevila... evidentment del mateix Fuster, que segurament va propiciar la lectura d'alguns d'aquests autors en trobar-los citats en els seus llibres. Literatura i temps: un bon indret on exiliar-se, ¿no serà la millor manera de compartir en silenci la solitud i esperar que no desaparegui del tot la llibertat mentre quedi per escriure, també en la literatura catalana, una sola paraula i la seva consciència?

Barcelona, tardor de 2002

Girona, estiu de 2003

3.

JOAN FUSTER

ENTRE L'ESCRITURA I EL DISCURS

JAUME PÉREZ MONTANER

Com en poques altres figures literàries i públiques de l'àmbit lingüístic català es dona en l'obra de Fuster aquesta unitat —o, potser, aquesta dicotomia—, entre l'escriptor i l'intel·lectual. És a dir: Joan Fuster entre l'escriptura i el discurs o Joan Fuster com a escriptor i com a intel·lectual. És ja corrent, en referir-nos a la seua obra, parlar de l'intel·lectual i de l'escriptor, pràcticament com a sinònims o com dos qualificatius que ens ajuden a situar-la i a situar el personatge. I encara que, sens dubte, els dos termes li escauen, paga la pena de delimitar l'abast dels conceptes, així com la pertinència i l'exactitud a l'hora d'aplicar-los a la seua producció. O, en altres paraules, preguntar-nos amb voluntat de resposta quin dels dos elements pesa més en el conjunt de la seua obra i quin ens ajuda millor a definir-lo.

És ben conegut que Joan Fuster no fou un orador ni va manifestar cap especial atracció, com a possibilitat de realització personal, per les arts oratòries, per la major o menor capacitat d'improvisació d'un discurs de cara a un auditori, la qual cosa no va impedir que un dels seus primers textos de gran ambició crítica fou el magnífic i quasi exhaustiu estudi sobre *L'oratòria de Sant Vicent Ferrer*, però es referia en aquell escrit a l'oratòria, les tècniques declamatòries i els recursos expressius d'un altre. Quan ell havia de parlar en públic es preparava a consciència, escrivia el seu parlament i, pràcticament en tots els casos, acomplia el seu compromís amb una lectura pausada i eficient d'allò que prèviament havia escrit, sempre allunyat de les característiques i singularitats histriòniques de l'orador professional o del professor amb taules.

Es tractava d'una actitud i d'una pràctica que m'atreviria a conceptuar com a bàsicament ètica i estètica, que es basava en la clara decisió de no en-

ganyar o no defraudar l'auditori amb improvisacions apressades, en tractar de donar, amb un evident sentit de la professionalitat, allò que s'esperava d'ell i en estar convençut que, en tant que escriptor, s'expressava sobretot en l'escriptura i mitjançant l'escriptura. Pense que aquestes mateixes raons, o d'altres molt semblants, són les que determinaren en el fons la seua quasi constant negativa a les entrevistes al llarg sobretot dels darrers vint-i-cinc anys de la seua activitat pública. Ell era i se sabia escriptor, responsable dels seus escrits, que, en el moment si més no d'escriure'ls, expressaven amb una relativa exactitud els seus pensaments, allò que volia dir. Dipositava en el text escrit una responsabilitat que no podia estendre amb la mateixa fiabilitat a la paraula parlada, a la conversa o al discurs que podia ser interpretat o malentès per l'entrevistador o el periodista i, al capdavant, pel lector o, sobretot, que no havia estat suficientment meditat i/o corregit pel mateix emissor.

Verba volant, scripta manent... deien els llatins i probablement és cert; tanmateix, la paraula, l'efímera —com deia Roland Barthes— és irreversible, molt més irreversible que l'escriptura: és a dir, una volta pronunciada «no es pot *corregir* una paraula sense dir explícitament que va a *corregir-se*»; paradoxalment la paraula, la que vola, és indeleble, contràriament a la majestàtica escriptura que es pot esborrar, ratllar o tacar per tal de *corregir-la* i adaptar-la millor a la intenció de qui escriu.

Petits detalls, si es vol, aparentment; detalls de forma o d'estil personal que, tanmateix, configuren, enllà de l'anècdota, una actitud ètica i estètica i el convenciment que, si no està clar que «l'estil és l'home», com deia Buffon, sí que és evident que l'estil és l'escriptor, allò que el caracteritza, el distingeix i ajuda a definir-lo. L'estil, és a dir, l'ornament, la màscara i la mascarada, el semblant, que, tanmateix, no pot ser deslligat del contingut. O que forma part del mateix contingut, perquè, ¿què és més autèntic: la màscara o el que hi ha sota la màscara, la imatge que l'altre té de nosaltres o la que volem donar o el que pensem que amaguem sota aquesta imatge?

Fuster com a escriptor i/o Fuster com a intel·lectual. Però, ¿quina classe d'escriptor o quina classe d'intel·lectual? En un petit article d'estiu, recollit a *Contra Unamuno y los demás* (1975), es referia breument i de passada al seu ofici, a l'ofici d'escriptor, tot comentant una frase de Baltasar Gracián:

Gracián, en El Criticón:
«*Quién quiera mandar, escriba.*»
¡Que te crees tu eso, reverendo!

No, no: la historia lo certifica. Nadie que «quiera mandar» empieza por meterse a escribir. La escritura nunca ha llevado a nadie al poder. Otro asunto es que los escritores sirvan al poderoso. Y otro, además, que el poderoso, llegada la jubilación, se dedique a escribir. Son las habituales «Memorias».

Escribir es un oficio triste y secundario. Como poner un ladrillo sobre otro para levantar una pared. O casi. Lo curioso es que, queriendo o sin querer, se levantan paredes de palacios, de iglesias, de cárceles, de oficinas, de urinarios públicos...

Es la vida.

Els comentaris són sobers i redundants, com sol passar amb tots els comentaris sobre una bona part dels seus articles. Però, en tot cas, caldria insistir en la desimboltura de la seua resposta, a centenars d'anys, al pare Baltasar Gracián, exactament com en una conversa entre amics, ell i l'il·lustre jesuïta, asseguts a una taula, bevent una tassa de café o, potser, un whisky: «*¡Que te crees tu eso, reverendo!*».

El que vull assenyalar, tanmateix, és l'ombrívola consideració de Joan Fuster sobre l'ofici de l'escriptor, sobre el seu propi ofici: «trist i secundari». O el paper i els resultats de l'escriptor, la funció i la significació de la seua obra, depenent de la vinculació o no vinculació al servei del poderós. I, sobretot, el fet que l'escriptura, contràriament al que pensava Gracián, està per definició en els antípodes del poder. Més aviat se situa al marge del sistema, a contrapèl de l'*establishment* i, en molts casos —en els casos, per regla general, de la millor literatura—, decididament en contra del poder. Plató, com tantes voltes ha estat repetit, ja ho tenia molt clar quan va decidir, quasi olímpicament, excloure els poetes en la configuració de la seua República; els poetes i els escriptors en general, exclosos de la república platònica i pràcticament de totes les repúbliques. Això ho sabia perfectament Fuster, practicant fidel i constant de l'ofici que va elegir.

«*La escritura nunca ha llevado a nadie al poder*», diu des de la base i l'experiència de l'escriptor i, si es vol, com a intel·lectual que basa el seu «magisteri» en la pràctica de l'escriptura. Afirmava Roland Barthes que els professors s'inclinen envers la paraula, es posen al costat del discurs; els escriptors, tanmateix, en tant que creadors i manipuladors del llenguatge, o com operadors del llenguatge, se situen al costat de l'escriptura; mentre que els intel·lectuals, les persones que escriuen i publiquen el seu discurs, se situen entre el professor i l'escriptor, entre el discurs i l'escriptura.

Caldria en aquest punt entendre el discurs en el seu sentit institucional, com a transmissor i perpetuador d'uns valors «universalment» establerts i acceptats, òbviament i en primer lloc per aquells que han tingut i tenen el poder de dir què està bé i què no està bé, què és literatura i què no és literatura, quins són els valors humans, ètics i nacionals i quins no ho són. I tot això amb el caràcter d'universalitat que sempre atorga el poder, i el convenciment i la força d'estar al costat del poder.

D'acord amb el postulat de Barthes, adaptació en més d'un aspecte tant de les reflexions foucauldianes sobre el discurs com de la teoria lacaniana sobre els quatre discursos —el de l'amo, el de la històrica, el de l'analista i el de la universitat—, exposada un any i mig abans a la Facultat de Dret de la Sorbona en el seu Seminari sobre *El revers de la psicoanàlisi* (novembre 1969-juny 1970), a penes si hi ha incompatibilitat entre el llenguatge de l'intel·lectual i el del professor, de tal manera que, ben sovint, són la mateixa persona. És cert que l'escriptor i l'intel·lectual també poden coincidir en un mateix individu, o l'escriptor i el professor, però allò que radicalment distingeix l'escriptor, en tant que escriptor, és que està sol, que se situa tot sol al costat de l'escriptura; de tal manera que l'escriptura comença precisament quan la paraula esdevé impossible. I afegeix Roland Barthes que aquesta paraula, impossible, cal entendre-la en el mateix sentit que se li dóna quan s'aplica a un nen insuportable. Maurice Blanchot parla també, per la seua banda, de la inviabilitat i la falta de sentit del discurs. Es tracta en tots els casos de la impossibilitat d'un discurs, el discurs de l'amo, que és òbviament el discurs per antonomàsia, predominant en les relacions amb l'altre, en les relacions socials i, fins i tot, en les relacions amb nosaltres mateixos. És el discurs que ve bàsicament definit per la norma, el poder, la llei que, com recorda Jacques Lacan, no pot ser considerada com homònima del que pot enunciar-se en altres casos com a justícia. També coincideix Barthes en aquesta reflexió en afirmar que allò que caracteritza la paraula parlada és la claredat, i afegeix que «l'abolició de la polisèmia —és a dir, la instauració de la pretesa «claredat»— està al servei de la llei: *tota paraula està de part de la llei.*» L'intel·lectual, doncs, queda situat, escindit, entre aquests dos camps: el discurs, que és bàsicament el discurs de l'amo o és el discurs universitari, el discurs de la llei, que no és exactament —cal recordar-ho sempre— el de la justícia, i el camp de l'escriptura, el del creador, que, si calgués situar-lo en relació amb el concepte lacanià de discurs, es podria relacionar o s'acostaria en alguns casos al discurs històric i, sobretot, a

aquell que es caracteritza per ser precisament l'absència o la negació del discurs: el discurs de l'analista. En termes blanchotians parlariem del «privilegi» de sostreure's a l'elecció que ens proposa tot tipus d'ordre expressat per una llei, perquè l'escriptura condueix a aquell «instant en què ja no és possible elegir», i el poeta és llavors aquell que no pot sostreure's a res, que no s'aparta de res, que està lliurat sense reserva a l'estranyesa i la desmesura del ser.

L'escriptura no mana, evidentment; no té poder o el seu poder és d'una altra mena. Ni mana aquell que, com a escriptor, es dedica a l'escriptura, tot i que Fuster sabia, tal com ho deia en aquell breu article, que, en determinats casos, l'escriptura es posava al servei del poderós i que aquest «ofici trist i secundari» podia, com qualsevol altre, al capdavant, servir al poder secular, a l'eclesiàstic, a la repressió, a la burocràcia o als urinaris públics... Comptat i debatut, es tracta d'un potencial no intrínsec sinó epidèrmic a l'escriptura, que està en relació amb la posició del subjecte que escriu i publica.

El discurs, la paraula, per contra, encarna la llei, la claredat, l'autoritat: una frase estricta és sempre una *sentència*, com deien en llatí o com encara es diu en moltes llengües modernes, amb tot el pes i totes les connotacions d'una decisió jurídica i una responsabilitat penal; la llengua, qualsevol llengua —encara que cal que s'hi donen les condicions adequades—, sempre ha estat aliada de l'imperi; allò que tots els poders saben i tenen ben present fou definit de manera peremptòria per un dels poetes al servei de l'imperi espanyol en l'època de Carles I: «*Una lengua, una espada y un imperio.*» I no era un recurs retòric, sinó una constatació i un convenciment del poder de la paraula. O, tal com ho resumeix Roland Barthes, allò que podríem considerar com la característica predominant del discurs, que no pot ser altre que el discurs de l'amo, «parlar és exercir una voluntat de poder: en el camp de la paraula no hi ha lloc per a cap innocència, per a cap seguretat.»

Una alternativa difícil, ombrívola o impossible que només pot tenir l'escriptura com a eixida. L'escriptura que s'oposa a la paraula i que apareix quan el discurs esdevé inviable; l'escriptura que és l'únic valor possible per a l'escriptor, en la soledat intrínseca de la qual es busca ell mateix i pot trobar-se en certa manera i imaginar fins i tot que pot salvar-se. Per una altra banda, en tant que aventura del significat, «en l'escriptura —tal com diu Barthes— l'enunciació traïx l'enunciat sota l'efecte del llenguatge que el produeix», i dóna lloc a l'aparició dels elements crítics, progressius, subversius, insatisfets o, en termes freudians, histèrics i histeritzants.

Abans m'he referit al llibre de Fuster *Contra Unamuno y los demás*, de manera concreta a un fragment d'un article de la segona part titulat «Vacaciones pagadas», tot evocant, traduïnt directament, el títol del conegut poemari de Pere Quart. En un altre moment del mateix llibre, en l'article inicial, «El caso de Don Miguel», el tema del qual dóna títol a tot el recull, *Contra Unamuno y los demás*, Fuster arremet contra un dels mites suposadament liberals i «exportables» del món peninsular. Llegim ja en el primer paràgraf:

Si se me hace el obsequio de no tomar la cosa demasiado al pie de la letra, y mucho menos como una irreverencia, yo me atrevería a decir que don Miguel de Unamuno es algo así como una Conchita Bautista de la cultura. Y que conste que no se trata de un «juicio», sino de un intento de «descripción». (...) ¿Fue de verdad «filósofo» —un filósofo como Dios manda— el profesor Unamuno? Carezco de autoridad en la materia, y me abstendré de opinar; pero sospecho que sería imprudente afirmarlo. En todo caso, no cabe duda de que fue, y sigue siendo, un enorme «espectáculo intelectual». Eso no sabría discutirlo nadie.

La irreverència, a pesar de les excuses —de les falses excuses, podríem dir, com un recurs literari més del seu article i de la seua prosa—, ja va per davant. I, per a reblar el clau, l'afirmació que no es tracta d'una opinió personal, un «judici» més o menys arbitrari i subjectiu, sinó d'una constatació, una evidència, «un intent de 'descripció'» que no pot admetre massa dubtes. Una Conchita Bautista, o una Carmen Sevilla o qualsevol altra, de la cultura o de la filosofia, si és que Unamuno fou filòsof, «un filòsof com Déu mana».

En l'espai escàs d'una pàgina, Fuster ha desmitificat o desconstruït una figura, un lloc comú, de la cultura espanyola d'aquest segle. El resultat és que de don Miguel, com de les tonadilleres anomenades «folklòriques», modernes o pseudomodernes, allò que pot atraure relativament un públic internacional és l'exotisme i l'espanyolada barrejats amb uns certs aires de fàcil modernitat. Allò que un lector de més enllà dels Pirineus pot trobar en les obres d'Unamuno és l'estranyesa, «l'estupefacció més abrupta», l'«espectacle intel·lectual» d'uns temes i problemes obsessionants per a don Miguel, més o menys habituals en l'Espanya de la seua època, però ja inconcebibles en altres latituds.

Cuando Europa se entregó al vicio literario-metafísico del existencialismo, los papeles de Unamuno dieron la impresión de adquirir una vigencia nueva: cosmopolita. El quidproquó fue divertido: algunos comentaristas tomaron el rábano por las hojas, y quisieron colocar a don Miguel en medio de aquella pequeña

efervescencia. Y don Miguel no era un existencialista: era la Niña de los Peines y Conchita Piquer en una sola pieza, un fenómeno marginal y aberrante.

La crítica fusteriana, centrada en aquest article en l'obra i la personalitat d'Unamuno, apunta, tanmateix, a un context més ampli. Junt a la figura del rector de Salamanca, es refereix també a la moda de l'existencialisme de postguerra o, com ell mateix diu, «el vici literari-metafísic de l'existencialisme», com un petit ajustament de comptes amb una altra figura, probablement tan energumènica com la de don Miguel, salvant totes les circumstàncies d'època i de lloc, Sartre. Ja s'havia referit a ell de manera indirecta en el seu conegut article sobre Erasme, «Intel·lectual», i, encara uns anys abans, en l'«Elegia a Rabelais» quan de manera intencionada menciona el filòsof existencialista en uns versos, «rabelaisians» i volgudament prosaics, que evocuen i exigeixen la primacia del desig, la presència del cos i dels sentits:

Tu vas inaugurar una nova manera de riure
dins l'àrea de la civilització occidental
i —ai!— cristiana,
i ens sentim feroçment humans quan la practiquem.
De més a més, a sota, hi ha una lliçó.
Vivez joyeux!
és la teva consigna.
Ben mirat, aquesta seria l'única forma
de viure,
i de viure com Déu mana.
Hem de viure com tu ens aconselles,
no com ens aconsellen Hegel o Sartre
o qualsevol altre escrípol monstruós.

L'article de Fuster arremet sobretot contra el que podríem considerar com la cultura espanyola, oficial o oficiosa, tant si es mira des de la dreta com des de l'esquerra ben pensant. És Unamuno, «*el filósofo de las Hurdes*», com l'anomena en un moment, però són també els comentaristes i erudits que, amb la moda de l'existencialisme tractaren de situar un Unamuno, suposadament hereu de Kierkegaard, en l'òrbita de la cultura europea de postguerra. O, en un altre nivell, però barrejat també en el mateix article, és Fraga i tota la seua cohort de tecnòcrates i «liberals» aparentment renovadors. I, tanmateix,

Cualquier identificación que se presume es puro equívoco: el antirracionalismo, o irracionalismo, unamuniano, no tiene nada que ver con los demás irracionalismos o antirracionalismos en boga. Don Miguel no «sirve». Es un «espectáculo» sugestivo, y constituye, si bien se mira, un ingrediente de la imagen turistificada de la Piel de Toro, en un cóctel que confunde al Greco con los Dominguín, al Quijote y a El Escorial con la Costa Brava y la paella, a Torquemada y a Santa Teresa con el Empecinado, Luis Candelas y el Campesino. El lío raya en la demencia. «Spain is different» vino a ser el eslogan. Quien lo inventó o lo promovió acertaba en un grado sarcásticamente imprevisible.

L'altra opció cultural o filosòfica en la mateixa època d'Unamuno, considerada també de cara a l'exportació, a l'homologació internacional, no era tampoc gaire atractiva o prometedora. Per tal d'evitar dubtes, Fuster s'hi refereix breument: «Don José Ortega, mientras tanto, fabricaba, para su *Espectador*, las deliciosas, cursilísimas páginas de la 'Conversación en el golf o la idea del dharma'...»

Unamuno, doncs, o Conchita Bautista, com un article turístic més, apte, potser, per als «hispanistes a sou d'universitats nord-americanes» o tema d'alguna «eventual erudició, simpàtica i folklòrica» d'una tesi doctoral, a Suècia o als Estats Units. Les línies finals de l'article de Fuster no poden ser més apoteòsicament malintencionades; no un castell de focs d'artifici, sinó una càrrega de dinamita en profunditat contra la idealització de la cultura i les lletres espanyoles:

Don Miguel de Unamuno es un gran escritor. No tanto como el Arcipreste de Hita, pero más que el duque de Rivas o don José María de Pereda. Los interesados en la literatura española tendrían que revisar el caso. Personalmente, a mi, Unamuno me da grima. Pero, como creación retórica, y en castellano, su caso es acreedor de mejor suerte...

El discurs de Joan Fuster en aquest article, en el conjunt de *Contra Unamuno y los demás* en general i en la majoria dels seus escrits, és un discurs òbviament intel·lectual que, tanmateix, naix i s'estructura des de la seua posició d'escriptor; un discurs que sempre té l'escriptura com a base i principal referent. Allò que està en joc en els seus articles és la pràctica i les característiques de l'escriptor, l'èmfasi de l'enunciació sobre l'enunciat que obre les portes ben sovint a la crispació reveladora i a la crítica i s'atreveix a dir allò que «no es pot dir» o que, segons alguns, «no està bé que es diga»,

a plantejar temes, «*vidriosos y estimulantes, que —com ell mateix diu en el pròleg— me parecían alevosamente silenciados o confundidos por unos y otros*».

«El caso de don Miguel» despertà lògicament les protestes dels unamúnides, de totes les tendències, que es van sentir atacats en els seus principis. Però també suscitaren una reacció semblant la majoria dels articles inclosos en la primera part del llibre, titulada «El ruedo ibérico» amb la malícia i encert que Valle-Inclán va saber posar en circulació. Amb l'escrit sobre Balmes, per exemple, per la imprescindible i lògica actitud desmitificadora d'un pensador que no fou precisament un Hegel, «*la patriotería catalanoide, con la añadidura de una cierta infusión clerical, se rebeló contra lo que consideraron una ofensa a la sagrada memoria del filósofo de Vic y a la entera diócesis a que estuvo incardinado*.» Però el que més crida l'atenció és la reacció dels altres unamúnides respectables, Américo Castro o Claudio Sánchez Albornoz o, fins i tot, José Luis Aranguren, el qual, argumentant a favor de don Américo, arriba a escriure que sempre hi ha alguna cosa «*que de ninguna manera se puede decir*». La resposta de Fuster havia de ser contundent i fulminant: «*¿De ninguna manera? La conclusión inmediata era, y es, que si el profesor Aranguren fuese ministro de Información y Turismo, sería peor que el profesor Fraga en sus peores momentos.*»

El discurs sempre està situat en algun lloc concret, i el discurs d'Aranguren, en aquell moment, parlava sens dubte des del lloc de l'amo, des del poder, encara que fos el poder sempre relatiu i vicari del professor o de l'intel·lectual relacionat o associat amb la càtedra. Afirmar que hi ha coses que no es poden dir és situar el discurs al costat de la llei, perquè la llei és la que ens diu què està permès i què no està permès. El discurs de Fuster, tanmateix, els escrits de Fuster, millor dit, van dirigits contra les imposicions, contra la llibertat vigilada, contra l'estereotip i les idees fixes i immutables, contra aquells que es creuen dipositaris de la veritat i la raó. És el discurs de l'intel·lectual crític i compromès amb ell mateix en primer lloc, la qual cosa significa per damunt de tot un compromís amb la seua escriptura, amb l'aventura del significat que possibilita la disseminació del desig i permet que el llenguatge tracte de ser alguna cosa més que dubtosa comunicació.

No crec que siga fàcil donar una definició d'intel·lectual —ni és tampoc ara el moment d'intentar-ho—, perquè no es tracta evidentment d'una professió concreta, sinó més aviat d'una actitud davant la vida i de cara a les possibilitats del coneixement i del propi coneixement sobretot, una actitud que té com a referents insubstituïbles la possibilitat del saber i de la

veritat. Fins a un determinat punt, potser, ens poden aprofitar unes reflexions formulades per J. V. Foix, que, a pesar del seu caràcter idealista i la seua pretensió de veritat absoluta, ens resulten aproximadament vàlides per a descriure en part la posició de Fuster. Segons el poeta de Sarrià,

l'intel·lectual és l'home lliure (lliure en funció de l'esperit) que posa la seva ambició, que subordina la seva activitat mental, que condiona les seves comoditats materials a la coneixença del ver. L'intel·lectual és ambiciós, d'una ambició total, de coneixença.

Ens quedariem, lògicament, amb les referències a la llibertat i amb la subordinació de la seua activitat i les seues comoditats materials a la coneixença del ver, però sense metafísiques, sense vanes pretensions de totalitat. La llibertat és també el centre de les reflexions fusterianes sobre l'intel·lectual a partir de la seua lúcida evocació d'Erasme:

Erasme, més que no pas Luter, és el representant d'un veritable «lliure examen», en el sentit que aquesta fórmula adopta en el camp laic de la intel·ligència. D'Erasme, pràcticament l'ha heretat la moderna cultura europea, i l'ha fet centre de la consciència intel·lectual. Només si té garantida la seva llibertat —interior i exterior— l'home de lletres es creu en possibilitat de continuar sent home de lletres. Aquesta llibertat, de més a més, avala el seu rendiment professional.

Pel que fa a la veritat, allò que mostra clarament Fuster és que no és absoluta ni es pot posseir en exclusiva, i que en la recerca de la veritat les possibilitats d'equivocació poden ser múltiples i constantment repetides. Contra l'imperi del pensament únic, que sempre ha estat institucionalitzat, molt abans de la seua preeminència i teorització actuals, escrivia Fuster en el pròleg:

Nunca he pretendido «tener razón», ni en estos asuntos ni en ningún otro: esta gloriosa imbecilidad la dejo a quienes se dedican profesionalmente a estar en posesión de la «verdad». Por ejemplo: Mussolini, el Mussolini que «ha sempre ragione». O don Américo Castro y don Claudio Sánchez Albornoz, que se disputaban por ello. O... Es igual. Frente a la comedia intelectual —y no intelectual— en trámite, me propuse levantar la liebre de unas cuantas objeciones.

L'actitud de Fuster —ja ho he dit abans— és la de l'intel·lectual compromès que, en la cruïlla de l'escriptura i el discurs, opta sempre per la

posició incòmoda de l'escriptura. I, des de l'escriptura, l'objecció al discurs imperant, perquè sap que mai no es té la raó, tota la raó, ni es posseeix mai la veritat, tota la veritat. *Contra Unamuno y los demás*, del qual he comentat unes poques pàgines, és un compendi eminent d'aquesta actitud. Publicat en castellà l'any 1975, pense que, dissortadament, no és un dels llibres més coneguts o citats del nostre autor. I, tanmateix, els articles i les reflexions que recull, centrats sobretot al voltant d'algunes figures i temes representatius de la cultura espanyola, mostren de manera inequívoca algunes de les característiques bàsiques de l'escriptor en tant que intel·lectual: l'intel·lectual que compromet el seu discurs a partir de la pròpia escriptura.

Els articles de *Contra Unamuno y los demás* foren escrits en un dels períodes en la història recent de major esperança i activitat política a l'estat espanyol; esperança avortada al final, com tots sabem, pels compromisos burocràtics i polítics; un dels períodes també de major activitat literària i intervenció pública de Fuster; unes activitats que necessàriament havien de manifestar-se *contra*. En el fons, sempre s'escriu contra algú o contra alguna cosa, havia dit Fuster en un dels seus aforismes; i, també: «Escriure —fer literatura— és tot això que vostès diuen, i de més a més, una forma de venjança.» Crida l'atenció la relativa abundància d'aquesta preposició en els títols fusterians d'aquest període: *Contra Unamuno y los demás*, *Contra el noucentisme*, «Contra el nacionalisme». Contra el nacionalisme, precisament, és la clau o una de les claus dels articles que he tractat de comentar. Unamuno, Américo Castro o Sánchez Albornoz són escriptors o historiadors admirats en molts aspectes pel mateix Fuster, tal com ell ho manifesta. No escriu, doncs, contra ells, sinó contra algunes de les seues idees i, de manera especial, contra l'inveterat nacionalisme espanyol d'alguns dels seus escrits:

Contra lo que algunos hayan querido creer, yo siempre fui un buen admirador de don Américo Castro. Tengo tantos libros suyos como me ha sido posible adquirir, y siento no disponer de los demás. Son libros que nunca defraudan: densos de erudición y de sugerencias. «Admirar» no significa «identificarse con», desde luego. La «admiración» no está reñida con la «discrepancia», y a mi, por lo menos, me ocurre que «admiro» con más objetividad a aquellos de quienes «discrepo» (si me parecen «admirables», naturalmente).

Allò que critica Fuster és el nacionalisme exacerbant, explícitament espanyol, de moltes actituds i actuacions d'Unamuno o el nacionalisme la-

tent, però no menys profund, dels llibres d'Américo Castro, aquell que està aparentment amagat sota la intenció directa i explícita del seu discurs, que ve a ser com un afegit o un suplement al propi discurs, a la seua tasca d'historiador, en certa manera molt proper a allò que Barthes conceptua com el *sentit obtús*. Pel que fa a Sánchez Albornoz, el tema de molts dels seus llibres i la seua actitud com a historiador són molt més obvis:

Me guardaré mucho de discutir las excelsas virtudes de Sánchez Albornoz, en cuanto al manejo de diplomas y de virguerías altomedievales. Chapeau!, si se quiere, y adelante. Lo que pasa es que don Claudio tiene la mentalidad de un obispo visigótico, exactamente de aquellos que vigilaron la abjuración de Recaredo.

Sempre s'escriu contra algú o contra alguna cosa. El mateix Barthes afirma que tot discurs nou no pot sorgir sinó com a diferència i distinció, «destacant-se *contra* allò que se li adhereix». El llenguatge no és dialèctic, sinó que, en el seu creixement històric, es desplaça a salts, de manera que qualsevol discurs nou és *paradoxal* respecte a un discurs anterior. Així, doncs, sempre resulta interessant buscar, o tenir present, «a quina *doxa* s'està oposant un autor», encara que siga ben sovint una *doxa* minoritària o limitada a un grup restringit. Contemplat des d'una altra perspectiva, no és altre el procés d'evolució del discurs literari i del discurs artístic en general; és el que podria corroborar també Harold Bloom amb la seua teorització sobre «l'angoixa de la interpretació» o amb la teoria del *misreading*, la lectura tergiversada, tan propera, per una altra banda, al concepte de *mépris*, equivocació, de Jacques Lacan. D'alguna manera, Joan Fuster se'n feia ressò pel que fa a la pintura en una de les notes del seu article «Textos posibles», recopilat també en *Contra Unamuno y los demás*. Es referia a un pintor valencià, Vinadell, seguidor de Sorolla, a principis dels anys trenta. Deia el pintor:

«No se pinta lo que se ve, sino lo que se ha aprendido a pintar. Los cubistas hacen eso, se copian unos a otros, pero nosotros también, los realistas. Yo cojo el pincel, me coloco ante lo que quiero pintar, un bodegón o una marina, y pienso, ante todo, en lo que hizo don Joaquín...»

Don Joaquín era Sorolla. La confesión está sacada de una entrevista publicada en El Eco de Sucro, hoja dominical que aparecía en Cullera en 1934. Y no es de desdeñar. Los románicos del Pirineo no hacían otra cosa. Ni los chicos de la última exposición de Granollers en homenaje a Joan Miró.

Alguien introduce el «cambio», de vez en cuando; pero lo demás, lo que viene luego, es «hacer lo que hizo don Joaquín».

El «*cambio*» significa exactament anar *contra* una *doxa* determinada, que pot ser un pare literari o artístic o una marcada influència, encara que no se sàpia; significa diferenciar-se o distingir-se respecte a una tendència, «destacant-se *contra* allò que se li adhereix». Però, una *doxa* és també i sobretot una doctrina, una manera d'entendre el món i la cultura. Joan Fuster se situa, des de la seua escriptura, contra les concepcions heretades, contra la tradició estereotipada, les construccions històriques acceptades o imposades. Des del seu escepticisme confessat, dubta de tot el que ens ha estat transmès... i encerta. Encerta, generalment, entre altres coses, perquè ja en el dubte —o només en el dubte— trobem implícita la possibilitat d'encertar. La seua actitud, ell que es confessa també especialista en idees generals, és la mateixa que podem veure en les millors mostres del estudis teòrics, la teoria, aquest gènere miscel·lani, tan desenvolupat en el nostre segle i sobretot en les darreres dècades, que es caracteritza, com han assenyalat Richard Rorty i Jonathan Culler entre altres, per la seua capacitat de desafiar i reorientar el pensament en camps diferents dels de l'especialitat del seu autor. L'obra de l'escriptor i assagista Joan Fuster, com tots sabem i no cal insistir-hi, sobrepassa amb escreix els límits d'allò que tradicionalment ha estat entès com a literatura. I, tanmateix, són literatura, literatura estricta, els seus escrits.

Cal tornar al principi: Joan Fuster, entre l'escriptura i el discurs, se situa clarament al costat de l'escriptura. En tant que escriptor, o com a intel·lectual compromès amb el seu ofici d'escriure, podríem dir —i demane totes les excuses imaginables, o potser no— que el seu és un discurs terrorista. És clar que cal entendre aquest terme en el sentit que li dóna Roland Barthes quan distingeix en literatura —com en la mateixa vida— bàsicament dos discursos, el terrorista i el repressiu. El primer, que no està necessàriament associat a la defensa o asserció d'una fe o una doctrina, es proposa senzillament «l'adequació lúcida de l'enunciació a la violència real del llenguatge, violència originària que es basa en el fet que cap enunciat no pot expressar directament la veritat i no té a la seua disposició altre sistema que exercir la força de la paraula». El discurs repressiu, ben al contrari, «no s'associa amb la violència declarada, sinó amb la llei». És el discurs que postula l'equilibri entre el que està permès i el que no està permès, entre allò recomanable i allò no tan recomanable, el discurs de la llibertat vigilada de les interpretacions, el que diu que no està ni a favor d'una cosa ni de l'altra, sinó que se situa en el terme mig, el que es presenta com imparcial,

objectiu, humà, però que, si l'anàlitzem o el gratem una mica, ens revela que, en la seua interioritat, està a favor d'uns i en contra dels altres. És el discurs benpensant, el discurs liberal. Però, tot això ja ho havia dit Fuster molt abans i de manera molt senzilla i gairebé col·loquial; ell, que no es considerava teòric de res o que simplement es deia especialista en idees generals. En un dels seus primers aforismes, en *Judicis finals*, escrivia: «Em fa la impressió que tot allò que no és literatura de ressentiment és només literatura de consentiment.»

Discurs terrorista o literatura de ressentiment; és a dir, literatura. Si tractàssem de situar-lo en relació amb la teorització dels quatre discursos lacanians, el seu lloc seria, probablement, com és lògic, el del discurs de l'analista, encara que en moltes ocasions caldria relacionar-lo de manera directa amb el de la histèria. Tots dos oposats, al capdavant, des de diverses perspectives o situacions, al discurs de l'amo i al discurs universitari, l'imperi de la llei, no de la justícia, i l'imperi del saber absolut, és a dir, de la burocràcia i, per això mateix, impossible. Discurs intel·lectual que, en l'estela d'aquell Erasme recreat per Fuster, però a diferència d'ell, pot comprometre's conscientment amb la seua pròpia escriptura, perquè les circumstàncies econòmiques, polítiques i socials havien canviat i perquè, a partir del «J'accuse» de Zola, «l'autonomia del camp literari» —tal com mostrà Pierre Bourdieu en *Les regles de l'art*— ha fet possible que l'escriptor, en nom d'aquesta autonomia i en el de les normes pròpies del seu camp, pugui intervenir en els afers públics, en el camp de la polis, constituint-se així en intel·lectual.

L'intel·lectual, doncs —i l'intel·lectual i escriptor Joan Fuster n'és un exemple plenament vàlid per a la nostra època—, esdevé intel·lectual en el fet mateix d'intervenir en el camp polític i social a partir dels postulats específics del camp de la producció cultural, entre els quals cal destacar sobretot, junt a la idea de llibertat i el desig de saber, els valors de la veritat i la justícia sense posseïdors únics i absoluts. En donar aquest pas l'intel·lectual, que només així és intel·lectual, comença a escapar al domini del discurs de l'amo, a histeritzar el discurs tractant d'actuar des del lloc de la veritat, a posar en joc el discurs propi de l'escriptura en tant que creació, i a situar-se en el lloc difícil i privilegiat que produeix els significants que estructuren el discurs, és a dir, en el lloc del discurs de l'analista.

4.
MONTSERRAT ROIG:
ENTRE LA NOVEL·LA I EL PERIODISME

LLUÏSA JULIÀ

D'ofici, escriptora

Els mots que segueixen plantegen un esbós sobre la manera que Montserrat Roig entenia l'ofici d'escriure, fossin entrevistes, articles d'opinió, assaigs, novel·les o relats... Volen posar de manifest a grans trets el plantejament inicial i la gradual evolució segons els canvis polítics i socials que es produeixen al llarg dels vint-i-un anys de la seva producció literària, entre 1970 i 1991. Una evolució que amb relació al punt de partida inicial és prou pessimista en el seu conjunt, que passa per una certa esquizofrènia entre periodisme i ficció i que la porta a redefinir el concepte de novel·la, mentre es manté crítica i compromesa davant el periodisme que s'imposa a partir de mitjan anys vuitanta.

No cal insistir-hi, però, l'obra de Montserrat Roig es produeix en un període històric en què l'escriptor, l'escriptora, passa de ser l'intel·lectual compromès amb la realitat i que com a tal hi té una funció central (anys seixanta i primers setanta), a viure un procés de desplaçament que el situa en un espai cada vegada més reduït dins el poder d'incidència sobre la realitat. Fins a l'extrem que ella, que havia estat una de les pioneres de la televisió en català, abans de l'emissió de TV3, constata que se l'aparta de la cultura oficial catalana.¹

¹ En parla perquè encara el 1986 continua fent programes per a TVE (és el cas de *Búscate la vida*, programa d'entrevistes al jovent) i no havia estat cridada per TV3. Vegeu, l'entrevista de Josep Masats, «Montserrat Roig: la Catalunya arrauxada dels artistes», *Canigó*, núm.760: 1.5.1982, ps. 8-9.

Per avançar en aquesta línia faig servir les declaracions de la mateixa escriptora, fetes a la premsa en aquest període, i també alguns esbossos molt aclaridors, del llibre *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, publicat pòstumament i considerat una mena de testament vital i literari.² Del material d'aquest llibre, són especialment interessants els apunts, les fitxes de llibres, les citacions més o menys extenses, els retalls o fotocòpies d'articles, és a dir el material de preparació per a un article que finalment no va acabar i que tenia per títol *Periodisme contra novel·la*. Un títol i moltes notes que permeten observar el balanç que fa l'escriptora de la seva activitat literària global, activitat periodística versus activitat de ficció, activitat narrativa enfront de l'article de premsa que cal escriure amb la pressió del lliurament diari.

Un punt inicial que no es pot obviar és la professionalització amb què Roig va abordar el fet d'escriure, emmarcat en l'actitud de normalitat que es volia donar al fet d'escriure en una societat que es vol normal; però el seu esforç, que es tradueix en una actitud de treball molt rigorosa, no li va proporcionar mai una estabilitat econòmica. Al llarg de tota la seva vida, va viure de la feina realitzada al dia, encarregada i feta al moment; va viure, per dir-ho així, en la més estricta intempèrie. Malgrat tot, Roig va partir de la dessacralització de l'escriptura: «M'interessa escriure —deia el 1971—, però no hi dono més transcendència que al fet que un fuster faci les taules ben fetes».³ Manifestació ideològica, combativa i de joventut, però que no es contradeia amb la voluntat que la literatura fos una eina per canviar el curs de les coses, per transformar la realitat mateixa. Una actitud que paral·lelament acaba des de la seva actuació dins el PSUC.

Un primer model literari: de la veu silenciada a la descripció de la realitat

Hi ha dos elements estrictament generacionals que permeten veure el punt de partida de Montserrat Roig allà el 1968, quan obté la llicenciatura de Filologia Romànica. En primer terme el fet d'haver nascut a la postguerra, en plena postguerra, «fills forçats del franquisme»;⁴ en expressió de la matei-

² Material conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

³ Guillem-Jordi Graells i Oriol Pi de Cabanyes, «De la requesta que fou feta a Montserrat Roig», *Serra d'Or* (març 1971): ps. 155-157.

⁴ Article a l'*Avui* d'Ignasi Riera: 9.12.1989.

xa escriptora, i que li fa percebre la guerra civil com un «fantasma» a què s'ha d'enfrontar. Un donar resposta que la porta a dedicar tota la dècada dels setanta a la tasca de recuperació de l'oblit, a donar veu als silenciats i a conèixer el propi país a través dels seus personatges. La literatura pot esdevenir una força harmonitzadora de la realitat: «jo sóc filla —resum l'escriptora en referir-s'hi el 1989— d'un moment en què creia que la literatura servia per a alguna cosa; que la vida era un caos i que la literatura l'ordenava.»⁵

Així s'ha d'entendre la feina de les tres sèries de *Retrats paral·lels* (1975-1978), el programa de TVE *Personatges* (1977-78), que ara s'ha editat en vídeos, la biografia del dirigent comunista Rafael Vidiella (1976) o *Els catalans als camps nazis* (1977). Una obra d'investigació històrica important però que porta a terme en paral·lel a la seva pròpia obra literària. *Molta roba i poc sabó...*, publicada el 1971, era guardonada amb el premi Víctor Català l'any anterior, i immediatament es posa a escriure la trilogia sobre la saga dels Miralpeix: *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1977) i *L'hora violeta* (1980) en què descriu tot el segle xx fins a arribar a la Universitat dels anys seixanta. Aquesta perspectiva històrica és un dels aspectes més interessants i importants de la trilogia: ¿per què aquesta necessitat de reescriure tot el passat històric del segle xx fins arribar al present? Un present, el dels anys seixanta i primers setanta, que, per altra banda, és de les primeres vegades que trobem novel·lada, incorporada a la nostra ficció, narrada.

Montserrat Roig justifica aquesta perspectiva, aquesta crònica urbana, barcelonina, perquè, segons ella, cal reprendre la tradició literària. Moltes de les seves declaracions són evidentment fruit del mestratge dels cursos que Joaquim Molas impartia a Òmnium Cultural des de l'any 1965-66 fins al 1970-71 i dels models proposats des de Narcís Oller a Mercè Rodoreda, sense oblidar Prudenci Bertrana. Aquest plantejament em sembla molt important. No sols es relaciona amb els escriptors vius de les generacions anteriors, aquells que havien viscut la guerra i que havien escrit ja abans, sinó que vol inserir-se en la pròpia tradició i això té un valor especial, de responsabilitat amb el propi país i la literatura catalana. En aquest sentit diu el 1971: «Cal seguir la nostra tradició literària, per molt mediocre que sigui i encara que em tractin de localista. Ara estic en formació, encara, i em fa molta por que parlin de mi com a promesa: temo ser un bluf, sí, i és que estic a les beceroles i no m'agra-

⁵ Entrevista de Marta Nadal: «Montserrat Roig, un cant de maduresa», *Serra d'Or*, desembre 1989. Dins Marta Nadal, *Converses literàries*, PAM, 1991, p.137.

da que, per instint de supervivència, parlin massa de nosaltres, els qui comencem; el que han de fer és publicar-nos, llegir-nos, criticar-nos, i no sotmetre'ns a unes limitacions econòmiques difícils, entre d'altres coses.»⁶

Aquest arrelament no impedirà, com s'esdevé en d'altres aspectes, que amb el temps l'escriptora canviï de perspectiva fins a afirmar, el 1989, que ja ha enterrat la Rodoreda, que se li ha tornat «un cadàver exquisit», i el que és més important, que la literatura com a compromís s'ha acabat.⁷ Efectivament, després de *L'hora violeta* amb què tanca el període dels anys 70 i la trilogia, el model de novel·la entra en crisi, sobretot de novel·la realista i psicològica. De fet, perquè el concepte mateix de realitat es transforma radicalment. Això l'allunya de la novel·la com a crònica de la realitat, llegeix, investiga sobre el gènere, s'interessa particularment pel planteig de l'obra de Milan Kundera, entre els autors que arriben en aquells anys; però també, passa a reflexionar sobre una nova relació que s'estableix entre realitat i ficció i, per tant, entre la funció del periodisme en relació amb la novel·la, la ficció. «La realitat —diu Roig el 1982— és més irreal del que ens pensem. O sigui, la realitat no existeix. És completament surrealista.»⁸

Aquesta constatació, però, és fruit d'un desencís important. El 1982 Roig té 36 anys i una obra prou extensa, formada per més de vuit volums, entre assaig, investigació periodística i ficció. I la realitat del país i del món està canviant. Hem passat de la transició i de les grans expectatives de futur a la concreció d'un país. L'escriptora es manifesta crítica davant el nou ordre cultural que la Generalitat porta a terme, bàsicament la considera de poca volada i mancada d'una projecció exterior ambiciosa. Aquesta nova realitat política l'allunya de l'ideal de 1970-76, quan les expectatives d'aconseguir un país «normal» la portaven a declarar, després d'haver aconseguit el premi Sant Jordi de novel·la, «El meu ideal fóra estar més o menys tranquil·la, anar al cinema, llegir novel·les, escriure i prou.»⁹ Les declaracions fetes en aquest període 1971-1976 apunten sempre en aquesta direcció en què periodisme i creació literària es pretenen compatibles. El periodisme pot constituir un *modus vivendi* que li permeti tenir prou temps per escriure.¹⁰

⁶ Guillem-Jordi Graells i Oriol Pi de Cabanyes, *art. cit.*, p. 156.

⁷ Entrevista de Marta Nadal: «Montserrat Roig, un cant de maduresa», *art. cit.*: 138.

⁸ Entrevista de Josep Masats, *art. cit.*, p. 9.

⁹ Entrevista de Francesc Castell: «Montserrat Roig, escriptora compromesa», *Serra d'Or*, febrer 1977, p. 89.

Del periodisme de creació al periodisme de rigor ètic

Fem una mica d'història. En la dècada dels setanta, Montserrat Roig, molt jove encara, troba en la feina de periodista com a mínim tres coses: primera una forma d'acció, de compromís polític amb Catalunya, segona una manera de guanyar-se mínimament la vida, i tercera un autoaprenentatge vital i literari a través del coneixement que li ofereixen els personatges que entrevista i dels quals rep una lliçó directa. «Et parlo —diu a Marta Nadal— de l'Espriu, de Pere Quart, de la Mercè Rodoreda, de Josep Pla, etc. Tot això significava, per a mi, rebre lliçons particulars de la meua pròpia tradició cultural que no havia rebut ni a l'escola ni, pràcticament, de la Universitat.»¹¹

Així, el periodisme, i l'entrevista en concret, és un espai d'aprenentatge i de creació en què hi cap l'opinió, l'observació, la descripció, imatges, paraules... Un aprenentatge que es descriu paral·lel a l'aprenentatge narratiu. Amb la seva habitual sinceritat, Montserrat Roig insisteix, en cada entrevista que li fan en ocasió de publicar-se una novel·la de la trilogia, que encara no ha trobat la seva pròpia veu, que va fent passos en un procés que conceptua llarg perquè considera que no es pot escriure una gran novel·la abans dels quaranta, fruit, doncs, de l'experiència vital, complexa i rica en matisos.¹²

Després de publicar *L'hora violeta*, el 1981, manifesta ja el canvi d'orientació que he assenyalat, constata la crisi del model de novel·la realista i el conflicte que se li planteja entre «art i vida» ja indicat dins de la mateixa obra i que descriuré breument.¹³ A *L'hora violeta* Roig incorpora un dels supervivents dels camps d'extermini i testimoni central per al seu llibre *Els catalans als camps nazis* perquè li va facilitar molta documentació. En la novel·la, en canvi, és simplement utilitzat pel personatge que representa una escriptora i, després, abandonat a la seva sort. La raó: que l'escriptora es troba en vena escrivint una nova novel·la i pendent d'una trucada amorosa.¹⁴

Periodisme i ficció entren en competència, entren en fricció. L'ús de la realitat ha variat i Roig se n'esgarrija i declararà obertament que s'està dimint de les funcions del periodisme. El periodisme com a escriptura al servei

¹⁰ En les mateixes declaracions de 1971, Montserrat Roig afirma que el seu «ideal seria passar-se quinze dies escrivint en una casa de pagès i els altres quinze del mes a Barcelona».

¹¹ Entrevista de Marta Nadal: «Montserrat Roig, un cant de maduresa», *art. cit.*, p. 128.

¹² Declaracions a la *Revista d'esquí*. Lleida, 19.3.1989.

¹³ Entrevista de Joan Rendé, *Avui*, 1.2.1981.

¹⁴ *L'Hora violeta*, ps. 185-186.

de la veritat, el periodisme ètic està donant past a un periodisme manipulador. Podem concretar aquesta nova situació a partir d'un cas de falsejament que va omplir tots els diaris el 1981 arran d'haver atorgat el *Premi Pulitzer de Periodisme* a la periodista del *Washington Post* Janet Cooke, que havia presentat un suposat reportatge, «El món de Jimmy», que va resultar ser una invenció total i el premi li va ser retirat a corre-cuita. Aquest fet serveix a Montserrat Roig per parlar de la manipulació creixent en la pràctica del periodisme i per afirmar que el periodisme que li interessa és aquell absolutament verídic.¹⁵

El cas de Jimmy, un adolescent heroïnòman amb l'aquiescència de la seva mare, i que ja havia tingut una gran repercussió als Estats Units, li serveix per desenvolupar la teoria sobre el periodisme que Montserrat Roig practicarà en la dècada dels vuitanta, sobretot, quan a partir de 1984 es professionalitza en el camp del periodisme, amb els articles a *El Periódico*. Els seus models són escriptors com Julio Cortázar i, sobretot, Gabriel García Márquez i Truman Capote. Escriptors que compaginen el periodisme de denúncia, sobretot el llatinoamericà, amb llibres de ficció. Cal recordar que el 1981 l'escriptora viatja a Mèxic i Cuba i s'entrevista amb el Primer Ministre Carlos Rafael Rodríguez per a *El País*. També dirigeix i presenta el programa televisiu *Líders*. I, paral·lelament, el 1983, és convidada a fer una conferència a la Universitat de Strathclyde, a Glasgow, on llegeix el text «L'ofici d'escriure: plaer o càstig?» que després formarà part, amb el mateix títol, del primer capítol de *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*.

La teoria es perfila clarament: la falsedat d'una sola dada desvirtua sense solució la resta de dades verídiques; mentre que en la ficció, una sola dada real, ben utilitzada, pot fer reals les criatures més increïbles. De fet, el títol de l'assaig *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* contempla subtilment aquestes complexes relacions entre veritat i ficció. En una de les fitxes de treball Roig anota: «el novel·lista pot ser innoble, el periodista, no». I en d'altres s'extreu la idea que el periodista no es pot sentir atrapat per la bellesa del seu text, que el fet és més important que el text escrit per a narrar-lo. Montserrat Roig esdevé la continuadora moderna del gènere periodístic polític modern a Catalunya, en la línia de Xammar, Gaziol i Pla i també, en certs aspectes, de Joan Fuster. Potser empesa per les circumstàncies queda molt lluny aquell ideal de viure retirada de la societat i escriure només ficció.

¹⁵ Roig va guardar un article de García Márquez parlant de la impostura de Janet Cooke publicat a *El País* (29.4.1981) en el material de l'article «Periodisme contra novel·la».

La dicotomia periodisme-literatura cobra força al final dels vuitanta. Fruit del seu grau d'exigència professional en tots els camps, arriba un moment d'una certa incompatibilitat professional que conceptua d'una esquizofrènia no necessàriament angoixant. Així, per exemple, el 1988 declara al setmanari *El temps*: «Penso que tinc una personalitat esquizofrènica. Aquesta dualitat és el resultat d'un doble interès: m'interessa explicar el que passa cada dia. En canvi, la novel·la em permet fer tot allò que no et permet fer el periodisme: enfonsar-te dins un món menys conegut, en el món secret i del misteri.»¹⁶ Una esquizofrènia, resumeixo, que també se li manifesta lingüísticament pel fet d'escriure tant en català com en castellà: «La castellana —segueix dient l'escriptora— és el marit, la catalana, l'amant, perquè si no escrivís en castellà no em podria dedicar a escriure en català, econòmicament s'entén.» Però no creu en el bilingüisme.

¿Què és realitat? ¿Què és veritat?

En conclusió, doncs: ¿què és la realitat?, ¿què és la ficció? De què s'ha d'ocupar l'escriptor, l'escriptora, en la seva obra literària? L'any 1989 torna a presentar-se decisiu en aquest sentit per a Montserrat Roig, perquè aquesta bifurcació que assenyala en la seva activitat professional la fa abandonar definitivament la idea de ficció lligada a cap element de compromís polític i social. «El que m'interessa —declara a Ignasi Riera (*Avui*, 9.12.1989)— és transcendir aquesta realitat immediata i transformar-la en una altra que delati només la meua veu, única i intransferible.» De fet anuncia en un altre mitjà, a *La Vanguardia*, que està escrivint una novel·la que porta per títol *L'escriptora assassina*, projecte que ja no pogué realitzar, i que no tenia, segons els seus mots, res a veure amb el gènere de la novel·la negra.¹⁷

Roig ha arribat a una esplèndida maduresa personal i literària. Hi arriba per la seva mirada atenta i sagaç sobre la realitat, també, doncs, sobre els canvis generacionals que s'han produït en la segona meitat de la dècada dels vuitanta. En aquest sentit és molt interessant el programa televisiu *Búscate la vida* que realitza el 1986 fruit de la seva mirada sobre els joves, sobre la

¹⁶ Àngels Pera: *El Temps*: 11-16.1.1988. També s'hi refereix en l'entrevista de Marta Nadal: «Montserrat Roig, un cant de maduresa».

¹⁷ Entrevista d'Ignasi Pellicer a *La Vanguardia*, 7.10.1989.

nova generació de joves. Es tracta de vint-i-sis entrevistes adreçades a nois i noies d'entre 18 a 22 anys, la «generació de la democràcia», com els anomena ella. Les seves conclusions no són, en alguns aspectes, gaire esperançadores. Tret de l'aparició d'una dona, menys traumatitzada pel sexe i que reclama un lloc professional en la societat, les entrevistes li serveixen per constatar l'aparició d'un món molt menys humà: molta competència, «ens hem convertit en carnívors», assenyala, en una societat mancada de models perquè la seva generació no els ha proporcionat, i on la lectura i la literatura ocupen, cada vegada més, un lloc residual.¹⁸

Potser s'ha de relacionar aquesta reflexió amb el recull de relats *El cant de la joventut* publicat l'any 1989, un llibre realment feridor, malgrat les grans dosis d'ironia i que parla, tot i el seu títol, de la guerra, de la vellesa i de la mort. I on el concepte de ficció s'ha desplaçat notòriament cap a un espai suggeridor i molt evocador.

En una de les darreres entrevistes, publicada al diari *Avui* el 3 d'agost de 1991, Montserrat Roig remarcava novament la manca d'ètica imperant en el periodisme del moment, un fet que comentava arran de l'espectacle televisiu que va produir la Guerra del Golf, amb atacs quirúrgics que, segons semblava, no provocaven morts o amb aquelles imatges televisives d'unes aus tenyides de negre que van fer parlar tant i que va resultar ser un muntatge.

«¿On és la realitat? ¿On comença la ficció?», es pregunta Montserrat Roig. Les barreres entre periodisme i literatura s'han trencat novament. Es tracta d'una nova constatació que porta la novel·lista a treballar amb la realitat. La seva proposta de ficció és clara: es tracta de trobar una mica de veritat a través de la ficció. Contràriament al periodisme, sembla concloure Montserrat Roig, la convenció de mentida de la ficció permet afrontar l'escriptura com «una metamorfosi de l'existència». A grans trets aquest pot ser el darrer testimoni de l'escriptora, novament combatiu i compromès amb ella i amb la societat: «La literatura és una mentida perquè el lector pugui veure una mica de realitat.»¹⁹

¹⁸ Declaracions a *El Temps*, desembre-gener 1989-90.

¹⁹ Pep Blay: «Montserrat Roig. "La literatura és una mentida perquè el lector pugui veure una mica de realitat"». *Avui*: 3.8.1991. Suplement de cultura, ps. 1-2.

5.
LES VIDES DE LA TEORIA
O LA RESISTÈNCIA ALS ANIMALS
(ZOOGRAFIES EN KAFKA, MONZÓ I COETZEE)*

SALVADOR COMPANYY

La literatura consisteix a parlar de literatura.
L'home ha inventat l'home, i per això és
home o sembla que ho sigui.

(Variant, o rectificació: L'home ha creat l'home a la seva imatge i semblança. Pacència!)

JOAN FUSTER

De la mateixa manera que el títol d'aquest text és una reescriptura —d'aparença quiasmàtica— dels de dos importants assaigs anglosaxons: un d'obertament teoricoliterari (*The Resistance to Theory* de Paul de Man) i un altre de formalment narratiu (*The Lives of Animals* de John M. Coetzee), el conte de Quim Monzó del qual parlaré és una reescriptura (a)simètrica d'un clàssic del segle XX: *La metamorfosi*, i, en part, d'un altre relat de Franz Kafka no tan famós que també parla d'una transformació.

L'a entre parèntesi, per tant, és una advertència contra l'adjectiu que ve després: *simètric*. A més, en el conte de Monzó trobem aquesta advertència des de l'inici, perquè no es titula, posem per cas, «L'altra cara de la metamorfosi» ni res per l'estil, sinó que pren el nom de fonts del protagonista del relat de Kafka: *Gregor*, és a dir, un sintagma de la primera frase d'aquell relat i l'última cosa que identifica com a humà aquell personatge animalitzat. La (a)simetria de la transformació monzoniana i l'ambigüitat dels noms propis ens fan pensar des d'abans de començar a llegir el conte (o tot just al començar a fer-ho) en l'ambigüitat i la (a)simetria de dues condicions d'alguns éssers vius que solem concebre com a netament separades: la humana o racional i l'animal o corporal. De fet, tant els textos de Kafka i Coetzee com el de Monzó ens parlen de la hibridació d'ambdues condicions; una hibridació que, no debades, s'aconsegueix mitjançant el llenguatge

* Una primera versió d'aquest article titulada «Gregor: el conte com a paràbola de la crítica i viceversa» es va publicar el 2001 en la revista virtual *Journal of Catalan Studies*, Cambridge University (Fitzwilliam College, http://www.fitz.ca.ac.uk/catalan_journal)

i que en reflecteix el funcionament. N'és un exemple el mateix nom propi, que es pot fer servir tant per a un animal com per a una persona o cosa i, també, per a més d'un animal i d'una persona o cosa; d'altra banda, els noms propis són paraules amb un referent idiosincràtic: un ésser viu determinat o un objecte en concret. De tota manera, en el fons aquest és el funcionament —paradoxal— de qualsevol paraula, començant pels dítctics i els pronoms en què ens basem així que badem la boca, perquè com ens recorden De Man i Saussure (o Fuster: «Cada paraula és ja, en si, una perifrasi»), aquestes paraules, tot i referir-se a ens no lingüístics, només ho poden fer mitjançant una oposició prèvia i significativa de les unes a les altres; així doncs, *jo* sóc *jo* que escric això, però només em puc entendre amb vosaltres —o intentar-ho— gràcies a l'oposició paradigmàtica prèvia d'aquell pronom a aquest. Tornarem sobre aquest assumpte —el del llenguatge sobre el llenguatge— quan parlarem de la definició demaniana de la teoria.

Amb aquests relats, doncs, ens trobem davant d'una paràbola d'això que hem convingut d'anomenar la condició humana. Però no sols d'aquesta condició, sinó també i necessàriament de l'animal. Ara bé, l'única manera de parlar del regne animal és mitjançant la prosopopeia amb què s'atribueixen als seus representants (escarabats en ambdós contes) qualitats que, suposadament, són exclusives dels humans. Aquesta afirmació i la contrària —que només es pot parlar d'allò humà amb allò animal— seran la base de la meua argumentació.

Com he indicat al començament, el conte de Monzó també remet —excepte pel que fa al tipus de narrador— al relat de Kafka «Un report per a una acadèmia», on un exsimi amb cos de simi i amb un nom que, en la traducció catalana, pren ressonàncies tirantianes —Perot lo Roig, li diuen, pel color d'una cicatriu a la galta, deguda a tret— relata a uns senyors acadèmics com va esdevenir (quasi)humà imitant els humans per tal d'escapar dels humans (perquè l'única manera d'escapar dels humans serà esdevenir-ne un, com descobreix amb fascinació l'exescarabat de la metamorfosi monzoniana).

La resistència que provoquen les narracions on és evident que es parodia o reescriu un altre text —fins i tot un de clàssic—, com en «Gregor», fa que alguns les estigmatitzen com a metaliteratura, com si això fos un

menyspreu i no una vaguetat que reclama explicació. Aquesta reacció de menyspreu s'explica, potser, perquè aqueixa mena de narracions demostren la impossibilitat de parlar *directament* de la realitat o, altrament dit, la necessitat indefugible de referir-se al llenguatge amb el llenguatge mateix per a poder parlar d'allò que no és el llenguatge. Darrere d'aquesta reacció hi ha la idea —que pretén ser només una pràctica!— que el llenguatge és una eina transparent feta a mida per a expressar la realitat i que qualsevol opacitat s'ha d'atribuir a les errades o la malaptesa dels usuaris, o siga, al *factor humà*. Malauradament, els qui pensen així, a més de produir textos prescindibles, no solen extraure d'aquesta idea sobre el llenguatge la conclusió que Walter Benjamin no s'estalviava en un assaig imprescindible titulat «La tasca del traductor»: el llenguatge, en tant que és una aspiració originària al llenguatge pur, és diví o, si més no, inhumà.

A continuació tractaré de mostrar que en «Gregor», com demanava Benjamin en «El narrador», es demostra que en els mites rau, explícitament o no, la paràbola, de la mateixa manera que en les veritats incontrovertibles del llenguatge totalitari rau la negació d'aquest llenguatge. Afortunadament, sempre hi ha hagut escriptors —alguns a casa nostra— que admeten (i treballen amb) aquest fracàs del llenguatge humà, tot assumint la seua inhumanitat.

En «El narrador», Benjamin ens parla d'un sentiment que tothom ha experimentat: els lectors volem morts, quantes més millor. La raó d'aquest desig és que el «sentit de la vida» d'un personatge

només es fa palès a partir de la seva mort. Ara bé, el lector de la novel·la busca realment éssers humans en els quals pugui captar el «sentit de la vida». Per aquest motiu, ha d'estar segur per endavant, d'una manera o d'una altra, que serà testimoni de la seva mort. Si cal, de la figurada: la fi de la novel·la. Però preferiblement l'autèntica. ¿Com li permeten reconèixer que la mort ja els espera, i una mort ben concreta, i ho fan en un punt ben concret? Aquesta és la qüestió que alimenta l'interès devorador del lector pel que passa en la novel·la.

En el conte de Monzó, l'acostament inexorable d'unes morts simètriques a la de *La metamorfosi* resulta asimètric, ja que ve determinat per —i determina— la monstruositat que suposa el nou cos de l'exinsecte (*vide*

infra), el qual, tanmateix, no en serà precisament un dels qui queden sense vida. Molt abans del desenllaç mortífer, quan tracta de respondre a una carícia que li ha fet a les pestanyes sa mare amb les antenes, «Commogut», el xicot gros «va intentar moure el braç dret, el va alçar i, incapaç de controlar-lo un cop alçat, el va deixar caure pesadament, cosa que va provocar la desbandada dels familiars, que van buscar protecció darrere d'un pot de suavitzant»; en arribar a l'estadi humà d'*erectus*, la família se'l mira «amb una barreja d'admiració i pànic», mentre que a ell «aquella verticalitat el meravellava i l'incomodava» i la idea que els altres humans l'acceptassen i no hagués de fugir d'ells «el va fascinar». El següent pas abans del *parricidi* impersonal i sàdic de la darrera frase del conte —«*an act which does not look like parricide, but is* [un acte que no sembla un parricidi, però que ho és]», com diu Joseph Hillis Miller en *The Critic as Host*— és l'oblit del que aquell ésser jove ha estat abans d'esdevenir humà: «Va imaginar (com si recordés) un abans en què no hi havia deures ni pantalons al revés», de la mateixa manera que els senyors acadèmics d'«Un report per a una acadèmia» i els altres humans, excepte l'exsimi narrador, han oblidat que provenen dels simis. No és aquesta, però, l'única facultat humana que ha perdut el «noi fati» en què s'ha convertit l'escabarat; sembla que també li manca, com veurem, una de bàsica que es deriva d'aquesta. (En canvi, d'una banda, Gregor Samsa no oblida mai la seua família, la seua vida passada; de l'altra, el narrador d'«Un report per a una acadèmia», conscient de la seua animalitat des de la seua humanitat (in)voluntàriament guanyada, deixa quan torna a casa «de banquets, d'associacions científiques» o «d'agradables tertúlies» que «una femelleta ximpanzé mig ensinistrada» tinga bona cura d'ell «a la manera dels simis», tot i que confessa que «De dia no la vull veure; té als ulls la follia de l'animal ensinistrat i confús; això només ho puc reconèixer jo, i no ho puc suportar»). Després, completant la part psicològica de la seua metamorfosi —i amb ella l'oblit de pensades com ara «Quan aprengué a fer servir les extremitats, les coses millorarien tan notablement que podria anar-se'n amb els seus»—, el «noi fati» de Monzó, «Amb un cert fàstic hi va posar el peu dret al damunt [probablement de la seua escarabatívola exfamília] i va fer pressió fins que va notar com s'aixafaven».

Certament, com apunta Benjamin, «Allò que atreu el lector cap a la novel·la és l'esperança d'escalfar la seva vida enfredorida vora una mort sobre la qual llegeix»; no obstant això, segons el Miller d'*Ariadne's thread*, «*the reader's desire*

to warm his or her life by experiencing the death of another through reading about it can never be satisfied [el desig dels lectors d'escalfar les seues vides amb l'experimentació de la mort d'altri mitjançant la lectura no es pot satisfer mai]», ja que «*The hope remains unfulfilled, hence the perpetual need for more stories* [La il·lusió queda decebuda, i per això mateix la perpètua necessitat de més històries]». De fet, quan qui ens conta la història no és un *novel·lista* sinó una nova metamorfosi del *narrador*, d'aquell vell narrador de què parla Benjamin —l'home o la dona que expliquen o canten la seua vida o la d'uns avantpassats vora la llar o mentre s'espigola o es fa la collita—, no hi ha lloc per als mites intocables, acabats, aturats per sempre més; és a dir, no hi ha lloc per als mites que no admeten versions heterogènies o fins i tot contradictòries, ni enriquides per *uns altres* materials: digressions de tota mena, reflexions personals sobre la vella història familiar o interrupcions inesperades, com ara l'afegitó d'uns troncs a la llar o d'uns garbells al cabàs o la visita sobtada d'un misteriós personatge, inesperadament familiar... I tothom sap que només hi ha una mena de visita misteriosa i familiar —la de la portadora de la dalla amb què els nostres fills se segueixen— que puga aturar efectivament i a l'acte un d'aqueixos vells xarrais capaços d'explicar sempre la mateixa història de mil i una maneres o un d'aquests conferenciants que no paren d'assegurar que ja s'acosten al final, que de seguida acaben... Continue.

En la paràbola kafkiana de Monzó —a diferència de *La metamorfosi*, el protagonista de la qual mai no arriba a ser del tot només un animal monstruós, i d'«Un report per a una acadèmia», on Perot lo Roig no acaba de ser un humà com els acadèmics que l'escolten— l'escabarat fet «noi fati» deixa de pensar (almenys així ho suggereix el fet que el narrador, amb una focalització interna fixa que li permet contar el que sap i pensa el protagonista, no consigne cap pensament en l'últim tram del conte), capacitat que tenia en produir-se la metamorfosi: «De cop es va adonar que pensava, i aquella evidència va fer que s'interrogués si abans també pensava. [...] comparat amb el seu pensament d'ara, l'anterior era molt feble». Sembla, doncs, que l'accés a la condició humana aporta a l'escabarat un coneixement sobre la seua capacitat de conèixer; una repetició, diguem-ne, de l'acte de coneixement sobre ell mateix, efimera però. Més avall es veurà com aquesta estructura autoreflexiva, tan característica del llenguatge com de la teoria, es repeteix metaliteràriament en el conte del narrador Monzó.

Per a qüestionar amb les vides dels animals la humanitat dels humans, el narrador de «Gregor» no sols recorre a humanitzar de bon començament, de manera literal i parafrasejant Kafka, l'exescarabat que com a humà es troba de primeres monstruós, sinó que alhora humanitza de manera figurada els altres escarabats, amb la qual cosa seran sempre, literalment, insectes. Heus ací el començament del conte de Monzó:

Quan, un matí, l'escarabat va sortir de l'estat nimfal va trobar-se transformat en un noi fati. Jeia damunt l'esquena sorprenentment tova i desprotegida i, si aixecava una mica el cap, es veia la panxa, pàl·lida i inflada. El nombre d'extremitats s'havia reduït de manera dràstica i les poques que sentia (quatre, en comptaria més tard) eren dolorosament carneses, i tan gruixudes i pesades que bellugar-les li resultava impossible.

Mirant-se a l'espill, cara a cara per primera vegada amb la seua monstruositat, es pregunta: «¿Era la deformitat del seu cos, tots aquells quilos i quilos de carn, i aquella cara molsuda i amb acne? ¿Qui era? ¿A què es dedicava?». Pel que fa a la humanització dels altres escarabrats, només cal llegir frases com «En veia les antenes movent-se, les mandíbules tancades en un rictus de desconcert» o «amb les antenes sa mare li va acariciar les pestanyes» i recordar que és un exescarabat tot just humanitzat qui ho percep i que el text l'ha escrit un humà... Sobre la prosopopeia animal, Benjamin diu en el seu assaig «Franz Kafka» que «es comprèn que Kafka no es cansés d'observar els animals per tal de copsar allò oblidat» i que «Ells no deuen ser la meta; però no se'n pot prescindir», perquè en ells hi ha un pensament que «Es gronxa indecís d'una cabòria a l'altra, xarrupa de totes les pores i té la volubilitat de la desesperació»; de fet, «entre totes les criatures de Kafka les que més sovint reflexionen són els animals». Conclou Benjamin que «com que la incògnita més oblidada és el nostre cos —el nostre propi cos—, es comprèn que Kafka anomenés «l'animal» a la tos que emergia del seu interior». Al Gregor Samsa de *La metamorfosi*, aquesta alteritat se l'imposa i l'(auto)rebuig el destrueix, a diferència del narrador i protagonista d'«Un report per a una acadèmia», que fa el camí contrari i, a més, com a simi, pot imitar els humans. Al seu torn, l'exescarabat del conte de Monzó vol oblidar aquesta alteritat —sense recordar que l'oblida— per

a desfer-se'n en anar *recordant* la seua nova condició de «noi fati». Quina és, doncs, l'alteritat que alguns —tothom en algun moment; dels quals en la meua lectura el «noi fati» és la prosopopeia— pretenen oblidar i, en alguns casos, com si això fos ben bé possible, matar?

Com diu Benjamin de Kafka, podem respondre que el gest despietat i desmemoriat amb què l'exescarabat mata els seus excongèneres combina, «en la seva animalitat, [...] el màxim misteri amb la màxima senzillesa». En les històries de Kafka sobre animals, segons Benjamin, es pot llegir durant pàgines «sense adonar-se que no tracten pas de persones»; llavors, quan trobem que el protagonista és literalment un animal, ens esglaïem de com ens hem allunyat «del continent de l'home», però «Kafka n'està sempre; despulla el gest humà del seus suports tradicionals i disposa d'ell com a matèria de reflexions que no veuen mai la fi», com Monzó en molts dels seus contes.¹ En Kafka, com en «Gregor», «les paràboles [...] es despleguen [...] com la poncella esdevé flor» o com «Quan, un matí, l'escarabat va sortir de l'estat nimfal» i «va trobar-se transformat en un noi fati»; per això, afegeix Benjamin, «el seu producte s'assembla a la poesia» i tot just encaixa «entre les formes de prosa occidentals», com, a voltes, els parabòlics productes de Monzó. *Tot just* perquè sembla que hui dia cal recordar que la novel·la no és l'única forma occidental de prosa, també hi ha, entre d'altres, les del narrador de la tradició oral (recordem Perot lo Roig), malgrat que de vegades es distancie amb la tercera persona (com fan el narrador de «Gregor»

¹ Per exemple, a *Guadalajara*, la darrera i suggerida mutilació de *Vida familiar*; la desesperant espera «A les portes de Troia» d'un Ulisses que es tapa les orelles per a no escoltar l'agonia de la seua gent dins del cavall; l'inesgotable i embogit Robin Hood de «Fam i set de justícia» fuetejant una altra mena de cavall amb les regnes per a continuar la seua tasca redemptora; els agraïments al públic de l'actor del tercer conte d'*Estratègies*; la darrera *profecia* de «Vida dels profetes»; els interminables finals de «La força centrípeta» i «Durant la guerra» o el definitiu i provisional ajornament de la decisió definitiva del lector d'«Els llibres». Aquesta enumeració, amb un altre gest amb vocació d'interminable, podria continuar fins a citar, si fa no fa, tots els contes de Monzó, però no em resistesc a citar els que parlen de la (in)compareixença a les cites, imatge (a)simètrica dels processos ignorats però inapel·lables, com ara el malson de «Sobre la no compareixença a les cites», el coit perdurable i inconclús de la cita d'«Història d'un amor» (*Uf, va dir ell*), en grau de temptativa en «Trucs», les cites i les estratègies fracassades de «Quatre quarts» (*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*), la literal (in)compareixença de «Filologia» —on s'anomena «Quatre quarts»— (*L'illa de Maians*) o la compareixença indeterminable de «Quarts d'una» (*El perquè de tot plegat*).

o el de *La metamorfosi*). Ni l'un ni l'altre «no són similis, i en canvi no es poden entendre de manera literal», perquè aquell darrer gest animal del «noi fati», reflex i mimètic alhora que sobiranament i incomprendiblement conscient, és el de la lectura. Un gest que, com en l'escriptura de Kafka, constitueix «el punt nebulós de les paràboles», cert «petit món mitjàncer, alhora inacabat i quotidià, consolador i neci alhora».

Si aquest gest del conte —i del seu protagonista— és el de la lectura, cal preguntar-se ara per què aquest gest inabastablement repetit engenga no sols la nostàlgia o la passió d'abastar allò inabastable amb l'acte d'abastar-ho (aquell llenguatge-eina transparent de què he parlat adés), sinó aquell moviment —paradoxal— d'atac davant la por anomenat violència. La versió políticament correcta d'aquest moviment és la resistència a la teoria, que, com diu De Man, és en realitat una resistència a la lectura, a l'ús del llenguatge sobre el llenguatge, a la dimensió retòrica o tropològica del llenguatge, és a dir (vegeu el primer aforisme de l'epígraf), a la literatura.

I com que hem de parlar de la lectura —en fer-la— d'unes paràboles, caldrà començar pel prefix «para» —«*A thing in 'para' is, moreover, not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and outside. It is also the boundary itself* [A més, una cosa en 'para' no només està al mateix temps a ambdós costats de la línia fronterera entre dins i fora, sinó que és també la frontera mateixa]», assegura Miller a *The Critic as Host* —i per la paraula paràbola, pel seu significat etimològic de col·locar una cosa al costat d'altra o aplicar-la. ¿Al costat de què s'apliquen les paràboles de Kafka? La de Monzó s'aplica, si més no, al costat de dues de Kafka, és a dir, al costat i a l'interior d'aqueixa indeterminació —entre humà i animal, per exemple, que és la del cos— a què, amb la lògica del «para», s'apliquen les de Kafka. Seguint Miller i De Man, podríem dir que, en llegir, el que fem és narrar la il·legibilitat d'una narració, en la qual hi havia una al·legoria o una paràbola que ho pot ser de qualsevol cosa i, a més, ho és sempre de la impossibilitat de llegir (no diguem de llegir correctament...); bàsicament, doncs, es tracta d'una al·legoria o paràbola d'això que no entenem ni poc ni molt i que De Man, a *Autobiography As De-Facement*, defineix així: «*Death is a displaced name for a linguistic predicament*». El nom desplaçat d'un compromís lingüístic, aplicat com a predicat definitiu o solució promesa però

desplaçat pels que ell desplaça, d'altres que igualment no ajusten, uns al costat dels altres i tots, ni dins ni fora, (al voltant d'un límit catacrètic que, per defecte, anomenem mort. «I morir —com deia Fuster— deu ser deixar d'escriure».

¿Com llegir, per tant, l'irònic gest final del narrador d'«Un report per a una acadèmia» («Al capdavant, no vull el veredict de cap home, només vull difondre coneixements, jo només informo, i també a vostés, Il·lustres Senyors Acadèmics, m'he limitat també només a informar-los») o el de la família de Gregor Samsa en tancar-lo a la seua habitació? ¿Com entendre el peu cruel que xafa amb fàstic els seus congèneres, potser familiars, i els mata sense la compassió —humana?— de no fer-los patir? ¿Com, els gestos instintius, no imitatius de tan perfectament imitatius, de l'ós de la segona paràbola de *Sobre el teatre de titelles* de Kleist, que s'anticipa a tots els atacs del senyor C sense deixar-se enganyar per les seues fintes? ¿Són gestos humans o inhumans? ¿Com (no) llegir-los si, segons Miller, del que tracten tots els textos, la història que en realitat contenen, és la de la il·legibilitat intratextual?

Abans de respondre, cal assenyalar que la tasca d'un crític, tot i poder produir una altra economia d'articulació del text, com deia De Man al començament d'*Allegories of Reading*, no difereix substancialment de la d'un narrador, però també cal ressaltar que no tots els crítics accepten que també els seus textos són paràboles i menys encara el que d'aquest fet es deriva: que recauen en allò que critiquen; és a dir, que no reconeixen la seua incapacitat per a llegir, intrínseca a tota lectura (valga la paradoxa), l'obligació impossible i inevitable de triar (que és el significat etimològic de criticar), i que es defensen amb el gest —gens gratuït, en cap sentit d'aquest adjectiu— de voler aixafar allò que critiquen. Com en la transformació de Gregor Samsa, certa família de crítics renega de l'*escarabat*, d'allò monstruós, sinistre (*das Unheimliche* en el sentit etimològic i no sols en el freudià) i parasitari que pretenen amagar dins d'una cambra tancada des d'aleshores fins a la consumació de l'assassinat per omissió; o, també, per obra: l'intent desesperat de no reconèixer el monstre que niua en les seues pròpies lectures, de no reconèixer (que) allò (és) il·legible, de vegades els fa aixafar amb gest humanista tot el que se n'ix del que consideren acceptable, llegible; en una paraula, humà.

A més, hauria de ser evident que la proposta d'una lectura conscient de la seua limitació constitutiva no implica deixar de llegir ni una carta blan-

ca per a llegir de qualsevol manera, res d'això. La diferència entre aquesta proposta i una proposta lectora nihilista és que en la primera partim d'aquesta diferència sempre diferida que impedeix i obliga a *llegir* l'indecidible sentit d'una paràbola, sense que això, ans al contrari, ens vacune (com no vacuna Monzó, ni Kafka, ni qualsevol que escriga) de ser responsables de la nostra lectura i de recaure en la figura o paràbola que volem criticar. A «Gregor», el que marca la fi de la metamorfosi no és el fet de posar-se dret o mirar-se a l'espill (*vide supra*), és una altra metàfora d'una metamorfosi: en el darrer paràgraf del conte el protagonista llig «sense gaires problemes» un paràgraf d'un llibre obert que, en tancar-lo, ja no pot trobar. El paràgraf tracta, precisament, de l'abandó —inexplicat a la citació, qui sap si gratuït— d'un costum tan antic que ja és ancestral i forma part d'un altre conte d'escarabats humanitzats: «M'he mudat. Abans vivia a l'hotel Duke, en una cantonada de la plaça Washington. La meua família hi ha viscut durant generacions, i quan dic generacions vull dir com a mínim dues-centes o tres-centes generacions.»² A quin costat s'ha de posar, a l'animal o a l'humà, una família amb aquests costums? Per què s'ha produït la mudança? Qui llig el paràgraf citat ¿és ja un humà que imagina el seu passat «com si recordés» o un exinsecte que el llig «sense gaires problemes» (és a dir, amb algun problema) perquè el paràgraf parla també de la seua mudança? I la família de qui llig, ¿continua sent o ha començat a ser la seua família? ¿Podem dir-ne família d'un grup d'escarabats nascuts els uns dels ous dels altres o fill d'un matrimoni humà d'un escarabat transformat en un xicot gros? ¿No és la frase «la mare de l'escarabat» una projecció lingüística humana? Si d'una cosa podem estar segurs, i aquest conte ens ho ensenya, és que l'humà i l'inhumà comparteixen una mateixa i indecidible retòrica basada en el «para» de la paràbola i en l'oblit.

² Com amablement em va indicar Montserrat Lunati, es tracta de «Notes from a respectable cockroach», del llibre de Patricia Highsmith *The Animal-Lover's Book of Beastly Murder* (1975). L'altre text citat en el conte —uns versos d'una de les versions de *Guadalajara* (segons em va tornar a indicar la profesora Lunati) emesos per la ràdio— també parla amb insistència, en aqueixa tarda de pluja i tancament, d'uns animals híbrids (un catalanisme amb sufix castellà), de l'oblit i de la memòria —«...colomitos inolvidables, inolvidables como las tardes/en que la lluvia desde la loma/no nos dejaba ir a Zapooopan... »— imcomprensiblement per al «noi fati», a més de remetre com a un *host* al títol del llibre on s'inclou el *host* anomenat «Gregor».

Unes preguntes (retòriques) semblants i unes respostes paregudes es podrien fer sobre l'(in)humà Gregor Samsa i la seua família, que el sobreviu i el vol oblidar, o sobre l'exsimi narrador d'«Un report per a una acadèmia». Les reflexions d'aquest últim sobre el seu report són exemples de la diferència entre humà i animal, entre autoconeixement i automatisme, entre plenitud de sentit i buidor d'absurd que ens fa recaure en les figures retòriques que pretenem desconstruir, criticar, parodiar, en definitiva, llegir: «Naturalment que a hores d'ara només puc esbossar amb paraules humanes el que llavors eren sentiments propis d'un simi, i així és que conseqüentment ho registro, però, per bé que ja no pugui atènyer l'anterior veritat simiesca, no hi ha tampoc cap dubte que aquesta, almenys, es troba en la direcció de la descripció que en faig» o «No raonava en termes tan humans, però sota la influència del medi que m'envoltava em comportava com si ho hagués fet». S'ha de dir que el seu comportament com a simi tampoc no diferia gaire del dels embrutits mariners del vaixell on el duen tancat en una gàbia, els quals li ensenyen a beure alcohol, o del seu primer mestre que mentre el Perot perdia la seua «natura simiesca» «va tornar-se ell mateix simiesc» i va passar una temporada en un sanatori. No hauriem d'oblidar, com aquest exsimi recorda als il·lustres senyors acadèmics, que quan ens diem humans oblidem que la nostra simieria no ens «pot ser més remota que a mi la meua» ni que «Al taló, però, li pica a tothom que camina sobre la terra: tant al petit ximpanzé com al gran Aquil·les».

Deia Benjamin parlant de Kafka que en l'oblit les coses «estan desfigurades»; en el conte de Monzó, el «noi» en què s'ha convertit l'escarabat és «fati», deformat no sols pels quilos sinó pel neologisme anglosaxó. En el darrer paràgraf, doncs, trobem l'(in)humà paraescarabat oblidat de la seua animalitat i carregat amb el greix i l'obligació —recordada per la nova mare— de vestir-se com Déu mana i fer els deures («El retorn és la direcció de l'estudi, que converteix l'existència en escriptura», escriu Benjamin), perquè ha d'assumir el *retorn* a aquesta nova animalitat dita *humana*, ha d'oblidar aquesta nova deformitat: el fet d'*oblidar* els seus ara monstruosos orígens sols té lloc en *recordar-ne* una de nova i acceptar-la, *oblidar-la*. Irònicament, quan tracta d'aturar la seua obsessió bebent «*Diet Pepsi*» i, en vestir-se-li pel terra per la seua imperícia, descobreix i xafa els seus excongenèeres, aconsegueix l'últim gest d'aquest nou record i l'últim d'ambdós oblit: un autèntic paragest, (ni) humà (n)i animal.

Per tant, si el protagonista de «Gregor», al final del seu procés d'anar *recordant* qui és ara, recau en el gest deformat —i anorreant— de l'oblit quan assumeix la seua nova deformatat com a *humana*, acceptable, recordada, diferent de la dels escarabats, ¿com s'ha d'interpretar el seu gest en tant que al·legoria de la lectura?

Permeta-se'm oblidar-me ací de (re)citar el paral·lelisme d'aquest gest amb el de certa crítica literària amb noms i cognoms, perquè aixafar allò monstruós és sempre una forma —una mena de, una paràbola— d'aixafar-se. No debades, hi ha un detall argumental que fa pensar que l'oblit dels seus orígens animals no només ha dut el «noi fati» a cometre probablement un *parricidi*, sinó que, alhora, pot haver comés un *suïcidi*: els seus pares humans el saluden amb normalitat, perquè sembla que el coneixen d'abans; fins i tot troba fotos i roba *seues* a la *seua* cambra: ha pres possessió del cos d'un altre. Així doncs, quan aixafa els tres escarabats (¿sa mare, son pare i sa germana, que són els que ha esmentat abans el narrador? Qui sap. En el moment d'aixafar-los, ja són només tres escarabats), potser està aixafant *també literalment* el «noi fati» que, com un nou Gregor Samsa, s'ha canviat de cos amb ell. Però, llavors, qui és *ell*? Com déiem al començament, «Gregor» és el lloc d'una transformació (a)simètrica, d'una transmigració de cos o de cossos: l'exescarabat, en transformar-se, no ocupa tot d'una el lloc del «noi fati»; es troba nu, al terra de la cambra dels mals endreços, al costat dels altres escarabats. En conseqüència, si hi ha un ex «noi fati» que s'ha transformat en escarabat en la seua cambra o on siga, no sabrem mai si ha trobat la seua nova família, com l'exescarabat, i ha mort amb dos del seus. Només sabem del cert que «Gregor» és una metamorfosi d'aquella *transformació* de Kafka que habitualment es coneix com *La metamorfosi*. Una *matamorfosi* en lloc d'una *momorfosi*, si se'm permet el joc de paraules amb els destins dels protagonistes.

Permeta-se'm, ara també, tornar a l'inici, a les vides i la resistència del títol d'aquest assaig.

Una altra manera de dir «monstruós» o «pervers» (és a dir, deformat no sols pel que fa a la forma del cos) és dir «híbrid». En el seu assaig-narració *The Lives of Animals* Coetzee escriu per boca de la seua protagonista i no gaire lluny del Benjamin de «Franz Kafka» que «Kafka es veia ell mateix i

veia Red Peter [Perot lo Roig] com a híbrids, com a mecanismes pensants monstruosos encastats d'una manera inexplicable en cossos animals que pateixen»; de fet, «La mirada que trobem en totes les fotografies existents de Kafka és la mirada de la pura sorpresa: sorpresa, astorament, alarma», perquè «D'entre tots els homes, Kafka és el més insegur de la seva humanitat.» Tanmateix, d'alguna manera tots compartim aquesta monstruosa condició d'híbrids, ni que siga un instant inaprehensible que té i no té nom: «Per un instant, abans que tota la meua estructura del coneixement s'enfondri per culpa del pànic, estic viva en aquesta contradicció, morta i viva al mateix temps», ens explica aquell personatge de Coetzee, anomenat Elizabeth Costello, parlant de la mort. Dit això, en podem deduir fàcilment que la nostra condició d'humans i la d'éssers peridors, de mortals conscients de ser-ho, són incòmodament sinònimes; o, per a dir-ho parafrasejant el De Man lector de Rousseau, l'ésser humà és, abans de tot, un aberrant acte lingüístic: metafòric i performatiu; un acte, doncs, tan arbitràriament precari i tan decisiu com dir animals (que ve d'ànima) als animals; tant com la racionalitat, perquè «vista des d'un ésser que hi sigui aliè, la raó és una tautologia», escriu Coetzee. Heus-ne ací una altra: la determinació del que és i no és humà és una animalada que ens permet ser animals amb els animals... i dir-nos humans, humanitaris fins i tot (vegeu el segon aforisme de l'epígraf i recordem també amb Fuster que «Quan hem decidit que matar un tigre, un pollastre o una puça no és igual que matar un home, ens hem convertit en homes. Però això no passa cada dia», i ens n'oblidem). Els sacrificis més o menys religiosos o atàvics, com ara la *fiesta nacional*, reproduïxen aquest principi: el bou bo és el que qualifiquem de «noble» o «brau» —característiques elogioses aplicables als humans—, i per això, a voltes, algun de molt noble i brau és indultat; en canvi, no s'indulta el bou quan deixa fora de combat un torero o, fins i tot, el mata, quan des d'un teòric punt de vista del bou i d'una lluita més igualitària aquest resultat hauria de ser una victòria per K.O. Amb els escarabats, tot i que no se'n facen festes populars, utilitzem la mateixa prosopopeia: quan perden les característiques de familiaritat amb què els humanitzàvem, tornen a ser uns insectes fastigosos. ¿Cal recordar que el llenguatge, l'insecticida més mortífer, és també el més voluble?

Ara, ja per a acabar (o gairebé: el que deia adés sobre els conferenciant val també per als crítics), parlaré explícitament de la relació de les vides de la

teoria amb l'animalitat. La resistència a la teoria, al metallenguatge, a la lectura, a l'escriptura sobre l'escriptura, és també una resistència a la hibridació, als animals bibliogràfics monstruosos: els relats que es poden llegir com i des d'un assaig i els assaigs que es narren com si fossen un relat. És aquesta, al capdavant, una resistència a creure que el llenguatge i la realitat (o la veritat) no són homogenis, que hi ha metallenguatge pertot arreu fora del llenguatge de la crítica i que aquest no és transparent i funcional sinó retòric. El fet de resistir-se a totes aquestes vides de la teoria, ubíques i proliferants, és un gest ben natural, humaníssim, com ara la resistència als animals, a l'animal mortal que som i serem malgrat tots els avenços de la modernitat. Així doncs, l'activitat —la lectura/escriptura, teoria/pràctica d'aquell narrador de què parla Benjamin, per exemple— que es qüestiona performativament aquest gest alhora que sap que en fer-ho recau retòricament en ell és l'única que, en rigor, ens hauria de permetre dir-nos humans, perquè res no pot superar, com diu De Man, la resistència a la teoria —ni a la mort— ja que la teoria —i la mort— mateix és aquesta resistència. Ara, com és natural i humà, em resistiré a donar un nom —un de sol, ni que siga desplaçat— a aquesta activitat. Fóra massa irresponsable de part meua, a aquestes altures.³

Cap al final del seu fil d'Ariadna, Miller escriu: «*Each reading enters back into social life and has such effects there as it may have, effects for which the reader must take responsibility. Each reading reveals something more about the role of language in human life* [Cada lectura torna i s'implica en la vida social i té tants efectes

³ En aquesta situació i en aquest moment, els únics adients que he trobat, estaria clarament fora de lloc i de temps començar un nou assaig sobre el conte de Monzó des de la lectura de Kafka —dels seus diaris, sobretot— que fa Maurice Blanchot en aquell magnífic compendi de la teoria literària dels últims quaranta anys, publicat en fa quaranta-set, que es titula *L'espace littéraire*. Tot partint del tarannà incessant de l'escriptura, tan ben demostrat per la natura de les paràboles, podríem parlar del riure com a absurda forma del dolor en Kafka —de què la paròdia en seria una mostra— i de la privació del món humà com a experiència positiva, com a llibertat en l'anihilació que dispersa i com a fugida de l'esclafament que, en el límit entre aquest món i el món *animal* (entenen ací, alhora, un món inabastable de llibertat a què aspirava Kafka), pateix l'hibrid humà, com (a) l'hibrid animal. I ja sabem pel «Gregor» de Monzó que qui passa de témer la sola de la sabata a esclafar(-se en) els seus excongéneres perd la llibertat d'aquell altre món; com nosaltres ara i ací, amb un altre peu (de pàgina), hem hagut d'esclafar-nos i renunciar a l'oportunitat d'endinsar-nos-hi.

com hi pot tenir, efectes dels quals el lector ha d'assumir la responsabilitat. Cada lectura revela alguna cosa més sobre el paper del llenguatge en la vida humana]». Si és cert que la resistència a la teoria és la teoria mateix i que les associacions protectores d'animals haurien de començar per un mateix, Kafka i Monzó (i Fuster i Coetzee) ens recorden que la resistència als animals, la violència contra ells, és l'animal mateix: l'animal fet text, és a dir, fet dels teixits que formen els cossos mortals de les lletres.

Referències bibliogràfiques

- BENJAMIN, W. *Franz Kafka. Amb motiu del desè aniversari de la seva mort* (1934) i *El narrador. Reflexions sobre l'obra de Nikolai Leskov* (1936). A: *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna, 2001 (traducció de Pilar Estelrich).
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. París: Gallimard, 1955.
- COETZEE, J. M. *Les vides dels animals*. Barcelona: Empúries, 2001 (*The Lives of Animals*), Princeton University Press, 1999 (traducció de Concepció Iribarren).
- DE MAN, P. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- *Autobiography As De-Facement i Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater*. A: *The Rhetoric of Romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984.
- *The Resistance to Theory*. A: *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- FUSTER, J. *Consells, proverbis i insolències* (1968). A: *Indagacions i propostes*, Barcelona: Ed. 62 i La Caixa, MOLC, 1998⁴.
- KAFKA, F. *Un report per a una acadèmia* (1917). A: *Un metge rural. Narracions completes, 1*. Barcelona: Quaderns Crema, 1982 (traducció de Josep Murgades)
- MILLER, J. Hillis. *The Critic as Host*. *Critical Inquiry*, 3, 1977.
- «*Reading*» *part of a paragraph in Allegories of Reading*. A: *Theory now and then*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- *Ariadne's thread (Story Lines)*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- MONZÓ, Q. *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, 1999.

6.
EL PASSAT QUE SERÀ:
EL DIARI COM A FORMA NARRATIVA

JUAN VILLORO

L'art de menysprear l'art. L'art d'estar sol.
(PAVESE, *L'ofici de viure*).

Fama i privadesa

Hi va haver un temps en el qual els autors morien sense biografia, o sense altra vida aparent que alguns rumors, molt sovint destinats a negar la seva identitat o a suggerir que el vertader responsable de les obres era un bisbe amb ambicions de porpra, un duc delerós de canviar la ploma per l'espasa, alguns barber i cirurgià de grans tisoires, gent incapaç de rebaixar-se a signar els seus esguerros brillants.

El tercer mil·lenni repudia aquestes indefinicions i el jo se sotmet a l'escrutini més minuciós. La televisió espanyola ens posa en contacte diari amb persones disposades a donar vida pública a les seves secrecions. La negra utopia d'Orwell, el Gran Germà tirànic que vigilava la societat com un ull omnipresent, és el malson feliç d'una època que vol conèixer els detalls íntims, no només de gent destacada pels seus gols, les seves pel·lícules o les seves maratons amatòries, sinó d'éssers anònims disposats al desvergonyiment. De cop i volta, la societat de l'espectacle es paralitza davant les besones de qui res no sabíem però que es fan llaminerament necessàries en descobrir que Vanessa li va donar un ronyó a la seva idèntica Valèria i aquesta li va pagar, no només ficant-se al llit amb els dos amants que Vanessa mantenia en igual estat de gràcia i expectació, sinó prenent-li la serventa i la mainadera. Benvinguts a l'era de la fisiologia rendible: un destí s'acredita amb la variació dels coits, les cirurgies o els vessaments de bilis. La televisió va deixar de ser el lloc revelador on el convidat contempla el seu clatell en un monitor per esdevenir el lloc revelador on practica el psicodrama. No

és casual que una de les novel·les més significatives del nostre temps, *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, comenci amb la frase: «*No he querido saber pero he sabido.*» És massa el que sabem sense desitjar-ho.

L'afany d'envair vides alienes no es limita als programes destinats a indagar la quantitat de bolquers d'un sol ús que Elvis Presley feia servir en els seus incontinents anys finals; ja habita els edificis neogòtics de Yale i Harvard. L'acadèmia esmola els llapis per despullar herois que estaven més bé vestits; professors *cum laude* escriuen biografies guiades per l'axioma que odiar l'objecte d'estudi és un afer de salut pública. Andrew Morton afirma amb elegància esquiva que la vida de Philip Larkin «no va estar gaire diversificada pels esdeveniments». Tot seguit, li dedica 570 pàgines. El més animat que va fer Larkin en la vida va ser engreixar-se; tanmateix, al biògraf vindicatiu li cal mig miler de pàgines per demostrar la pèssima classe de persona que pot ser un gran poeta.

A la seva novel·la *Mao II*, Don DeLillo retrata un escriptor que defuig qualsevol mena de publicitat, un reclús de l'estirp de Salinger o Pynchon, al qual ningú no pot veure i encara menys fotografiar. La trama s'ocupa de la destrucció d'aquesta intimitat. Una fotògrafa accedeix al búnquer creatiu. L'escriptor li revela que la seva vida consisteix, bàsicament, a perdre cabells sobre el teclat. L'interessant es troba als seus llibres. La fotògrafa l'escolta, l'admira, pren un curs d'intel·ligència una mica pomposa, i vol alguna cosa més. No en té prou amb els cabells morts al teclat. Desitja el rostre, les mans, els gestos, els impulsos que no arriben al paper. Es diria que és impossible escriure una història sense crear un misteri pel que fa a la seva procedència.

D'acord amb Foucault, els llibres van començar a signar-se per una moció de censura, per facilitar la tasca de detectar al culpable de les idees. Avui dia resulta difícil concebre un personatge de gran guinyol que respongui davant dels mitjans amb la genialitat intempestiva i artificiosa de Valle-Inclán. La figura del fatxenda eloqüent ha estat banalitzada per la televisió i encara no ha estat ressuscitada per la *performance*. Els mitjans massius exposen l'autor sota una llum que no depèn necessàriament d'ell. Cal recordar que Salman Rushdie va ser víctima simultània de l'integrisme i dels mitjans massius. Els talibans del Pakistan els van acusar d'apostasia i l'aiatol·là Khomeyni es va assabentar de la protesta per televisió. Després va ordenar la *fatwa* sense llegir el llibre. A *Tomba de la ficció* Christian Salmon estudia

els setges que es posen a la imaginació contemporània i la dificultat social d'acceptar invencions (entre altres coses perquè representen un mode altern de dir veritats).

Amb graus diversos de perill, el novel·lista ha de respondre per les seves criatures davant dels periodistes, l'aiatol·là o el cap d'una junta militar. Professionals del jo, els escriptors estan obligats a explicar-se a ells mateixos, no a partir dels seus llibres, sinó de les intencions recòndites que els van portar a escriure'ls. La definició de l'obra (la seva estètica retrospectiva, les seves pulsions íntimes) és un subgènere molts cops més llegit que l'obra mateixa i el principal aliment de les formigues classificadores.

Les ones expansives del jo són tan extenses que informen d'uns assumptes raríssims. De cop i volta, estem al corrent de les injeccions de col·lagen a la boca d'una actriu. El peculiar és que la font d'aquesta saviesa es dissol: missatges sense origen, estímuls que canvien com el clima i contra els quals resulta impossible lluitar. Quin taxista retòric ens va assabentar de tot això? La societat de la informació determina l'inconscient com les escombraries genètiques determinen el genoma humà. «Moriré el dia que deixi d'interessar-me per algú que parla d'ell mateix», va anotar Elias Canetti en una època en la qual la confessió era un atreviment, una singularitat del caràcter, no una moda finançada per la televisió, Internet i d'altres abocadors acabalats.

Per protegir-se de l'exposició mediàtica, els escriptors solen promoure de manera progressivament emfàtica els valors de la solitud. L'apartament ha guanyat un prestigi cultural enorme. «Detesto veure gent», declara el poeta amb orgull malcarat. Els reporters descriuen la forma en què el lleó es nega a contestar al telèfon, evita el tracte amb estranys, deixa de tenir amics. L'arquetip de l'eremita il·lustrat és la resposta del món culte a una societat invasora. Es tracta, sens dubte, d'una figura honesta però una mica tediosa. El màrtir de la solitud té prohibit anar a festes, perdre la seva *angst* davant d'un escot, escudellar-se dues vegades del *ragoût*. La imaginació alegre es considera superficial; fins a tal punt que entre les provocacions profitoses que César Aira inclou en la seva memòria *Cumpleaños*, poques rivalitzen amb la d'assegurar que el seu estat anímic normal és l'eufòria.

De qualsevol manera, ningú no pot estar segur de la sinceritat de l'escriptor; els biògrafs àvids del futur tal volta descobreixin que el misantrop professional era gregari i vivia en pecat de bon humor.

Un gest més radical que escriure d'esquena als altres consisteix a renunciar a l'ofici com a culminació d'una estètica. *Bartleby y compañía*, d'Enrique Vila-Matas, s'ocupa d'aquesta cancel·lació eloqüent de la paraula. Vila-Matas desplega una galeria de lletraferits que es van tornar cartoi-xans sobtats i ofereix el retrat d'una època on els singulars són aquells que s'ometen, esborren les seves petjades, aconsegueixen que el silenci sigui la caixa de ressonància fragorosa de les seves paraules. Al berenar dels papagais, els muts són reis misteriosos.

Amb tot, el silenci no sempre potencia una obra. Cal cert acord entre la impossibilitat de dir i la necessitat de callar. De vegades, la renúncia a la paraula no és un gest estètic sinó una desesperada fugida de la vida.

Pavese va pagar el preu de les seves darreres sentències: «Prou paraules. Un gest. No escriuré més.» En acabar la frase es va ocupar del seu suïcidi exemplar.

El diari preserva una vida secreta, posant-la fora del perill dels testimonis que poguessin alterar-la, i apel·la a una lectura posterior, quan venç l'estrany contracte que la privadesa contreu amb la vida. Al respecte escriu Alan Pauls: «Sempre que es troba un diari íntim (perquè un diari íntim mai no apareix: es troba, s'hi ensopega o s'hi cau a sobre, fins i tot quan abans se l'ha buscat amb desesperació) hi ha, al costat de les seves pàgines, moltes vegades tacant-les, un cadàver.»

Josep Pla: matèria de vida

¿De quines estratègies es pot servir un escriptor per aprofundir en ell mateix sense caure en l'exaltació promocional del jo ni renunciar a la seva veu com a màrtir de l'ofici? El gènere més pròxim a la il·lusió de sinceritat és el diari. Les cartes depenen de la mirada aliena; s'escriuen d'acord amb un corresponçal; quan se'n coneix bé el destinatari, l'escriptura depèn de valors entesos: la xafarderia que l'altre espera amb morbositat intensa, l'exageració que li fa riure, el cop baix que l'ofèn. Les autobiografies tampoc no permeten que l'escriptor es descobreixi de sobte i s'albiri, com buscava Musil als seus diaris, amb la resplendor opaca de qui passa amb un ciri davant d'un mirall i veu les seves faccions renovades, enrarrides. Els llibres de memòries construeixen un personatge més o menys lògic; ningú

no narra la seva vida sencera des de la sorpresa, el malentès, la confusió o la perplexitat. De vegades, fins i tot cal una atmosfera fictícia perquè les confessions resultin sinceres. Oscar Wilde va tornar a tenir raó en afirmar què passa quan es dona una màscara a un home: diu la veritat. Marcel Proust, Francis Scott Fitzgerald, Malcolm Lowry, Philip Roth o Fernando Vallejo han aprofitat la novel·la com una rica variant de l'autobiografia; l'eficàcia dels seus al·legats íntims deriva de la fabulació aparent. Per contra, William S. Burroughs i Henry Miller escriuen amb una pretensió de franquesa no sempre creguda pel lector. En una art on la paraula «realitat» només es pot escriure entre cometes, segons va suggerir Nabokov, importa la versemblança, no l'autenticitat.

Els diaris porten a l'horitzó privat d'un autor, però només en un sentit formal. Des del punt de vista literari, el valor documental és relatiu; el decisiu és que el narrador es col·loqui en una vora apartada de l'entorn, la tradició, les formes donades. Per això, per a Pavese, la solitud representa una forma de menysprear l'art. No es tracta, necessàriament, de suspendre el tracte amb els altres, sinó de trobar un lloc de l'escriptura apartat, un aïllament en el text; el diarista busca idees que només arriben al marge del costum. Robert Musil: «La voluptuositat d'estar sol amb mi mateix, absolutament sol [...] Una cosa que, per un cop, no té res d'afectació! Un s'acompanya a si mateix. Els diaris? Un signe dels temps. Es publiquen tants diaris. És la forma més còmoda, més indisciplinada [...] No és art. No ho ha de ser.»

Davant d'aquest anhel de solitud, què dir de diaris meravellosament mundans, com els d'André Gide? El seu complex tapís de la comèdia humana, que abasta de 1889 a 1939, va haver de ser cert per ser narrat. Tanmateix, defuig la intimitat i a penes s'aparta dels plaers de la crònica o la microhistòria, fins al punt que l'autor converteix la seva forma de vida en estratègia narrativa: «Es podria dir el següent, que em sembla una mena de sinceritat inversa en l'artista. No ha de narrar la seva vida com la va viure sinó com la narrarà. En altres paraules: de manera que el relat d'ell mateix que constitueix la seva vida sigui idèntic al retrat ideal que desitja. Dit encara més senzillament: que sigui tal com vol ser.» L'estètica de Gide depèn, com la de Casanova, de la quotidianitat que inventen les seves accions. El diari com a forma de coneixement única posa en joc uns altres ressorts.

Narrar d'acord amb el calendari pot organitzar el real en una història, rescatar la novel·la submergida en l'excés de les coses. L'escriptura conti-

nua de Josep Pla passava sense pèrdua ni sobresalts de la crònica d'un viatge breu en autobús al registre d'anys de vent a la Mediterrània. Testimoni íntim de l'exterioritat, Pla recull un relat precís, ocult en la marea del temps. *El quadern gris* és la novel·la mestra que un miner dels dies extreu del seu entorn. En un sentit tècnic estem davant d'un diari. Pla recull els esdeveniments dels 1918 i 1919; tanmateix, corregeix el text anys després; conta la seva joventut amb els adverbis —el temperament— que defineixen el seu estil definitiu. Admirador de Proust, aleshores un autor minoritari del qual només es podia parlar amb una colla d'amics, proposa una «confusió inextricable i immensa» de vida i escriptura. Els seus records, com els de Proust, segueixen una ruta en espiral, laberíntica, ja que en bona part són aliens: el narrador descriu algú que recorda el record d'un altre. Caixa de veus encreuades, la monumental obra de Pla contrasta sobretot dos àmbits: l'entorn rústic de Palafrugell i el terrabastall burgès de Barcelona. En la seva autofiguració, Pla és sobretot un meteoròleg; les atmosferes (arquitectòniques, intel·lectuals, morals) defineixen les persones de la mateixa manera que les temperatures fan que tothom esternudi en arrencar el llibre. Els llocs de l'escriptura, l'Empordà i la capital catalana, determinen el curs de la prosa. També la temporalitat és un condicionant extern. Al període 1918-19 Pla conclou els seus estudis d'advocacia, que no li han agradat gens, renuncia a ser un narrador «elegant», busca un nou estil en el diarisme —la prosa dels dies— i decideix partir a França. De forma admirable, aquest període d'aprenentatge serà retocat a la maduresa pel narrador. No estem davant del llibre al costat del cadàver, la pàgina interrompuda, que tants cops és un diari, sinó davant un volum treballat com a obra independent.

Encara que segueix l'estructura del diari, repudia la pretensió de sinceritat del gènere. La crònica de Pla depèn fins a tal punt de l'exterioritat que l'autor es pregunta: «¿És possible l'expressió de la intimitat? Vull dir l'expressió clara, coherent, intel·ligible, de la intimitat. La intimitat pura, ben garbellat, deu ésser l'espontaneïtat pura, o sigui una segregació visceral i inconnexa. Si hom disposés d'un llenguatge i d'un lèxic eficaç per a representar aquesta segregació, no hi hauria problema.» Per a Pla, l'escriptura íntima, en sentit estricte, és la seqüència salvatge de l'home que es pensa a ell mateix. Un abocador d'idees, associacions, paraules esparses. Això porta al problema de la intel·ligibilitat: ¿pot comprendre algú el que un altre registra en desordre inconscient? Dujardin, Schnitzler, Joyce i Broch van buscar

una poètica del flux de la consciència. No és el cas de Pla; mestre de la mirada externa, afirma: «La intimitat és inexpressable per falta d'instruments d'expressió [...] la seva projecció exterior és pràcticament informulable.» *El quadern gris* repudia la prosa incontrolada, de neuròtica instrospecció, a la qual han aspirat diaristes del tremp de Musil. La seva conquesta apunta en direcció oposada: una novel·la sense ficció, feta de temps.

En aquest afany, la llengua és un artifici exacte. Res no sembla tan àgil com els acurats adjectius de Josep Pla, col·locats amb punteria entre llocs comuns i frases fetes que els fan semblar accidentals, com trobats sota el tovalló de qualsevol tertúlia. I tanmateix hi ha una notòria voluntat d'estil en aquesta «naturalitat». *El quadern gris* és travessat per senyoretetes «inconcretes», galls «desorbitats, indecents», un polemista de to «passablement sinistre». En la seva factura, el text és un al·legat implícit contra la literalitat i els favors inestables del discurs oral. Lluny dels reportatges que va saber practicar, Josep Pla poleix allò real, ho desordena, ho modifica, inventa una il·lusió de vida i la barreja amb aforismes, apunts de lectura, opinions pròpies i alienes, retrats, dubtes, fabulacions. Una escena mínima, domèstica, adquireix una veracitat llegendària en entrar en el flux ampli del que va passar en un altre temps o no passarà mai. El pescador al qual la mar li sembla horrible desperta en Pla la perplexitat eixuta d'un clàssic llatí. En aquest anivellament de realitats, resulta decisiu el merament conjectural. Pocs cops l'autor és tan íntim com quan es transfigura en una altra persona. Aspira, per exemple, a la moral rubicunda dels obesos: «Si estigués gras, em dedicaria, probablement, als petits, insignificants plaers del menjar i beure i aniria cada vespre al cafè a dormir una estona, i entre clucull i clucull parlaria, si s'escaigués, amb els meus amics. Diria coses delicades i incertes, coses mig embastades, a penes suggerides; tindria un tracte lleuger i imperceptible [...] Si algú formulés contra mi alguna impertinència, no m'alçaria ni de la cadira, perquè no hi ha res més incòmode, per a un gras, que alçar-se de la cadira o cadires que ocupa sobre terra [...] Un home gras consisteix en un ésser que arrossega, ell personalment, una gran quantitat de sentit del ridícul ineluctable, inescamotejable, definitiu, que comporta i arrossega la vida. En aquest sentit, un home gras està en condicions excepcionals per a ésser bona persona, per a tenir la vanitat mínima, per a veure el món com un espectacle fatalment injust, estrany a tota idea d'exactitud i de perfectibilitat impossible.»

En aquest meravellós autoretrat fals, la puntuació imita la respiració compassada del gras. Comparat amb el de Pla, gairebé qualsevol altre diari sembla un recull de papers en descurança absoluta. Al mateix temps, cada efecte d'estil conserva la condició atmosfèrica essencial per al conjunt, on una frase és un cop de vent.

A *Acte de presència* Sylvia Molloy observa que els memorialistes vuitcentistes solen menysprear la *petite histoire*. Convençuts que la seva circumstància val pel seu valor documental, aspiren a tenir història pública i per això menystenen la privada. Pla, per contra, és més a prop de Walter Benjamin, per al qual «la veritable imatge del passat és fugissera»; treballa en fragments, per no dir en llamps. Objectivats, mai no abstractes ni difusos, els seus records són relíquies de llum. *El quadern gris* reconstrueix la forma mínima —infraordinària, diria Perec— en què les dades diàries confessen els seus misteris: «Només hi ha una cosa que no m'agrada en aquest paisatge pròsper i entenedidor: el groc dels tramvies. El groc és el color dels folls.» El passatge il·lustra la tècnica del trasllat en Josep Pla. La seva passió matèrica per l'entorn el porta a veure l'infinitament petit, les coses «tal com són», però en narrar-ho, en *traduir-ho* en literatura, ho lliura a una altra lògica, on el groc és el color de la bogeria. No ficcionalitza l'escenari ni l'època (Catalunya, 1918-19) sinó les raons, el pas de l'ull a la consciència.

Resulta ocios delimitar el gènere precís d'*El quadern gris*, obra necessàriament *oberta*. L'obra aconpleix els requisits del diari però els desborda de tal forma que resulta extravagant veure'l fonamentalment com un diari. Contar els dies és, en aquest cas, un recurs semblant al de Tanizaki en la seva novel·la *Diari d'un vell boig*; es tracta d'un pretext, no d'un problema. Abocat cap al món que modifica en escriptura, Pla no es jutja ni es desconeix en la intimitat.

El tema més freqüent i vulnerable del diarista sol ser la malaltia. Fins i tot en aquesta zona, Pla es *generalitza*, es narra a partir del que pateixen els altres; la seva mala dentadura és producte, no de la seva descurança, sinó de l'època; no es tracta d'un assumpte íntim sinó epidèmic. Assimilat a aquest destí comú, afirma que continuarà mastegant «brillantment», a diferència, per exemple, de Thomas Mann, derrotat al seu diari per les seves males digestions (malaltia especialment simbòlica si es té en compte que el text, com han suggerit Valéry i Foucault, és un sistema digestiu que transforma el que ingereix).

Seguint aquesta metàfora, es pot dir que el diarista Pla té un estómac de ferro, està mancat dels còlics dels qui perden el control davant d'aquest repte. Obra cabdal del segle XX, *El quadern gris* se serveix del diari com a punt de partida. ¿Quina mena de veu troben els qui fan del diari un assumpte de destí?

El jo com a marrada

Els diaris més radicals posen en joc un desconcertant sentit de la solitud. En aquesta zona residual, la literatura es resisteix a assumir la condició de gènere i fins i tot d'art. El diari que només es justifica com a tal no *sembla* una crònica ni una novel·la. El seu únic cànon: escriure al llarg dels dies. L'assumpte tractat pot ser real o imaginari, personal o aliè. Una bitàcola de somnis, una parca llista d'activitats o un desfogament de deliris són formes vàlides del diari. Ni tan sols cal pressuposar un lector. Als «llibres de saldo» en què anotava les sumes i les restes de la seva consciència, Lichtenberg solia escriure paràgrafs embolicats i agregava entre claudàtors «Jo m'entenc.» L'escriptura privada existeix per ser compresa per qui l'emet. Res més.

Més enllà de la morbositat d'obrir quaderns amb panys temptadors, ¿és possible valorar la riquesa literària d'un gènere sense normes definides? Com comprendre la seva especificitat i evitar aquest elogi de segona divisió: «sembla una novel·la»? La fascinació indeleble que suscita *El quadern gris* depèn poc del fet que sigui un diari. ¿Quan és doncs important aquesta forma sense forma?

Abans de proposar hipòtesis convé aclarir que el diari com a literatura normalment incumbeix els qui han dominat uns altres gèneres. L'heroisme d'Anna Frank o del submarinista a l'obscuritat glacial del *Kursk*, és el de qui ret un darrer testimoni temerari. Es tracta, en aquests casos, d'escriptors per emergència, similars als antropòlegs que omplen pàgines en benefici dels qui no han vist coses tan rares, o als astronautes de l'avenir, que faran viatges prou llargs per prendre apunts.

També alguns diaris de grans escriptors depenen de la fermesa de no tancar els ulls. És el cas de les *Radiacions* d'Ernst Jünger. Caçador d'insectes a la Segona Guerra Mundial, el creador d'*Heliòpolis* i unes altres utopies descriu l'espant amb freda objectivitat. El 29 de maig de 1941 comanda

un batalló d'afusellament i apunta: «Voldria desviar els ulls, però m'obliga a mirar aquell lloc i copso l'instant en què, amb la descàrrega, apareixen cinc forats al cartó com si li caiguessin a sobre gotes de rosada. L'home on les bales han fet blanc continua dempeus contra l'arbre; a les seves faccions es reflecteix una sorpresa immensa.» El testimoni obligat manté una mirada impassible. La mort són cinc bales en un cartó. No només per compartir la nit dels assassins procedeix Jünger d'aquesta manera; creu en la potència reveladora del text més enllà de la voluntat del seu autor; poleix una lent d'augment, un vidre de laboratori, embafats per la boira i la pólvora. Les seves esplèndides dots d'observació reflecteixen el costum de la guerra com un antropòleg reflecteix ritus que desconeix. Col·leccionista de fòssils i estels, Jünger suprimeix la seva subjectivitat per practicar una entomologia de l'home, la ciència fictícia que l'acredita com a un observador despassionat i imparell.

En canvi, els homes que busquen l'ocasió propícia en la maror de la història solen ser relators parcs dels portents que testimonien. El diari del Che a Bolívia és el d'un expedicionari sense brúixola, tan detallat i conscient dels objectes i els béns de la seva tropa com el Capità Cook als Mars del Sud. A diferència del novel·lista que de sobte opta per l'escriptura secundària, el redactor d'un diari històric es troba davant d'una noció total de l'experiència: transmet l'únic que pot dir. Curiosament, l'escriptura absoluta és per a ell una forma de la reticència. El que diu està sobredeterminat pel que calla, evadeix, mitiga o distorsiona. D'acord amb Isaiah Berlin, la lliçió literària dels fets històrics rau en el fet que els seus protagonistes no només fan coses històriques. Les novel·les de Waterloo, Okinawa o Sarajevo depenen de les xafarderies, el fum de les cuines, els riures, les monedes menudes, els signes de la vida que prossegueix, tumultuosa, durant la contesa. En canvi, la raó política evadeix els destins contradictoris i privilegia les dades crues, incontrovertibles per concises; les seves paraules descarnades proven que això va existir, la pedra de la qual sorgeixen els monuments.

Quan vivia al Berlín Oriental, vaig conèixer el llegendari polític mexicà Antonio Carrillo Flores, aleshores ambaixador a Moscou. Corria el rumor que don Antonio havia perdut l'oportunitat de ser president per la prudència, la vasta cultura i l'honestedat que el presentaven com un home massa feble per al PRI, partit al qual, de tota manera, va servir amb lleialtat. Don Antonio va ser secretari d'Hisenda i d'Afers Exteriors, director de

Nacional Financiera, diputat, ambaixador a Washington i a Moscou, tot el que es pot ser sense arribar a president. Vam fer una amistat que es fonamentava en la seva passió per invertir el mode socràtic i aprendre dels joves, condició en la qual agrupava quasi tota la humanitat. Jo tenia llavors 24 anys i ell devia anar pels 80. Em preguntava per gent de 60 anys com si fos de la meua generació. En els nostres recorreguts pel Museu de Pèrgam o davant guisats interminables de cérvol, em va contar que portava un atapeït diari de la seva vida com a polític.

Anys després, jo treballava a l'agència Notimex amb Alejandro Rossi i li vaig proposar de publicar fragments d'aquell diari que per a mi tenia aire de llegenda. Coneixedor refinadíssim de les petites claus que determinen les intrigues llatinoamericanes, Alejandro es va entusiasmar amb la idea. Vam visitar el polític retirat al seu casalot de la colònia Nápoles. Ens va rebre un home afable, oblidadís, una mica sorprès pel fet que el seu passat ens pogués interessar. Ens va portar a la seva biblioteca, arquetip del polític mexicà il·lustrat: prestatges de caoba, llibres enquadernats en tons vinosos, memoriabília del seu selecte pas per les oficines (alguna medalla, la carta emmarcada d'un president, una moneda d'or d'un país llunyà). En una lleixa, vam trobar els volums desitjats. Li vam demanar el corresponent a la devolució que es va veure obligat a ordenar en el seu pas per Hisenda i que va trencar una dilatada estabilitat del peso mexicà. Vam regressar a la nostra precària oficina de l'agència de notícies segurs de tenir un botí periodístic. La decepció no va poder ser més gran. El més articulad dels polítics mexicans també era un dels més hàbils. El dia més dolent de la seva vida pública mereixia una entrada concisa en la qual esmentava de passada la seva tristesa i es consolava escoltant Beethoven o llegint Goethe. Era tot. Els diaris registraven la seva vida com una eloqüent col·lecció de silencis.

A la vora oposada de qui esborra petjades privades per apuntalar la seva gestió cívica es troba qui porta un diari perquè no concep una altra manera d'expressar-se. Durant vuit anys i mig el comerciant anglès Samuel Pepys va ser un insòlit testimoni d'ell mateix i del segle xvii. Va deixar d'escriure quan la seva vista es va debilitar, ja que hagués perdut la franquesa en dictar a un secretari. D'acord amb Stevenson, el candorós Pepys fascina, no només pel seu irrefrenable apetit per la vida, sinó perquè confessa les seves errades i febleses com si ningú no pogués llegir-ho. Pocs cops l'intricat teixit d'un home apareix de forma tan plena. Pepys és un escriptor culte que no

pretén ser artista; es retrata sense saber com quedarà el seu semblant. El seu testimoni va ser publicat 160 anys després de la seva mort i perdura com una mostra refrescant d'una prosa que, sense arribar a l'autosarcasme, ignora qualsevol sentit de la respectabilitat. Pepys és el cronista dispar de la seva consciència. El 31 de desembre del 1665 termina l'any de la pesta que esdevindria inoblidable a la crònica de Daniel Defoe; Londres està sumit en la ruïna i la misèria; mentrestant, el jovial Samuel Pepys escriu: «Mai no he viscut amb més alegria (i a més a més, mai no he guanyat tant) com en aquests temps de plaga.» No parla un cínic; parla un testimoni humanament irresponsable.

Quan un escriptor emprèn un diari practica un gènere diferent al de Pepys. Rares vegades pot ser tan franc o joiosament irresponsable, ja que no deixa d'intuir l'altre en les seves paraules. En el seu cas, la prosa privada sempre té alguna cosa d'impostura. ¿Quines raons l'impulsen a portar aquest quadern secundari? El catàleg és infinit: retratar una època (André Gide), registrar una vida paral·lela (John Cheever), suportar patiments (Katherine Mansfield), mantenir un planter per a obres futures (Sergio Pitòl). En aquests exemples, l'escriptura íntima està en funció d'alguna cosa que l'excedeix; és document, desfogament, teràpia, esborrany. ¿Fins a quin punt el diari pot dir només com a diari? ¿Quina literatura proposa al marge de tota normativitat, des de les vores?

Obriu en cas d'urgència

Als seus diaris, Thomas Mann confirma que és l'últim custodi de la Il·lustració i detalla els esforços ímprobos que li van permetre consumir una obra descomunal; però hi ha alguna cosa més: el veritable engrandiment està en les seves caigudes, la zona obscura de qui va viure per renovar els pactes amb el diable; l'home que diseca la seva grandesa trenca de cop i volta la disciplina marcial que s'ha imposat, estudia el seu cos, llastat de mals, olors, indigestions, el sac malalt que desitja les mans inassolibles d'un xicot. El dilema de Tonio Kroeger (l'artista que renuncia a la vida per recrear-la a distància) es reproduïx de manera apassionant: Mann escriu contra el seu desig, però l'atresora en privat, permet que el secret enverini la seva vida i la desvetilli, paga amb una ploma desesperada, fervent, el peatge de

les novel·les que, de cap a cap, representen una aventura de l'ordre. No deixa de veure's a ell mateix com una figura egrègia, però s'atreveix a perjudicar-la amb les seves dolences i els seus desigs inconfessats. Mann no pot estar segur de la forma en què seran rebudes les debilitats del tità. Avui sabem que aquests defectes el dignifiquen. Hi ha alguna cosa de tranquil·litzador en el fet d'assabentar-se que l'executor de repetides proeses va patir tant de l'estómac.

Més comú és el cas oposat. Sobren autoretrats on el dramaturg de fetge insegur apareix com la víctima altiva i resignada de la seva esposa, els seus molts fills, els seus editors caníbals. Uns altres posposen de forma estratègica la difusió de les seves misèries. Si n'han de parlar malament, almenys que sigui al cap de molt de temps. Així doncs, disposen que els seus diaris s'editin vint o cinquanta anys després de la seva mort perquè aquelles paraules que ese suposen «*obsccenas, increíbles, precisas*» (com les que Beatriz Viterbo escriu a *El Aleph* de Borges) augmentin la seva fama pòstuma (ni que sigui als butlletins que els investigadors lleials dediquen als novel·listes oblidats).

¿Quina necessitat estètica explica que l'autor torni sobre ell mateix per explicitar el que ja van suggerir els adverbis i els adjectius de la resta de la seva obra? Si la ficció permet ser en els altres, per què passar al camerino on l'estrella revela que l'obra es va fer amb pocs diners, mala calefacció i molta malvolença? L'egotisme consubstancial a l'escriptura corre el risc de tornar-se redundant en les pàgines del diari. La vida d'Escipió l'Africà és singular; no ho és tant que el protagonista es vegi a ell mateix com Escipió l'Africà. Si això resulta vàlid per a un destí imparell, què es pot dir dels immòbils que perden cabells davant del teclat?

Si el tema més gastat dels diaristes sol ser la malaltia, el segon sol ser la raó mateixa d'escriure un diari. Per a Julio Ramón Ribeyro, la literatura és una forma de pal·liar el fracàs de no poder viure, i el diari, una forma de pal·liar el fracàs de no poder escriure:

Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno. Es una forma de confesión apartada del rito católico, hecha para personas incrédulas. Un coloquio humillante con ese implacable director espiritual que llevan dentro de sí todos los hombres afectos a este tipo de confidencias [...] En todo diario íntimo hay un problema capital planteado

*que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente la existencia del diario.
El resolverlo, trae consigo su liquidación.*

Per a Ribeyro, el diari no pot ser una forma plena; ni tan sols triomfa com a substitució de l'«altra» escriptura; és una coartada per apartar-se de la forma; misteriosament, aquesta és la seva forma.

La invenció de la solitud

A pesar de les moltes raons dolentes que poden portar a escriure davant d'un mirall, hi ha diaris literaris grans, insubstituïbles. Cioran, profeta del nihilisme, perdurarà, entre altres coses, per la més vitalista de les seves formulacions: no s'escriu perquè s'hagi de dir res sinó perquè es tenen ganes d'escriure. Aquestes ganes sense meta ni origen definits troben sentit a *posteriori* en la lectura. No es tracta d'un ardit xamànic sinó d'alguna cosa més humil i sorprenent. Amb el contacte amb la seva matèria, el diarista diu menys i més del que preveia, canvia el rumb i la determinació de les seves idees. Escriure obliga a entrar i sortir contínuament d'una regió on allò propi comença a ser aliè, on l'escriptor es transcendeix en un altre i es tradueix en text. Gombrowicz, Kafka, Musil o Herling han portat quaderns que només en part revisen la substància volàtil dels seus dies i comuniquen de manera radical alguna cosa que només pot ser dita amb aquest mitjà. Julio Ramón Ribeyro va trobar en l'expressió «prosas apàtridas» la millor definició dels textos que migren d'un gènere a un altre sense trobar casa en cap d'ells: assaigs que són memòries que són ficcions, o ni tan sols això, una substància literària en estat brut, que irradia una llum difusa, incapaç de reconèixer els seus límits. Al començament dels seus diaris, Robert Musil anuncia que escriurà en estat d'alerta, durant el son dels altres i de la seva vida habitual: un animal de presa amb hàbits nocturns. El diari només pot tenir lloc quan s'endormisquen els reflexos i es desperta una sensibilitat distinta. Atent a aquest contracalendar, el polonès Gustaw Herling ha passat la major part de la seva vida entregat al seu *Diari escrit a la nit*. Herling recupera els seus pensaments i emocions com qui entén un tapís pel seu revers, sense sotmetre'ls a la forma precisa de l'assaig o el relat memoriós, tot i que per moments segueixi aquests camins.

El diari ofereix la llibertat condicionada de la falta d'exigències. Per això és tan difícil d'exercir. Com han sabut els retòrics i els membres del grup Oulipo, les restriccions fermes estimulen la creació de dreceres i vies alternatives. La rima i la mètrica condueixen a resultats insòlits; la inspiració treballa més bé quan les muses estan sindicalitzades i obeeixen regles. El diarista, per contra, afronta un vertigen sense límits.

Kafka expressa el dilema amb l'angoixa paranoica que presideix les seves pàgines: en la seva lluita contra el món, l'home s'ha de posar a favor del món. A primera vista la frase convida a una capitulació davant la fatalitat i els mecanismes d'una societat totalitària. Tanmateix, el diarista pot trobar en ella una ètica. Kafka sap que la veritat del solitari està fora d'ell; el seu repte consisteix a pensar-se en el món des d'un mirador excèntric. «A partir de determinat punt ja no hi ha tornada. És precis assolir aquest punt», escriu en un dels seus aforismes. Per al diarista literari, la zona de no retorn és una frontera de boira on el jo, aïllat i lliure de lligaments, s'experimenta com quelcom d'extern, que només en part depèn d'ell. Alan Pauls ha assenyalat que, per més descarnat que sigui el diarista, rara volta escapa del càrrec d'evasió; el seu ostracisme es pot veure com una forma de protegir-se del món. Per això proposa una altra fórmula per entendre aquest apartament peculiar: «No un solitari sinó el seu enemic més arterós: un cèlibe. El cèlibe és la gran figura conceptual i política que Kafka oposa, al mateix temps, a qui s'evadeix' del món i a qui l'abraça, a l'escèptic i al compromès.» Es tracta, doncs, d'una solitud incòmoda, que no abjura dels altres: els manté en tensió.

Aquest estil de pensament no es vassall dels esdeveniments. En un sentit profund, Musil, Kafka o Gombrowicz privilegien el que no s'esdevé, el que és mera possibilitat o imminència, la vida de la ment, com anhelava Valéry.

«Un avantatge d'escriure un diari», sosté Kafka, «consisteix en el fet que així un s'assabenta amb claredat tranquil·litzadora de les transformacions que pateix constantment; transformacions que un en general admet, sospita i creu, però que inconscientment nega sempre». El diarista no busca saber qui és sinó en qui s'està convertint. Moltes vegades la troballa és retrospectiva; en llegir el diari, l'autor descobreix el canvi que va tenir lloc amb sigil quan la superfície de la vida tractava de convèncer-lo d'una altra cosa.

En cap altra circumstància un narrador es qüestiona tant el sentit de la seva activitat com en un diari. Fracàs assumit (Ribeyro), condemna noc-

turna (Musil, Herling), catàleg d'imaduresa (Gombrowicz), aprenentatge de la indigestió (Mann), ganivet que furga el cor (Kafka), el gran diari és un experiment terminal, allò que es diu a falta de totes les altres possibilitats textuais, un saldo incontrolable i delator. Musil: «En la part reflexiva de l'art hi ha un element de dissipació [...] En el pensament exacte, com que el treball té una finalitat particular, aquest conjunt es limita al demostrable, distingeix el probable del segur, etc.; en una paraula, com que el seu objecte imposa exigències metòdiques, el conjunt s'ordena, es delimita i s'articula. Aquí manca aquest tipus d'elecció. I es produeix l'elecció que imposen les imatges, l'estil, el to general.» El diarista reflecteix un estil de pensament comú amb la resta de les seves obres però inassimilable a elles. Ni tan sols un llibre formalment infinit, inacabable, com ara *L'home sense qualitats*, va poder contenir els resquills mentals del diari de Musil. Podria argumentar-se que els diaristes més bons també són autors d'altra mena d'obres mestres: dipositen al quadern privat un excedent excèntric que no existiria sense les seves novel·les, contes o poemes. Forma voluntàriament «fallida», el diari pren prestada la legitimitat que l'autor rep per uns altres llibres, encara que a la fi, com en el cas de Pavese, el seu diari ocupi una centralitat resistent. Amb un xic d'ironia, Ricardo Piglia sosté que escriu novel·les per justificar la publicació d'un diari pòstum. Sense adquirir estatut previ d'autor, l'edició del diari (i potser la seva escriptura mateix) fóra impossible.

Al seu inexhaurible assaig «El narrador» Walter Benjamin es va referir a la dificultat de tenir experiències en la modernitat, on el destí és segur i comú i monòton. A *Infància i història*, Giorgio Agamben allarga aquesta preocupació: «l'experiència és incompatible amb la certitud, i una experiència que es torna calculable i certa perd a l'instant la seva autoritat». La societat del Price Club, El Corte Inglés i l'alt *rating* han portat una homologació del quotidià. La psicologia, les afliccions i les formes de relació estan tan catalogades com en un magatzem. Narrar la vida comuna significa abordar conductes previsibles. Com trobar la singularitat sense sortir del patrimoni ordenat d'allò diari? La resposta de Witold Gombrowicz consisteix a apreuar la inexperiència. Assassí de l'«hora actual», guarda els seus dies com si es desconequés («no sóc jo el que està passant amb mi»), desordena el que creia saber, guiat per l'única conducta que garanteix l'aprenentatge: la imaduresa. «¿Qui va decidir que s'ha d'escriure només quan s'ha de dir alguna cosa? L'art consisteix precisament a no escriure el que s'ha d'escriure,

sinó quelcom de completament imprevist», anota al seu *Diari argentí*. Així doncs, la destrucció de l'art a què apel·la el diarista pot donar lloc a una altra estètica, no codificada.

En un passatge sorprenent, Julio Ramón Ribeyro dóna algunes claus d'aquest procediment. Assisteix a una *kermesse* a Perú i descobreix la seva mare atrafegada en una de les parades:

Al principio no la reconocí: pero era mi madre detrás del mostrador, sudorosa, arrebatada como siempre, pero esta vez su fatiga, lejos de envejecerla, le daba una radiante lozanía. Su rostro me hizo recordar al de sus fotografías de juventud: un rostro alegre, gracioso, invitador, ante el cual cedían los clientes y se enrolaban en la lotería, y hasta una voz distinta, que se dirigía a todos y cada uno, invitándolos dichosamente a tomar parte en el juego. Yo, oculto entre la multitud, estuve observando ese rostro, sin atreverme a acercarme, porque estaba seguro de que si me divisaba, caería sobre él toda la sombra que era capaz de contagiarle mi presencia. Y por eso me fui, avergonzado, remordido, porque tal vez ése, y solamente ése, era el verdadero rostro de mi madre.

Ribeyro contempla una cosa mil voltes vista, però per primer cop ho fa com si ell no formés part de l'escena. Un rostre lliure de l'ombra del testimoni. En el seu aïllament tens, el solitari, el cèlibe, desitja parlar dels altres sense alterar-los amb la seva presència. De manera més intrèpida, repeteix aquesta operació amb ell mateix. També davant el mirall desitja captar-se sense l'ombra que imposa la seva presència. Paradoxa extrema del diari íntim: registrar la vida que fem sense nosaltres.

Escriure el temps

Potser aquesta escriptura estigui sotmesa a una historicitat. A l'igual de la conversa o la correspondència, el diari requereix una valoració social de l'esfera privada. En una era de difusió mediàtica de les intimitats, el jo ha deixat de ser un nucli excèntric, i més encara: la solitud com aposta imaginativa es complica en un àmbit on la sobreinformació i la progressiva mimesi del comportament codifiquen les reaccions fins i tot abans que brollin en l'inconscient.

¿És possible disposar d'una memòria salvatge, no domesticada per l'ús? Al seu assaig «Desempaquetó la biblioteca», Benjamin aborda el tema del

col·leccionisme, activitat amb ressorts similars a l'escriptura de diaris. «Qual-sevol passió fa partió amb el caos, i la del col·leccionisme en fa amb el dels records.» Així com els nens tracten de renovar l'existència retallant coses, pintant els objectes i les parets, desprenent parts d'aparells per acoblar-les d'una altra manera, així el col·leccionista renova el seu món inserint allò fugitiu en el present. El diarista literari col·lecciona instants que només existeixen en les seves pàgines. Però no es limita a recuperar-ne de passats; fixa el decurs dels dies com un passat que serà; renova l'experiència amb tisorades ràpides, a l'encaç d'una realitat que només pot sorgir allà. La seva memòria no atresora, es posa a prova.

Tal vegada el gènere continuï obert. Tal vegada encara sigui possible assumir el repte cultural d'estar sol. Per escrit, i a favor del món.

(Traducció de l'espanyol: Anna Torcal)

D I N S

J.

PALÀCIOS

UNA ALTRA MESURA

A D. P. M., J. C. M. i J. P. M.,
epigràfics, gentils, inductors,

i que cadascun d'ells, quan s'haja identificat, trie l'adjectiu que preferesca,
o tots, o cap,

però que conste que algun càrrec han compartit en aquests intents homicides.

I no cal dir que jo rebutge la part que em pertoca



Per a fer un *país* nou, cal destruir el vell.

Per a ressuscitar una llengua, cal... ¿ressuscitar el cos sencer?

/

Per a entendre'm, cal que us enteneu.

Per a entendre-us, cal que m'enteneu.

.I.

ARA, LLAVORS

.II.

ASSAIG JA NO TAN ESTRET

.III.

77'7

DÍSTICS

.IV.

LA MAR, LA MIRADA

.V.

RELOTGE D'AIGUA

.VI.

DE ΓΥΨΙΛΙΥ

СΠΓ

I

.I. ARA, LLAVORS

Abans del Verb, fou el Silenci, i, quan ja tot
haja estat escrit, serà de nou el Silenci, cobert
de fum, fins que l'aclaresca el Verb i el Verb siga
esborrat pel Silenci.

(J. C.)

No donaré massa explicacions, no fos cas que us convencés. Aniré parlant-vos, ara en blanc, ara en negre, de mi mateix, contra... el que siga, per a amenitzar l'*erudició*. Assajant, en un sentit molt semblant al de l'apartat .II. Però, primera ziga-zaga, per a afrontar ja d'entrada el desencadenament d'interrogants que suscita l'epígraf que l'engega, ¿no és assajar trencar la *metodització*, una mica, o un molt, malgrat Montaigne, amb el seu recurs constant a les cites d'*autoritat* o d'*excusa*? ¿És penedir-se instantàniament de cada afirmació que es fa, *dubtar-la*? Penedir-se, tanmateix, ¿no provocaria, automàticament, contrareferències de creença, i, pitjor encara, *imaginàries*? Una altra *aproximació* a la *naturalesa* de l'assaig: ¿una *succió* contínua de l'instant? Tindrem oportunitats per a anar modulant-ho. ¿Una improvisació damunt el traçat paral·lel, immediat, de la música, els propis ulls *contra* els ulls d'un quadre? ¿Una font de paraules quan s'ha *trobat*, compartidament, *dialogadament*, el punt àlgid de l'amor?... ¿Nàixer tumultuosament, com ara jo, en aquest inici, als braços del full en blanc, de cara a una llum que, segurament, no fa sinó allunyar-se? ¿Una substitució encadenada d'infinits? L'autocontemplació de l'*esperit*, d'allò que *és un mateix* però que *no és...* D'aquests tres papers que ací aplegue, dos són pràcticament contemporanis, els «Dis-tics» —primer, no sé quants; després, no sé quants més; i en fi, supersticiosament, 77'7, amb un decimal ajustat per *pressions consonàntiques*— i l'assaig *planianofusterià* fet per un *similar* —cerqueu la nota aclaratòria on pugueu, que no seré jo qui us ho diga—. «La mar, la mirada» era, en la seua primera versió, una cua d'*alfaBet*, i en aquesta tercera —una segona, gairebé sense tocar, us desitja molts anys que llegiu i que compreu llibres en 62—

conté, diríem, alguns dels *matisos* o *filis de coherència efectista* de què mancaven les precedents. M'agraden les *formulacions d'aparença* i designar amb ficció amplitud acreditativa, com ja veieu: *fer teoria*, però sense l'obligació de *traure conclusions*; encerclar instants, *bombollejar-los*. Dit tot això, no semblarà estrany que uns papers ressonen *dins* els altres i que la sensació d'autoplagi resulte inevitable. Però aquest fi és, justament, el que jo persegueix, com he escrit en algun altre lloc: que els *meus mots*, sí, *reapareguen* ací i allà, no amb *encadenaments* lògics, perquè, entre els meus *ací* i *allà*, no hi ha sinó una *línia d'obsessió*; patològica, en diran alguns. Els publique ara junts, no per raons *antològiques*, perquè els considere *millors* que altres papers meus, sinó perquè aquesta mena de *joc* em brinda la possibilitat de corregir-los. Hi reincidesc, en efecte: la meua, mortificadora, *ideologia* és la correcció; més que la pulcritud, l'esmena, i més que per *manipular-los estèticament*, perquè vessen per tots els costats, *per excedir-los en ells mateixos*, per entaforar dins una frase, amb l'ajuda com a màxim d'unes comes, d'uns guions, d'uns... —uns punts i comes són gairebé entelèquies—, el *Parmènides* i el *Arrocés*, que si els anteposeu una J. i una .l em teniu a *mi* doblement interpretable, és a dir, sense la certesa d'encertar en el *judici*. Més o menys, com he deixat caure des del principi, tots han estat *retocats*: això ja era un fet verificable l'endemà mateix d'aparèixer, i és el poc o el molt en què ho han estat allò que justifica la seua reaparició. Sobretot, un d'ells, els «Dístics», abans —després-ahir; la sort que tinc és que els meus llibres no arriben a veure pràcticament la llum, i això m'estalvia remordiments que ja m'haurien fet desistir de la literatura: *un* no s'agrada de *dir* com és en alguns moments, de la *representació* que donarà de si davant els altres— «Les meues veus contra mi mateix». En aquest text, bellament confluït en el camp tipogràfic amb la sèrie pictòrica de Manuel Boix, «El rostre», vaig confiar a la Memòria tota la meua Ignorància, i, com era de témer, aquesta bifida senyora, per a demostrar-me la meua Cultura —¿no diuen que la Cultura, la tercera protagonista femella que esmente en tres ratlles, és el que queda després d'haver oblidat el que se sap?; i he tingut cura de redactar-ho, senzillament, de manera que no hi aparegués el substantiu, Oblit, el jòker, *el doblement invertit*: l'*encert* o l'*error* duplicats en els pols oposats— em va traïr. No em cal ser més precís, masoquistament: en «Les veus» i en els «Dístics» dic el mateix *però no dic el mateix*, perquè allà ho deia *tècnicament* pitjor, a part la creïença que hi ha de les unes als altres, que altera en substància la qüestió,

ampliant-la amb registres dissonants, amb tonalitats enfrontades. Però no: això només hauria estat així si jo hagués pretès introduir-hi una unitat, un argument, quan, de fet, cada díctic és autosuficient en ell mateix, com un individu dins una multitud, que només respira el mateix aire que els que l'envolten. En defensa del conjunt només sabria dir, amics, que no s'assemblen gens als de Riba, que ja és, opine, una virtut, i no espereu que us explique per què. O sí que em despulle, en aquest començament, que, com és obvi, està escrit a la fi. En el fons de la consciència —aqueix membre combustible del cos que ens regala totes les formes de l'angoixa—, ara mateix ho he descobert, encara que segurament ho he dit mil vegades, jo tractava de destruir tanta exclamació abrindada de la Mediterrània Riba —i en van dues, de mencions, més una tercera que s'inclourà en el mateix punt dolç de la qüestió—, i, ni més ni menys, reajustar al meu gust part de la cultura occidental, i només ara —abans/després— m'ha estat inspirat el model idoni al qual tendia a les palpentes. Atès que no puc sortir dels paranyes que jo mateix m'he posat, és a dir, de la broma ingènua de les desenes, les unitats i els decimals, el transcric fora de sèrie, perquè crec que resulta coherent anticipar la troballa de la incògnita per tal de plantejar, o d'estripar, l'equació: «Oh amor flotant, tendra Ofèlia, penjada d'un bri de la Riba:/ pren per mirar-me els meus ulls, si no he de veure't mai més.» En literatura, la brutalitat com la delicadesa es poden resoldre en un parell de paraules: per això he *assajat*, com he *assajat* als altres cinc almuds d'aquesta *mesura*, la brevetat del díctic en ell mateix, no encadenat en *elegies*. Algun de semblant, ¿ribià?, ja l'hi havia dedicat, epistolarment, a J. C. M., o ell a mi, per adoctrinar-me en la mètrica, el qual no m'hauria importat reproduir, si hagués pogut localitzar-lo: en qualsevol cas, la majúscula d'aquesta ja profetitzada riba és per a fer tres i no res, i acabe de deixar la quarta, ja *profanadorament* minúscula. Ara, per fi, sense tants *romanços*, serà més probable que romanga fidel a cada una de les meues innumerables amants, tantes com en volgués prendre —de diccionari!—, que ho encerte, i una a una, tot i els plaers que prometen els amuntegaments. ¿Que encerte què? La dissonància: escriure cada peça del tríptic contra la manera en què ho han estat les altres. En el reconeixement de l'error hi ha la naixença de la via cap a una altra *inspiració*, com les ones de la mar, fracturades entre els corrents profunds i els vents contraris. Des d'aquesta transmutació hauria de sorgir *l'estil*. Tot, doncs, és, premeditadament, distint i igual: és, amb un nou

axioma, l'obertura de la meua *creació*. Jo, només provisionalment com puc ser, no sóc més que una pila de fulls en blanc; els plens són la mort. Si dels enfrontaments lingüístics personals no saltava una espurna, ¿per a què serviria *simular* aquesta follia? Per un altre cantó, les incisions en el, en principi, «Petit assaig» i, finalment, «Assaig ja no tan estret», són d'una naturalesa més anecdòtica, promogudes per cada relectura, que, en el meu cas, siga per a bé o per a mal, són més nombroses que estariau disposats a creure. ¿Qui pot interessar-se més/menys per mi com a *literat* que jo mateix, amb el qualificatiu que em penge en la signatura final? Però si pogués callar! No: que el que vull sentir és aquella pedregada de *veus contra mi mateix*. Que, redargüides per mi, són *contra tot*. Una ingenuïtat més: des que vaig començar a fer literatura, el meu *objectiu* era, ¿ho dic?, després d'haver omplert la *llengua*, una llengua imaginària, aglomerada, que les resumís totes, de mi mateix, la destrucció del llenguatge, de tota possibilitat de comunicació. M'emordasse i prossegueisc mansament. I quant a «La mar, la mirada», acabat de publicar com estava, poques variacions conté, en comparança, però més que tampoc no us penseu: suficients per a fer-ne una edició crítica, amb explicacions no sempre fàcils de trobar, o, ¿no es tracta d'això?, per a servir de base, o, més ajustadament, d'excusa, per a un altre paper, i així successivament. Hi apareixen elements nous, negligits de manera inexplicable en redaccions anteriors. Si es repetia l'experiència, arribaríem a l'infinit, com qualsevol matemàtic ens confirmaria. Però no és el mateix un *infinit teòric* que una simple *noció d'infinit*. I prou, que no sóc el Tostado. Ni Torquemabenhoguera. I ja us he guiat protectorament fins on volia. Perquè ha començat el meu programa: sons, mots, que se submergeixen en aquest principi i que emergiran *quan calga*, amb sentits *reaprofitats* o *reinventats*, o com a no res: pures cacofonies. I, una vegada posats, ¿eren, aquells frares, del mateix orde? ¿Del mateix poble? ¿Amics? ¿Coneguts? Sembla que sí, i que fins i tot es preparaven els intercanvis dialèctics. Per altra banda, ¿quin plaer superaria el d'insultar el veí, o el de rostir-lo? L'interrogant que ve a continuació és d'una altra naturalesa. ¿Els admirava indiscriminadament Pla? Que Fuster els coneixia, segur. Faré un acudit paradoxal: ¿és la Història contemporània d'ella mateixa, o me la puc inventar, per endavant i tot? Clar: l'única amb les mateixes probabilitats de ser vertadera o falsa és la que s'escriu, i no tant amb la rudimentària parcialitat de l'historiador com amb les fantasies per a solista i orquestra de la literatura. O més ajustadament enca-

ra: la que acull el taüt. En fi. El T.T.: una lletra màgica, doble també. I quins veïns, aquells, siga dit de passada! Com si no en tinguéssim prou amb nosaltres mateixos!

Post-scriptum

A última hora, he decidit *salvar* de la volatilització una miniatura: «Relloige d'aigua», en principi; «Molí de Matada», un topònim real, d'aquesta roaldia, després: no he pogut aclarir què puga significar Matada, i no crec que siga una corrupció de Matana, enregistrada en el Coromines onomàstic, tanmateix, en un sentit adequat perfectament al que es requereix ací; ¿i per què no «Tríptic del temps», per a tractar de desviar cap a un tercer angle —el tema subjacent del relat, potser— l'atenció que provoca aquesta duplicitat? El *tercer angle* és l'instant en què s'implanta l'*ara* de la narració, en què *jo* em mire crucificat en la *meua* ànima d'aram. N'hi ha un quart: el de la publicació. I un de cinquè: el de la lectura. I un de sisè, que tapa una mica l'espant de l'anterior: el de la relectura. Més, per abreujar, la cua del *destí*: a mi, personalment, m'hauria agradat fer-ne una edició de butxaca, però de la petita butxaca superior de les americanes, la que arreplega els batecs del cor. ¿Talment una estampeta de primera comunió, amb el nom del beneficiari del sagrament imprès, com es feia abans? ¿En el format, per no posar-nos més trists, dels llibrets de paper de fumar?... Només he localitzat la primera versió del conte —en un full anunciador d'una exposició de pintura—, apòcrifa; la segona edició, amb algunes errades humiliants, anava signada pel seu *veritable autor*, en una coneguda revista. Ara l'hi manlleve, en un acte gratuït, i el restituesc a l'origen, amb a penes algun canvi insignificant, per a contrastar la tècnica narrativa. Ni entre els seus papers ni els meus, amuntegats elegantment, he sabut trobar-ne cap de les versions successives, que anaven creixent de forma geomètrica en nombre de pàgines. El ritme mètric m'ha ajudat a reconstruir una de les frases del començament, i aquest ha estat l'únic afegit. Potser ho notareu en la punta de refinament sentimental que hi introdueix. Ho deixe així, sense més retòriques. Una conclusió us oferesc, jo en concret, que ja és hora de fer-ho o de simular-ho: més que dir res, o dir-ho d'una *manera* o *altra*, *excuses* que he fet servir de vegades —fórmules de les quals he abusat, potser; o potser

no; i mai no hauria pensat ensarronar-vos amb les meues cursives, disseminades amb profusió, ací, on siga: com les cometes fusterianes, pareu-hi esment, que me'n glorie, o que m'ho retrac, no se sap mai—, he volgut crear *IMATGES*, imatges tan grans, tan monstruoses, que s'abatessen sobre el meu lector com... ¿com res capaç de *Canviar el Sentit de la Història* o de *Destruir el Món*? En alguna altra *hora*, sí, aquesta ha estat la meua pretensió, i assumesc el meu *esperit de venjança* desmesurat, insaciable, *diabòlic*. ¿Esperit de venjança? ¿De què? Alguna cosa m'haureu fet, i ho predique en abstracte, perquè l'esclat arribe a tot arreu, si pot ser. ¿Vosaltres *en abstracte*? Ni tan sols així, en abstracte, del primer al darrer, teniu tanta importància! ¿Vosaltres: l'*altre*? ¿O l'*Altre*: Déu? Però ara no em sent gaire inspirat ni per a citar-me, truculentament, a mi mateix, o per a autoreplicar-me. *Cim metafòric* fou un bri terminològic aplicat, asèpticament, a Déu, en un espai més o menys contemporani, i... I és possible, gairebé segur, i ja m'adone que em carregue de pedanteria en dir-ho, que mai més no torne a intentar explotar els contrastes de llums i ombres d'aquesta *figuració enfollida, terroritzada*. Tot està fet, si no amb una irrenunciable decisió, amb l'emmaskarat pressentiment de *no tornar a escriure*. Llevat que m'ho impedisca, amb inspiracions irrefrenables, imperativament, l'onduant ornamentació capil·lar de l'Esperit Sant, o, si més no, les obscenes provocacions d'aquella musa el nom de la qual no tinc ganes, ara, de recordar, en la seua absència: la de la Música, vull dir. O, com a mínim, la de la Pintura. ¿Per a què em serviria la de la Poesia lírico-rimada? En fi, que, comptant el «Rellotge» i aquesta inflamada nota preliminar, ja gairebé del tot socarrada, són cinc les peces que congregue, que en fan sis amb el *colofó*, dit en l'accepció àmplia d'inscripció dorsal, l'element clau dels *políptics*, ni que sovint no aparega, o perquè apareix, quan apareix, a la part de darrere de la baluerna, on se'ns revelen tots els secrets, en les indicacions o detalls d'*escriptura* que sovint no guarden aparentment cap relació directa amb la *història* que es representa al davant: en un tros de pell momificada o en el rastre d'un insecte, en una eina perduda, en una arma amagada, no se sap quan ni per qui. ¿L'arma del crim de les novel·les detectivesques? El *detall* final... Sí, només es pot viure al costat de l'art, em faig cridar per deshumanitzar-me. Com si fos, com si pretengués ser —tot l'art és el mateix art: el de la paraula i les seues cues— un d'aquells flamencs del xv, amb els seus retaules de representació i ornamentació alhora, plens a vessar com un cementeri, farcits de predel·les, de polseres... Posem,

entre ells, Van der Weyden, si us *fa*, com m'ha *fet* a mi, com em *va fer* a mi abans fins i tot de veure'n cap obra, o almenys cap de la qual es pogués assegurar que fos autèntica: un pintor dramàtic, efectista, amb diagonals i escorços aturats dins la perfecció, com en el *Davallament* —ignore, amb falsa modèstia, de qui he *pres* els adjectius, els apunts de valoració crítica: la preferència estètica sí que és capriciosament personal—. Contra les ximpleries d'un Buonarroti que propalava que aquella egrègia nissaga d'artistes no sabia pintar, quan s'hauria pogut aplicar el seu propi consell i tancar-se fèrriament en l'escultura per a fer-li la guitza al seu compatriota da Vinci, que pintar millor que ell sí que sabia, encara que es quedà a mitjan camí de demostrar-ho. ¿Somriu *aquella senyora*, o el que siga, amb els ulls, amb la boca, amb les dents, ¿punxegudes?, que aguanten els llavis, amb els pèls del nas, amb les orelles, amb els seus problemes d'identificació, o d'*autoidentificació*? ¿Somriu *en* els reflexos de les càmeres, per a desviar l'atenció d'aquell personatge cobert de pells que tenia al costat fa alguns anys, si no recorde malament, i que podia eclipsar-la? ¿De Sanzio, que sabia pintar tan bé que de vegades pintava malament, no perquè no hi arribàs, sinó perquè se'n passava? En fi... Un final inesperat, confesseu-ho. Doncs, encara, el *veritable autor*, des de l'*altura*, m'apunta, per entretenir-nos més que en discussions en matisos: jo, Van Eyck, ni que siga un retrat de 24x30, les mides d'aquest llibre quan s'obre com una mà de captaire, complezca o no complezca cap regla àuria.

.II.

ASSAIG JA NO TAN ESTRET PERÒ TAMBÉ TAL COM VE, PER A TOT, PER A NO RES, SOBRE EL QUE EM DU A MI MATEIX, DES DE PLA, DES DE FUSTER, RETOLAT MÈTRICAMENT I CACOFÒNICA

L'assaig hauria de ser una *certa mirada*, la llibertat
contra la frase feta, i no una deïficació de l'adjectiu,
sinó del *potser*, que és l'únic que és amb certesa.

(J. C.)

Escriure sobre els amics —per iniciativa pròpia, per petició interessada, per encàrrec pagat o agraït—, sobre els amics que escriuen, és una temeritat. Més encara sobre aquells que s'han *confessat*, segons l'agulla de la balança de l'edat s'incline en un sentit o en l'altre, com els nostres mestres o com els nostres deixebles, en el terreny literari. ¿Em reconec jo com a amic dels meus amics? ¿Com a deixeble dels meus mestres? ¿Com a mestre dels meus deixebles? Pel que fa al primer interrogant, liquide la qüestió amb la pèrfidament refinada cita d'Aristòtil que tantes vegades he fet servir: davant els meus amics, és clar. I la circumstància que no sàpiga donar-vos-en la referència precisa, no vol dir que me l'haja inventada jo i la pose sota l'advocació del gran filòsof per a guanyar un punt d'autoritat o per simple joc —com algú, algun dia, pretendrà identificar, amb fins inconfessables o de graduació acadèmica, les meues intervencions *utilitàries* omplint les llacunes que les circumstàncies han obert en l'obra d'algun benemèrit—. «Oh amics meus, no n'hi ha cap, d'amic!», exclama Aristòtil —tot i que, darre-rament, ho he vist atribuït, en una redacció més barata, que li fa perdre gairebé tota la seua gràcia, a un hispanista francès del XVIII, de nom florit, traductor *selecte* del Quixot i no sé quantes coses més: res a veure amb *nos-altres*, no cal dir-ho. Tanmateix, el nostre director, paternalment, s'ha encarregat de confirmar la propietat de la meua atribució amb el recurs a les *autoritats* de Diògenes Laerci i de Michel de Montaigne; però encara s'hi podrien afegir, dic jo, qualssevol *Aurea dicta*, o, és clar, si algú era capaç d'empassar-se-les, ¿i per què no?, les *Obres completes* del mateix Aristòtil—. Aquesta petita joia, dissenyada amb la perfecció d'un punyal decorat per Holbein,

val com mig Plató, dit això amb l'entonació convenient: la mateixa que s'ha de marcar quan diem, davant el mateix amic d'abans o un altre, més melòman, que algun dels *lieder* de Schubert val com mig Bach, o, per no abandonar del tot el Pare, com tres quarts de Beethoven; o mig i mig, per no ofendre tampoc els partidaris del Sord —i per això *crirava* tan fort!—. Però sense oblidar mai que fer-se *hincha* o *hooligan* —hi ha coses que sabem contra la pròpia voluntat— del que siga, en la mesura que comporta entusiasmes exclusivistes, no deixa de ser una mostra d'ingenuïtat amb tocs feixistoides, i més quan s'hi barregen les qüestions *nacionals*. Allò de l'*amor patrio* —de traducció moralment impossible, perquè aquesta fórmula ja portava incorporades la modulació i la mímica exclusives, i fins i tot crec que, *llavors*, i si no sabeu quan era *llavors* això que us heu estalviat, hi havia un personatge que en tenia el monopoli—: pel futbol o pels piquets d'execució; i em fa l'efecte que no costaria gaire fer el salt de l'un als altres, no més, i a la vista ho teniu, per culte a uns *colors*, a uns uniformes, determinats. Que *això* s'esdevenia en major mesura en la casa del costat, no diria que no, però sense creure-m'ho; en qualsevol cas, també s'esdevingué en el passat i s'esdevé ara, per motius diversos, en la pròpia, per molt nobles que ens semblen els tendres abandaments locals que tracten de compensar amb *torres* ingènues el complex d'inferioritat. Amb els *grans*, deia, podem permetre'ns aquella mena de bromes, que per a això són grans; i tampoc les bromes no són tan gratuïtes: la hipèrbole té funcions consoladores que poden suplir de vegades la justícia distributiva. El cert és que tota la clarividència del món, tota la saviesa literària, més enllà de si filosòfica o no —per no polemitzar alegrement amb la terminologia *vacuna* fusteriana, que queda per a una altra avinentesa—, es concentren en aquesta entremaliada maledicció. «No ets el meu amic, *amic*, encara que demostres que ho ets»: també la saviesa, sembla, ha de passar per l'*escenari* del psiquiatre, el consultori sentimental que freqüenten més sovint que les persones per a les quals es creen aquests establiments els mateixos especialistes que els atenen, com a clients també. Quant als meus possibles deixebles, com que mai no arribaran a dotze, tant se me'n dóna; si hi arribassen, a dotze, ja seria qüestió d'arrencar a córrer cames ajudeu-me i ingressar en un convent de cartoixans, per a impedir-nos de recaure en la verborrea ensinistradora, i com ja sabeu, i ho repetiré tant com convinga, per a no submergir-me en ingenuïtats angèliques, tots acaben crucificats d'una manera o altra, aquests guies espirituals.

Em trobe, doncs, davant el sadisme del segon interrogant: ¿em reconec jo com a deixeble dels meus mestres? No demore la resposta. Naturalment que sí. Un mestre és una crossa per a la nostra coixesa, un esquitx d'aigua per al nostre endormiscament. No és el baptisme, però reconèixer-nos-el és com situar-nos en la innocència, amb la possibilitat de començar de nou, de triar una altra via, de *guarir-nos*, per no defugir la rima, amb un prec o amb un renec, bé que algunes renunciés demanen, per buscar-la, autèntics fuls o insults. També ens ajuda a alliberar-nos de més d'un compromís i a estalviar-nos alguna relliscada, o sempre podem atribuir-li'n, a ell, desagraïdament, la causa. Una influència acreditativa bé pot tenir origen en una mala lectura, en un despistament, en un malentès. Pensem en el que pot donar de si, per exemple, un Hegel llegit d'un cap a l'altre, però mal llegit: ¿quin seria, en comptes de les seues conclusions, el seu punt de partida?, fora el darrer interrogant, no tan fàcil de contestar com sembla. Podria ser qualsevol *aventura* innocent, o al contrari. La filosofia o la metafísica no són o no haurien de ser, com ho és teoritzar sobre l'art abstracte, més que excuses per a pensar, o per a citar Plató o Plotí; també Pla, com ací, o si volíem completar el ple, Plini i Plutarc. Moltes preferències discipulars es basen, així mateix, en l'animadversió de tercers davant el primer, saltant per damunt del segon, l'acòlit, que, fugint d'aquells, cau en les urpes d'aquest, o reculant davant l'eminència, s'enfonsa en els llots de l'abisme. Aquesta lògica adversària és sovint infantil, però no ens escandalitzem: sol durar fins a la defunció, o, almenys, fins a cinc minuts abans. És la vida: ontològica o fenomenològica!

Naturalment que sí, consentia, però naturalment que no: en el sentit que tot aquest immens *no* em pertany, en exclusiva. Proclamaré una afirmació desmesurada, que ja anirà confirmant-se o contradient-se al llarg d'aquest paper: jo vull tota l'originalitat per a mi, i faré de manera que s'hi incloga el plagi, el plagi innumerable, i no sols del mestre sinó del seu antagonista: i *un* els acumula *tots*, en igualtat de condicions, ni que siga per a no tancar-se en cap creença que vaja més enllà de la *forma*. ¿I no serà, justament, la forma la part més personal que l'escriptor podrà aportar a la seua *obra*, considerada com una entitat objectiva, després de qui l'ha feta? Quan l'autoestima se'ns puja a la cara, un mestre és l'obvi, allò que ja hem donat per après: per sabut o per rebutjat. Dit d'una manera més elegant: allò/aquell que, precisament per *fidelitat*, ens impedeix tornar endarrere, desaprendre, i

no tant el que se'ns ha ensenyat com l'engruna distintiva conquerida, aqueix mínim grau d'*acord propi* que comença a singularitzar-nos —cosa que ni molt menys tanca la possibilitat de l'abjuració, per a la qual sempre s'és *judescament* a temps, quan ens sembla que ja hem entrevist l'originalitat; car l'originalitat, i ja me'n donareu la raó, no és més que un enfilall de renúncies. Ara la citació no és de l'Estagirita, sinó pròpia, en la meua identitat, no sospitosament impostora, sinó apòcrifa: «Mestre no és qui ensenya, sinó qui es comparteix: qui es talla pel mig i et dóna la millor part. Perquè tu sigues original.» Fins ací, em sembla que l'idealisme doctrinal de l'opinió, gairebé de casa de misericòrdia, podria ser subscrit fins i tot pel teòric més ert. Però no se'm pot demanar que la cosa termine aquí. Reprenc la cita: «¿Rebutjant-la (la millor part del teu mestre: d'*un altre*, al capdavant, per molt que l'estimes, ¡o que l'odies!)? ¿Guardant-la a dins del cor (i la pulsació hi posa un punt de patetisme convincent)?» No respireu encara, tanmateix, que ens queda la cua: «És a dir, no sigueu sentimentals, ¿ocultant-la?» La *innovació* o *renovació*, com es vulga, s'ha d'articular sobre la simulació de moltes ignoràncies, sots pena de caure en la trista erudició. I la inspiració podria haver-se prolongat, amb l'ajuda d'alguna intercessió de patrocini, fins a esgotar les preguntes i les respostes; o haver posat en evidència, millor, la manca de respostes. L'originalitat ¿és el contrari del que dónes? ¿És, doncs, el que ocultes? Podria haver-me tret de la màniga fins i tot un, per exemple, «Representa't o mor», més teatral, de llinatge shakespearia. ¿És com ho gesticules: com escenifiques exemplarment la teua mort? Parlant seriosament —però també fins ara parlava seriosament—, dels mestres, del *mestre* —és en aquests espais de sobergueria que solen funcionar les antonomàsies—, s'han d'esquivar, no la filiació moralistoide, sempre provisional i a debatre o a *dialogar*, per a exercitar-se en l'intercanvi, per a clarificar fins i tot les posicions respectives, defensar d'alguna manera les virtuts aparents de la democràcia o malparlar consensuadament de tercers, sinó això tan frívol com són els tics. Ni més ni menys que la seua manera de resoldre artitzadament les dificultats: aqueixa facilitat —equivoca, com a mínim— que sempre li hem envejat; els recursos que la pràctica de l'ofici, d'escriure, de pensar —¿no hauria de ser el mateix, tot i l'aparent llunyania: escriure, pensar?—, han anat gravant, a la llarga, en el seu estil, derivant-lo cap ací, empentant-lo cap allà, *amanerant-lo* en el bon sentit de la paraula —i en l'altre, també—; la seua *linealitat* tan aclaridorament còmoda i tan complexa com siga,

revertint-lo, per patentar-me el giravolt, en ideologia o punt de referència... Això, aquesta obertura cap a no se sap què, per a assumir, sense més garanties que el *sí* en què es transforma el *no* subratllat abans —el *no afirmatiu*, supose que es pot dir així—, el risc del propi aprenentatge, per a començar a ser un mateix, risiblement nu, inhàbil, rígid, confús. Amb una única certesa: que pensaràs en la mesura que sabràs escriure, escriure d'una *determinada manera*, a fi que el propi *acte* de pensar es reflectesca en uns destinataris més o menys intuïts. I sempre que recórrec a aquella expressió tendesc a subratllar-la, quan potser el que hauria d'haver subratllat és *escriure*, duplicat, òbviament, en la significació de *pensar*, i amb més raó perquè encara hi ha qui opina que escriure és una mera qüestió cal·ligràfica. I que també es pot pintar en un quadre, i fins i tot posar-li un bemoll. Ho he dit més breument i millor en un altre lloc, com s'esdevé amb gairebé tots els meus *projectes*, fins que aconsegueixen la perfecció de l'oblit total i reapareixen de la forma més inesperada, pròpia/aliena: «Pense fins on sé escriure.» Que, si no ho digueren Aristòtil ni Plató, de viva veu, deuen haver-ho dit Wittgenstein o Fuster, en algun dels seus *Quaderns* —i una qüestió assimilativa: ¿vol dir el mateix «quadern» a la Viena neoclàssica que a la Sueca camperola?—, o ho dirà demà qualsevol *pensador* del meu barri, o del barri del costat. ¿És, açò que em vaig arrencant de dins, una *confessió*? Subscrita havia estat ja, palmàriament, sense escrúpols ni vergonyes, en una altra nota, la meua il·lació amb el *meu* mestre —*anomenada* per ell des de bon començament, i acceptada amb la boca tancada per mi—: i no podia ser més que en la reedició de *Terra en la boca*, la compartida terra de naixença, on en cada carrer hi ha el millor escriptor del carrer i després tots els altres, el lloc oportú per a igualar-nos en la veu, on tants factors contribueixen a justificar les col·lectes i on tot pot ser reconegut i compartit, amb harmonia i humor, fins la pròpia vanitat. Bé que, tard o d'hora, s'haurà de trencar la tradició, si no s'ha trencat ja, perquè hi ha *linies de docència* que són martiris sinistres: mestres que fan el ridícul *en* els seus deixebles, transmissions de càrrecs en comptes de sapiència, autonomenar-se precursor quan el que s'havia fet era copiar —i damunt, de la manera més infame, bé que, reconsiderant-ho, una de les fonts de l'originalitat siga copiar com més malament millor, i si pot ser, encara, equivocar-se, per remarcar les gosadies tècniques, amb el benentès, però, que *copiar* no és exactament *plagiar*—, llibres que deixes i que no et tornen, etc. ¿No una confessió, sinó una osten-

tació? ¿Cal dir-ho una altra vegada? Les seduccions agustinianes i rousseauianes —o deixem-ho en el mot *curt*, confessions, bé que, si llegim atentament, descobrirem els punts trastocats, de positiu *enfoliment*, dels dos immensos i vanitosos personatges— són autèntiques exhibicions, anassen o no anassen acompanyades de dolor de contrició. El parany és sempre el mateix, ho veiem cada dia: l'exageració, la mala bava, la insídia; això sí, ben maquillades, per tal d'aconseguir l'èxit. Demà podem fer la prova nosaltres i sortir a qualsevol plaça a cridar convulsament els nostres *pecats*, o el que és el mateix, la nostra capacitat d'atracció: potser ens seguiria devotament una multitud, en comptes de lapidar-nos. ¿No s'espera de l'*artista* alguna eixida descabestrada? L'*artista* —l'estil, tot comptat i debatut— ¿és o no és la disfressa: el *fora* de *dins*? Però si, *dins*, no hi trobaríem sinó angoixa! Jo ¿*artista*, perquè us incite a no sabeu què, quan creieu que només esteu passant l'estona, llegint-me? La vostra resposta hauria de ser, com a mínim, el dubte, no la genuflexió. Ara, ¿cal dir-ho?, els *ulls* es giren cap a qui es *fa mirar*: ¿Fer-se llegir=fer-se mirar? Però mirar es fan Baskerville o Bodoni. ¿O us estimeu més que esmente Jenson i Manuzio? Els gòtics, no cal... Escriure, s'escriu en els marges: en els marges blancs que ens ha deixat la *tipografia* dels altres: ¿el mestre, l'incitador? No, és clar, la generositat de l'impressor, tot i que molts comentaris marginals superen de bon tros les finestres del centre, sempre, no cal dir-ho, en un cos de lletra més gran, i que equivaldrien a l'espai on s'emmarca esplendorosament el retrat del protagonista amb les seues *parides* (localisme) mentre que als marges es contorsionarien, amb escalonada reverència, la cort d'interpres o llagoters. Un dia o altre haurem de reclamar per als crítics l'obligació de pronunciar-se, i per als criticats el dret a tornar-se. Només amb les contrarèpliques es pot arribar, saltant pel graó anterior, al judici equànime i fins i tot programàtic, orientador: a la *crítica* contemporània, no historicista, que se situa per davant de la *creació*. Perquè, massa sovint, els anomenats creadors no passen de ser una colla d'analfabets. I quan no n'hi ha ni tan sols d'aquestes característiques, cal inventar-se'ls. O, si més no, substituir-los. Vull dir, substituir-s'hi: el crític esdevingut creador, per no embolicar-ho més.

En el nostre esquifit mapa literari, empetitit encara més per les mossegades provincianes, algú ha parlat d'un estil planianofusterianoisimilars —i si m'afere a aquesta excusa és per a facilitar-me una línia d'exposició—, els quals, els similars diminuts, no esmente amb detall, ja d'entrada, perquè

la tirallonga no reflectiria prou satisfactòriament les jerarquies internes ni les singularitats pròpiament dites, algunes de les quals, damunt, jo hauria de negligir per la inutilitat de l'esforç o per pura mania personal. Perquè sí, en efecte: les manies personals són una de les claus, i no de les menys poderoses i elàstiques, de la crítica, una manera infal·lible de triar-se els adversaris i de valorar-los alhora, ocupen o no el pupitre del costat, amb un considerable estalvi d'arguments, sense entrar, per pura bondat, en la irremeiable indignència del padró en general. Com *ací*, en l'estiraganyat atributiu, es feia amb els insignificants *aglomerats*, siga dit ben clarament: «Tots els *similars* no sou més que pur fardell.» I si em deixe incorporar-hi, de moment, i ho faig constar sense avergonyir-me'n, entre els petits i despersonalitzats segons la font, no és sinó per solidaritat, per les exigències de sacrifici que representa, sobretot en el camp de l'orgull, que no costa gens abdicar quan es tracta de compartir els insults i fer costat als *indigents*, ja que ells me'n fan, en la *despersonalització*, a mi, més que més quan hi ha judicis de valor que estan fets, i això es veu, no tant per simplificar o enganxar etiquetes com per negligència i desconexença. No recorde ara si la tirallonga classificatòria, pluralment arbitrària, ha estat gestada des de la banda dels *amics i etcètera* de Pla o de la dels de Fuster *menys dos o tres*, o més probablement de la de la *i* i de la *o*, perquè aquest tipus d'observacions —i anem de més a menys: si la propietat o la intuïció estilística és encertada, si l'adjectivació és eficient o mediocre, si hi ha una mena o altra de concessions, sectàries o mercantils fins i tot, si el fet que un siga inclòs en una llista és tant com haver-se apuntat a una confraria, amb l'obligació de passar ara i adés pel confessionari..., bé que no s'hi entrava en aquestes *minúcies* i tot es deixava en el pur menyspreu— solen tenir, diria jo, uns orígens gelosament *afectuosos*, possessius, a costa dels altres: dels *altres* que siga, i més si no comparteixen els propis entusiasmes. Parle ara per boca pròpia i des de fora, simple expositor de l'*anècdota* —¿i no serà la història de la literatura catalana un itinerari d'anècdotes, i damunt amb les *antigues* exposades per especialistes, si ho són, en les *modernes*, i aquestes per redactors de necrologies?—, sense reclamar-me ni parcial ni imparcial, tot i que, com ja he dit, el meu nom també s'inseria en la cua del ramàs. Em singularitze, *jo*, ara, i, vists els precedents, m'aventure en solitari per aquests territoris infectes, sense recórrer a autoritats que em reforcen l'opinió, sinó tal com raja i per connectar amb els lectors: no meus, ni momentàniament, malgrat les aparences. Meu és, sempre, només, el que

he dit en un altre lloc i algú ha malinterpretat, cosa que apunta la possibilitat d'haver-ho intentat beninterpretar, amb un mínim de paciència, i haver-ho deixat per ensopiment. Però que quede clar: l'estil que em surta ara, o en girar el full, no serà, pròpiament, el meu estil en abstracte o addicionat, amb estructura interna i intermitències que vénen a suplir la lògica inflexible o anivellada d'altres pràctiques més gramaticals, ni circumspectament ni eixelebradament planià o fusterià, com es podria sentenciar aplicant-me el qualificatiu contrari al que aparentava sotmetre'm, sinó simplement el d'ara, o el d'ací un instant, més clarividenciat o soterrat, com una mena —consulteu l'*Ulisses*, que és l'única adducció que se m'acut, ja una mica llunyana— de monòleg exterioritzat, fictici però orientador —i ací condescendentment puntuat, bé que hi ha individus que ja pensen amb punts i comes, i fins i tot amb entonacions filharmòniques per a marcar els efectes teatrals—. Una mica *arrissadament fusterià*, estic disposat a acceptar-ho per escindir almenys el binomi principal, Pla/Fuster, amb estimulació de sentits més extremats cap a les dues bandes del discurs: Pla, *allà*; Fuster, *ací jo*, a l'aguait. Hauria estat convenient saber si Fuster se'n sentia satisfet, del sac que se li carregava i del seu contingut teòric: el que jo puc aportar-hi segons la inspiració o l'humor... ¿També, *planament*, per donar entrada al desassossec, *planià*? Us ho confesse de bo de bo, o no, com preferiu: aquesta és una escola a la qual no he anat, ni de menut ni de gran, ni en esborrany ni passat en net, i si en parlaré serà per parlar-ne. Crec, malgrat tot, que l'única coincidència entre un i altre, a part les caplletres del nom i del cognom, és la *curiositat* per Chamfort. Per part meua, sobretot, a causa de la dramàtica espectacularitat del seu intent de suïcidi, saltant-se un ull amb una bala, coltellejant-se com un animal de cuina; ignore si ell desxifrà els motius que impulsaren l'antic revolucionari a adoptar aquesta determinació... ¿M'ha agradat, mai, més l'estil que el perfil, lavaterià, de Pla —vull dir que, sobretot quan somreia i les boles dels ulls se li amagaven, a excepció de les pupil·les, rere les parpelles, i el nas se li afilava sobre les dents, hauria fet les delícies del fisiognomonista i teòleg admirat per Goethe—? Tot ben sospesat, em fa l'efecte que estic a punt d'omplir el buit inquietant que em representava aquest paràgraf, per a navegar per altres aigües. Ara per ara, en conclusió, jo només m'accontentaria que el meu estil s'encaixàs no tant dins la preceptiva literària com dins el diccionari, amb una sintaxi diguem-ne aleatòria, oportunista. Ja me la faré jo: ara *així*, ara *no*.

També s'ha de tenir en compte, a l'hora d'assignar-me la part d'insignificança que em toca dins l'escola improvisada amb tota la mala fe, per aforar els més grans amb els defectes dels minúsculs —Pla i Fuster, aquells; aquests, aquests; naturalment—, que jo no sóc allò que se'n diu un manufacturer d'articles —ni lector, d'articles, pobres mestres!—, ni porte un quadern on m'anote les ocurrencies oblidables i els ressentiments que esmolen els ganivets de la venjança: posats a lluitar amb l'*adversitat*, no se m'acudiria rabejar-me amb antagonistes de la meua mida, de la primera o de la darrera fila. Si es triava com antagonista un Napoleó, per exemple —pose una *autoritat* no literària, per no ferir més la sensibilitat dels companys ¿d'ofici? ¿de barri?: vid. la meua *Opera omnia* inexistent, o, ara que hi pense, alguna cosa sobre això sí que tinc publicada—, n'hi hauria prou amb ser un *ridicul* Wellington, el qual vencé una batalla, la de Seringapatam, poc més que contra les pedres, no ja per a il·lustrar enfrontaments desproporcionats en la categoria, vertadera o inventada per la Història o per les historietes, dels protagonistes, sinó per a considerar que fins i tot poden guanyar-los els ZZZ, els darrers de la fila, ni que siga només perquè es compliquen les estadístiques que confirmen que tots tenim la nostra hora, la nostra hora en punt, i Napoleó la de Waterloo —encara que sembla que, en el camp alternatiu al de la glòria, l'irlandès li portava un pam d'avantatge al cors, sense comptar-hi el serrell i els ornaments dels tricorns respectius—. Si, en el terreny literari, les controvèrsies són inevitables, es podria recórrer, ja ho avançava indirectament, a l'art —elegant— de la rèplica, en el qual tot queda en un intercanvi de compliments o displicències, quan les pròpies conviccions no han assolit encara la ferocitat d'haver d'acreditar-se en autèntics combats de gladiadors, o del gladiador solitari amb la graderia plena, que, a més d'insultar-lo impunement, li poden aviar, i trie a ull, les ferradures de la dreta o les de l'esquerra, les que més els *alliberen*: si és que hi pensaven, a alliberar-se, i a alliberar-se ¿de què? No de les ferradures, és clar, que tornarien a posar-se-les: una gran arma ofensiva, sí. En tots els *rams*, hi ha espècimens que viuen d'això: de ser *petits*, i on més en trobaríeu seria en els suburbis de la literatura. Els *petits*, una definició sobre la marxa: els qui viuen pendents dels altres; i, en un ordre més subtil: els qui no llegeixen el que escriuen els altres, sinó que només ho escodrinyen. Que també tenen dret a la glòria, d'aquest món i, si el troben, de l'altre... La glòria, en primer lloc, de llançar la pedra, o la ferradura, i amagar la mà o la peül·la.

Jo, perquè ha d'haver-hi de tot, i em reincorpore a mi mateix, en tinc prou amb les burxades intermitents i revertides de la memòria, estimulades pel jo conscient, per una petita casualitat, pel dolor inextingible de la ferida, en solitud. Si voleu que us siga sincer, i amb el gest no us vull llevar la importància que teniu ara com a lectors cedits per la revista en què col·labore, contra les *literatures* de la qual confie no haver atemptat, o sí, i, si em fos concedit, del tot, escric açò perquè tingueu una mostra de la meua escriptura més autèntica i pugueu llançar-la en la paperera d'ací o en la paperera d'allà —és a dir, per a fer que m'adone indirectament, segons el balanç d'aquesta enquesta imaginària, però de resultats reals, de si m'alliste en el *vostre bàndol* o en el *vostre bàndol* contrari, o, podria ser, només en la fatalitat del meu. En la comoditat *immoral* del meu, on sóc jo qui dicta unes normes o unes altres, i us les proposa per a corrompre-us, per a encantar-vos: ara, una petulància esquinçadora, la d'escudar-se en la incomprensió, la de no voler, *aparentment*, entrar en el joc, no us penseu! Les tortures de l'*estil de la soledat*, de desprendre's de tot condicionament, de qualsevol concessió a la moda, o a les lliçons impartides per la crítica —si és que n'hi ha, que sembla que no sempre—, són més afilades que les que et pot infligir el doctrinari més rabiós o doctoral, i en l'*anècdota* que descrivia d'*aquella manera*, ja ho he deixat solt, era *petit*; tant que no el veig. Un advertiment, més ornamental que reflexiu: mai, malgrat els meus mestres, siguen els que siguen —sospitosíssim terme, considereu-ho tot passant, quan tan fàcilment pot alternar singular i plurals—, no he tingut altra ideologia que predicar, o preveure, la devastació. I en algun lloc ho he escrit en majúscula, per cremar el temps. Però, després de l'any 2000, l'Apocalipsi ja no està de moda. I una *desmitificació* més, *amics*: en els meus papers, no sé si hi trobareu res que, almenys, us interesse; no hi trobareu, tanmateix, res que m'haja interessat *realment* a mi, sinó, a tot estirar, el que no m'ha interessat *realment*, que és alguna cosa més que una paradoxa, malgrat les aparences desdenyoses. No hi he volgut entrar —en els meus papers *vius*: els que he publicat, dic— en les *raons de la meua follia*, sinó *jugar-hi* una mica, ni que no passàs d'al·ludir-la per no navegar tothora en el buit o no passar de mirar-me amb avorriment les línies que escric: entrar-hi no hauria estat entrar-hi sinó caure-hi de bocaterrosa, i assumir-la, *la meua follia* intransferible, les *veus* de la meua angoixa —per recuperar una mica el títol d'un llibre, aseptitzat en l'apartat següent—, contra totes les aparences sensates, o no *revolucionàries*.

Perquè o *revolució* o res; res: asseure's a l'ombra, com un mexicà de pel·lícula sota el seu immens capell, per a ambientar humanament un parc natural. Però també podria girar-ho d'aquesta altra manera: la llengua, *existencialment* —vol dir-se, per tant, que no deixi de ser fidel a la meua generació, en els *efectes estilístics*: però quan l'*estil* s'ha entroncat en el mateix fet de viure— és un instrument per a exposar les raons —fugia de posar-hi *pensar*, però és *pensar*: el *pensar* del qual es dedueix, *individualment*, l'existència— del suïcidi. El primer *tema* de tots, recordeu-ho. Sí, com proposava aquell senyor que, en un altre lloc, parlava de la *santedat sense Déu*. Una pregunta lateral, per connectar escrits més o menys dissemblants: ¿és això *metafísica*, o només una manera ràpida —novel·lesca, *exemplar*: al cap i a la fi, dels *dramas* metafísics d'alguns personatges de novel·la del XIX naix una bona part de la *moral* del XX— d'entendre's? Però, potser, per tal de cloure aquest paràgraf d'una manera colpidora: ¿no són el mateix la *santedat* i l'*angoixa*, sota la mera menció del nom de Déu —Déu com a sola exclamació, ni tan sols amb la categoria metafòrica—, en presència/en absència? Amb les *meues* paraules —però que jo només les *utilitze* per a entendre'm: ¿per a torturar-me?, ¿per a torturar-te?; ¿qui és el destinatari de la paraula?, ¿verteix *contra* qui l'escriu?— es pot *crear un món*. Les paraules —i surt de l'anterior incís per a esvanir-me cap a la brillantor— són l'eina de la imaginació; la imaginació, el cim de les paraules: un cim que s'ha de pujar.

Torne a Pla i a Fuster, personatges sobre els quals m'he programat parlar però que és molt probable que només intervinguen intermitentment, com veieu, en la meua nota, de manera subsidiària, com tocs d'atenció, com admonicions davant la dispersió. Els papers escrits per mi són meus, vulga o no vulga. ¿Qui els escriuria o els desescriuria igual? L'únic que hi apareix, amb una mica de versemblança, de principi a fi, però no amb un desmesurat luxe d'indumentàries, sóc... és la meua ganyota, la meua posa més o menys encongida o arraconada —un vici mortificador—, la densitat del meu esquelet: algú que *objectiveu*, però que *dóna la casualitat* que sóc jo... Fuster, deia. L'estil de Fuster, quan és Fuster que escriu, el Fuster de les cometes i els adjectius salomònics —¿caldrà precisar que una columna d'aquestes característiques triga el mateix temps a recórrer l'espai de sentit que va del sòl al trespòl que el seu sinònim més clàssic, dòric, jònic o corinti, i que encara, si bé es mira, adquireix velocitats ascendents en la pro-

gressió del seu gir?—, i no la versió periodísticopatrioteraquenecessitaelpaís, el Fuster que fins i tot és capaç de repensar-se i reescriure's, per a evitar el desordre dels malentesos —jo, per exemple, i ho amolle amb categoria de proposta modèlica literàrio-conceptual, no em faig problema de provocar el desordre dels malentesos: *alguna cosa* com el que exemplifica aquesta frase monumental, en un cert sentit model esquerdat de l'element arquitectònic adduït, en algeps, no en marbre, per descomptat—, com s'anuncia, verbigràcia, en el mil·limètric resum *filosòfic* —una bona definició, i vàlida crec, per a Fuster, de l'*odiós* terme «filosofia», fóra la *capacitat de repensar-se*, i, necessàriament, de *reescriure's*, i no vull posar paraules en boca d'altri; i que quede clar que *repensar-se/reescriure's* porta ben sovint, com el mateix Fuster diu en unes altres paraules, a contradir-se, a dialogar convulsament amb si mateix dins la solitud immensa que és, o *hauria de ser*, imperativament, l'escriptura, per a dur a algun lloc o per a descobrir que no es va enlloc, amb l'anunci *dins la imminència* que *tot* volta no tant entorn de la manca de sentit com de la succió biològica del suïcidi, sobre l'eix de la reflexió— que tramet a Júlia Blasco i que ara recupera l'actualitat, dista, llagoteries mútues a banda, i respectius nivells freàtics d'ideologia momentàniament descartats, quilòmetres literaris —no de preferència, que això s'hauria de considerar amb unes altres mesures— de l'estil peragarlairedecuinaidepaísiadmiradorsdeladverbirepicat de Pla: si ho podem expressar així, mentre que Fuster força la crispació irisada i imaginativa dels mots, que haurien de significar més que la seua estricta accepció de diccionari —¿no hi ha, per furgar en la ferida, un *difuminat metafísic*, hi insistesc, en això?—, en una indubtable connexió amb les seues velles i mai del tot desistides, menys encara en el vessant satírico-retòric, arrels poètiques —ha estat criticada per algú que no tenia res més en què pensar, fa ja molt de temps, la seua propensió a posar entre cometes certs termes, com si volgués donar-los, o que el lector els donàs, suggestionat, una significació intensificada, ajustada a l'*instant* de la frase, intransferible; les paraules, segons això, estarien potencialment saturades d'ambigüitats reductores que només el control de qui les posa damunt la taula pot redreçar, ampliant-les, comprimint-les, entortolligant-les, falsificant-les ¿per què no?, simplement alertant l'interlocutor amb la senyalització tipogràfica, bé que, i l'afegit és *propagandísticament* meu, l'ambigüitat pot menar a la *pluralitat* i fins i tot a la *plurivalència*, en el vedat creatiu més específicament literari, a eixamplar els suggeriments

i a sostroure'ls de la ximple credulitat—, Pla pretén eliminar del seu lector, amb minúcies descriptives, amb tonalitats geogràfiques, amb flatulències, la possibilitat del dubte, el qual, ben mirat, és el que l'ajuda a pensar per ell mateix, a interferir dins el discurs que se li està venent —i de manera reiterada; la fidelitat a l'*ideòleg de columna* d'un periòdic resulta, si bé ho mirem, esfereïdora, gairebé tan perillosa com la crèdula lleialtat davant l'oratoria política o els dogmes eclesials, emblematitzats en una perruca pentinada d'una manera més o menys sofisticada o en l'astuta disposició relliscosa d'un birret, ara esguimbant-se cap avall ara sent restituït cap amunt amb un estudiat pinçament de la borleta— una possibilitat diguem-ne dialèctica que eixample, més enllà d'un realisme digestiu, el contingut: com a màxim, sembla suggerir-li, cal pensar en el que *estem* paint, en el que *estem* veient —segons el que *jo* menje, segons el que *jo* veig, però—; i he arribat al cap, casualment ben tip amb la gastronomia empordanesa. Una mica més d'esforç i hauria curullat el paràgraf. *Crear*, descriure o, simplement, copiar, en tantes pàgines com es vulga, ¿és pensar? També cal *pensar* per a dir a, e —é o è: primer problema: dialectal—, i, o —ó o ò: segon problema: emfàtico-conceptual—, u —o uh!: tercera qüestió: ¿assassinat o autosacrifici?—. Escriure és també, ai!, forçar l'estirabot.

Tot plegat, i no sé si la simplificació em fa ser injust, no basta amb suposar les rèpliques o les al·legacions de l'*absent* —el lector fidel, comprat amb fascinacions formals per a arrossegar-lo a les profunditats panxacontentes—, sinó que cal cenyir-se a exposicions que anivellen les possibilitats dels hipotètics contendents —autor, lector— i l'intercanvi mene a alguna part que no siga la pura diversió o un encantat i primari proselitisme. Fuster, si em constrenyiu, ven idees —les *agita*, deia ell més finament—, o, si més no, formula els interrogants que duren la discussió al seu terreny, al seu vocabulari peculiar, i, fins a un cert punt, reduirà el seu atordit *antagonista* a l'estat de pur catecumen, quan li convindrà per *endegar* protectorament les rèpliques més o menys previsibles i estalviar-se circumlocucions innecessàries, cosa que no exclou la metàfora llampant o un dentat i veloç canvi de to. Comsevulla que sia, si l'autor és incapaç d'atraure les idees, imprevisibles, del lector a un debat que, realment, no cal dir-ho, s'esdevé en la distància efectiva del buit —entre la linotip i la taula del casino o del menjador de casa—, però que reverteix d'alguna manera en una possibilitat de compartir punts de vista, i, per tant, de convivència, el seu artifici

s'haurà dissipat en un pur foc d'encenalls; o encara pitjor: hi ha *lectures* —o s'hauria de dir d'una altra manera— que, no solament *analfabetitzen*, sinó que *contraalfabetitzen*; i fins i tot molts lectors *periòdics* arriben a creure's més intel·ligents del que realment són, no tant per llegir determinats autors *selectes* com per presumir de ser-ne fidels lectors, acreditant-se socialment amb la citació d'un nobel o altre o d'algun polític de retòrica provocativa; però, emfasitze, només el *jo és conscient*, el *nombre és la destrucció*: frase típica per a anar entre parèntesis, però... En última instància, precisament, no es pot oblidar que tant l'estil de Pla com el de Fuster estan marcats, més el d'aquell que el d'aquest, potser —jo crec, tanmateix, que Pla no hauria pogut escriure d'una altra manera que com ho feia i un Fuster de *literatura de llibre* s'hauria dispersat en experimentacions imprevisibles o esquemes més compactes o dilatats, segons el canvi de *gènere*, si hagués sabut superar la temptació del didactisme polític: la necessitat de salvar *alguna cosa*, la Cultura en general o la cultureta sense necessitat d'adjectivar—, per la dedicació periodística, i que les pressions més o menys agudes de la censura, en unes èpoques o altres, forcen *trucs* que cadascú s'arbitra per a esquivar-la. Cada autor té la seua terminologia pròpia, naturalment: les seues contraccions per a no dissipar-se en explicacions cada vegada, els seus *sobreentesos*, com apuntava abans, a part els seus rictus subconscients, o inconscients, com siga —això que fa de Mozart Mozart; quan un passa a complaure-s'hi, en els propis, o a escolaritzar-se, en els dels altres, comença a esdevenir, no ja un plagiari matusser, sense atributs, un epígon que gira al voltant d'ell mateix, o de l'especialista preferit i de més èxit pamfletari, sinó un copiamones d'oficina, o, si d'una s'ínia, un catúfol, o l'ase—. I en el cas de Fuster, específicament, destil·lats per l'inicial alambí líric, que pot ser el *culpable* que, damunt la sintaxi més *francesa* —més recta, més clara, però sense arribar mai a l'esquematisme i l'encongiment: posem-hi per referència el d'una Simone de Beauvoir, tan exageradament *telegràfic* que encara el recorde com un redoble de tambor, en les seues magnífiques i aspres novel·les: o, no està malament, per cada batec del cor una frase—, s'enganxen, amb tota naturalitat, els daurats més barrocs i enlluernadors. És molt curiós, així mateix, que un estil tan refinat, i *inventat*, com aquest —bé que de vegades es ressentisca de l'expeditiva precipitació amb què se li ha hagut de donar el poliment—, haja esdevingut un estil *docent*, de referència obligada per l'anormalitat cultural del país que l'ha incitat, amb un doble límit, per dalt i per

sota, cap a la brillantor exhibicionista, expositiva o encobridora, o cap a les simplificacions contundents i provocatives de la nota amargosa o l'enunciat amb tocs de *mot d'ordre*. No de consigna, exactament, sinó d'excitant d'entusiasmes d'acció que *un mateix* no arriba a sentir, i que, en un *lloc o altre*, ho confessa: ¿remarcant el *compromís, descomprometent-se*, situant-se més enllà del bé i del mal, en la *indiferència*? ¿En la ira? S'endevina l'eficàcia polèmica de la unió, quan ha calgut, de totes dues bifurcacions, o de l'entreforc: una ferramenta temible, a sumar al cabal d'erudició que hi havia darrere de Fuster —de Pla n'hauríem de dir *experiència, agudeses, afilament de la pupil·la, mala llet...*—. Per a ser imitat, un model igualment perillós, insalvable per a l'imitador. I, sense assenyalar ningú amb el dit, no m'estranyaria gens que moltes veneracions patriòtiques o, més generalment, entusiàstic-catequístiques tinguen l'arrel en un tirabuixó fascinant del *predicador* —buidat per dins, lluent per fora, i crec que calia fer aquest advertiment—. Potser, en aquest terreny, els oferiments, les propostes, les tècniques planianes, són més *humanitzades, més baixes de to, més rudimentàries*, i, per la meua experiència personal, no gaire escrupoloses quant a veracitat o ajust narratiu: era, en el millor dels casos, un pintor que, per a pintar la posta de sol d'*avui*, necessitava tornar *demà*, o demanar informació a un turista que acabava d'arribar; i trenque la serpentina, no siga que el deixe en no res, bé que no tinc inconvenient a confessar, a la recíproca, que tot és pura i desinteressada ficció, que, ho preveig, em valdrà més d'una excomunicació —¿m'inclouran així en la generació que em correspon?, i si no em *desxifren* ací, ¿tractaran de comprendre'm en algun altre paper, si el troben?—... Però, en tot cas, quan Fuster *vol*, és també un bon narrador, com ho demostra a bastament en alguns passatges del seu dietari, redactat sobre la marxa —bé que la narrativa imposa, normalment, més convencions, ¿*goadies* o límits?, que les altres *pràctiques* literàries; o és que, realment, s'esdevé tot el contrari, no se sap mai: ¿quin, per posar un exemple immediat, és l'estil narratiu que s'adiria, per no desperdigar-me en *originalitats*, amb la fórmula assagística que ara practique?, ¿i amb el *líric*?, i el cursivitze perquè no sé ben bé què és això de la lírica... ¿I hi ha un estil *total* més enllà de la pura utilitat, obert eficaçment a tot, sense renunciar a la *idoneïtat*, a la *personalitat* i a la *bellesa*? Cursives!...—. Un *narrador* que va començar a escriure una novel·la, no ho oblidem. ¿Pla en va escriure realment cap? Algun interès tenen, potser no com a temptatives estrictament literàries, però sí... ¿an-

tropològic?, ¿d'autoconfirmació? ¿ornamental, complementari? Una definició m'ha fet gràcia, treta d'una *petita* enciclopèdia *cavalleresca*, i, alhora, amb pintoresca i rimada *sinonímia, curialesca*: Pla, «moralista... que reflecteix els secrets visuals del paisatge...» No us escandalitzeu: potser m'he saltat algun lligam que ho justifica. Si no m'equivoque, una de les seqüències més famoses de la *Bovary* és la descripció de les ribes d'un riu des d'un vaixell. Per tant, es poden descriure les ribes d'un riu i ser, més que un geògraf correcte, un gran novel·lista —el tòpic núm. 1 és el *Quixot* i el 2 la *Madame*, segons hem llegit fa poc—, i ser un gran moralista reflectint els secrets visuals del paisatge —potser es tracte del mateix *riu* dins el mateix *paisatge*—... Un retall de precisió pòstuma, encara que afecta escassament tant l'un escriptor com l'altre, coincidentment poc *sentimentals*, per molt que de vegades hagen d'exposar entusiasmes equívocs: no és el mateix la *pàtria* —¿en queden ara, de *pàtries*, a principis del *xxi*?, ¿en quedaven quan ells escrivien?, ¿es dedueix aquest *concepte*, o aquestes vacil·lacions, de les seues *induccions*, directament o indirecta?— que el *país* depauperat i agonitzant en la seua identitat que l'aguanta, encara que s'encaixen dins les mateixes fites frontereres. *Allò*, per abreujar, és el buf que ens fa emetre l'*açò* en descomposició. ¿Quina olor fa la prosa d'aquests *dos* escriptors? De la resposta sabriem en quin estat de putrefacció ens *trobem*. ¿Se l'ha enduta el vent, aquesta olor? ¿Ja?

¿Embolique la troca? No m'interessa aclarir res, ni posar-ho en línia recta. ¿He fet poca cosa més que exhibir els meus apriorismes? Divinament/dalinianament (com si no ho hagués dit!), sóc el mateix abans, enmig i després. Abreuge, és clar, i, si voleu, de manera intolerable: la suma d'asseveracions i de *derivacions* que porte fetes m'obligaria, no ja per a demostrar-les, sinó per a exposar-les amb un mínim de coherència i rigor, a relectures que no estic disposat a fer i a contrastar. Per a rellegir un llibre, si no és... per no sé què, calen raons més fortes que l'amor —¿l'odi?, i l'interrogant és purament retòric, no cal dir-ho—: una pot ser localitzar una frase que ens ressuscite o ens enfonse definitivament, com qui ací s'erigeix en *vanitós* protagonista féu amb *La muntanya màgica*, on, ara ja no tinc inconvenient a *gloriejar-me* d'aquesta paciència *analítica*, que em *revela* amb una impúdica i grotesca nuesa, o com a mínim terapèutica, cercava, en una segona lectura, la confirmació, i em deia que Mann no podia haver passat per alt aquest *detall*, de si Hans Castorp era una *entitat* originada en ella mateixa, filla del

seu pensament —els personatges també pensen; de vegades més que els seus creadors: ¿com sortí, si no, l'*endimoniada* colla dostoiéwskiana, quan Dostoiéwski ja era un cadàver revolucionari?—, amb voluntat i opinió pròpies, o un estricte *atordiment*, o excusa suscitadora —l'*ull* que necessita per a ser *admirat* tot exhibicionista, la víctima propiciatòria del fatu seductor—, de les baralles entre Naphta i Settembrini, o, i encara es pot davallar un graó més, una simple evacuació d'aquest darrer, que, com tots els que necessiten sobretot *representar-se*, cerquen alhora, sense potser reconèixer-ho, ser compadits —i demane excuses per la jactància, supose que equivocada, no ja en la ràpida anàlisi dels personatges de Mann, i, per tant, de la intenció subjacent del novel·lista, sinó fins i tot en la transcripció dels noms del trio dels seus *delegats*; també acceptant, com resulta obvi, que un personatge és una *criatura* penjada d'*algú* que li presta paraules i etc. arreplegades de la seua pròpia dispersió emocional: d'*un* autor però d'una pluralitat d'experiències *naturalment* enfrontades o disperses. La frase hi era, ¿cal que ho diga?, i tal com jo l'havia prevista, *literalment*: sempre s'arriba, no on ens condueix la intel·ligència, sinó la por. El *sagrat* —ací cal, en efecte, un gran adjectiu— tema del *domini de l'altre*. Són els dubtes que sempre assalten els deixebles: tot comptat i debatut, la ridícula, la inutilitat, el ¿per a què serveix que jo no siga ni jo? Respecte a Pla, ja ho he dit, només en conserve una admiració difusa, sense caracteritzacions. Hom podia demanar-se què hi havia realment sota aquella boina que no fos estricta biografia: si l'ideograma planià era capaç de canviar, per exemple, la mentalitat de la classe a la qual s'adreçava o si això li interessava realment, i si a la classe a la qual s'adreçava li abellia molt més passar una estona entretinguda llegint-lo, ser *decorativament* planià, com deia abans, que deixar-se *manipular*, si la mera descripció és un argument suficient, si l'exposició amb aparença fidedigna o l'efectisme de *quadrada* tossuderia rural, arran de terra —la franquesa queda vinculada massa sovint a la graduació social, i també a la ingenuïtat, ¿ací? ¿arreu?; sense oblidar que, de vegades, és pur exhibicionisme, o, pitjor encara, histrionisme—, són categòricament argumentals, o si el que convé són superposicions més dramàtiques o abstractes, filosòfiques o polítiques, tant les que un defensa com polemitzar amb les que s'hi oposen, per simplificar; i el mateix *Quadern gris*, segurament una peça a incloure en posició destacada dins qualsevol *cànon* —aqueixa mena de racó burocràtic de la crítica—, se m'ha volatilitzat, no ja com a possible font d'influència, sinó com

a segregació d'un model d'estil que pogués recomanar de bona fe als amics, coneguts o saludats de qui siga, ja que no me'l recomane a mi mateix, ni als meus, per poc que ho siguen. ¿Hauria llegit Hermògenes?, és un dubte raonable en aquesta circumstància. Almenys del Segarra genial de les *Memòries* encara recorde allò del *clab, cleb, clib, clob, club!* No ho dic per dir-ho, però en Pla hi havia tota la ciència cavernària del món, sí, i també una bona part de la ignorància de la mateixa època o sobre la mateixa època, i tota la perspicàcia o tota la paciència de l'*escorcollador més cruel* —i ell, que no m'ho tinga en compte si no li agrada però jo crec que sí, tocava els dos sons d'aquestes cursives; i trie aquest tema perquè ell s'instituí en *especialista*— és incapaç de qualificar o desqualificar el personatge més *obert*, o els més *tancats*, els quals, paradoxalment, em semblen els més fàcils de situar en la filera que els pertoca: un personatge *obert*, comunicatiu, s'escampa, i s'escapa, per tots els forats, i davant el més *tancat* o *obscur* potser n'hi ha prou amb obrir els ulls una mica més, per a mirar-lo *cara a cara* i veure'l en el seu perfil nítid. Vull significar, resumint, que una bona part dels seus *homenots* no eren més que, en consonància amb el seu lèxic, no *homenets*, no em feu tan raquíticament ingenu, *homenotets*, no ja escaridament *locals* —i he encadenat quatre «no» seguits, i amb sentit!—, sinó amb projecció *id.*, que ell *donà a conèixer* fent-los pujar l'escala de la seua prosa: una invenció útil, divertida i tan prorrogable com calgués, tot plegat. Pla ¿s'hi hauria inscrit a si mateix? Potser la resposta és el *Quadern*, i val com a argument. Però ja és difícil que els *grans homes* d'un país passen de la mitjanía, en alçària, amb les percentuals excepcions de rigor o de *xamba genètica*, com deia, amb *inspiració* celebrada per alguns, però, ben mirat, dubtosament enginyosa, un amic de Fuster i meu, referint-se, és clar, a les qualitats excepcionals del *nostre* amic! A part, és clar, i resulta inevitable pensar-ho, que un *homenot real* difícilment es representarà *en* la insídia o *en* l'estultícia ell mateix, arrogantment o penedida, a través del seu, no biògraf, sinó, en principi, panegirista, que ell sí que s'exposa en l'escaparata de la seua *sèrie*, perspicax i agut, i tant li fa què siga el seu interlocutor, perquè no és més que un més. Per altra banda, ¿no són *homenots* o..., no gose dir-ho, tots els personatges de Shakespeare, pose per cas, i sense necessitat d'entrevistar-los o fer-los que t'envien el *curriculum* per a copiar-lo i demostrar l'exhaustiu *domini* que es té del *tema*? Encara que resulte dur, la invenció referenciada en la realitat —la novel·la...— està molt per damunt del realisme fragmentari cotitzat

en jornals: la ¿realitat? de la fórmula dietarística difícilment assolirà les altures *creatives*. Si no s'és, i se m'ha posat a tremolar la punta del llapis, un Saint-Simon. ¿Memorialista estricte? ¿Creador real de la cort de Lluís XIV? No sabia decidir-me ara: ¿mancava Pla, per a entrellucar aquest cim, del *suficient* ressentiment? Em sembla el mòbil més efectiu, el ressentiment, en efecte. ¿Que què té a veure això amb la literatura? La literatura tant és la saviesa com no, la claredat com... El paleolític em cau una mica massa lluny, s'acompanye o no de la saviesa, o del seny —que en català, a part les ganes de créixer, tot té el seu diminutiu—, o, potser, simplement, és que m'he negat a deixar-me influir en les aigües superficials de la paraula: en essència, no n'hi havia la més mínima possibilitat, a pesar que en la segona fila del meu estil hi haja tot el que he agranat d'altri, de bo i de dolent, d'alt o de pla, de fusta o de velló, en la meua ignorància o, millor, en la meua innocència. De fet, hi ha dues menes d'escriptors, o tres, o quatre, i de moment m'ature, perquè ja n'hi ha prou: els simples escriptors, que normalment no tenen res a escriure, ni en el fons ni en la forma, però que escriuen; els que defensen l'home a ulls clucs; els que el descriuen amb mirada implacable i qualificació més o menys rutinària, valorada amb tarifes de diari; i, polaritzats, els que es limiten a abaixar el dit, l'índex sobre el llapis de cara al paper, sense esperar res a canvi, o el polze per a enviar a la foguera els qui caminen per la voravia d'enfront en direcció contrària; i cadascun ocupa el seu seient en aquest circ: Pla era dels tercers, sí, amb ulls acerats i malèvols, i jo... Jo sóc açò, no amb una cursiva compartida, sinó tallada paraula a paraula: *jo/sóc/açò*, tres cartes unides a l'atzar, i puc ser tan dur i estúpid com vulga perquè només parle, fins i tot quan ho dissimule parlant dels altres, de mi mateix, en algun lloc he dit que damunt el miratge, ara ni tan sols dins la boira, amb ànim ni d'atac ni de defensa en aquest incís. Però, i gire la truita, més que plorar o riure davant els *numerets* que es munten alguns dels *nostres* escriptors i els seus crítics, per a matar el defici o per a sobreviure, o davant l'*absència* efectiva dels vertaders *escriptors*, i en demane disculpes, dels escriptors que no són de ningú ni d'enlloc —ni del cantó d'Uri—, el lector sí que té l'obligació de demanar-se si sap llegir, què significa ser escriptor per a saber què significa ser lector, o viceversa, què se li pot exigir a un escriptor —llevat d'escriure, per molt estrany que sembla, com ja he apuntat en aquest paper, ara no sé si amb anterioritat o amb posterioritat, en un afegit o una *correcció* previs, i un exemple podria

ser Kafka, que, perdoneu-me que us diga la veritat, mai no escriví una ratlla sinó per mà del seu traïdor amic Brod—, però, sobretot, què és, no ja l'escriptura, sinó la literatura i les vies per les quals es defineix, al costat del pensament, a ella mateixa. No: l'obligació de l'escriptor no és ni escriure ni fer-se entendre, per molt que ho hagen *demonstrat* Pla o Fuster. És el *gest*. En *parlarem* algun dia, si no n'he parlat ja o se m'escapa d'ací al final. El gest *pavesià*, la foscor: ja ho he dit. I Brod s'hauria d'haver limitat a dir, el dia de la mort de Kafka, que havia desaparegut el millor escriptor de... ¿torne a citar la frase per la qual jo passaré —¿o li'n traslladaré a algun amic la glòria d'haver-la dita?— a la posteritat?... del seu carrer, perquè Kafka ho fos per a l'eternitat i el cel s'ennegrís.

També s'ha d'obscurir, ara i adés, com s'obscura o s'il·lumina la façana de l'home, el rostre, l'estil, fins aconseguir refugis d'incomprensió, claus tancades a la superficialitat o a les exigències del mercat: el producte literari ha d'obrir-se abismes que arrosseguen torbadorament el consumidor, fins i tot a tancar amb fúria el llibre que tenia a les mans. Des de la posició d'*enfrent* —la del lector; l'escriptor és Déu—, la voluntat d'aclarir-lo, de desxifrar-lo, el matisa, l'intensifica, l'enriqueix, el carrega, de retop, com a mínim, de significació dialèctica, retalla el perfil de l'autor al voltant de la seua massa més o menys agrisada, fugaç. Per això, per tot, jo no *voldria escriure*, per res del món, com Pla, ni en la mesura que els seus manuscrits —jo vaig tenir la satisfacció, en la meua joventut, de transcriure'n un: satisfacció, cert, i no per descobrir que feia més faltes d'ortografia que jo— ofereixen *rastres sintàctics* a seguir, a autoimposar-se un mateix com una disciplina en el camí de recuperació constant que ha d'aplicar-se la nostra llengua per a sobreviure, i els qui l'escrivim per a tenir que ens permeta escriure, que, en qualsevol cas, pensem *dins* d'ella, *dins* els seus límits gradualment compressius, *dins* la seua sintaxi en primer lloc —un ric repertori lingüístic, amb densitat de *decoracions* de la naturalesa que es vulga, es queda en no res si no s'aguanta sobre la fermesa estructural exposada en un llenguatge que aspira a ser *propri*, a ser, per tant, *únic*. ¿I què diria de Fuster? Potser donaria una imatge només aproximada de l'angúnia que em produeix aquesta pregunta un abrupte emmudiment, que és el recurs que ens queda als qui fem literatura, la *primera línia* de la llengua. ¿O és la *darrera*: l'últim reducte, abans de l'oblit? Un escriptor que es té a ell mateix com a únic lector: una *bona* imatge, que un dia esdevindrà realitat. Conec

algú que escriu en català que es glorieja sarcàsticament que, si en el futur voldran llegir-lo, ho hauran de fer traduït... Qui va seguint aquest paper, deliberadament automatitzat —cal dosificar, però mai proscriure, que quede clar, el sentimentalisme, una tendència o una arma argumental com qual-sevol altra—, de segur que copsa pas a pas l'empremta inesborrable del meu *conveí*, ací mateix, com ja he assenyalat amb les reserves que calga. Potser, no vull saber-ho, en un to de *variació* desafinada, d'expressivitats primàries i elocutives; tot i que esteu en el vostre dret de no creure-us ni aquest incís, ni els anteriors, ni cap altre, que, us ho advertesc, probablement no pretenen sinó duplicar amb traïdoria la *primera* aparença, o tapar-la, quan *qui* se l'ha revestida descobreix, massa tard, que hauria d'haver-se-la discretament reservada, i això no equival a mentir, sinó a *crear-se* un a si mateix, *de nou*, amb les *noves* paraules. Són, aquestes, paraules esculpides durant l'adolescència, sí, quan un es pren la vida seriosament, sempre de cara a l'amor i la mort: «Jo em cree a mi mateix amb/en les meues paraules». «Ho he imaginat tot» —no pas que ho haja falsejat tot, sinó que les paraules m'han dut a fer-me el meu món—. Dues frases que m'obrien de part a part la via que insinuava abans. Dues frases nascudes quan jo *ja no escrivia*, per decisió presa a consciència... A pesar d'algunes inicials concessions a modes literàries caducades i a restriccions particularistes, si se'm permet, Fuster ha fet possible, amb la seua flexibilitat lingüística, amb una sintaxi confluïda del carrer i dels llibres —una llengua desapareix *mot a mot*, però encara perdura, més enllà de la incineració del diccionari, en la fluència *expressiva* del pensament quan jo ordene, en unitat amb el meu *cos*, el meu *esperit*; senzillament, *parla dins el seu abandó*—, amb la seua alternativa al localisme d'*ací* i al localisme d'*allà*, però sense concessions, que valencians estrictes i no trobassen una base ferma, interlocutòria, per a intentar refer amb esforç progressiu una llengua ofegada per ella mateixa i, culturalment, per propostes literàries no sempre en contemporaneïtat amb el *propri* instant, amb l'*hora* de cadascú, amb les *literatures* —no podia deixar de citar el títol de la *nostra/vostre* revista, en aquesta segona redacció del meu assaig— que es *fan*, i es *poden fer*, sense restriccions localistes ni les sobrevaloracions que estimula l'empetitiment de l'escenari, *més enllà, sempre més enllà, i arreu*. I convertir aquesta tasca obligatòria en una temptació que enguegue l'intent creador, per a afrontar les peculiaritats expectants del que ha de ser l'estil personal. La llengua arplegada, la llengua ja parlada,

ja escrita —per altres o pels altres— en la forma que siga, en l'estat en què es trobe, *el nom pur de la llengua*, no és un monòlit venerable, una exigència d'*autoimmolació*, sinó una mena de destrat que ha de trencar la cadena de gusts o fascinacions literàries liquidades, i referenciar-se universalment —*exageració* ineludible per a «eixir de la terra de Bernat», que diem, o dèiem, els de la Ribera, enfront del Carall *id.* de la Serra de les Agulles—. Els vessants social i creador de la llengua hi conflueixen, en aquesta necessitat. Però, jo, tampoc no *voldria escriure*, per res del món, com Fuster... Ni per salvar res; o sobretot per no haver de salvar res. La meua llengua d'escriptor és un clam insolidari contra la *llengua materna*: jo no pretenc expressar-me col·lectivament, ni fer-me entendre «de Salses a Guardamar», sinó, com a màxim, que se senten «els meus crits i els meus murmuris», ací o on siga: segurament la meua *discrepància*, la meua singularitat, allò que *m'exhibeix* davant els altres, pròxims o llunyans, i tant fa que *parlen*, o que diguen que *parlen*, com jo, perquè no *parlen* com jo. A mi m'agrada perdre'm en el meu estil, en les seues dilatacions laberíntiques, en els girs sobtats —*com pense*—, imaginant les impaciències, o els mateixos desistiments, del lector, però també preveient la certesa que, un instant o un altre, es produirà la trobada, la convergència del seu *llenguatge mut* i els meus *recitatius*, sense més coercions expositives que ser jo, per molt que això sone a *metafísica*. Jo, en fi, no puc ser entès més que en la meua *pròpia* —i exclusiva— *llengua*. O posem-hi, una altra vegada, *sintaxi*, amb les acrobàcies dels meus mots, les flexions cap a l'obscur o cap a l'enlluernament, les meues *significacions* estripades i exposades a la carnisseria com les entranyes del bou rembrandtesc. Exageracions, sens dubte. I jo, de fet, hi arrisque alguna cosa que no tinc: el *meu* lector, *un*, un incògnit, un que es *pose en el meu lloc*, que em *substituesca* davant la meua obra. Un que es deixe arrossegar a les meues imatges construïdes amb un element tan volàtil com la paraula, una via d'anada i tornada, de ser *i* no ser. Òbviament, per descomptat, tots dos, el meu lector i jo, i no demane res!, hauríem de posseir la ciència íntegra del llenguatge... I que muira amb mi. I, per això mateix, també hauria de morir el *llenguatge*, com ho he dit —abans/després—, en tant que *conclusió imperativa* de la meua *obra*. ¿He atemptat jo mateix contra la meua pròpia *lògica*-que-cal-anomenar-d'una-altra-manera? Potser ja ho he dit o ho diré: la *lògica*, ¿la torsió ininterrompuda del pensament? ¿La seua *llibertat*?

Vaig i vinc. Retorne al que *vosaltres* penseu que m'he deixat endarrere. Pla i el seu *Quadern gris*. Pla i la seua boina... Pla està per a mi, ho repetesc, més lluny que... ¿Que Ausiàs March? Però si March està al meu costat! Fuster... Qualifiquem-lo així: el *mestre* que tant ha parlat —parlar/escriure— i que millor ha sabut escoltar/comprendre. Fuster ha significat, per a molts, la possibilitat d'expressar-se de cara al futur: un futur tan incert com es vulga. Però jo no tinc més remei que deixar-me caure en el meu pou. És el meu lloc: un dels símbols irrenunciables de la meua obra de creació, a nivell de rètol per a major escarni: en algun lloc deu haver-hi una còpia de la meua paròdia d'*El pou*, *el pèndol* de Poe. *JJJ* i *PPP* que m'encalquen. Aquest crit d'exaltada i afligida reivindicació d'un mateix, o de l'un mateix —potser mai el subjecte, *jo*, no arriba a ser tan subjectiu com es pensa, i no ho propose com un mer colp d'efecte: *jo* també vull ser *tu*; no el *meu* lector pelat, sinó el teu *camí cap a mi*, cap a la meua literatura, on, tanmateix, *jo* no em *revele*, sinó que m'*oculte* i que em veig, o que intente veure'm, en la meua obscuritat, *apresat* en el *lloc* que m'ha *tocat*, que em respon, ni més ni menys—, s'ha d'interpretar així; no és una airada manotada de renúncia al que he après o a aquell de qui ho he après, o amb qui ho he *compartit*. *Qui*: un singular, un plural, aquell/aquells que potser fins i tot hem anat inventant-nos per a tenir referències... Un cas emblemàtic fóra el del mateix Fuster, que navegava i feien navegar en un mar d'obsessions col·lectives —certament, per ell desvetlades; ¿val a dir, doncs, que en el *pecat* portava la *penitència*?—, a costa de la renúncia a *interioritzar-se* en la pròpia singularitat: o siga que, segurament, en la pràctica s'ha vist *obligat* a fer més afirmacions, i a demostrar més entusiasmes, que no hauria estat disposat en principi a fer-ne com a *bon* —ni que fos nominalment o defensivament— cínic: perdó, escèptic, confessat per ell. Un *escèptic* que ha de *creure*, o aparençar-ho, en el que diu. Un cas fóra Pla, entre el terrat i la planta baixa —autor, més que d'obres, d'*Obres Completes*—, i ho dic així, fluix, no tant per suggestió magistral com, a pesar de tot, per reconeixença, com un record del qual no ens podem desfer: la mitja dotzena d'adjectius planians que se m'han quedat enganxats en serien, si ho voleu així, la demostració. ¿O són adverbis, i els hi atribuesc per la casualitat que tots acaben en *-ment*? Però, enteneu-me, Joan Fuster i jo, que parlàvem a diari, ni *crèiem* igual ni *dubtàvem* igual: ell era, *davant meu*, una referència immòbil, una mena de mirall que m'*obligava* a veure'm en tota l'amplària de la meua llibertat:

a responsabilitzar-me. No ben bé de la meua *decisió*, sinó del meu *fatalisme*. Un il·lús sense il·lusió, al marge. Per a mi, la *pàtria* han estat no tant alguns llibres com uns fulls en blanc amb els quals podia fer el que volgués, intermitentment: sense destinació. ¿El buit? Qüestions de temperament, però també d'*angles de visió*. A part que el *mestratge*, reconegut pel propi deixeble o atribuït per crítics més o menys sagaços o virulents, no implica necessàriament ni la qualitat literària ni la coherència ideològica de la *seqüència* escolar: d'un *mestre* s'han de sumar i restar les qualitats i les deficiències en tots dos terrenys, i per dir-ho de manera més pragmàtica, el que se n'ha de prendre i el que és preferible negligir; i en un altre to més pràctic encara, els llibres que cal llegir d'ell i els que és millor oblidar —i que tan sols serien llegits, aquests darrers, escolarment, com el *Cató*; encara que ja estaria bé, si fos així!—. De Pla, per exemple, amb el *Quadern gris* en tinc gairebé prou, més una dotzena de pàgines soltes, i de Fuster —desagraït deixeble *major*, quina blasfèmia!— amb quatre o cinc llibres, i no dels més llargs; com Pla imagine que en tenia de sobres amb conèixer el títol d'un llibret vivaldià meu —l'únic *llavors*, siga dit de passada—, el que se sol esmentar quan es descriu l'episodi mal contat per ell en què jo vaig prendre part, i Fuster de ser l'única persona capaç de desxifrar alguns dels meus jeroglífics, i, per fer honor a la veritat, de promocionar inútilment, pel que fa a mi!, el meu nom, fins i tot quan jo no escrivia ni una ratlla. Però, de vegades, també s'és escriptor quan no s'escriu, o, sí, quan s'ha decidit no escriure: perquè ¿per a què, escriure? Ja n'havia profetitzat la reiteració: perquè ¿per a què, escriure?... I, a part, però deixo de seguida, no sense la tristesa de la inutilitat, aquest aspecte de la qüestió, hi ha també els mestres, més o menys llunyans lingüísticament, d'*aquí* o de *fora*, que no ens han servit de res, però que, per donar una pista, marcaren la *nostra* època amb modes de difícil qualificació. Millor no entrar-hi. I, en fi, els mestres que només provoquen la ira, que és tota la docència que poden impartir, que no és poc, si bé es mira, i, si voleu, per demostrar que la llista podria resultar gairebé tan llarga com una frase de Proust quan s'ho proposa —menys, però, que una meua també quan m'ho propose—, els mestres de capella, encara que posseeixen una exemplar entonació *ciceroniana* —qualificatiu no directament demanat pel *discurs* ni per la meua participació en la seua elaboració, sinó suggerit en legítima defensa, ¿d'ell, de mi?, per J. C., que no és el mateix J. C. de les cites epigràfiques, ni té res a veure amb el J. C. nascut dels evan-

gelis, per molt que penseu que provoque el malentès—, o *vicentina* —model local, no us confoneu!, i ignore si algun novel·lista de la mateixa referència geogràfica el posa en pràctica: un suggeriment no negligible, mireu-vos-ho—. Encara que, com diu la dita que ara m'invente, però no gaire: «Dels teus mestres, més que renegar d'ells, venja-te'n.» I reconec que he vingut maquinant des del principi com podria arribar-hi sense que m'aturàs ni l'alenada d'un sospir en cada descans d'un punt i a part. Però, vulgues o no, la cultura, la Cultura, com abans, és *assentir*, inscriure's en la filera de la *paraula* —la nota musical, la pinzellada, el colp de cisell, el dit sobre el front: la *paraula*; tot és el mateix: ¿ho he dit ja?, i, si és així, ¿vol dir això que n'estic molt convençut o que ho he dubtat cada vegada?—, darrere d'uns altres i abans d'uns altres: entre precursors i prosèlits, i destinats a ser més o menys ràpidament oblidats, jo, la competència majoritària. I, en l'endemig, arribar, portar l'*un mateix*, fins on es puga. I tant d'*un mateix*, direu. *Un mateix* no és *jo*, i menys encara ací, sinó *res* sobre el qual es pot parlar sense crispacions personals; encara que, la pròxima vegada, procuraré definir-*ho* millor i comprometre-m'hi fins al coll, sense esbiaixaments. L'*un mateix*, m'hi arrisque amb mots de..., anava a posar *de gel*, però ho trastorne en *febrils*, seria el reflex del llibre que s'està escrivint posat en les mans de l'*altre*, de qui hauria de llegir-lo. No donem per a molt més: els qui escrivim. I, rarament, els qui llegim.

I traspasse la llinda que ha d'anar deixant-me caure cap al final, perquè ja no tinc res que m'aguante. Mestre, reflexionem-ho de nou mentre ens enfonsem, ¿és aquell que t'incita, implícitament o explícita, a imitar-lo, que vol assignar-te un lloc en la seua llista? L'enrabiada tossuderia personal que hem sostret als *vigilants* de la nostra infància, les manies afermades sobre el terror, les aversions covades en la solitud del propi cau —obsessions a la vora del deliri, em direu: terminologia genèrica en dic jo; no m'interessen els *mots fets*, sinó el salt en el buit, la provatura que, amb tots els riscos que calga, pot aportar quelcom de nou, esclatant, a través de la crispació lingüística, arrelada en la primera paraula que pronunciàrem: assajant ara, relatant una passa més endavant, poetitzant la fúria o la humiliació en la cel·la on s'arramben les *confessions* que no faries mai, però que *fas*, o les *mentides* que no diries mai, però que dius...—, sempre s'alçaran com a murs per a impedir-nos somriure com somriu un altre, o exhibir un adjectiu com ell l'exhibeix. Tot perquè s'ha estat infant: un bon argument, sí; Alighieri co-

mençava a escriure la Comèdia, amb els seus amors i els seus odis, quan era una criatura! L'obertura cap a la consciència és prèvia a l'obertura cap a l'estil mitjançant el qual ha de manifestar-se. La ceguesa, el tempteig amb les mans balbes, el gran instint de la companyia, ens duran cap als altres i els acceptarem en la mesura que confirmaran les nostres intuïcions, o esmerçaran la seua bona o mala voluntat a seduir-nos. Però ni tan sols l'escalfor del ramat —perquè era això i no la nostra decisió que ens hi empenyia— haurà de subjugar-nos. Una oferta raonable, calme ja les fúries novellades del record, la meua tendra ira, fóra: jo —un— escric, tu —un altre— llegeixes; no cal que coincidim ni que pactem avinences; pensem —no passem, que és el temps que passa—, junts, una estona: *jo* pose el meu *vocabulari* perquè no en tinc altre, pense segons el seu continent, en la llengua en què tu penses... El que tinc a dir adopta aquest to, després aquell altre, i això contribueix a fer-me entendre, a *comunicar*, ni que siga fins a la incomprensió i el rebuig: el *paradis*, la glòria junt als altres, en l'altre món o en aquest, és una altra cosa, celestial, una altra *qüestió*. Tot, sí, a colps de martell, és *altre*. Les meues especulacions solen ser, després de tanta revolta *assumida*, primer hi havia posat *simulada* —l'aparença, la *representació*, que incita la *marxa* ondulant de l'estil—, més idealistes que pràctiques: només dels *meus personatges* —un jo esquarterat, els personatges: per a uns escriptors, carn de mercat, la *pròpia* carn; per a d'altres, les peces d'un trencaclosques, els propis ossos— se suposa que, després de parlar, des de dalt d'una trona que tant s'assembla a un escenari, o al revés, actuen: o actuen perquè abans s'havien proveït, si no d'idees, de dubtes que només *una acció o altra* pot resoldre... La mateixa idea, de fet. L'estil, i en demane excuses, és el circumloqui del tret. En aquests indrets tenebrosos, i ja em prepare a plegar, després teòricament d'haver *plegat*, la primera influència rebuda de Fuster és, de fet, *anterior*, i la reconec, davant la vostra absència material d'aquestes pàgines —en uns pocs fotogrames que m'enfoquen el tos, i per tant, no podeu *veure* si bellugue els llavis o no: sou, si ho sou, *lectors*, no *testimonis*—, sense que potser ell mai arribàs a saber-la. Quan, amb els companys de curs dels últims anys de batxillerat, sortíem per la tarda del col·legi on el seu pare feia de professor de dibuix, en passar per davant casa seua, que ens venia de camí, sentíem repicar de vegades la seua màquina d'escriure —aquesta Royal Typerwriter P1658 que apareix esmentada en un poema seu— i sempre hi havia un espavilat que deia: «Demà, un nou article al

diari» o «El mes que ve, un altre llibre»; no teníem noció del temps ni havíem sentit mai allò del «No se sap mai quanta sang costa». Perquè escriure costa molta sang: la més *dolça*, segurament. Imagineu-vos quan es tracte d'un poeta líric! Per a acabar, no està malament aquesta apel·lació sentimental —ja me l'havia justificada, previsorament, abans també, com en un muntatge teatral—, no exempta de crueltat, com solen ser els judicis i les inclinacions adolescents: una mica menys, però, que els infantils; i ret així tribut a un personatge del meu carrer que demanava un Herodes de tant en tant. Aquell *so* sobre el paper fou per a mi, junt a altres veus, més *místiques*, intuïdes en la ràpida ratlla d'un manual escolar o en l'al·lusió imprecisa del professor de torn, com una veu de profecia, i crec que estic citant J.V. Foix, ja que no conceptualment —no hi ha de què, ho sent: ¿l'estil més brillant i inútil de la literatura catalana?; i m'he atrevit a exclamar-ho davant totes les pastisseries i tots els editors *principatins*, ni que fos en interrogant!—, almenys eufònicament... ¿He dit alguna cosa dolenta de Foix, a la llarga o de través, en alguna incisió perversa, en el segon rengle expositiu d'aquesta història banderejant? Potser, malgrat les meues exageracions —i ara puc dir que exagere pels dos caps—, un dels escriptors catalans més importants del xx. I pot ser fins i tot que algú el considere un dels meus mestres! ¿Tindria jo mateix res a objectar-hi? I reconegut això —a dues mans, insistesc—, ja puc seguir, amb el convenciment que no sóc tan *antiobjectiu* —una bona paraula— com imagine. Potser el lector hauria demanat més erudició o severitat terminològica, o que, posats a parlar —a la deriva— de l'estil, li hagués seleccionat, com a mínim, tres o quatre cites lapidàries o bellament instructives, que il·lustrassen, en una mena d'apoteosi pobletana, el tema tractat. Per a novetats fusterianes, en tindrem prou, durant molt de temps, amb l'«aforismaire» amb què va obsequiar-lo l'amic Isidre Crespo i amb l'aportació ornitològica d'algú que només escriu llibres per a dedicar-te'ls...

Però, perquè veieu que no pensava en el que creieu —Déu em guard de rebatre ximpleries o conviccions, i ¿com en convertiria els *posseïdors*: amb Descartes o amb miracles?—, em trac, una de cada màniga, unes frases de Nietzsche arreglades pel camí —¿i qui em demanava encarar-me amb l'ensucrat Zaratustra?; però l'experiment no passava de llegir-lo escoltant simultàniament Wagner, amb finalitats de psicologisme elemental, *autoformatiu*, en aquestes altures del meu jo cadavèric!; o no tan rudimentari, com féu Huxley amb les drogues, per a poder confeccionar un llibre amb ma-

terials de primera mà: jo m'acontentava amb *duplicar* artísticament i intranscendentment l'escena—. Una d'intervinguda aristotèlicament per mi, per a lligar principi i final: «Sigues almenys el meu enemic, *amic*». Segona: «Poc d'agraïment es té pel propi mestre quan sempre se'n resta deixeble». ¿En volem una paròdia local, i així, de més a més, ja quedarà ben lligat, ací darrere, el *tríptic* del començament? «Poc d'amor es té pel propi amat quan sempre se'n resta amic.» Me la imposava el vol de la nostra parla, quan s'alçava cap a la Història, quan —i disculpeu-me el localisme— els *valencians* —aquesta graciosíssima subtribu del Ponent mediterrani que s'ha especialitzat a cridar estentòriament per a *tapar* el que té/no té a dir: ¿tinc/no tinc jo cap dret a dir sí/no?— hi entràvem, amb ella. Si amb açò, unit al que deia fa unes línies, us penseu que la meua vocació és la lírica i les seues sublimitats, aneu *servits*: a mi, la literatura, les *literatures* millor —reincides en l'esment del suport d'aquesta partitura amb *moviments* diversos—, quan aconseguesc que m'interesse/*interessen*, és perquè... em... porta/*porten*... la... mort... davant... la... mirada... Tot està dit, i, per tant, calle. Tampoc no tinc jo per què cedir a les exigències, o les necessitats de comprensió, del lector, ficant-me en bucs —pura xafarderia, dit arrapa i fuig (aportació lexicogràfica), la mateixa qüestió del Bé i el Mal!—. Aquells a qui no ens han pagat mai, no tenim preu: tenim *mòbils* foscs, com els dolents de novel·la, induccions de tenebra, pobres ànimes cànides!—, i en aquestes altures, per a qui sempre s'ha cregut del segle xx, ja del xxi, per no témer, no ha de témer ja ni la censura, com no siga la dels propis *amics*, cautelosos a l'hora de condescendir a les begudes de cervell perilloses, en el joc de les ortodòxies i les heterodòxies; almenys no *aquella*, com li passava a Joan Fuster, cosa que, siga dit de passada cap a la pregonesa del buit, estava marcant el seu estil —i d'alguna manera el meu—, amb el·lipsis més o menys reconstruïbles, destil·lacions gongorines, temptacions *bastardo*-llibertàries, qualificatius deixats caure com de passada, perquè perdessen part de la seua càrrega eclosiva i la recuperassen més endavant, en la *consciència* enterbolida del lector, retalls enigmàtico-prudents... Suppose que a Pla li passava el mateix i trobava alguna manera d'adobar-ho. Que conste que no he dit *pactar-ho*! I una propina pòstuma: ja que he començat parlant d'Aristòtil, un sil·logisme de configuració enigmística, redó com una moneda, de la qual s'ha desimplicat poèticament i figurativa el centre just, com en aquells 0'50 ja caducats, on ara, en alguna de bicolor ¿papal?, cau el nas borbònic: «No he parlat de res,

alguna cosa he dit.» La possibilitat que una llengua suggerisca *racons de misteri* és, al capdavall, una mostra de la seua perdurada aptesa per a descriure el món. Amb l'ajuda de... de Lull, és clar, de March, de Corella... De Pla, de Fuster... De Carner, de Riba, i de Foix!, jo en faria una alegre barreja; i afegint-hi l'Espriu poeta, un pòker. Quant a mi, senzillament estic en contra. Del que siga, sabeu-ho. Que m'hi oposi, a tot, al vol de les paraules i a la immersió en el silenci, ¿vol significar que em contradiga? No, és la renúncia a trobar res amb què *consolar-me*... Deixeu-me que em contradiga i construiré un diàleg: ¿no volíeu incisions en la pedra? I la continue, encara: i us ajudaré a construir el vostre, ja que, al capdavall, no parlem sinó amb nosaltres mateixos... Descriure el món, amb gravats en els carreus, com en els vells monuments, com els de les inauguracions oficials amb pretensions de perdurar. O, no ens fem/us feu grans il·lusions: ¿només el nostre/vostre petit món? ¿La via cap a la seua desaparició? Que romanga, almenys, el jo testimonial, tancat en el mutisme, obert en la interjecció gestual, ple d'obsessions de llibertat tancades en l'*un mateix*, com les inscripcions de les cel·les carceràries... M'agradaria que aquests mots ressonassen com escrits, escrits com estan a trossos —estranya barreja, quan m'ho mire amb imparcialitat, de fúria i candor, entre el cor i el fetge—, més enllà de la frontera: vull dir, atès que les referències és el primer que envelleix i aquesta darrera frase resultarà totalment indesxifrable ja en el mateix moment de ser publicada, en un lloc on encara es poden cridar —no per gaire temps, resulta ben previsible— uns mots de llibertat com s'ha fet fa poc. Era el seu orgull des de 1789. Però, en qualsevol cas, com que la meua voluntat no és sinó parlar, ací, de mi mateix, ¿més que fusterianament, montaignescament?, tant se me'n dóna. ¿Quin paper fa la llengua en un escriptor que, per fi, deixa d'escriure-la? ¿Un escriptor naix per a escriure en una llengua *obligada*?, i m'ho he demanat, pomposament, per fer-vos grinyolar de dents. Però talle, figurativament, com passava, no tan figurativament, sinó ben cerimonialment, quatre anys després de l'any de referència. Això és, talle: aquí teniu la imatge final, adobada mínimament. Jo... Jo no parle de mi, sinó que qui *parla* és la màquina verbal que he engegat i que em porta on vol. ¿La lògica, una altra vegada? Potser no hi ha res tan bell com l'arc de Sant Martí, però sempre és igual, i, quan és, és *aquí*, enllà, com dirien filòsofs amb nomenclatures extingides i d'impossible traducció, en el sentit, en el temps, en el ressò; i en la manca de sentit, de temps, de ressò, que inclou el sentit. Per-

què sí: el *sentit* inclou el *no sentit*, que per a això existeixen les paraules... Ara, l'*única* explicació, l'explicació implacable, que veig en el fet que el coll es trobe més avall del cap és la facilitat que això forneix per a la decapitació. Degollar, degollar-se, per tant, és lògic, d'una lògica *única*, sense marxa enrere. I jo, doncs, el que vull és que els meus deliris em facen aixecar els ulls, tensar el gargamell, omplir-me de llàgrimes dowlandianes la mirada per a deixar de veure, provocar un esclat de paraules que parlen de la meua innocència i... de... la... meua... mort... El meu «jo» és el Jo de tota la meua literatura, i ell és sol a escriure-la de principi a fi. El porte damunt l'esquena, com una creu. I si em demanàveu per què em reescric tan violentament, diria que per assajar les infinites possibilitats de contradir-me/acreditar-me —és el mateix ben bé— i per demostrar-vos la nostra respectiva *provisionalitat*.

I un fi crestemàtic:

«Ai, que cansat queestic...!»

«Sucede que me canso...»

«Mais, hélas, que je suis fatigué...!»

O, com diuen per *ací*:

«Treballar [no solament és, ahora, odiós i, malgrat la maledicció, divertit, encara que jo no m'haja divertit gens ni mica fent aquest paper indigest; o sí, cada vegada que el refeia] cansa».

En italià, ja s'hi havia dedicat tot un llibre, darrere d'un títol.

Però pensar encara és pitjor:

«Pensar mata».

¿He dit «Fi»? Recomenceu, vosaltres, ara,

però pel vostre compte,

atenent, tanmateix, que si seguíeu una línia recta

acabariéu ensopgant amb ella.

Potser el vertader fi de l'assaig és, justament, evitar-la.

I

ara ja

FI

•

.III.
77'7
DÍSTICS
DAMUNT TRES MOTS,
AMOR, ALTURA, AGONIA, O SIMILARS,
ACOMPANYATS DE LES LLÀGRIMES DE DOWLAND

CITA PRÈVIA

Aristotèlic amic, ni que siga per una vegada,
lliura el teu cor commogut amb innocent pietat.
(J. C.)

IRRUPCIÓ

Trenque el blanc. Vull entrar en les formes a què obre el capvespre,
en el que resta amagat. Vull posseir la foscor.

2.

Sent rere meu el silenci d'aquells que m'han dat la paraula:
és sols per ells que jo escric. Cante el seu mut sofriment.

3.

Jo puc ser jo mateix per raons de summa altivesa;
més fàcilment ho puc ser per ignorància de mi.

4.

L'alba encesa ha caigut damunt els fruits de la terra.
Sobre el foc infinit plana un arcàngel sense ulls.

5.

És del temps la meua obra, no meua; i molt menys encara
ella és jo, jo que fuig de mi mateix, del meu temps.

6.

Veu de silenci, el meu clam, reflectit, és a mi que retorna.
Sóc jo qui el sent en l'espill: és el meu gest contra mi.

7.

El camí pel qual vaig no és camí, visió ni miratge:
no hi és sentit el sentit, cada nou pas desfà el pas.

8.

L'hora enfonsada en la qual la música cessa, em demane:
si mai no t'ha importat res, doncs, ¿per què alces el verb?

9.

Des de tu a mi, quina dura distància, quina muralla
que ni el vol pot salvar! Sols aquells mots que ens callem.

10.

Crida, Jo, miserable pronom, o fúnebre estela,
de mi mateix, jo mateix, fins que no em senta ningú!

11.

Quina grotesca figura, Narcís de les hores que cauen!
En cada espill en tu em sé, mes ja no m'hi reconec.

12.

Breu, el meu dir, mormolat a l'oïda, des de darrere,
projectant davant teu el teu perfil candorós.

13.

Jo sols sóc jo quan m'aixeque superb entre arcs i columnes;
tu només tu en els meus mots, quan et faig creure que em creus.

14.

“Crea'm”, clamà en el No-res vers l'alè de Déu el fang d'home,
“jo seré el Nombre i tu l'U, i immolaràs multituds”.

15.

Si posseïm la paraula i el solc, és només per la terra:
per haver nascut, fills, en un indret qualsevol.

16.

Mira'm als ulls, Amor: mira el vel de la meua ceguesa.
Vinc sense llum cap a tu: ets al batec del meu cor.

17.

Trèmulament, el meu vers s'escandeix en mesures arcaiques
entre basques de mort, buit com un calze lliurat.

18.

Tu, esperit revoltat, encén el món, que no et baste
dir que no d'amagat. Ix, pren la falç de la sang!

19.

Ser escriptor, tu, escriptor, és tapar amb paraules ambigües
les paraules de carn, res que t'obris al meu cor.

20.

Mare tristor, tu m'has fet que escriga i que alhora m'hi oculte:
m'has fet ser jo mateix i fingir ser jo mateix.

21.

Sons de viola i, a sobre, el poema: una sola paraula,
gran, que s'escampa en sentits, Déu sense vores ni fons.

22.

Vidre tacat que m'esquinces la pell i m'atraus la mirada
fins que de tot em fas jo: màrtir/frontissa/botxí!

23.

Mira'm, Déu, sé que en Tu no puc creure, i, sense esperança,
jo no accepto la mort: cerque la immortalitat.

24.

Cap flor de glòria no hem de guanyar en aquesta batalla:
sols la bellesa de ser supremament derrotats.

25.

Cal que en la nostra paraula renasca la vella paraula:
ella ens té i la tenim, en el silenci, en el crit.

26.

Caminaré sota el sol ardent o en la nit sense rastres:
no seguiré ningú, que no em segueisca ningú.

27.

Totes les cares que em sotgen des dels racons de l'escena
amb mirada de mort, tenen el buit dels meus ulls.

28.

M'he elevat fins a Tu i el teu lloc desert en l'altura.
Ara jac contra el sòl, fang amb les mans dins el fang.

29.

¿Què teniu a veure amb mi que em parreu d'una pàtria?
Rattle amb fúria el seu nom, als bruts papers en què el dic.

30.

Ell ha mort de tristor, Déu meu, i jo també en moro.
Pare, el teu Fill ha mort, mort de tristor, Pare meu.

31.

Us he adreçat la paraula, i vosaltres, en lloc de comprendre'm,
m'heu volgut estimar; o a l'inrevés, tant hi fa.

32.

Jo no imagine: poeta/profeta: veig què s'acosta.
Jo no porte la mort: és en girar el cantó.

33.

No hi ha cant desesperat, a la dona, a la terra,
que no siga en el fons una romança d'amor.

34.

Calla, escolta'm: deixa'm ser tu i tu sigues jo, ara,
en la durada d'un mot. Fins a la mort. Més enllà.

35.

Naus que parteixen, i el vent que et durà la veu que m'ofega.
Vull que m'oblides, Amor, vull que em recordes, Amor.

36.

Quan dic "jo", el pronom, l'originalitat jo t'usurpe,
mes alhora assumesc la teua culpa, els teus crims.

37.

Rere el meu cant sou vosaltres, poetes de la meua llengua.
No sé estimar si no ho dic amb les paraules que us prenc.

38.

Vull, Solitud, la part que em pertoca de tu en la sofrença,
i sentir-me'n ple el cor, sense ningú al meu costat.

39.

Obscenament passàvem l'hora, en l'or alt de la tarda,
amb l'esguard flamejant, amb un silenci de tot.

40.

Faig la meua obra, i la cride per destruir-me, i la calle
per no donar-me el plaer de l'autodestrucció.

41.

He carregat damunt meu, no el deliri arrogant de ser lliure,
ni la recerca del goig: un amarg no saber què.

42.

Fuig de ser home i sóc home, i més quan tots m'abandonen,
sols perquè encara em commou una mirada innocent.

43.

¿Quin sentit tindrà el teu viure en la claveguera,
si no és lliurat per quelcom, bo i siga amb mans d'assassí?

44.

Signes, la meua escriptura, gravats per a tu. Tu desxifra'ls.
Per a mi, rere d'ells, res, un desig de maldat.

45.

Fruites madures en una mà, ofertes, i en l'altra una arma
que m'apunta al cor: sé que no hi ha evasió.

46.

Oh, dobles mots, car no tinc més que aquells que em donares
per a lloar-te i dir sí, per a oposar-me a Tu, Déu!

47.

Deixa'm que esguarde com, pas a pas, entre espills agonitzes:
vull saber-me el paper, tots els instants de l'amor.

48.

¿No em retindran la lívida galta els teus pits generosos
en el moment de morir, dona, esplendor de la carn?

49.

¿Sents, poeta, el record de l'instant en què demanares,
pur, el do del cant i et portà Déu sobre el mar?

50.

Jo renuncie a tot el que he fet, meu només per donar-ho,
com el doll de sang que ara s'estén sobre el full.

51.

Feu-me callar: ja l'angoixa destrossa el sentit veritable
de cada mot nou que aprenc. Si sempre he estat un infant!

52.

Cim de follia: pujar on s'esgota la febre de l'home,
batre les ales del buit, fer el gran salt més enllà!

53.

Ets innocent com un lliri, germà, t'he arrencat de la culpa.
He donat en lloc teu la meua sang, el que he escrit.

54.

Vam arribar fins a Déu i vam dir: "Aquell home pensava,
l'altre va ser escorxat, un va morir en la creu..."

55.

¿Com vindrà el verb: de la forma al fons, del fons a la forma?
¿No tinc què dir, ni ocultar, que em divertesc en el joc?

56.

Cree a la vora del somni, on la realitat que anuncie
es revesteix del proper significat de la mort.

57.

Ara proclame el meu dret al crim i a l'ascens de la imatge.
Crucifiqueu-me més alt, més alt encara que Déu.

58.

Gràcil bondat de les hores, Amor, quan s'obre l'aurora.
Passa'm la mà pels cabells/passa'm el vas de verí.

59.

Dur el que escric i la llengua en què escric més enllà de l'Altura,
de qui Ell mateix és el Nom, de qui sols dir-lo és blasfem.

60.

Negres aranyes teixeixen paranys, transparències, murmuris.
Jo, mentrestant, estic sol. Jo, mentrestant, estic viu.

61.

Deixa'm, aquest és l'instant de l'angoixa i de la imminència.
Tot jo mateix sóc jo clos: he de pensar-me en la mort.

62.

Últim miracle de la paraula, que, dins l'agonia,
dreça l'engany del bell contra la falç de la mort!

63.

Déu era etern quan no era. I fou. Creà l'home i les hores
i ja etern res no va ser, tan sols les tombes del Temps.

64.

Quina absència de tu, Amor, i a penes em resta,
entre jorns de paper, sense tu, Amor, morir!

65.

Trau-te les màscares, mot, i ofereix-te en la buida nuesa,
que és el sentit, entre tots, l'únic ocult, l'únic ple.

66.

Quin vent suau entre flors i xiprers, perfumant els sepulcres!
Pares, amics, prop del riu... Amb el meu nom, un albat.

67.

Ai, Solitud! Però, quan estic sol, ¿què m'importen els altres:
per a tancar-me en el verb, per a enfrontar-me amb el verb?

68.

Sí, poeta: el poema no és més que la seua mentida.
Tapa el que no saps com dir. Crida el que no tens a dir.

69.

Ara m'impose, per recobrar antigues paraules,
mudes tonades d'infant: el meu present fou l'ahir.

70.

Faig amb argila el vas que seré i que em tindrà per a sempre:
un grapat ple de llavors, un puny que s'obre en arrels.

71.

Com més a prop em sent ja de la mort més sé què és estimar-te:
tant, que aprendre a estimar és desaprendre a morir.

72.

Muir vastament, com un poble amb les boques tancades amb ferros:
sense poetes ni infants/sense poder-te cridar.

73.

Muir i m'enduc el secret més pregon de la meua paraula.
Ja ningú no la dirà, ni callarà, com l'escric.

74.

Sordes campanes ressonen per tu als quatre vents de la torre.
Tot ha quedat en això: l'odi mortal i l'oblit.

75'7

En el meu cant, ara invoque la ferocitat de la llengua,
així com tot el poder que és donat al poeta, per dir que tan sols és la música
el que m'ha fet humà: home amb l'horror d'un mateix.

COMIAT

Hem de trobar-nos en un altre lloc on germine la joia,
on no habite la mort, on tot el que és siga Déu.

*if*i

¿Què exclamarem a la fi que no siga el no-res, l'al·leluia
del fred crim consumat, l'obra acabada amb punyals?

CITA PÒSTUMA

Mira'm morir, Amor, perquè sols en la teua presència
puc suportar el menyspreu de no ser fets immortals.

(J. C.)

.IV. LA MAR, LA MIRADA

La literatura és la façana del crim. ¿O només el peu de pàgina en un diari de successos?

(J. C.)

A la platja no cap una agulla, tot és on ha de ser, sota el sol de llautó. El garbí és d'una transparència tacada. Criatures amb pales i flotadors i ditades d'arena a les galtes, criden, riuen, ploren, juguen a qui pixa més llarg; fèrtils mamàs, pentinades amb laca, es divideixen entre la vigilància i la murmuració amb la veïna, alguna d'embarassada fa mitja i amb el peüc que li penja de l'agulla es cobreix el llombrígol; avis arromangats seuen en cadires plegables davall florejadades ombrel·les, els peus descalços, les espadnyes de vetes negres penjades a les barnilles, exhibint les empremtes simètriques de la suor; gossos amb la llengua fora; apol·los del terròs, baixos, de llargs avantbraços bruns i torsos pàl·lids, simulen combats de lluita lliure, mentre, arraimades, làngüides adolescents d'ivori es corben graciosament com ullals, migriuen amb els plecs de la boca, els colzes contra els flancs per a projectar l'escot; olor d'arròs coent-se, en cada regolfada del vent; a les terrasses de primera línia, al timó d'una barca de plàstic, algun estranger amb la camisa descordada; un pescador indígena amb un rall i dues llisses embolicades amb paper de diari: el món és brut i inevitablement pròxim com un afer de família, enfront d'una mar tímida, pol·luïda, comercial, però de botiga de barri. Ella hi passa, indiferent, arran d'aigua, sobre la sanefa d'algues podrides, la tovallola de bany a l'espatla dreta, els cabells lligats al tos en forma de cua de cavall, alta, atlètica, rossa, depilada. Avança pausadament. A la fi, descobreix, enllà de les urbanitzacions en obres, un espai lliure. Serpentejant entre les cames allargades, s'acosta a les dunes. L'arena li crema a través de les sandàlies, a mesura que s'acosta al lloc triat. Estén la tovallola en terra, amb cura, sense arrugues, s'hi asseu, extrau d'una bossa de lona un tub de cos-

mètic i s'unta el nas, les galtes, el coll sobre el glatir de les caròtides, amb moviments involuntàriament calcats dels dels anuncis de la televisió, felins, sensuals. Es tomba de cara al sol, la cama esquerra lleugerament encollida i repenjada sobre la cuixa dreta. Els ulls, closos, tremen imperceptiblement, i la boca s'entreobre: pensa, per tant, en alguna cosa que no voldria pensar; o voldria no pensar en res, buidar-se cap a la pell, sense contraccions sentimentals. Deixa passar el temps, gradualment immobilitzada pel pes de la llum, retinguda per l'abraçada de l'arena, ablanida. Dóna una llambregada al rellotge de polsera, i es gira panxa per avall. Els repunts del banyador han oprimint diversament la seua carn, amb el canvi de positura: l'han feta conscient d'unes zones del cos a costa d'unes altres, i, en un instant, la invasió general de voluptuositat ha quedat interrompuda. Sacseja la cua de cavall; amb les ungles dels polzes es trau uns grans de sorra de les dels altres dits de la mateixa mà, després amb les dels anulars se'ls trau de les dels polzes: ho ha fet gairebé sense adonar-se'n. Quan recobra el control d'ella mateixa, se sorprèn en el gest d'ajustar-se el banyador a l'altura dels pits, dels engonals. I és aleshores, quan els elàstics de la part inferior esclaten sobre les natges amb dos "claps!" simultanis, que se sap mirada. Algú l'observa. Tothom es mira, es diu. No és això, tanmateix. Tothom es mira sense veure's, en aquest país encès: som brases, reflexos, ombres, vidres trencats, això no és cap novetat, i menys ací. Alça els ulls i ha d'abaixar, enlluernada, les parpelles. El sol ha ocupat les seues òrbites, i sent una fiblada als polsos. Acota el cap. La pressió del seu ventre sobre el ventre de l'arena, reconcentrada des de tots els contorns del cos, que semblen haver-se aspirat cap al mig, se sensibilitza de tremolors eròtics, i alhora d'una profunda repulsió tàtil, turgescència contra turgescència. La interposició de la tovallola tot just atenua la immediata d'aquell contacte brutal. Repeteix l'operació d'adaptar-se el banyador amb modèstia estudiada, expulsa l'aire dels pulmons, s'aprima. La impressió de ser mirada d'una manera particular no desapareix, sinó que, per assegurar-se que el seu vestit no té cap esquinçall ni es desfà en transparències insinuadores, es mig incorpora, arquejada cap endarrere sobre la cintura, i s'inspecciona de reüll, per la dreta, per l'esquerra. Gira el cap entorn, per a descobrir l'indiscret. Ningú no sembla dedicar-li una atenció especial. Els esguards van i vénen, i resulta impossible identificar-ne un entre tants, assignar-li aquest sentit, procaç, inquisidor, que ella desxifra damunt la seua pròpia pell: en cap dels que abasta en concret no situaria la perfídia d'un

jutge, la meticulositat d'un obsés, les fantasies carnals d'un botxí, la refinada truculència d'un mirall modernista entelat pels anys i els bafs anhelants dins els retorciments ornamentals de la fusta. Un peu amb les ungles envernissades de color morat, uns peus petits amb mitjons bruts, un crit agut entre la tumultuosa remor fangosa. Esclafa la cara contra la tovallola, es mossega els cabells que li han caigut sobre la boca. Cal que es tranquil·litze: trivialitzar l'anàlisi de què se sent objecte representant-se en un despectiu paper d'impavidesa, aliena al joc de l'Altre. ¿Té aquest nom, pròpiament, doncs, Altre, enarborant una majúscula? Retorna al seu propi cos: allarga els braços, obre les mans amb les palmes cap a dalt, relaxa el tou de les cames. Ho resisteix uns segons que li pareixen segles. Una gota de suor li llisca per darrere de l'orella, una altra per l'axil·la; es troba a si mateixa aspra, recorreguda pel pessigolleig equivoc d'aquesta llengua múltiple i simultània, que li provoca alternances de fred i de calor humits entre les cuixes. Canvia de tàctica: es volta de cara al cel, i, com qui no fa, afluixa un tirant del sostenidor, posa al descobert un tros de mamella blanquíssima, fins a l'aurèola del mugró, s'eixancarra provocadorament, es llepa els llavis, escampa de comissura a comissura, escumejant perversament, un brillant rastre de saliva. Espia amb l'esguard perdut, rere el camuflatge de les pestanyes, un gest revelador, la crispació d'algú agafat en falta. No res. Ni tan sols ningú que aparence entretenir-se de forma innocent en una altra cosa, que s'allise els cabells per dissimular darrere el braç la línia de retracció de la mirada, que passe precipitadament la pàgina d'un llibre que no llegia. Ningú no té, en efecte, un llibre a les mans. Tot és neutre i insubstancial. Només uns dits, la resta del cos dels quals no veu, percudeixen acompassadament l'arena, com algú que tocàs les negres d'un piano o comptàs les síl·labes d'un pentàmetre; el seu ritme sembla ressonar en el tap metàl·lic del tub de cosmètic mal enroscat. A canvi, després de fer una circumvolució completa, la seua atenció ha quedat retinguda per les rojors que li ha provocat l'afaitat del borboll lateral de l'entre-cuix, on el to de la pell vacil·la entre el bru solar i el rosat natural. Els granets escapçats, amb la dura i negra punta del pèl al centre, sota el barret de la crosta, alçant-la, fan l'efecte de llombrius encara vives empalades per l'ham. Aquesta imatge sagnant de la còpula —la crosta té, de més a més, una positiva retirada amb el gland, disposat en una rígida vigilància vulvar— li fa cloure els ulls. Els serra amb ràbia, i la imatge d'un sol mascle, monstruosament pelut, vessant-se en una pluja seminal d'or, se li dibuixa sobre la reti-

na, dins un núvol fosforescent. La complaença en l'obscuritat pugna amb el fàstic i l'horror. Llança amb brusquedat el cap endarrere i el recolza damunt la coroneta, oferint al sol la forçada corba del coll. Així resulta impossible simular dormir, cosa que hauria d'haver fet des del primer moment. Però, de sobte, es dreça de mig cos, impel·lida per un ressort, com si allò que havia inútilment buscat li hagués vingut del somni, d'on procedeixen totes les imatges: les vertaderes i les falses, les literàries, les que perfilen el pànic o el desig, la del suïcidi. El secret de la seua opressió ha quedat, per fi, desvelat, n'està convençuda: només és qüestió de posar una lletra darrere de l'altra, com sempre que es vol arribar a alguna banda, s'amonesta. Des del capdamunt de l'arenal del fons, que ha enfocat invertidament, ha redolat, darrere la seua pilota, un escarabat; la seua lluentor negra s'ha reproduït fugaçment en l'objecte més proper: unes ulleres de sol. Els ulls que esguardaven a l'inrevés, els patètics torniols de la bestiola, amb les potes bellugant-se en l'aire, la seua rèplica bombada sobre la pantalla dels vidres, han confluït en un estudiat escorç cinematogràfic. Són aquestes ulleres, senzillament un estri a través del qual es mira, orientades en direcció a ella, que han causat la seua inquietud, la seua angoixa progressiva: s'exposa mot a mot, com si sermonejàs una criatura, aquesta premonició. Una suma d'atzars, de refulgències, de significats mig secrets o acceptats, de figuracions, aixecada com una destal i convergint en el rerefons de les seues ninetes: apel·la efectivament al seu vocabulari més sofisticat. De vegades, tot depèn de la cruïlla d'una paraula. Les ulleres. Com les mitjanceres, com les inductores d'un crim, com les encobridores de la Maldat: brollen ja, sense control, les formes extremes de l'expressió. En la seua immobilitat opaca i tenebrosa, maníaca, adversa —s'introdueixen subrepticiament aquests termes en el relat que se'n va fent a ella mateixa, amb un meticulós repertori d'adjectivacions—, hi ha la innominada font del seu terror. S'alça histèricament i s'hi acosta amb quatre salts. Les ulleres estan artísticament abandonades enmig d'una clariana oblonga, impol·luta, retallada entre les xarxes de carpinells que davallen des de la carena; tenen les patilles clavades en la sorra. Uns fils de llum rellisquen en les frontisses metàl·liques. D'una puntada de peu, sense importar-li fer-se mal, les projecta tan lluny com pot. No en segueix la trajectòria, com no atendria al traç que fa la màscara en la seqüència del desemmascarament, sinó a allò que ocultava. A sota d'elles, malignament, han parpellejat sense palpebres, engegats, uns ulls exempts.

.V.
RELOTGE D'AIGUA

La culpabilitat és la innocència, el ser el no-
res, jo entès'l, l'altre no jo.

(J. C.)

Vint anys després, jo era un pervertit. En una de les voltes que em feia fer el meu deliberat desviament de tota virtut, vaig trobar-me amb l'infant que havia estat. Jo no el vaig reconèixer de seguida, en l'àlbum de la memòria. Tampoc no sabia dir-vos ara si havia cercat a consciència aquell encontre, o si el llibre s'havia obert casualment per aquest full, com un volum antic es bada pel plec que retenia una flor seca o una vella carta d'amor, que aboquen sobre el present una nostàlgia insuportable. En tot cas, els meus mòbils eren obscurs: no inconfessables, en principi, sinó imprecisos. Aquesta imprecisió es relacionava, més que amb la qualitat de la llum, amb el fet de mirar, potser, de massa a prop. Segons apareixava, ell era innocent, encara; però, a pesar de tot, la meua aparició no semblà sorprendre'l, mentre passejava pel camp obert. «Vine amb mi, deixa't seduir», li vaig xiuxiuejar suaument a l'orella esquerra, des de darrere, com si es tractàs d'un objecte que existís fora de mi mateix. A més d'aparentment innocent, era un infant trist i solitari, carregat d'amor propi: qualsevol podia ferir-lo amb un parell de paraules. L'obscena vitalitat dels seus companys l'escarnia frontalment: atemptava contra l'ordre segons el qual començava a distribuir el propi món, on sabia que ells, a la llarga, no tindrien cabuda. Tal vegada, de fet, ja no era del tot innocent, i igual que jo el jutjava, induït per la meua enyorança, aparentment innocent, un altre el jutjaria aparentment culpable: provocador, postís. «Vindré amb tu —em contestà—. Però ¿què és deixar-se seduir?» «Deixar-se seduir és seduir», vaig apuntar-hi jo, a fi que la qüestió no desbordàs brutalment, d'entrada, el camp de les paraules: al capdavall, el procés exigia una certa delicadesa. Ell ho comprengué, sen-

se necessitat de més explicacions: «Així, ¿tots dos fórem iguals, seduïnt i deixant-nos seduir?» El seu candor valia tant com els meus jocs de paraules. «Sí», m'arrencà glacialment. «De tu em vindrà tot el bé i tot el mal; de mi et vindrà tot el bé i tot el mal: és això, ¿veritat?», i em mirà fugaçment als ulls, com un llampec, tan fugaçment que tots dos els baixàrem al mateix temps, evitant-nos. Els meus es quedaren sobre els seus cabells; els d'ell, sobre les venes de les meues mans. Jo era un pervertit, ja us ho deïa, sabia utilitzar les paraules, emmotlar les frases amb efecte; hauria pogut lluir-m'hi precisant que seduir i deixar-se seduir consisteix a compartir per a sempre el mateix esguard; vaig callar, per tant. El vaig agafar de la mà, i em va seguir dòcilment. A la dura fredor del seu tacte, vaig sentir brollar dins de mi, de sobte, un odi mortal, en aquell moment despullat. Alhora m'adonava que era l'odi i no la malenconia l'única forma en què podia transformar-se l'acaparador record de l'antiga ingenuïtat. O siga que, tot i que hauria pogut advertir-me que aquell odi era del tot irracional, sentia que l'escapada cap a l'odi era l'única acceptable des del punt de vista racional. El vaig dur a un vell molí en ruïnes, a la vora del riu. Davallàrem per talussos i escales. Una canal de maons desviava un braç d'aigua que feia rodar penosament una gran roda de fusta, entre les rosegades arcades del soterrani; la molsa tacava els murs escrostonats. Un ocell negre enfilà la boca enterenyinada d'una finestra i es disgregà amb un xiscle. Entre les canyes d'un racó, es caragolà un esmunyiment. Ell no va oposar-hi la més mínima resistència, sinó que se m'oferia. A mi no m'importava el meu plaer, igual que el plaer que podia aconseguir de qualsevol altre; ni el d'ell, arrencat del cadàver del temps. El vaig clavar, tot nu, de cara a mi, les mans a una de les pales de la roda, els peus a una altra, més avall, i no vaig deixar de mirar-lo fins que no expulsava l'últim alè. Però, ni tan sols quan moria, reprimint-se els espasmes, i em transvasava l'accelerada angoixa del seu pols, vaig saber si dins aquell cos de neu s'amagava la innocència que jo havia pretès corrompre, o si, preservada de la meua violència, me la lliurava intacta, perquè, en les estacions del futur, poguéis tornar a practicar desesperadament aquell mateix ritu. Ara, en el retorn incessant de l'hora, contemple com els seus ossos podrits, que jo mateix he unit sobre una ànima d'aram, se submergeixen en l'aigua, i, a favor del corrent fangós, reapareixen per l'altra banda, i s'eleven lentament fins al trespol de nou, dins el gir impassible de la roda, que, tanmateix, grinyola.

.VI.
I
CUL
DE LLÀNTIA
DE ΓΥΛΙΛΙΥ
CΩΓ
I

En la fi no serà el Verb, ni tan sols l'apocalíptic, com, atenent que ja hi som a la vora, adjectiu ara el meu.

(J. C.)

En aquests papers, m'he turmentat amb algun personatge de Purcell, el músic, millor del seu llibretista, o amb la literatura evangèlica, he contrafet un *detall* de Bergman, el cineasta, i no tinc inconvenient a confessar que ja ho havia fet abans, en un altre lloc, amb un anunci de televisió, jo que no la *veig*; o amb Corella —un mot—, o amb Gerard David —una mirada, que no és la de *La mar i id.*— i més. Amb l'*hora suprema* del Nou Testament com a font i la meua angoixa transferida a un *doblet*, ja hauríeu vist què passava! Mireu els meus dissenys —en soledat o en companyia— de la Y, i arribarà un moment en què ho comprendreu, perquè ja pot un cridar en aquest món de cecs...! Aquest darrer relat, «Rellotge d'aigua», el camí cap a una *imatge*, bé que fou escrit després, el plagiaren incidentalment —de fet, formava part d'això que en diríem el decorat— en una superproducció hollywoodenca, el títol de la qual ignore, que, tanmateix, havia estat filmada abans i jo *vaig descobrir* amb posterioritat: me'l confirmaren, doncs. Si fa no fa, com s'esdevingué amb l'*Alphabet* de Valéry, esbossat no sé quan però aparegut el 1999. Ara, que, anteriorment, jo ja havia plagiat Sterne, tot i que encara no he vist satisfeta l'esperança de trobar-ne el manuscrit primigeni, per a comparar cal·ligrafies —la seua, la de Valéry i la meua—, o, com a mínim, un exemplar imprès, per a poder beure en la *font*. Que volia escriure'n un, el pare de Tristram, no hi ha motius per a dubtar-ho, perquè ho he llegit en una traducció francesa de les seues obres completes de començament del XIX, que puc mostrar a qui les vulga veure (entre parèntesis, ¿ho copiaria d'ací Valéry? ¿Llegí Sterne, Valéry: Valéry, en qui el culte a la intel·ligència esdevé, més que *diamant incombustible*, excés d'estil, tan lle-

pat que de la mamella amb el mugró erecte d'una Venus de marbre en faria una calba bola de billar?)... També jo n'havia redactat una primera i una segona versions, *Alfabet* —per a ser rigorosament exactes, l'inflament majúscul corresponia a la *a* central, *alfAbet*—, *alfaBet*, i, fins i tot, una reedició de la primera, amb la mateixa disposició tipogràfica quant al títol però no en l'interior —amb retocs, com ja podeu imaginar—, i em proposava escriure'n, per fi, la definitiva, *alfabeT*, amb *T* de *terminal*, com dec haver anunciat en més d'un lloc, i per a la qual dispose d'uns quants quilos de paper amb apunts, que puc vendre així, a quilos, amb la propina d'uns trossos de full d'algunes obres de joventut estripades la setmana passada. Però ja n'hi ha prou, no fos cas que, amb tanta formació *espacial* com Sterne volia impartir entre els seus joves lectors —així ho justificava: per a instruir-los en la manera de comportar-se i de *parlar* en les diverses circumstàncies de la vida, articulant cada lletra com millor convé a cada instant, segons es pot deduir— i la transmissió, coincidentment tipogràfica en l'origen, valeriano-palaciencia, tothom en sortís tan alligonat, que hagués d'haver-hi un exemplar en cada casa de l'Antologia de la Literatura Universal, en la qual, ordenada alfabèticament com correspon, és clar, el meu ALFABET figuraria abans que els de Sterne i Valéry. L'*originalitat*, ja ho veieu, és una senda que ve des de la prehistòria, petjada per la corresponent filera artística, que mira, es mira, es remira i s'entremira.

Vostre

—i damunt, això!—

el literat-escombriaire

abcde
fghi
jklmno
P
qrstuvwxyN

ÍNDEX

PRESENTACIÓ

7

F O R A

1. D. KEOWN

Segons Terry: Una lectura d'un poema de J.V. Foix

11

2. A. MARTÍ

Tomba de la no ficció. Rellegir Joan Fuster, contra les derrotes de la memòria

21

3. J. PÉREZ MONTANER

Joan Fuster entre el discurs i l'escriptura

47

4. L. JULIÀ

Montserrat Roig entre la novel·la i el periodisme

61

5. S. COMPANY

*Les vides de la teoria o la resistència als animals.
(Zoografies en Kafka, Monzó i Coetzee)*

69

6. J. VILLORO

El passat que serà. El diari com a forma narrativa

85

D I N S

J. PALÀCIOS

UNA ALTRA MESURA

103

I. *Ara, llavors*

105

II. *Assaig ja no tan estret*

113

III. *77'7 dístics*

143

IV. *La mar, la mirada*

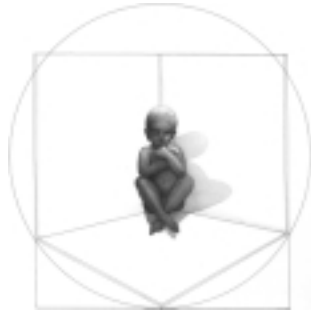
153

V. *Rellotge d'aigua*

157

VI. *I cul de llàntia*

159



***P**ublicat*
el segon semestre de 2003
per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana