

4.

LITERATURES

SEGONA ÈPOCA



2006

LITER *A* TURES

4.

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

4.

SEGONA ÈPOCA

2006

ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA

Director:
Jaume Pérez Montaner

Consell de redacció:
Ramon Guillem, Lluïsa Julià, Gabriel de la S. T. Sampol, Laura Santamaria

Traçat:
V. L. & J. P.

Il·lustracions d'aquest número:
Rafa Armengol

Coordinació:
Montserrat Bayà

Amb el patrocini de:



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

ISSN: 1577-743X
Dipòsit legal: V-4723-2006
Imprimeix: Impremta Lluís Palàcios, Sueca

F O R A

1.

LA MODERNITAT DE I DES DE
LA LITERATURA PORTUGUESA I UN QUASIMANIFEST
PER UNA REAL REALITAT POÈTICA

2.

XÈNIUS: EL FONAMENT EN FALTA

3.

COM CONSTRUIR UN IMAGINARI
LA INTERTEXTUALITAT EN EL *FORTUNY*
DE PERE GIMFERRER

4.

ESCRITURA I CIUTAT DELS SIGNES

5.

DES DEL PAÍS DE LA LITERATURA
(ARENKA NECRÒFILA I PROFÈTICA)

6.

PETIT BESTIARI PERSONAL

7.

TRADUIR L'EUROPEISME DEL NORD

8.

BÀLSAMS PER A LES TRADUCCIONS ACTUALS

9.

LA TASCA DEL TRADUCTOR

1.

LA MODERNITAT DE I DES DE LA LITERATURA PORTUGUESA I UN QUASIMANIFEST PER UNA REAL REALITAT POÈTICA¹

PERFECTO CUADRADO

Sense pretendre aquí i ara resumir la història de l'elaboració del concepte de Modernitat, des dels primers formuladors vuitcentistes — Chateaubriand i, sobretot, Baudelaire i Marx, tots des de punts de vista i horitzons molt diferents— fins als teòrics més moderns —com Henri Lefèbvre, Lukács, Goldmann, Sanguinetti, Hans Robert Jauss, Gutiérrez Girardot, Subirats, Raymond Jean, Dominique Rincé, o, més propera en tot, Catalina Cantarellas—, i sense voler tampoc entrar en problemes terminològics i conceptuals —com els malentesos familiars entre Modernitat i Modernisme(s)—, no puc, tanmateix, deixar d'apuntar aquí el meu particular concepte de Modernitat, i per fer-ho recorreré en part a algun vell text meu que ha sobreviscut al temps i l'autocrítica. Diré així que, per a mi, la Modernitat engloba, en el seu significat històric, el temps —de final del segle XVIII als nostres dies— del triomf i de la consolidació del poder de la burgesia; del capitalisme i de l'imperialisme; de la industrialització, la tecnificació i el maquinisme; de les societats urbanes; de les noves relacions de producció i de la lluita de classes; de la degradació i reificació de l'home i de la subsegüent humanització i divinització dels objectes; de la fi —amb el marxisme— dels grans sistemes filosòfics idealistes i la seva substitució per “ismes” filosò-

¹ Lliçó inaugural del curs 2002-03 a la Universitat de les Illes Balears.

fics —utilitarisme, voluntarisme, nihilisme, pragmatisme, intuicionisme, existencialisme(s)— presidits per l'acceptació pessimista dels múltiples condicionaments i limitacions de conèixer i de dir; del qüestionament paral·lel dels grans sistemes científics o teològics; del desprestigi, en definitiva, de la Raó en què l'home fonamentava un optimisme històric que li havia permès disfressar eficaçment la seva misèria. En aquest sentit, és alguna cosa més que anècdota o oportunisme la identificació que des de fa alguns anys es fa entre societat postindustrial o tecnològica (ara sembla que rebatejada com a “societat de la informació”) i allò que ha acabat anomenant-se (amb sentit escàs: però ja se'n parlarà més endavant) Postmodernitat, terme procedent de la sociologia que espera encara —quan ja alguns li canten les absoltes— precisar el seu significat, però que, tot i així, no dubtam que acabarà convertint-se en allò que es denomina un *mot-témoin*, és a dir, una paraula clau de significat imprecís però que serveix per identificar un “fet o moment de civilització”.

A mitjan segle XIX assistim de fet al naixement de la consciència històrica i estètica de la Modernitat, en la seva forma substantiva i en la seva nova formulació. Podríem fixar, fins i tot, unes dates indicatives: entre 1848 —revolucions en diversos punts d'Europa que acaben amb la proclamació de la República a França— i, ja en el terreny artístic i literari, 1857 —publicació de *Madame Bovary*, de Flaubert, i de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, que acabarien significativament en els tribunals sota l'acusació comuna d'atemptar contra la moral establerta. La Modernitat suposarà un esforç d'imaginació múltiplesment dirigida. El passat deixa de ser ja una referència: urgeix inventar el present, crear una societat nova, un home nou, una moral nova, un artista capaç de descobrir, desxifrar i desvelar la nova bellesa, l'existència de la qual oculta la societat urbana i industrial i l'aprehensió de la qual, en tot cas, dificulta i evita la consciència d'un temps històric vertiginosament accelerat. Correspongué al Poeta —cal entendre el creador, l'artista—, durant el segle XIX, descobrir i explorar el sentit o els sentits de la Modernitat i intentar traduir-lo(s) estèticament, èticament i fins i tot políticament. Sorgeix així el concepte de “poesia moderna” i la nova figura de l’“artista modern” que se sent incumbit d'un “destí” o una “missió”

de caràcter imperatiu que el converteixen en un nou messiès, profeta i redemptor. De manera que podem parlar d'una "Modernitat estètica" dins aquesta Modernitat històrica global, de la qual és una de les més destacades manifestacions i una de les primeres i més fermes denúncies. I dins aquesta Modernitat estètica, la literatura adquireix un paper rellevant —juntament amb la pintura i la música, sense oblidar la reflexió crítica de l'artista sobre les seves pròpies obres, sobre el seu "mester" o ofici, sobre el sentit d'aquest ofici, i, en definitiva, sobre el destí últim de l'acte creador mateix—, encara que inicialment aquest paper quedi reservat, com caldria esperar, a la poesia, i només un quart de segle més tard sigui traslladat també a la prosa i al teatre.

En aquest context s'han d'entendre necessàriament les profundes transformacions estètiques que, al llarg de quasi dos segles, han anat configurant allò que Octavio Paz denominava "tradicció de la ruptura" i que Apollinaire i Guillermo de Torre assenyalaven com a camí d'"aventura", camí tortuós de recorregut paral·lel i contrari en direcció al de l'"ordre". La Modernitat estètica s'ha anat així desenvolupant en idees i en pràctiques literàries i artístiques per una doble via d'"aventura" i "ordre", "rebel·lió" i "integració", "transcendència" i "immanència", que marquen un itinerari de diàleg i confrontació manifestat primer i més profundament en l'àmbit de la Poesia, àmbit en què es poden advertir tres etapes històriques successives:

1) Una primera etapa, que discorre al llarg de tot el segle XIX, que Lefèbvre denominà "Premodernitat" (terme que jo un dia ingènuament vaig acceptar, i que avui em sembla tan desafortunat com el contrari corresponent de Postmodernitat), i que es caracteritzaria per la *révolte* individual del poeta i per la dimensió gnòstica i soteriològica que recupera la poesia d'una tradició amb què enllacen els poetes romàntics alemanys i el neoplatonisme de Swedenborg redefinit per Blake, per trobar-se després amb la figura d'Edgar Allan Poe i desembocar finalment en els poetes majors del simbolisme francès, que perfilarien definitivament els camins que havia de transitar tota la poesia posterior.

2) Una segona etapa, que ocupa pràcticament tot el segle XX i que podem denominar de "l'Avantguarda", en què el poeta es congrega i s'apresta a

transformar la *révolte* en “Revolució”: de la societat i de la poesia, primer; de la societat des de la poesia, després; finalment, vençut i un altre cop replegat, en la poesia i al marge de la societat.

3) Una tercera etapa, a la qual ja pareix definitivament assignat el rètol de “Postmodernitat”, terme que, aplicat als fenòmens de la literatura —com han fet, entre altres, José Guilherme Melquior, Susan Sontag o John Barth—, se’ns presenta buit de tot contingut específic, si no es confon totalment o parcialment amb fenòmens característics de la Modernitat en general i de l’Avantguarda en particular. Si, per a Sanguinetti, el drama de l’artista “modern” enfrontat amb la realitat ineludible del mercat (contra el qual lluita i pel qual acaba fatalment condicionat) es resolia en dos moments d’un moviment dialèctic de rebuig i atracció (l’“heroic” i el “cínic”), podríem dir —en la línia del que apunta alguna vegada Susan Sontag— que la diferència essencial entre l’artista anomenat “postmodern” i el d’“Avantguarda” consistiria en la renúncia d’aquell al primer dels moments (l’“heroic”) i en la consegüent dedicació (amb indissimulat entusiasme quasi sempre) a la recerca de la millor solució pràctica (“performativitat”, en l’argot dels entesos) del moment cínic de la seva penetració en el joc competitiu del mercat. L’abandonament de l’exigència de renovació lingüística i formal, l’eliminació de tota pretensió gnòstica o soteriològica, l’eclecticisme i el sincretisme, i la reducció, en definitiva, d’aquella “consciència infeliç” que segons Hegel definia l’intel·lectual i l’artista “moderns”, a una sèrie de problemes pràctics relacionats amb les idees i exigències d’un mercat altament competitiu, serien marques distintives d’una possible i encara confusa “diferència” de la “postmodernitat” artística i literària.

En el simbolisme francès convergeixen i germinen tots els corrents i tendències poètiques de la Modernitat de la *révolte*, i d’aquí partiran cap a les avantguardes del segle xx dues maneres distintes —i parcialment convergents— d’entendre la poesia (una vegada més, cal estendre les següents consideracions a l’art en general):

1. Una manera “transcendent”, que entén la poesia com una via alternativa i profunda de coneixement de la realitat —cosa que, alhora, permetria actuar-hi directament a sobre: la “poesia / veritat pràctica”

que volia Breton, per recuperar-la, redimir-la, transfigurar-la o, com diria Mário Cesariny, “rehabilitar-la” arrabassant-li els seus secrets més íntims.

2. Una manera “immanent”, que tendeix a considerar-la com un cosmos hermètic, una realitat en si mateixa, autosuficient o, com afirma Alberto Pimenta, de naturalesa “autotèlica”.

Si bé ambdues maneres es manifesten, des del punt de vista formal, en una mateixa direcció, en estricta correspondència amb la “moderna” i accelerada fragmentació i desintegració de la realitat i de la consciència mateixa, els seus objectius i els seus resultats seran, tanmateix, diferents: per a la primera, la desarticulació i despragmatització del discurs servirà per rearticular-lo amb vista a una repragmatització superior; per a la segona, es tractarà més aviat de reduir la poesia al seu absolut nivell de despragmatització, al seu natural i traït autotelisme, seguint una línia evolutiva que ens duria des de la “poetologia” tradicional a la “poetografia” de l’experimentalisme, i d’aquesta a l’horitzó últim del “silenci dels poetes” profetitzat i requerit per Pimenta.

En el camí de la primera trobarem una tradició neoplatònica i esotèrica que travessa el romanticisme alemany, la poesia dels poetes visionaris anglesos i de l’heterodox francès Nerval, arriba fins a Rimbaud fregant lleument Baudelaire, i acaba finalment precipitada en el surrealisme; en el de la segona, hi endevinarem les ombres de Novalis i Poe que es filtren a través de l’“altre” Baudelaire i arriben a Verlaine i Mallarmé per després prosseguir fins a tocar el futurisme marinettià i arribar, ja en els anys seixanta del segle xx i en el llindar de l’esmentat “silenci significatiu” de la poesia, als poetes experimentals.

La història de la poesia “moderna” és, d’altra banda, la història d’un profund conflicte entre l’artista i la realitat, que es traduirà en un nou conflicte entre l’artista i la pròpia obra: el primer neix de la necessitat de “justificar” la seva funció específica en una societat que el relega a l’extraradi del prescindible, de l’ornamental —si no l’utiliza en benefici propi o el condemna al turment d’un prometeisme inútil (allò que Hugo Friedrich anomenaria “transcendentalisme buit”); el segon, de la necessitat subsegüent a aquesta condemna: la de donar un sentit i una “utilitat” a aquesta feina (“passió”) inútil (sinònim, per a una societat

essencialment utilitarista, de “nociu” o “perillós”) que és la seva “obra”. Afirmant la naturalesa gnòstica de la poesia, el poeta proclama la seva utilitat —la seva necessitat— per a la “vida pràctica”, oferint-la com a via alternativa i fecunda de coneixement i transformació, i disputant així l’estatut de respectabilitat tradicionalment conferit al coneixement de naturalesa teològica, filosòfica o científica. Dignificar la poesia, redimir-la, és també —i per això he parlat de la seva funció “soteriològica”— redimir-se i justificar-se el poeta davant si mateix, davant la societat, o davant el “déu” que li va atorgar el do de l’endevinació, de la veritat (poeta/inspirat) i l’obligació (la maledicció) de proclamar-la (poeta/profeta) i il·luminar-hi els “gentils” (“ampliar la consciència de la humanitat” en compliment del “deure sagrat” que li és imposat des de fora de la seva voluntat: així parla del paper del Poeta, així parla de si mateix, del seu propi paper, Fernando Pessoa; molt abans, Baudelaire, primer definidor de la “Modernitat”, havia utilitzat les analogies de l’“albatros” i del “far” per assenyalar el drama i la funció del poeta “modern”). Entre la interrogació emblemàtica de Hölderlin (“per a què el poeta en temps de misèria?”) i Sartre (“què significa escriure?, per què s’escriu?, per a qui?”), la ja esmentada condemna coincident i no menys significativa de *Madame Bovary* i de *Les fleurs du mal*: tres fites d’una mateixa preocupació i d’un únic conflicte sense resposta ni solució satisfactòria.

La literatura portuguesa “moderna” o “avantguardista” ha estat víctima freqüent de l’oblit i la marginació, si no de la condemna des de la discutible autoritat d’alguns tòpics consagrats, a saber: 1) l’escassa validesa i consistència de les produccions avantguardistes portugueses deguda amb freqüència a les “circumstàncies externes” (polítiques, culturals, geogràfiques, històriques i fins i tot antropològiques); b) l’acusació de “provincianisme”: un tòpic en l’elaboració del qual va participar de manera molt acusada el mateix Fernando Pessoa amb els seus famosos articles —mal llegits, mal interpretats i pitjor aplicats— sobre el particular; c) l’“endarreriment de l’hora portuguesa” en relació amb l’“hora literària d’Europa”, endarreriment que sol exemplificar-se amb la tardana introducció de l’Arcàdia o amb la no menys tardana incorporació del surrealisme: un endarreriment que, d’altra banda, duu adherit inevita-

blement el penjament de l'acusació de “mimetisme” per referència a un determinat “patró” original, i que implica, a més, el d'un cert caràcter “perifèric” en relació amb un centre geogràficocultural (París, en aquest cas; encara que també ho podrien ser Viena o Nova York).

Aquestes acusacions, generalment elaborades i consolidades des de l'interior mateix de la cultura portuguesa (fora d'aquesta, Portugal era i en bona part és encara, com quasi tot, perifèria i província i realitat ignorada o negada, en espera de la redempció del Messies Globalitzador), són manifestament injustes, injustificades i (no podia ser d'una altra forma) quasi sempre interessades. A manera de record i exemple, i amb voluntat evident de reivindicació, em serà permès que faci desfilar aquí alguns noms i referències històriques que o no solen citar-se per ignorància o solen evitar-se per malvolença.

Si en un hipotètic itinerari de la Modernitat volem partir de la deu romàntica, seria bo esmentar Alexandre Herculano, historiador i novel·lista històric de no menys empenta i significat que Michelet o Walter Scott, i, sobretot, Almeida Garrett, representant prototípic del “primer romanticisme” o “romanticisme revolucionari” o “romanticisme d'identificació”, que és, al mateix temps, el primer a manifestar explícitament — en el pròleg a *O Arco de Sant'Ana* o en diversos passatges de *Viagens na Minha Terra*— la ruptura entre l’“artista modern” i una societat de *barões* (burguesos en exercici i fruïció del poder) en la construcció de la qual ell mateix havia participat activament. I, a mitjan segle XIX, si volíem, per exemple, exemplificar la moderna consideració de la dualitat de l'amor (preocupació fonamental segona de l'èsser humà, després de la primera de totes, la por) i de la seva representació femenina en l'oposició simbòlica entre la *donna angelicata* tradicional i la *femme fatale* romàntica, no podríem fer res millor que anar a les novel·les de Camilo Castelo Branco, que, a més, serien un excel·lent pòrtic per traslladar-nos a l'obra d'Eça de Queirós i admirar-hi la ironia romàntica en tota la seva esplendor i en tota la seva maldat terapèutica (multiplicant en *O Primo Basílio* la falla i el sentit de *Madame Bovary*, escarpelitzant sense misericòrdia la societat portuguesa, i, per elevació, la societat europea, del vuitcents en les seves altres novel·les majors o en les seves *Farpas juvenils*), i, sense

sortir de la generació d'Eça, i ja en els dominis de Talia, resultaria allisonador dirigir una mica de llum sobre el molt desconegut Gomes de Amorim, l'autor de *Fígados de Tigre*, paròdia del melodrama romàntic que anticipa els molt celebrats d'Offenbach (mestre indiscutible del gènere) i s'avança a les creacions d'Alfred Jarry (el geni, figura, comportament, llenguatge i valor simbòlic de *Fígados de Tigre* i la seva cohort ens recorden immediatament i exactament els de l'inoblidable *Père Ubu* i la seva gent), encara que la seva genialitat no arribàs a descobrir nous oceans de saviesa com faria Jarry amb la seva ciència patafísica.

I encara hi ha més cosa, encara en ple segle XIX.

Els poetes satànics i realistes, molt "a la Baudelaire", com l'heterònim col·lectiu Fradique Mendes i els seus *Poemes do Macadam* i, més enllà del pur experiment i l'aire de *boutade*, l'obra de Cesário Verde (primer poeta vertaderament "urbà", en el sentit poètic modern del terme, de la literatura portuguesa i baula fonamental d'una cadena a què també estan lligats el futurista pessoà Álvaro de Campos i els surrealistes Cesariny i Alexandre O'Neill, entre d'altres). O els poetes i prosistes del simbolisme, bé sigui entès en un sentit més "formal" (la poesia d'un Eugénio de Castro i, sobretot, la de Camilo Pessanha, poeta major del simbolisme europeu, la influència del qual arribaria fins als noms tutelars d'*Orpheu* i fins i tot a alguns dels camins recorreguts en els anys seixanta i setanta per la poesia experimental), bé vulguem referir-nos a allò que alguns han anomenat "simbolisme visionari", pont directe estès entre el romanticisme i el surrealisme, on trobam l'obra poètica del primer Gomes Leal, una "novel·la" (?) com *Húmus*, de Raúl Brandão, o la poesia d'Ângelo de Lima, sorgida de les tenebres de la paranoia real (i no de la seva simulació artificial com va succeir amb algunes de les primeres creacions d'Éluard i Breton, o d'aquell estat de "paranoia crítica" demanat i teoritzat per Dalí).

El segle XX s'inaugura a Europa amb moviments regeneracionistes que pretenen superar els decadentisme i pessimisme del *fin de siècle* ben resumits en *La degenerescència* de Max Nordau o en el poema paròdic de Verlaine "Langueur". A Portugal, i el primer, el saudosisme de Teixeira de Pascoaes, poeta més enllà de la poesia, admirat per amics com

Unamuno (que prefaciaria la traducció del seu *São Paulo*), Vigoleis Thelen (mallorquí transitori i genial que ens va retratar la ciutat de Palma dels anys trenta a *L'illa de la segona cara* i que seria el gran divulgador de Pascoaes a Europa) o el nacionalista català Ribera i Rovira, lusitanista entusiasta a qui el regeneracionisme de Pascoaes ajudava en l'elaboració de les seves pròpies teories, o, finalment, un Juan Ramón Jiménez que enviava llibres de Pascoaes a Gabriel Alomar amb entusiasta recomanació de lectura.

Si d'entre aquests moviments regeneracionistes triàssim aquells que se solen designar com a “avantguardes” (“primeres”, “històriques” o “heroiques”), aleshores Portugal ens sorprèn amb els homes i les obres de l'anomenat “grup d'Orpheu”, conjunció de tendències finiseculars i d'influències avantguardistes, on, al costat de noms com els de Mário de Sá-Carneiro o Almada Negreiros, necessàriament brillen els del pintor Amadeu de Sousa-Cardoso o els del pensador paradoxal i poeta resum de la Modernitat tota que és Fernando Pessoa, multiplicat o dividit en els seus quatre o cinc heterònims majors (els poetes Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa i C. Pacheco, o el filòsof António Mora) i en el seu semiheterònim autor (o autors: F. Pessoa, Vicente Guedes, i, finalment i definitivament, Bernardo Soares) del *Livro do Desassossego*, llibre que avui continua exemplificant magistralment les contradiccions i els dubtes i les angoixoses recerques del mirar i del veure, del percebre i del pensar i del dir la realitat pròpies de l'home modern, i que, quan per primera vegada aparegué publicat en forma de llibre el 1982, va suposar una sorpresa i un descobriment i una lliçó per als escriptors portuguesos i no portuguesos d'allò que, per comoditat pedagògica, podem denominar el món occidental.

En parcial relació i diàleg amb la intervenció d'*Orpheu* i amb algun dels seus autors principals —Pessoa, sí, però sobretot Sá-Carneiro— la irrupció del surrealisme com a moviment més o menys organitzat a Portugal en la tardana —però no impertinent ni desqualificadora— data dels anys quaranta, suposaria una aportació importantíssima a les creacions (més que a les teories) del surrealisme internacional quan el Breton tot just tornat d'Amèrica reemprenia les tasques del surrealisme des

de postulats innovadors encara que menys optimistes que, alhora que lluitaven contra les estètiques i poètiques dominants —realisme socialista, existencialisme(s)—, estenien el surrealisme des de São Paulo a Tòquio gràcies a les grans exposicions internacionals, i quan a Espanya, per exemple, el Postismo d'Ory, Sernesi i Chicharro s'unia a les accions individuals d'un Cirlot, un Miguel Labordeta o un García Cabrera per fer renéixer de les seves cendres l'esperit avantguardista de la preguerra, que tot d'una fructificaria en l'aparició d'altres grups i moviments plasticoliteraris o essencialment plàstics com Dau al Set o El Paso.

Finalment, i sempre en la mateixa línia d'aventura i d'intervenció rupturista, cal apuntar la presència a Portugal de la petjada dels teòrics i narradors del *nouveau roman* (presència lleu i breu en termes concrets i absoluts, però que va deixar un rastre de subterrània influència renovadora els efectes més visibles i notables de la qual podrien apreciar-se en l'obra d'un autor com Almeida Faria), com cal assenyalar també la fulgurant irrupció de la poesia experimental, que va trobar a Portugal alguns dels seus principals teòrics, formuladors i creadors, com Ernesto Melo e Castro i Ana Hatherly, sense oblidar l'explosió de creativitat que va suposar l'anomenada Revolució dels Clavells i que va tenir una representació exemplar en les pintures i els escrits dels murs de Lisboa, amb pintades tan expressives com aquella que convidava a dur el somni de revolució més enllà de la mort i que deia:

Morts de l'ossera,
ocupau les sepultures!

Assistim avui, segons sembla, a l'enterrament de la Postmodernitat, assassinada sense gaire mirament pels mateixos que inventaren l'espantall amb el nom absurd que coneixem i que passarà als manuals d'història i amb el buit del món que pretenia denominar i que mai no podrà passar a enlloc si no és a millor vida. Enterrada la susdita Madam amb certa traïdoria i la nocturnitat habitual en aquests casos, varen guaitar vers l'exterior del cementeri els seus pares i botxins i toparen de morros amb... la Modernitat. Una Modernitat amb una bona part del seu

programa per complir, i, encara pitjor, amb una altra bona part complida de la pitjor de les maneres possibles. Relativament realitzada en el terreny de les pràctiques artístiques i literàries, no sense sacrificis i renúncies a voltes heroiques per part dels seus protagonistes, la Modernitat continua avui quasi en la mateixa línia de sortida que fa dos segles o dos segles i mig, després de dos segles o dos segles i mig de lluites i de sang i d'odis renovadament encesos, a l'espera de desfer i de tornar a fer camí per rutes diferents que, en el millor dels casos, poden acabar reduint la solemnitat de la tragèdia a la vulgaritat de l'òpera bufa, com ja va dir un conegut pensador del segle XIX. Per ventura —i aquí ve allò del quasimanifest— cal tornar a recordar el somni i la necessitat urgent d'una doble i paral·lela i coincident revolució: la de l'home (Rimbaud) i la de la societat (Marx), com en el seu dia predicaren els surrealistes. Per ventura cal tornar a imaginar i a predicar una transformació que vagi des de dins cap a fora, invertint l'ordre tradicional de les prioritats i de la temporització de les accions —com molt bé exposà i debades proposà de molt diverses formes el portuguès Fernando Pessoa. Començant per aprendre a trastornar els nostres sentits per veure la realitat d'una manera nova i diferent i més gratificant, per ser nins una altra vegada, enamorats, estrangers sorpresos a la nostra pròpia terra, malalts febrilosos que veuen un exèrcit d'aguerrits mongols on altres només veuen taques d'humitat a la paret, aprendre a percebre la realitat de la manera més allunyada possible d'aquella amb què solen percebre-la aquells a qui Pessoa anomenava amb exacta crueltat “cadàvers ajornats que procreen”. Viure la vida sense ser només viscuts per ella, viure-la en permanent estat d'embraguesa, com ens recomanava Baudelaire: ebris de vi, de roses, d'amor, de poesia, del que sigui, però ebris en definitiva de vida vertadera (aquest sermó, en un principi, s'havia de titular senzillament i imperativament: *éivrez-vous*). Actuar sobre la vida saltant per damunt de la fórmula simplificada d'Ortega —*yo soy yo y mis circunstancias*— fins a l'altra més completa i compromesa de dos oblidats autors del XIX, Marx i Engels, que José Saramago, portuguès i premi Nobel de literatura, posava al capdavant del seu llibre de contes *Objecto quase*:

*Si l'home és format per les circumstàncies,
cal formar les circumstàncies humanament.*

Fer coincidir realitat real i realitat poètica en una única real realitat poètica i, per a això, lluitar per la transformació de l'home interior, proclamant la necessitat i la urgència d'una modificació de l'experiència (desbaratant, com volia Rimbaud, tots els sentits) i de la consciència, una vertadera revolució moral i ètica —d'on, en necessària derivació, una revolució política. Revolució, doncs, personal i social, permanent i profunda, sense estacions finals ni promeses d'Ítaques, i per això mateix, sense camins únics i predefinits des d'on marcar ortodòxies i heterodòxies més enllà de les que vagi definint el nostre propi caminar, perquè, com digué el poeta:

*Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

O això, la utopia positiva d'un món d'éssers responsables i fraterns (és a dir, de poetes), o la utopia negativa d'un món utilitarista i pragmàticista on l'ésser humà no sigui més que número i objecte de barata, on la literatura es confongui amb la indústria del llibre, i l'art, amb les arts borsàries, on els avenços científics i tecnològics acabin frustrant les millors il·lusions i justificant les previsions més apocalíptiques, on el pensament no sigui sinó discurs buit legitimador de la sordidesa i la injustícia, si no una quasi onanista passió definitivament inútil vergonyosament practicada, on el llenguatge, en definitiva, segueixi la seva vertiginosa caiguda de prostitució en prostitució fent més i més evident la necessitat del crit avui quasi apagat de Mallarmé: “hem de lluitar per tornar a les velles i gastades paraules de la tribu el seu sentit més pur”. Des de l'horitzó sinistre de la utopia negativa, fa ganes d'adoptar, per si un cas, el prec de l'anònim cantar flamenc que deia:

*Cuando se acabe la muerte
sí tocan a levantarse,
a mí, que no me despierten.*

Però sóc optimista, o, millor, he anat evolucionant (o viatjant, com deia Pessoa) des de l'absoluta consciència infeliç hegeliana fins a una més que passable oscil·lació maniacodepressiva que avui em permet, des de l'horitzó esperançat i lluminós de la utopia positiva, dir que cap esforç no em sembla va, i dir-vos des d'aquesta tribuna privilegiada que us convid a aquest esforç i a la celebració innumerable i incessant de les seves victòries quotidianes.

I així, entre l'avís i la contarella, acab, per allò que se m'acaba a mi el temps i a vosaltres la paciència; perquè, com diu la dita, a bon entenedor, lliçó inaugural de mitja hora basta, i perquè, com deia una altra pintada anònima (lleugerament alterada per mi) que ocupava, també en el temps de la Revolució dels Clavells, tot el lateral del tren Lisboa-Sintra:

Benaurat aquell que ja no té res (més) a dir, i calla.

Moltes gràcies.

2. XÈNIUS: EL FONAMENT EN FALTA¹

MERCÈ RIUS

Em pertoca d'encetar aquest cicle amb una sessió dedicada al primer centenari del *Glosari*, que Eugeni d'Ors va començar a publicar el dia u de gener del 1906 a *La Veu de Catalunya*, tot signant amb el nom de Xènius un espai diari que mantingué durant catorze anys, fins que (tal com diu Enric Jardí, el seu biògraf, junt amb Guillem Díaz-Plaja)² va ser “defenestrat” pels prohoms del nostre país, amb el subsegüent trasllat de residència a Madrid i el canvi de llengua, a la castellana.

Abans d'entrar en tema voldria justificar el nom de la meva exposició. Hi esmento “el fonament en falta” per tal de guardar una distància irònica respecte al títol general del cicle. Ho diré ja d'entrada sense embuts; però no sense abans agrair als organitzadors que m'hi hagin convidat. També m'agradaria expressar el meu reconeixement a Adrià Chavarría, per la seva generositat i, si em permet dir-ho així, per la seva quasi devoció orsiana. Això no obstant, com canta la dita popular —que al mateix Ors li agradava repetir—, de bones intencions, l'infern n'està empedrat. Hi incloc, naturalment, les meves aquí i ara. Per tant, les

¹ Conferència dins del cicle “Els fonaments d'una cultura”, a l'Ateneu Barcelonès, el dia 22 de febrer de 2006.

² E. Jardí, *Eugeni d'Ors: Obra i vida*, Obra catalana d'Eugeni d'Ors, volum annex. Barcelona: Quaderns Crema, 1990 (primera edició de 1967); G. Díaz-Plaja, *La defenestració de Xènius*, Andorra, 1967.

nostres presumptes bones intencions no treuen res a la possibilitat que aquest acte en honor de Xènius esdevingui més un recordatori (aprofito les connotacions mortuòries del terme) que no una celebració pròpiament dita; o potser encara pitjor, que reproduïeixi per enèsima vegada, a frec de la hipocresia, el tarannà que acompanya normalment les reivindicacions del nostre personatge. Per l'experiència que en tinc, aquestes reivindicacions les aplego en un ventall, no gaire ric d'altra banda, que va del mercadeig amb la seva figura fins a la típica actitud perdonavides.

Vet-ne aquí una mostra: Tots vostès deuen conèixer l'Institut Ramon Llull, un organisme dependent de la Generalitat, l'objectiu del qual és difondre la cultura catalana a l'estranger. Doncs bé, me n'han arribat dues publicacions; una en què es presenten els nostres clàssics de la literatura, i una altra amb els nostres assagistes i crítics.³ En la primera, la dels clàssics, on se'n compten vint-i-tres, Ors no hi és. Val a dir que hi manca també Joan Maragall, un altre dels autors a què va dedicat aquest nostre cicle a l'Ateneu. Però tornem a Ors, que és qui toca avui. Tampoc no està seleccionat entre els assagistes; perquè, en aquest segon quadern, el "compte" s'inicia amb Joan Fuster, el qual rep la credencial de fundador contemporani del gènere, un mèrit que el mateix Fuster, com només calia esperar de la seva talla intel·lectual, atribuïa sense recança a Eugeni d'Ors malgrat les enormes diferències ideològiques que els separaven. I aquesta opció de l'Institut no sembla que pugui obeir a una qüestió d'economia, atès que, d'Ors a Fuster, no hi ha pas un gran nombre d'autors rellevants, sinó tot el contrari: el gran buit causat per la dictadura franquista. Així doncs, el susdit quadern, si més no per la necessitat d'omplir aquest buit, fa aparèixer Ors en una mena d'índex que és allò que en diríem vulgarment la pila del greix.⁴ També se'l cita en la introducció d'una manera tangencial; per cert, com si el lector al qual va adreçada, pràcticament algú que ignora l'existència de la cultura catalana (o no caldrien aquesta mena de publicacions), ja sabés de qui es tracta. Se'l cita, però, per menys-

³ Institut Ramon Llull, *Catalan Literary Classics* (Barcelona, juliol 2005); Institut Ramon Llull, *Catalan Essays & Criticism* (Barcelona, octubre 2005).

⁴ *Ibid.*, p. 7.

tenir-lo o, si es vol, per destronar-lo en nom de la suposada herència fusteriana, essent el cas que Fuster, igual com Ors, no es va pas distingir en la recaptació de deixebles. Llegeixo: “Això [la tasca dels assagistes contemporanis], al mateix temps, ha acabat per modificar la veritable definició del gènere en els Països Catalans, que ja no és solament una forma de literatura escrita per ‘especialistes en idees generals’, com d’Ors deia, sinó més aviat una prosa que tracta els temes més diversificats amb una certa elegància.”⁵

Que jo sàpiga, el tractament dels temes més diversificats amb una certa elegància era just el que Ors va començar i ensenyar a fer des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*. Però, si vostès dubten d’aquest meu judici, escoltin què n’escrivia, l’any 1918, Carles Riba (el qual, afortunadament, sí que està “catalogat” entre els nostres clàssics): “Una glosa de Xènius és un ésser íntegre, vivent, amb els seus centres de sensibilitat, i la seva xarxa nerviosa, la seva circulació en perfecte cicle, el seu respir, i —suma inefable de la seva individualitat— diríeu que un seu nom.”⁶ O en un altre text, referint-se al màxim mereixedor de l’admiració orsiana, Goethe: “Present des del començ ha estat també Goethe, l’‘envejat’, per damunt les pàgines glorioses del Glosari, aqueixa guerra de fa tretze anys per la claredat contra la penombra, per la paraula retallada contra la música inefable, per la curiositat contra el lirisme, per l’esforç contra la inspiració gratuïta, per la continuïtat contra la vel·leïtat, per la ironia contra la passió”, etc. etc.⁷ I jo mateixa afegiria: per la filosofia.

És clar que aquests compliments vénen d’abans de la defenestració. D’ençà d’aquesta, i del comportament que Ors adoptà en endavant, els seguí un llarg període d’oblit i d’animadversió envers el personatge; fins que, en la dècada dels vuitanta, passats trenta anys de la seva mort (1954), se’l va reconèixer com un dels nostres clàssics en la mesura que se’l considerarà digne d’una edició d’obres completes, que encara està en curs. Bo, això de completes és un dir, perquè es tracta només de l’obra escrita

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ C. Riba, “Les planetes del Verdum”, *O.C.*, Vol. II: *Assaigs crítics*, Barcelona: Edicions 62, 1967, p. 94.

⁷ C. Riba, “*Herman i Dorotea* traduït per Josep Lleonart”, *Ibid.*, p. 97.

en català. El nom de la col·lecció, “Obra catalana d’Eugeni d’Ors”, no significa que s’hi editaran totes les obres escrites durant l’etapa catalana, o sia, dels vint anys, si fa no fa, durant els quals va desenvolupar la seva tasca intel·lectual a Catalunya. En aquest cas, s’hi haurien d’incloure alguns textos escrits en altres llengües, per exemple, la seva tesi doctoral de 1913, *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*, encara inèdita i escrita en castellà perquè, en aquella època, el títol de doctor només l’expedien a Madrid. Doncs bé, els editors han decidit prescindir-ne tot adoptant el criteri lingüístic. No res a dir sobre el mateix criteri; llevat que, si triem molt legítimament en funció dels textos, en funció exclusiva de les mateixes obres, llavors de cap manera no podem justificar-les —i encara menys menysprear-les, ja que la tria és nostra— apel·lant a les virtuts o als defectes del seu autor. O l’obra s’avalua per ella mateixa o més val que l’oblidem. En canvi, enmig d’ambigüitats com l’esmentada, d’ordre editorial, la majoria de vegades en què s’anomena Ors a casa nostra és per denigrar-lo. Aquesta actitud, abans l’he titllada de mercadeig perquè els qui s’hi lliuren encara en viuen, de Xènius. És la seva obra la que dóna contingut a llurs discursos, els quals, fent-se valer com a crítics, no van més enllà d’una estèril desqualificació del pensament orsià. Clar i net, els qui així actuen, de passada que el denigren a ell, es denigren a si mateixos ja que, si tenen raó en desqualificar-lo, només s’estan alimentant d’idees mortes. Quant a l’actitud aparentment contrària, la de perdonar-li la vida descobrint en els seus escrits algunes coses “aprofitables” malgrat tot —i subratllant aquest “malgrat tot”—, a part de mesquina, comporta els mateixos efectes que l’anterior: Xènius seria igualment un fonament en falta. Tant una actitud com l’altra posarien de manifest l’escàs valor d’una obra damunt la qual no es pot aguantar gaire cosa, puix que ni tan sols s’aguanta per si sola, sinó que cal recórrer, a l’hora de jutjar-la, sempre a alguna instància externa a ella mateixa.

Però, com que parlem de “fonaments”, escau recordar la doble accepció d’aquest terme. L’una, relativa a l’arquitectura, s’aplica a les construccions materials: els fonaments d’un edifici són allò que es posa primerament, sota terra, perquè el sostingui, com a suport. I en la segona

accepció, més abstracta, un enunciat sense fonament, un argument que “no s’aguanta”, són aquells que estan mancats de sentit o, altrament dit, són irracionals. Per tant, els filòsofs han trobat sempre en la raó el fonament de tot el que existia. En primer lloc, perquè tot el que existeix ha de menester una certa solidesa, ha d’estar prou endreçat o deixaria d’existir; reiterant tot sovint aquest principi, Ors s’alineava entre els “filòsofs de l’Ordre”. En segon lloc, la raó és el fonament de les coses que existeixen perquè només racionalment les podem comprendre: amb afirmacions enraonades i arguments que s’aguantin. Doncs bé, tots dos significats convergeixen en la idea que dóna títol al nostre cicle: “Els fonaments d’una cultura”. Els fonaments d’una cultura, com a base sobre la qual aquesta es construeix i avança, expliquen el seu progrés. Ara, tenint en compte que, per poder explicar-lo, abans de res s’ha d’identificar ben bé allò que progressa, vet aquí que, tradicionalment, s’ha entès per fonaments d’una cultura els trets que la identifiquen com a tal. Com a cultura en sentit universal o com a cultura en sentit particular; per exemple, en aquest cicle, la “cultura catalana”.

I això no obstant, a pesar de les comparacions que he dut a terme, el cert és que els fonaments d’una cultura no s’assenten igual com els fonaments d’una casa. Els nostres clàssics, posem Ausiàs March, un dels més estimats per Ors, no escrivia pensant a fonamentar res de res. Si l’assistia cap impressió o esperança en aquest sentit, potser en podríem dir presentiment, però no pas projecte. Els primers grans escriptors en llengua catalana no endegaren cap construcció racional pensada pels segles dels segles. Al cap i a la fi, tractant-se de cultura, segurament no resulta impossible començar la casa pel terrat. En canvi, el procés d’implantar-la a partir d’un projecte previ només es va estrenar en un moment determinat de la història, i la iniciativa no sortí dels creadors, sinó de les institucions públiques. S’esdevingué quan l’Estat instaurà el dret a l’educació i així estigué en disposició, entre altres coses, d’educar els seus ciutadans en el nacionalisme. De tota manera, en aquest aspecte, la nostra situació actual es mereix un comentari específic. Per sort i per dissort, a hores d’ara no s’ha retornat cap mena de protagonisme als autèntics creadors. Per sort, perquè ells només el podrien assolir al preu de malaguanyar el

seu propi procés de creació. Val a dir que, a Catalunya, sovint s'esgrimeix aquesta exigència hipòcrita —la “voluntat de fer país”— quan el cert és que la presumpta bondat d'una obra, per comptes de dependre'n, més aviat no resisteix una tal voluntat sense malmetre's. Així doncs, per dissort (l'altra cara de la moneda), ni a Catalunya ni enlloc la cultura no es beneficia de les iniciatives individuals; o perquè aquestes són ofegades, o perquè es premien les falsàries. Ben al contrari, l'educació dirigida per l'Estat està sucumbint al poder “transestatal” dels nous mitjans, els audiovisuals i la informàtica.

Tanmateix, quan les institucions públiques volen, o han volgut, assumir l'esmentat paper fundacional, sobretot de definició d'una cultura determinada (“defineix, compta i amida”, era el manament d'Ors en La Ben Plantada), no ho han pogut fer mai partint de zero, sinó que han hagut de recolzar-se en els autors que són considerats els seus “clàssics”; si fa no fa, per procediments anàlegs al que hem vist de l'Institut Ramon Llull. Aleshores s'inicia un procés de selecció —idea força predicada per Ors. En definitiva, cal inventar-se una tradició. Els qui vàrem passar per l'educació franquista, i només molt més tard vàrem descobrir els escriptors catalans no assimilables pel feixisme (Ors, però no solament ell, sí que sortia en un raconet de les nostres “enciclopèdies” d'antany), sabem prou bé com pot canviar el “perfil” de la cultura que es pren per pròpia i que, a despit de la veritat històrica col·lectiva, d'alguna manera ho arriba a ser de debò —a contracor o no— en la mesura que t'hi eduquen.

En resum, el procés de construcció conscient i deliberada d'una cultura és una acció política, i no una acció cultural pròpiament dita; tret que l'acció cultural només sigui això, sempre, acció política. Però aquest tema demanaria, pel cap baix, una conferència a part; com que no ens vaga d'entrar-hi, donarem per bo que l'acció política i l'acció cultural només poden coincidir en circumstàncies excepcionals. En fou una la conjuntura que va escaure's a Catalunya a la primeria del segle XX. Una certa recuperació de poder polític, junt amb la Renaixença literària que ja venia de finals del XIX, impulsà el moviment anomenat “noucentisme”. El nom se'l va empecar Ors, com a denominació cronològica

(noucentisme pel “mil nou-cents”), però que connotava la idea de no-
vetat (era “nou”). Des del Glosari, mirava d’establir els fonaments de la
cultura catalana donant-li els continguts que l’havien de definir. A par-
tir de 1911, prosseguí i eixamplà la seva tasca sota el patrocini d’Enric
Prat de la Riba, qui fou, doncs, promotor i responsable polític d’aquella
acció fundacional. Ors cercava la manera d’enllaçar amb la nostra tra-
dició, les presumibles arrels de la qual, per un estroncament polític ja
secular, li queien bastant lluny; sobretot perquè no volia acceptar-ne els
rebrotos immediatament anteriors, en particular el modernisme de finals
de segle (en què ell també havia participat de molt jove). Fet i fet, si ara
cercava una tradició ferma —clàssica— era perquè negava als modernis-
tes, qualificant-los de romàntics (és a dir, tot el contrari de clàssics), que
existís una creació lliure de pressupòsits. Ara bé, com que, a causa de la
ruptura històrica assenyalada, ho tenia magre, s’imposava una bona dosi
d’invenció. No pas entesa, pel que acabo de dir, com a creació del no-
res, sinó com a producte d’una selecció entre les obres del passat. S’hi
sumava, d’altra banda, l’aportació pròpia del mateix autor; que no era
—ho repeteixo— cap creació del no-res, ni venia exclusivament del pas-
sat. Es nodria dels coneixements que Ors anava adquirint mitjançant els
contactes, més o menys directes, amb els seus contemporanis europeus.
Aquesta fou una de les tasques principals, si no senzillament la princi-
pal, que va dur a terme des del Glosari: la transmissió dels nous coneix-
ements al públic català.

Del procés de selecció i afaïonament de la tradició pròpia en digué
arbitrarisme. Amb aquest terme indicava que, si bé per essència la tra-
dició és alguna cosa que ja existeix i ve de lluny, nogensmenys cal don-
nar-li forma; cal reordenar-la per tal de conservar-la, perquè no es per-
di en el caos i la indefinició. Aquest afaïonament s’acompleix a través
d’un procés de selecció: de què reinvidiquem com a propi i que rebut-
gem com un error del passat. Això és l’arbitrarisme; diferent de l’arbi-
trarietat encara que, de vegades, el mateix Ors usa aquest segon terme.
Però, tot i així, cal entendre’l dins del seu context. Com que no con-
textualitzen gaire, la majoria d’intèrprets, els detractors però també els
benèvols, parlen d’“arbitrarietat” sense matisos i, a més a més, l’assimi-

len a un exercici de voluntarisme. No hi estic d'acord.⁸ Aquest recurs hermenèutic, massa fàcil, al voluntarisme desatén el fet que Ors va ser sempre un crític sever de la primacia atorgada a la voluntat per sobre del coneixement. Ben al contrari, com a admirador de l'antiguitat grecoromana, de la qual nomenà hereu directe el noucentisme, militava en les files de l'intel·lectualisme socràtic. I això a despit de la seva insistència teòrica posterior en la idea de pecat, d'òbvia inspiració cristiana, que reivindicava des del "catolicisme". No endebades conservà el daimon socràtic sota la figura de l'àngel, integrant-lo en la iconografia catòlica.⁹ Llavors, si no oblidem aquesta professió de fe intel·lectual, haurem de concloure que l'arbitrarisme no era tant voluntarisme com un exercici intens de la imaginació.

El Glosari constituïa l'aportació de l'escriptor i el pensador a una tasca política que sobrepassava de molt les seves capacitats personals. Vull dir amb això que Ors era un intel·lectual, i en cap cas un polític, per molt que intentés incidir en la política catalana des de les planes dels diaris. Al meu entendre, una prova del fet que s'emparava sobretot en el treball de la imaginació, per tal de contribuir al projecte d'aquella "nacionalitat catalana" sobre la qual Prat de la Riba publicà el llibre d'aquest nom en el mateix 1906, ens la brindà al cap d'uns anys amb la narració que més èxit va assolir a casa nostra: *La Ben Plantada*. Teresa, la ben plantada, encarnava el paradigma de la catalanitat. O sia, que el model a seguir pels catalans era una dona de ficció, un personatge literari; al capdavant, un Mite. I en aquest aspecte, hi ha també un detall important que afecta el mateix *Glosari*. Així que, pel maig de 1906, va rescatar el sobrenom de Xènius d'una altra publicació on col·laborava, va signar amb ell per sempre més les glosses catalanes. No les signava, per tant, el ciutadà conegut com a Eugeni d'Ors, sinó un ésser fantàs-

⁸ Ho vaig manifestar en M. Rius, *La filosofia d'Eugeni d'Ors*, Barcelona: Curial, 1991. També: "La filosofia d'Eugeni d'Ors", en P. Casanovas (ed.), *Filosofia del segle XX a Catalunya: mirada retrospectiva*, Barcelona: Fundació Caixa de Sabadell, 2001.

⁹ M. Rius, "Eugeni d'Ors: El pecat en el món físic", en J. Monserrat i P. Casanovas (eds.), *Pensament i filosofia a Catalunya, I: 1900-1923*, Barcelona: Inehca / Societat Catalana de Filosofia, 2003. M. Rius, "Ángeles, no dragones. Apuntes sobre la filosofia de Xènius", *Revista de hispanismo filosófico*, n° 10, Madrid, 2005.

tic.¹⁰ Aquest recurs li assegurava la distància que creia indispensable per entaular un diàleg cultural amb garanties. Altrament dit, conreava la ironia —una actitud també socràtica.

La seva empresa intel·lectual —al meu parer, rica en imaginació i ironia— Xènius la considerava necessària per a la renovació de la identitat col·lectiva catalana; ho va exposar en un article decisiu del 1911: “El renovamiento de la tradición intelectual catalana”. Era, doncs, una tasca significativa des del punt de vista polític. Però també es regia per uns altres criteris i habituds que podien costar d’assumir als qui gestionaven els estrictes afers públics, sobretot si els faltava la mà esquerra i l’amplitud de mires de què gaudia Prat de la Riba. D’aquí vindria, a la mort del president de la Mancomunitat, la tèrbola història de la defenestració. Però no em vull referir a l’anècdota de la destitució d’Eugeni d’Ors de tots els seus càrrecs, sinó a la categoria que se’n pot extreure; vull extreure’n, si es pot, alguna conclusió que vagi una mica més enllà de les circumstàncies particulars o concretes. Tal com el mateix autor recomanava, intento “passar de l’anècdota a la categoria”. Explica Jardí, en la seva biografia, que Puig i Cadafalch donà per tancat l’afèr amb la consideració següent: “Queden coses per contestar. Jo no ho faré. Per mi respon tot el meu passat i tota la meva actuació per Catalunya.”¹¹ Molt bé, vet aquí un argument vàlid potser per a un polític (encara que tampoc no ho seria per als d’avui, que es congratulen i tot d’intercanviar les seves posicions com no s’intercanvien les camises). Però, en qualsevol cas, l’exabrupte de Puig i Cadafalch entra dins d’aquella classe de falsos arguments que la lògica tradicional denomina *ad hominem*. Sense cap validesa tractant-se d’un intel·lectual, no serveixen ni per acreditar-lo ni per desacreditar-lo; i si és ell qui els al·lega amb la intenció de justificar-se, només n’augmenten el descrèdit.

Un intel·lectual, quan exerceix com a tal, no està obligat a res més —i no és poc— que al tractament honest de les seves idees, és a dir, a no fer trampes discursives. Eugeni d’Ors, que sempre va reivindicar una tal condició per a ell mateix, assegurava que feia prevaler el desenvolup-

¹⁰ M. Rius, “L’ànima de la ciutat”, *Serra d’Or* (2006).

¹¹ E. Jardí, *Ibid.*, p. 197.

pament de la intel·ligència per damunt de qualsevol altra consideració; incloses les “morals”, i no cal dir que les polítiques. Així doncs, al meu parer, aquest és el criteri a partir del qual se l’ha de valorar o, si convé, demanar-li comptes. I no solament perquè descuidar el que l’autor ens oferia mentre li busquem les pessigolles per una altra banda representa jugar brut; sinó perquè, almenys a les nostres alçades, és ben palès que les idees polítiques canvien, però que també ho fan les morals fins a uns extrems abans impensables. Altrament dit, sabem de sobres que sovint les acusacions d’immoralitat es revelen, al cap dels anys, com un símptoma d’ignorància o de miopia intel·lectual. Per exemple, segons que sembla, una de les recriminacions de què fou objecte Ors per part dels qui el van bandejar de les institucions catalanes s’adreçava contra la seva admiració per llibres titllats d’immorals, com ara *Les liaisons dangereuses*. De fet, ell mateix aparentava entendre-ho com una mena de transgressió privada; cito de nou Jardí, el qual en reproduïx el fragment d’una carta enviada a Josep M. López Picó: “Us envio un llibre dolent. Us crec ben digne de llegir-lo. És una obra mestra... quin professor d’arbitrarietat aquesta Marquesa de Merteuil! Em permeto indicar-vos que aquest llibre és per vós sol i que no deveu deixar-lo a ningú ni parlar-ne massa. Vós sou digne, però no tothom és digne... Penso que la coneixença de *Les Liaisons* ha d’ésser el signe en el que ens reconeguem alguns iniciats: pocs... Així, quan ens trobem i ens mirem a la cara, ens riurem com reien els àugurs...”¹² Fixem-nos-hi que parla dels augurs, i doncs, de prospecció de futur.

Un intel·lectual es deu sobretot a la intel·ligència abans que a la moral. Amb això no estic acordant-li la vènia de capturar-se immoralment; per bé que alguns dels “grans homes” de la història, en aquest terreny del pensament, no excel·lien precisament en “virtuts morals”. Sí que hi vull dir, però, que l’única obligació moral del pensador consisteix en la probitat intel·lectual, i no pas en la submissió a criteris externs a la tasca que li és pròpia. Si no, altrament, la reflexió teòrica queda privada de la llibertat absoluta que l’ha de presidir. I en dic “absoluta” perquè,

¹² *Ibid.*, p. 412. Ignoro quins punts suspensius pertanyen a l’autor o si els ha intercalat tots Jardí.

com acabo d'afirmar, no ha de dependre de res exterior a ella mateixa; no essent "relativa" a res, només deu respecte als objectes sobre els quals reflexiona en tant que hi reflexiona. Certament, aquest imperatiu té un punt de fe racionalista; tot i així, no se l'ha de confondre amb una professió d'optimisme. Va lligat a la certesa que la raó ens dóna accés a la moral i que, per tant, si aprofundim en la racionalitat de les nostres creences i els nostres actes, llur moralitat els sobrevindrà, com qui diu, de més a més. Ara, no es tracta ben bé d'optimisme si parem esment en la possibilitat que els models establerts de racionalitat arribin a demostrar-se falsos, i en conseqüència perniciosos. Aquesta fou precisament l'experiència que va commoure Europa arran de les dues guerres. Xènius, en les gloses referides a la de 1914 (recollides sota el títol *Tina i la Guerra Gran*), la presentava com una crisi cultural. Però, ja abans que esclatés el primer conflicte bèl·lic, els pensadors europeus (i americans com William James, en el pragmatisme del qual s'inspirà "el Glosador" durant els primers anys) procuraven una reforma del nostre model occidental de racionalitat. Ors mirava de contribuir-hi, des de Catalunya, amb la seva pròpia reflexió filosòfica. En va resultar l'anomenada doctrina de la intel·ligència, amb la qual pretenia superar la naturalesa abstracta i subjectivista de la racionalitat moderna, ras i curt, del *cogito* cartesiana.¹³ Si més no en els seus aspectes crítics, compartia així els plantejaments d'Henri Bergson —a les classes del qual assistí— i del mateix James. També, en una certa mesura, de l'existencialisme, si bé només limitat al seu precursor, Søren Kierkegaard. I es trobava pròxim, sense que ens consti que n'obtingués un coneixement directe, a la fenomenologia d'Edmund Husserl. Amb tots aquests noms, però, no esgoto la llista ni de bon tros; com a símptoma revelador de la seva actitud amatent i oberta, ja a la primera dècada del segle s'assabentà de la psicoanàlisi freudiana. A més, s'interessava pels grans científics del moment.

Així doncs, en la mesura de les seves possibilitats, profundament determinades, no cal dir-ho, per l'endarreriment del seu entorn sociopolític, Ors compartí el periple dels intel·lectuals europeus. En això rau tant

¹³ M. Rius, "Metaglossa a l'*Oceanografia del tedi*", *Relis*, n° 4, Tortosa, 2004.

la seva grandesa com la seva servitud; manllevo aquests qualificatius al títol d'un altre dels seus textos, publicat l'any 1918 en castellà: *Grandeza y servidumbre de la inteligencia*. Val a dir, no obstant això, que a l'hora de discernir on hi ha la grandesa i on la servitud, les seves pròpies apreciacions no coincideixen amb les nostres, sinó que, de vegades, les contradueixen i tot. Aquest desacord es produeix almenys en dues ocasions molt rellevants. L'una, arran de la seva aproximació al feixisme, que ell mateix legitimava com a sintonia amb els intel·lectuals del seu temps. Vegem com ho formula en el pròleg que va escriure, en 1938, per a L'esperit de la revolució feixista de Mussolini; hi al·lega que “ha freqüentat cap a la mateixa època les mateixes ciutats d'Europa, sotmeses al bany comú d'un clima de cultura i al nodriment d'idèntiques influències doctrinals”.¹⁴ Altrament dit, el feixisme va ser la conseqüència lògica d'una evolució, en la qual Ors, com a home de cultura amb vocació europea, també participava.

Naturalment, respecte a aquest assumpte nosaltres pensem que l'obertura a Europa no va afavorir gens l'evolució de les seves pròpies opcions polítiques, que ja eren conservadores de bon començament. Tanmateix, sense pretendre en absolut rebaixar aquest meu judici, però en pro de la tesi que Ors apreciava sobretot la intel·ligència, vull destacar que, l'any 1950, va trametre la seva adhesió a un manifest promogut per una organització de tendència comunista, que exigia la prohibició de l'ús d'armes nuclears. En vies d'assentament, doncs, el règim espanyol al qual també havia prestat la seva adhesió (aquesta, més aviat incondicional) i del qual havia rebut algunes recompenses en forma de càrrecs dins la gestió cultural, el seu acte no deuria ser gaire acceptable per la dictadura franquista.¹⁵

Ara, si unes determinades sintonies amb Europa no van afavorir gens la seva trajectòria, en canvi d'altres, que ell veia amb més recança, són les que actualment l'acrediten com un digne intel·lectual del seu temps. Llegirem ara les seves impressions en l'“Epístola a Picasso”, un article publicat just a les portes de la guerra espanyola: “Amic, amic, nosaltres pertanyem a una promoció que, en virtut de no se sap quina llei

¹⁴ E. Jardí, *Ibid.*, p. 268.

¹⁵ *Ibid.*, p. 206.

de col·lectiva condemna, sembla destinada —i detall remarcable—, no en un país únic, ni exclusivament dins un ordre d'activitat personal, a la glòria del corredor de concurs que, brillantment cobertes les etapes, s'entrebanca i perd temps i terreny just a l'instant en què anava a tocar el terme, esperant així una victòria d'aquest fet tornada equívoca [...] Les nostres existències, àdhuc les més sortoses, fracassaren en la fatalitat de mant detall, que en traeix l'incompletud.”¹⁶

Més endavant, l'any 1949, a *La Vanguardia*, es referí a l'exigència que la fragmentarietat característica de les obres contemporànies acabés organitzant-se en un tot coherent, sistemàtic. Ell mateix ho va intentar; primer, en *El Secreto de la Filosofía*, i després, en *La Ciencia de la Cultura*. No hi reeixí. Ben mirat, equivocava els seus objectius. Aquella racionalitat que necessitava de reformes es va traduir, per als millors autors del segle XX, en el fet que les obres més intel·ligents en tots els camps de la cultura, des de la literatura a la música, havien de ser fragmentàries. En altres termes, havia mort l'ideal clàssic que Ors encara defensava, a pesar de la seva lucidesa en el diagnòstic sobre el fragmentarisme. Havia mort l'ideal de l'Obra-ben-feta si per una tal obra s'entenia l'arrodonida, acabada i amb pretensions de bellesa. En realitat, el que es tornava suspecte era el mateix ideal tal com se l'havia concebut fins aleshores, dotat d'un abast universal que, al capdavall, havia de desembocar en el que ara tenim: la neutralització dels individus dins la societat de masses.

En suma, l'autèntica obra d'Eugeni d'Ors, la “bona”, és el *Glosari* —amb la seva fragmentarietat inevitable. I no ho dic comparativament, atès que gairebé tot el que va escriure aparegué primer en forma d'article periodístic. Llevat d'alguns opuscles, bàsicament filosòfics (i potser algun text d'estètica), tots els seus llibres, incloses les novel·les, són reculls de glosses —començant per *La Ben Plantada*. Hem llegit, en encetar aquesta xerrada, com descrivia Riba “una glosa” i la seva valoració dels objectius del *Glosari*. Ara en parlarem nosaltres, amb molta menys sintonia i coneixement de causa, però també amb una mica més de perspectiva històrica.

¹⁶ *Ibid.*, p. 292.

Glosari (amb una sola “s”) era el títol d’una secció diària a *La Veu de Catalunya*. Es tractava d’un article, normalment curt o no gaire llarg, dels que ara s’insereixen en les pàgines de cultura. No cal dir que va néixer amb la més completa falta de precedents a casa nostra. A diferència d’avui dia, no n’hi havia cap model establert, a part que la premsa diària no havia de competir amb els mitjans de comunicació de masses ja que, fet i fet, els periòdics van ser el primer d’aquests mitjans; si bé, en comparança amb ara, de dimensions ínfimes quant al nombre de lectors potencials (no parlo ni dels de fet ni de percentatges, perquè això caldria veure-ho). En tot cas, solament més endavant, durant la segona guerra, com s’ha dit i repetit del nacionalsocialisme, la ràdio tingué ja prou empenta per esdevenir un instrument de propaganda política. Així doncs, Ors gaudia d’aquella llibertat “absoluta” tan valuosa per a un intel·lectual. Però també s’enfrontava amb les dificultats que suposa el fet d’engegar pràcticament des de zero; partint del no-res, si més no, pel que fa a les tècniques d’aquest àmbit en concret.

Mitjançant el *Glosari*, Xènius va crear un espai compost d’articles de difusió que volia posar el lector al corrent d’esdeveniments culturals de tota mena (publicacions, exposicions, concerts, descobertes científiques). Per proximitat geogràfica mirava cap a Europa, però ja durant el primer any dedicà algunes glosses als Estats Units, sempre amb el títol de “Transatlàntiques”. Pertot, junt amb la difusió, hi abundava també la reflexió. Altrament dit, les glosses de Xènius, si d’alguna cosa no fruien ni pecaven, era de neutralitat informativa; la qual tothom sap, d’altra banda, que no existeix, però això a ell ja li anava bé i s’hi abonava —pel seu arbitrarisme. A més, les servia donant-los una forma extremadament literària —d’imaginativa l’he qualificada abans. Algunes semblaven un pur divertiment; en el fons, constituïen assajos destinats a transmetre l’ideari propi, per bé que l’autor, en lloc d’explicitar-ne els principis (operació reservada a les més “serioses”), buscava que el lector s’acostumés a una determinada sensibilitat intel·lectual, fins a adquirir-hi familiaritat. N’és un bon exponent una del primer any que trobo deliciosa, i que porta el títol de “Petites nocions agrícoles sobre la castanya”: “L’arbre que dona la castanya s’anomena el fogó. Se compona de quatre arrels primes sos-

tenint de la més graciosa manera un tronc molt gruixut. Aquest tronc té en la seva part alta una pila, pila de forats. Les castanyes neixen d'aquests forats, que constitueixen lo que se'n diu la torradora.”¹⁷ Aquesta glosa va sortir el mes de novembre, lògicament; he de dir “lògicament” en comptes de “naturalment”, pel que vostès n'acaben de sentir.

Força juganera, la glosa suara citada; i no cal estranyar-se'n atès que, la primera versió de la seva filosofia, Ors va anomenar-la filosofia de l'home que treballa i que juga. Joc, en efecte; però —segons ell— sempre de cara al treball, per reposar les forces. El seu treball en profunditat era filosòfic. Això també representava una novetat a casa nostra. O potser fins i tot una excepció. Perquè encara a hores d'ara, a Catalunya, no hi ha filòsofs. Ni n'hi ha ni n'hi haurà mentre els nostres comitès de savis mantinguin per decret que de català i alhora filòsof no se'n pot ser (per analogia amb l'antic “valencià i home de bé, no pot ser”). Per quina raó? Doncs perquè, en néixer Ramon Llull, es va trencar el motlle d'encunyar pensadors catalans. Junt amb Llull s'extingí la catalanitat filosòfica. Per cert, molt abans d'hora, tenint en compte que la intervenció estatal i el consegüent nacionalisme havien de trigat encara uns quants segles.

Eugeni d'Ors s'autodenominà sempre filòsof; només per vocació primer, i després per reconeixement acadèmic. Com que, a part de juganer, era un gran treballador, es va treure el títol de filosofia —ho dic així perquè consta que no assistia mai a classe— quan ja havia esdevingut famós com a autor del *Glosari*. A partir del 1913, en què s'hi doctorà (tenia un primer doctorat en Dret), va continuar practicant-la en els diaris a l'igual d'altres filòsofs del seu temps, d'altres països. Ell no disposava quasi d'enlloc més on fer-ho, atès que li va ser denegada una plaça docent a la universitat. Tanmateix, des del principi havia afirmat que l'ofici de periodista resultava, per a un noucentista, el més afí al de filòsof. Si els pensadors europeus del segle XX s'interessaven pel present, també Xènius auscultava —tal com en deia— “les palpitations del temps”. Tret que les volia elevar a “categoria” des d'una perspectiva platònica. I

¹⁷ *Glosari 1906-1907*, Obra catalana d'Eugeni d'Ors, vol. II, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 302.

en aquest extrem s'apartava significativament dels seus contemporanis, en general defensors de l'historicisme, mentre que ell creia, per damunt de la temporalitat històrica, en l'eternitat de la Cultura.

Amb tot, la novetat de fons aportada pel seu tarannà filosòfic a la premsa diària no causava tanta impressió, almenys no d'una forma immediata, com el fet que el *Glosari*, gràcies a les seves virtuts literàries, esbantanava una finestra al món; talment, *mutatis mutandis*, una avançada de la televisió. Algunes glosses posseeixen una qualitat plàstica impressionant. D'altra banda, Jardí qualifica Ors de geni de l'autopropaganda, i no seré jo qui negui els seus grans dots de comunicador. Fa unes setmanes, en rellegir *La Ben Plantada*, l'efecte més gratificant, allò que me'n va tornar a cridar l'atenció, residia en l'espai de connivència establert amb el lector. Ara, val a dir que, narratives o no, en recull o soltes, les glosses anaven dissenyant en si mateixes, dia rere dia, aquest espai de trobada. D'aquí venia la "constància" (una altra noció molt apreciada per l'autor), fins i tot el ritual; per exemple, cada any, la felicitació nadalenca reproduïa un mateix patró: "Als amics que vetllen en la nit / i a tots els qui, acàs entre somnis, / l'escolten cantar les hores i dir el temps, / el Glosador / dóna les bones festes." Cal recordar igualment que les dedicades als Estats Units portaven totes el mateix nom: "Transatlàntiques". En resum, el *Glosari* era obert, més que no a la interpretació (com se sol dir dels textos en general), a la col·laboració del lector respecte a tota una sèrie de sobreentesos, d'experiències socials i lingüístiques compartides.

Quedi clar que aquest tarannà de comunicador no es reduïa —com passa ara— a la comunicació per la comunicació, sense discriminar entre continguts. De cap manera. Quan Xènius interpel·lava els lectors, i ho feia sovint, per exemple incentivant l'enviament de cartes que responia a través de les glosses (una correspondència real o fingida, tant se val pel que fa al cas), les seves interpel·lacions no propiciaven que cadascú hi digués la seva, tot convidant el públic a esbravar-se. Aquesta és la dinàmica actual de les enquestes diàries en periòdics acolorits i fardidets d'imatges. Ben al contrari, ell mirava de conservar una distància, que es feia notar de seguida en el seu estil, titllat per molts d'obscur. Convenia que el lector s'adonés que s'hi havia d'esforçar, i que potser no compre-

nia del tot, perfectament, allò que estava escrit. Però una tal insatisfacció li havia de donar motiu per continuar llegint el *Glosari* al dia següent (la “santa repetició”, que l’autor aconsellava), fins a capir cada vegada més el seu sentit —i només aleshores posicionar-se. En volem dir paternalisme? Segurament; almenys Ors no el dissimulava gens ni mica. Però, que no resulta un paternalisme dels pitjors el que avui s’estila, de deixar que cadascú digui la seva per gruixuda que l’etzibi? No és així com s’ha procedit sempre amb les criatures, per tal de fer-les contentes i poder-les dominar millor?

Acabo de mencionar la presumpta foscor de l’escriptura orsiana. Vet aquí una altra qüestió central: la del seu treball de la llengua catalana. També en aquest aspecte se’l va atacar a tort i a dret. El *Glosari* va néixer abans de la normalització fabriana i, malgrat que n’assumia la defensa, del tot adient amb la seva contínua prèdica a favor de la normativització en qualsevol àmbit, sembla que, un cop fixada la normativa lingüística, Ors s’hi resistia en el dia a dia. Les veus més crítiques li retreien que escrivia un català no gens “genuí”, sinó escandalosament afrancesat, etc. etc. Doncs bé, què en pensem nosaltres de les seves filigranes estilístiques a hores d’ara, quan ja escrivim i parlem gairebé només un dialecte de l’espanyol? No ho era pas, un tal dialecte, la nostra llengua en aquell temps en què així la classificaven els franquistes; però s’hi està tornant en plena democràcia, i els qui ara ho constaten són els filòlegs catalans de les noves fornades, com més va més minses, tot s’ha de dir. En aquestes circumstàncies, a mi personalment, la prosa de Xènius m’enlluerna, m’enllamineix i m’entristeix alhora. El que me’n dol sobretot és que ja ni ens pot servir d’exemple. Formulant-ho abreujadament, es tracta —ell mateix prou que ho sabia— d’una qüestió d’elegància.

Xènius sempre havia afirmat que la llengua catalana només prosperaria esdevenint una llengua de cultura; és a dir, un vehicle d’autèntic coneixement, una eina de treball filosòfic. Altrament, per causes estadístiques, la nostra llengua tenia les de perdre. Com a llengua materna, estava mancada de futur. Per això ell s’apuntava al “principi patern”; que servia, en efecte, a uns altres interessos de caràcter autoritari, però no demostrava gaire utilitat en el terreny lingüístic. Menys inútil resultava,

en canvi, la teoria que una llengua no ha de veure's limitada a simple medi (*sic*) d'expressió, sinó que ho ha de ser principalment de representació; Ors ponderava en aquests termes el valor conceptual del llenguatge. Tanmateix, a hores d'ara, si agafem el degà dels nostres diaris en català, n'hi ha prou amb una llambregada a la darrera plana per comprovar que, en cas que l'*Avui* pogués ser alguna cosa de debò, seria antiorsianà. I això per molt que hi escrigui diàriament un senyor que es deu pensar que hi té el seu glossari privat, no sota l'advocació de Xènius, però sí del seu il·lustre avantpassat, Ausiàs March.

Guaitem-ne unes quantes pàgines recents: “No fot cap gràcia” (8.2.06), “Poca conya o cap” (9.2.06); tots dos titulars pertanyen a la secció de l'última plana, a més a més anomenada “Pel darrere”. Ja Ors s'havia referit a l'ús de determinats jòquers verbals, com el “fotre”, que ho volien dir tot i no res. Els considerava un senyal de matusseria lingüística, i en conseqüència, senyal també d'un pensament matusser (això si el contingut de sintagmes com els que acabo de llegir mereix aquest nom de pensament). Per la mateixa raó Ors criticava, a part de l'ús sovintejat dels punts suspensius —l'òbvia antítesi de filar-hi prim—, el corresponent abús de les interjeccions, en la mesura que es limiten a expressar, però no signifiquen res. Doncs bé, el venerable *Avui* és, gairebé tot ell, interjecció pura; tant si aquesta apareix gràficament —i, pel que es veu, tots els articulistes s'hi senten obligats— com si resta tàcita. Hi ensopeguem arreu de les seves planes, que exhibeixen, d'altra banda, una pràctica constant del mal gust. S'ha capgirat de nou la filosofia orsi-ana: “A Catalunya, el més revolucionari és tenir bon gust” —sentenciava Xènius. I pel que sembla, alguns han abraçat la convicció oposada: que el més revolucionari a Catalunya (o, qui sap, potser el més cínicament reaccionari) consisteix a tenir mal gust. Vet-ne aquí un altre exemple, tret d'un escriptor dels més prestigiats per la crítica: l'article de Màrius Serra publicat fa vuit dies (15.2.06) sota la capçalera “Espriu cabrejat”. És clar que aquest títol no fóra una falta de respecte cap al poeta difunt si no es tractés d'un manlleu del castellà, que Serra reivindicava al llarg de l'article, tot assegurant que hi havia “per cabrejar-se” de veure com, en el GDLC, “cabrejar” no volia dir “cabrejar”. En altres paraules que

ens deixin sortir d'aquesta falsa tautologia, a l'articulista li molestava que l'exòtic mot no significués en català “enrabiar-se” o, dit grollerament, “emprenyar-se”. Just al cap d'una setmana, avui mateix, Serra s'ha guanyat ja una imitadora; potser acaba d'encetar, doncs, tradició? Una columna al mateix diari duu per títol “El cabreig d'Erill” (Arnau d'Erill, un altre poeta, aquest del segle XV), i això dins d'una secció anomenada “Pensar és de rucs”. En definitiva, ha esdevingut normal la pràctica d'insultar la intel·ligència del lector; si no la d'insultar-lo i prou, com en el titular del “per darrere” d'avui: “Ets una porca”. Misèrrimament, quan es mira de provocar la riallada, aquesta se situa en els antípodes d'aquell somriure “d'àugur”, que acompanyava l'entesa eixida de la finor intel·lectual.

Per tot plegat, en iniciar aquest acte he suggerit que, de benintencionada celebració, es podia transformar en recordatori. El tancaré, doncs, amb una carta que Eugeni d'Ors féu arribar al diari *Las Noticias* l'any 1923, en l'interregne entre la seva defenestració i el trasllat a Madrid. La llegeixo tal com fou escrita, en castellà: “¡Pobre Catalunya! Dicen que ahora adquieres conciencia de Nación y cortan los árboles de ‘La Devesa’ y dejan hundir las piedras de Tarragona y asfixian el espíritu de sus hombres. Y cuando ya no tengas ni piedras, ni árboles, ni paisajes, ni monumentos, ni poetas, ni sabios, ni coleccionistas de arte, nos darán una nación de uralita, regida por unos agentes de negocios y adoctrinada por unos cuantos pedantes lacayunos.”¹⁸

Aquí és on som nosaltres. Em sap greu d'haver de respondre a aquestes paraules, escrites en una llengua aliena, exclamant: Quanta raó teníeu, mestre!

¹⁸ E. Jardí, *Ibid.*, p. 224.

3.
COM CONSTRUIR UN IMAGINARI
LA INTERTEXTUALITAT EN EL *FORTUNY*
DE PERE GIMFERRER

ELOI GRASSET
Universitat Paris-Sorbonne

A través d'un apropament a certs aspectes de la novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer aquest text pretindrà exposar, a partir del concepte d'intertext, algunes consideracions a propòsit de l'acte d'escriptura. No s'intentarà, però, adequar certs conceptes teòrics a un exemple concret sinó mostrar com l'aparició del concepte implica una nova distribució significant de tot text. La intertextualitat ha esdevingut a dia d'avui una noció ambigua dins del discurs literari però, tot i que el seguit de variacions conceptuals que s'han anat afegint o han anat transformant el concepte ens haurien d'obligar en certa manera a explicitar de bon principi els pressupòsits teòrics a partir dels quals començarem a escriure, ens sembla que intentar-ho fer fóra cometre un pas en fals. Esperem doncs que sigui la mateixa escriptura la que ens deixi mostrar des d'on parlem, allò que volem dir i tot el que això pot comportar.

Fortuny és una novel·la en la qual Pere Gimferrer intenta recórrer la transmissió d'un imaginari. Generar, crear un imaginari des de les pàgines d'un llibre i resseguir-lo construïnt de nou un cert món artístic. Aquest imaginari va des de Marià Fortuny i Marsal, pintor, fins a Orson Welles, cineasta, passant per personatges tan diferents com Francisco de Goya, Marcel Proust, Gabriele d'Annunzio o Charles Chaplin. Personalitats allunyades en el temps i d'àmbits artístics diversos que formen part d'un imaginari que es va construïnt al llarg dels anys.

Forjar en el text la transmissió d'un món artístic, d'un imaginari dèiem, que és subsidiari de la projecció d'una personalitat. I és precisament en aquesta voluntat de construir allò que no s'ha produït on radica la seva especificitat: intentar transmetre allò que no es pot transmetre, deixar veure allò que no s'ha donat de manera concreta. Què és un imaginari? o encara millor, com es crea un imaginari?, i és precisament aquesta seva condició dilatòria d'intentar transmetre una cosa que no és efectivament, l'infinit reenviament de l'escriptura, l'eterna pròrroga, allò que el fa plural com a text. No podem servir-nos doncs aquí de la il·lusió referencial com a font fonamental i pràcticament exclusiva del coneixement que associem a la literatura, sinó que haurem de posar en joc certes relacions secretes que només la literatura pot indicar —evidentment sense explicitar-les—, i que hauran de permetre evocar un cert espai no decidit, no concret: l'imaginari. Allò del que es vol parlar és quelcom d'insondable que no es pot dir sinó preservant-ho en secret. I no perquè sigui alguna cosa que es pugui representar però que per les raons que sigui es vulgui guardar de dir —llavors ja no podríem parlar de secret, en tot cas d'amagat o no dit— sinó que consisteix més aviat en un secret que es mantindrà de manera absoluta i que és coextensiu a l'experiència de la singularitat de la lectura. Allò secret no serà doncs altra cosa que allò irreductible a l'àmbit de la literatura, allò no tematitzable literàriament.

Hi ha un pas important en aquest exercici al que hem fet al·lusió que no podem menystenir si parlem d'intertextualitat i que és el pas d'allò que anomenem real, tangible, a allò que anomenem textual. Això, aquest exercici de construcció necessàriament generador, és essencialment un exercici intertextual en el sentit més fort i decisiu del terme, és a dir que a la base de tot allò que pot romandre i roman obert en un text hi trobem l'intertext com a efecte de lectura i de creació; així és com el text esdevé un conjunt de pressupòsits que poden donar a pensar, que poden permetre anar més enllà del que el text convoca, ajornant-ne el sentit únic. Arribats fins aquí podem dir que a efectes d'intertext, la Història i el Text són la mateixa i única cosa: un conjunt de suposicions als quals cal exposar-se inevitablement. És en la particularitat de la forma literària que tenim al davant, la novel·la *Fortuny* de Gimferrer, i no al darrere del que sembla

causar-la, que haurem d'anar a cercar el pensament que ve produït per la literatura i en cap cas la idea que la produeix. La pregunta del crític doncs, ens sembla, no haurà d'anar dirigida cap a l'intent d'elucidació d'una certa voluntat originària que sigui fundadora de sentit o font de veritat, és a dir que no ens preguntarem per què Gimferrer emplaça en el seu text els habitants de Mart, Richard Wagner, Dolores del Río o Julie Christie i els considera personatges de la seva novel·la, des de l'intent de trobar en aquesta pregunta una certa veritat definitiva del que constitueix el text, sinó que caldrà pensar des del fet que s'emplaci els habitants de Mart a Richard Wagner a Dolores de Río o a Julie Christie i a partir d'aquí pensar el que se'n produeix. No l'origen en tant que origen del text sinó el treball que opera el text que tenim al davant sobre l'origen.

Això també ens ho ha deixat pensar la intertextualitat. El text ja no podrà ser més la reserva de sentit fixat sinó un espai de sentit inestable, l'entretext d'un altre text deia Roland Barthes.¹ El que s'haurà de pretendre en la lectura, una vegada acceptat això, és intentar explicitar certs fenòmens de correspondència que en el text s'esdevenen amb el Tot, i quan diem Tot volem dir Tot, per comprendre la intertextualitat com un mecanisme de comunicació literària que pretén assimilar l'exterioritat del text i considerar-la com una part més del text. L'intertext caldrà entendre'l, doncs, fora de les lleis totalitzadores de la cronologia imposada pel referent. No tindrem dates, tindrem textos.

Tres epígrafs

La novel·la s'obre amb tres epígrafs. Dels quals només ens interessa fer esment del darrer.² Una observació de Henry James, fa referència a l'art que neix de la gent que mira el món i la vida no pas directament,

¹ Barthes, Roland, (1973) «Texte (Théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*.

² Gimferrer, Pere, (1983) ««Fortuny»» dins *Figures d'art, Obra Catalana Completa /4*, 1996, p. 253 : «*It is the art of culture, of reflection, of intellectual luxury, of aesthetic refinement, of people who look at the world and at life not directly, but in the reflection and ornamental portrait of it furnished by art itself in other manifestations; furnished by literature, by poetry, by history, by erudition. Henry James.*»

sinó des del reflex que se'n constitueix des de la literatura, la poesia, la història o l'erudició. Aquest reflex del qual ens parla Henry James, ¿no és precisament la necessitat d'entendre l'obra com un lloc d'interacció complexa en què intervenen, redistribuïts, diferents codis, fragments o models? és a dir, ¿ no és la necessitat d'entendre que fer un text no és res més que arranjar-lo i imposar certes transicions que n'assegurin una certa significació? És en aquest acte absolutament involuntari que tot el llenguatge, anterior i contemporani, fa cap al text. Així doncs, tot enunciat que es produeixi anirà lligat indefectiblement a una idea de llengua considerada com a totalitat i és a través d'aquesta idea de llengua que haurem d'entendre l'obertura que es dona en el text sobre el món. L'intertext, doncs, ja no es produeix tan sols en l'estricta relació entre diferents textos, com intentarà fer veure una lectura utilitària del concepte d'intertextualitat com la que fa per exemple Gérard Genette en el seu llibre *Palimpsestes*, sinó en l'obertura cap al món que això aconsegueixi produir. I si alguna cosa ens sembla entendre de l'epígraf de Henry James i que ens orientarà la lectura és precisament aquesta, que la literatura no és tan sols el reflex més o menys esbiaixat de la realitat sinó la realitat mateixa d'aquest reflex. D'aquí la constant posada en dubte del gènere considerat com a recurs suposadament estabilitzador que ve definit per la instauració de certs esquemes convencionals de les relacions entre l'escriptura i el món. En el cas del *Fortuny*, per exemple, podem trobar que hi ha una certa alteració del temps cronològic, una certa fragmentarietat de l'escriptura que no correspon amb el que s'espera d'una novel·la i veiem també que l'autor dóna més importància a la descripció que no pas a la narració.

Al plató, Orson Welles duu un abric rus, engavanyat de pells de fera hircaniana com el gavany eslau de Coco de Madrazo als saraus del Petit-Palais. L'arreu és poderós i plomallós, fosfòric i bosfòric en les clarors del Bòsfor. A la nit turquesca i turquesa, l'aiguat, violent i blanc en la llum ennegrida, arrasa la cortina nua i, rebotant a l'ala del capell, entela les ulleres de l'assassí, a Istanbul.³

³ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *Figures d'art, Obra Catalana Completa /4*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 305-306.

Parlàvem abans de la construcció d'un imaginari i un imaginari té sempre alguna cosa de fantasmagòric, és a dir que pretén generar una certa il·lusió a través d'una representació desproveïda de qualsevol fonament. Si el que volem fer és construir-lo en l'escriptura i si, com hem dit, no podem explicitar-lo, l'única cosa que podrem fer serà recompondre allò que hem llegit, sotmetent-ho a les lleis de la lectura que és el que li haurà d'assegurar una certa cohesió i un estatut particular. L'imaginari se situa així, com digué Michel Foucault, entre el llibre i la bombeta, i imaginar no consistirà a crear un món contra el real, sinó la pretensió de recompondre les lectures que el conformen. Certa equivalència doncs entre la biblioteca i el món. Michel Foucault, en el seu text *La bibliothèque fantastique* escriu: "*L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser, il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans l'entre-deux textes. C'est un phénomène de bibliothèque*".⁴ L'imaginari, encara diríem, és alguna altra cosa que un fenomen de biblioteca, és en si mateix un fenomen d'intertextualitat. La construcció d'un imaginari serà la restitució d'una cosa que no és ni ha estat mai positivament a partir de certs fragments de llenguatge, a partir de certs estereotips, certes fórmules anònimes d'origen difícilment localitzable i certs detalls precisos que cauen del costat de la ficcionalització de la Història. Alguna cosa semblant a la biblioteca de Babel de Borges: "*El universo (que otros llaman biblioteca) se compone de un número indefinido y tal vez infinito de galerías hexagonales con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas.*"⁵

⁴ Foucault, Michel (1967), "La bibliothèque fantastique" en *Travail de Flaubert*, 1983, p.106 Trad: "«L'imaginari no es constitueix contra el real per negar-lo o compensar-lo, sinó que s'estén entre els signes, de llibre a llibre, en l'interstici de les repeticions i els comentaris; neix i es forma en l'interval que queda entre els textos. És un fenomen de biblioteca.»".

⁵ Borges, Jorge Luis (1957): "La biblioteca de Babel", *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial, Madrid, 1997.

La conferència

Alguns anys després que sortís publicada la novel·la que ens ocupa, concretament el 7 de març de 1989, Pere Gimferrer va fer una conferència a la Fundació “La Caixa” de Barcelona intitulada: *L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque*. Com podem sospitar per l'evidència del títol, aquesta conferència, que serà publicada temps després en el llibre *Valències*⁶ de l'autor, versarà tal com ell mateix ens indica sobre la transmissió del món característic de Fortuny des del seu àmbit inicial fins a un altre molt posterior. D'alguna altra manera, i tot i que pugui semblar el mateix “motiu” temàtic que ja havia tractat en la novel·la, el que intentarà fer ara l'autor des de les pàgines d'una conferència no té gaire o res a veure amb el que havia publicat sis anys abans ni evidentment li ho reclamem. La voluntat amb la qual un autor s'enfronta a l'escriptura d'una novel·la, no pot ser la mateixa amb què ell mateix es pot disposar a redactar una conferència o amb la voluntat que el pot portar a escriure un dietari encara que sigui per encàrrec. Cada cas és tota una altra cosa. Per començar, i ens quedarem aquí, en la conferència hi ha d'haver certes idees a transmetre o almenys una voluntat d'explicar quelcom amb més o menys profunditat a un públic més o menys interessat. Pel que fa a la voluntat de la novel·la no hi entrarem pas, però en tot cas el que podem dir és que això no cal que es doni, almenys, no necessàriament.

Així doncs, el que intenta fer Gimferrer en la conferència sobre l'imaginari de Fortuny no és en cap moment el mateix que havia fet en la novel·la. Ja no intentarà construir un imaginari en el sentit que ho havia fet a la novel·la, sinó que farà un exercici d'erudició per donar certes raons històriques que ens puguin portar a parlar de la creació d'un imaginari. Ens donarà, doncs, els motius originals que ens poden fer creure que allò del que no se'ns pot parlar, el secret, va succeir efectivament, és a dir fonamenta en certes raons històriques un imaginari: com Fortuny ingressa en el classicisme pictòric, com era el públic burgès de la seva

⁶ Gimferrer, Pere, *Valències*, València, Eliseu Climent/3i4, 1993.

època, la renúncia de Fortuny fill a tot allò modern, el seu vincle amb Orson Welles o Marcel Proust etc. Hi ha doncs, en aquesta conferència de Gimferrer, un sotmetiment del discurs a la lògica abassegadora de la cronologia a través de la qual s'intenta inferir tot allò que en queda fora, com pot ser en aquest cas un imaginari. Es dóna doncs, inductivament, la prolongació d'una llei —en aquest cas la llei dels fets, de tot allò que va succeir efectivament— fora dels límits d'allà on ha estat determinada. En tot cas, encara que en quedi fora, l'explicació provindrà sempre del referent real que en permet la inferència.

Ens trobem doncs davant de dues maneres d'evocar un mateix imaginari: en primer lloc la novel·la que intenta parlar d'un imaginari a través de la seva construcció. Aquest imaginari quedarà caracteritzat mitjançant certes operacions de composició i la intertextualitat serà la pedra de toc que haurà de generar aquest nou món a partir de certs detalls necessàriament ficticials. En segon lloc la conferència, caracteritzada a través de certes operacions de resolució, en la qual es reproduïx allò que inductivament podríem dir que va existir. D'aquesta altra pràctica per acostar-se a l'imaginari i que s'oposa a la intertextualitat en podríem dir "extrapolació", ja que decidides certes condicions *a priori* que suposem en la lectura, tot l'imaginari que se'n destil·la n'és una conseqüència. El que fa que la novel·la fugi de l'exuberància d'una posició dominant, és a dir fugi de la relació causa-efecte que podem dir que són les relacions que s'estableixen en la conferència, és precisament la inestabilitat en la qual la intertextualitat s'assenta, privilegiant abans la producció de sentit que no pas la resolució de certes condicions *a priori*. Mentre que la intertextualitat podríem dir que funciona sintèticament, l'extrapolació hauríem de dir que funciona analíticament, ja que l'únic que fa és resseguir el que li proposa el referent.

Al *Fortuny* no ens trobem un discurs amb sentit únic, sinó que s'hi fa palès com tot enunciat que s'hi integra porta marques d'un diàleg que s'ha establert entre l'enunciador —aquell qui enuncia— i l'enunciat o entre el narrador i el destinatari del text, entès aquest com dipositari de sentit. La noció de dialogisme bajtinià que es troba a l'origen del concepte d'intertextualitat ja presenta de manera diàfana que tota relació

de diàleg consisteix en la relació semàntica que s'estableix entre tots els enunciats que es donen en la comunicació verbal. La prosa literària és doncs, i així ho exemplifica la nostra novel·la, el paradigma d'aquesta dimensió intertextual que organitza tot discurs. Tot text pot ser entès com la relectura, el desplaçament o la condensació de diferents textos.

Dietari o Novel·la

Fortuny va aparèixer l'any 1983 i és fins a dia d'avui l'única novel·la en català que ha publicat l'autor. La publicà poc després que hagués sortit el segon volum antològic del seu *Dietari*, el qual agrupava material aparegut a la premsa periòdica, concretament al *Correo Catalán*, entre 1980 i 1982. En el fet que el *Fortuny* i el *Dietari* es publiquin consecutivament, cosa que podria ser considerada tan sols com accidental, ens sembla trobar-hi latent una idea necessàriament unificadora. El *Dietari* —i fem al·lusió tant al primer volum (1979-1980) com al segon (1980-1982)— i el *Fortuny* participen d'una mateixa problemàtica que podríem intentar formular de la manera següent: com aconseguir incloure's des de la literatura en l'espai d'inconcreció que es dona en tota narració entre el que és ficcional i el que no ho és —diguem-ne factual. D'alguna manera això és el principi mateix d'intertextualitat com a condició constitutiva de tot text. Aquest parentiu invisible, que no fonamentem en cap cas en el sol fet que es publiquin una després de l'altra, queda lligat a algunes traces d'ambdós textos que mostren un tractament de la realitat com a ficció i de la ficció com a realitat. Altra vegada la unitat del món i el text. En el *Dietari* trobem certes pràctiques enunciatives que després també trobem en el *Fortuny*. Així doncs, l'experiència pròpia de l'obra i les relacions que a partir d'ella s'estableixen deixen de ser incomunicables. Algunes de les idees que trobem en el *Fortuny* continuen essent exactament les mateixes que trobàvem en el *Dietari* però en la mesura que no hi ha cap empremta visible del que havia estat anteriorment. En certa manera podem dir que el *Fortuny* substitueix sense desplaçar-la l'experiència de l'escriptura del *Dietari*, el qual pot ser entès com un conjunt

de fragments que anuncien unes certes traces anònimes del llibre que es voldrà realitzar o que s'està realitzant. La diferència vindrà decidida tan sols per l'actitud que es prengui davant del discurs i això és el que farà que la repetició d'unes certes estratègies sigui considerada diferentment. Semblant, d'alguna altra manera, al propòsit atordidor amb què Pierre Menard intentà tornar a escriure el Quijote, paraula per paraula, tres-cents anys després per intentar fer un altre llibre.⁷

Una de les estratègies enunciatives que Gimferrer utilitza tant en el *Dietari* com en el *Fortuny* és la fragmentació del text. Ens trobem, en ambdós textos, davant d'escenes closes sobre elles mateixes encapçalades per un títol. El fragment és entès aquí com quelcom que s'ha distanciat d'una altra cosa i a la vegada com un element que funciona autònomament, que es pot constituir i es constitueix com una part d'un Tot que ja l'inclou i al mateix temps com una part d'un Tot al qual encara no pertany. Caldrà veure com aquesta fragmentació afecta a les obres diferentment. El fet que l'escriptura del *Dietari* estigui sotmesa a la regularitat cronològica que imposa la datació dels diferents fragments fa que la discontinuïtat sigui intrínseca al gènere. Tot i que Pere Gimferrer marca una distància temporal arbitrària —que no intervé en la selecció dels esdeveniments explicats— entre el moment d'escriptura efectiva i el temps de l'enunciat, la data resulta igualment decisiva ja que sota la protecció que la datació li atorga, en cap cas amenaçada, l'autor podrà arrelar en la quotidianitat qualsevol fet, establint així un diàleg entre el passat i el moment d'escriptura efectiva. La fragmentació resulta doncs essencial en l'escriptura del *Dietari*. Veiem per exemple l'anotació del divendres 19 de setembre de 1980:

Són dos testaments de senyors benestants: dos cavallers rurals, diríem, potser, ara. El primer —el més recent— ens el retreu el quequeig em-barbussat de la veuassa d'un jove mig bohemí. És un professor llicenciat en Arts, que discurseja al despatx del director de la Biblioteca Nacional. Som a Dublín, el dijous 4 de juny de l'any 1904. El cuiro dels seients

⁷ Borges, Jorge Luis (1957): "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial, Madrid, 1997.

fa un carrisqueig. En la calma de cel·la, sota la volta solemne del sotram, un llum amb casqueta verda. [...]⁸

Pel que fa a la novel·la no és exactament el mateix ja que no comptem amb la necessitat de la fragmentació tot i que la hi podem considerar. A través de la contínua interrupció de les escenes que es presenten, podríem dir que s'intenta re-presentar el món de manera incompleta i parcial i això permet pensar l'imaginari de què parlàvem i que queda més enllà, canviant la coherència que se li suposa al gènere per uns certs intensitat i imprevist. Aquesta elecció deliberada del fragment, posa en escena el problema de la integritat del sentit que sempre s'ha d'acabar de completar, és a dir que està permanentment diferit. És a dir que la seva significació és allò no aprehensible que tal vegada podria arribar a ser en un futur però que no arriba a ser mai.

Una altra estratègia que es repeteix tant en el *Dietari* com en el *Fortuny* és que l'autor no fa cap tipus de diferència ontològica entre els diferents personatges que van apareixent, ja siguin històrics o bé ficticials. Com a designació no hi ha cap diferència d'ús, els noms propis són designadors rígids que es refereixen a uns certs personatges particulars, fet que fa explícita una certa transitivitat del text en el món i al mateix temps ens deixa entreveure la retirada de tota especial consideració de veritat davant dels textos factuais, entenent així que tot discurs obeeix a unes convencions igualment arbitràries. Veiem com en el *Fortuny ens descriu Isabelle, personatge de Gabriele d'Annunzio*:

...Isabelle s'és embolcallada en un model de Fortuny: un xal de gasa oriental amb un tint de rosa de lluna quan neix, amb gernació estampada d'astres, de plantes i de bèsties. Damunt una catifa de blau fosc i blanc d'ivori, Isabelle, amb els peus nus, té els talons de color de vermelló i balla al ritme de sonsònia d'una música de sistres.⁹

⁸ Gimferrer, Pere (1996): "Dos testaments", *Dietari Complet*, 2 (1980-1982). *Obra catalana completa*/3, Barcelona, Edicions 62, p. 191.

⁹ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *Figures d'art*, *Obra Catalana Completa* /4, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 287.

En el *Dietari* trobem per exemple aquesta descripció del comissari Maigret, personatge de ficció de Georges Simenon:

No: no cal que mireu més. No trobareu, aquí, la Brasserie Dauphine. Sí, això és el quai des Orfèvres, i quan el comissari Maigret surt del seu despatx a la P.J. —la policia judicial— i no té temps per anar a dinar a casa, truca a la senyora Maigret i baixa a prendre alguna cosa a la brasserie Dauphine.¹⁰

És precisament aquesta una de les característiques que fan més evident la condició de transitivitat de què parlàvem abans que s'estableix entre el discurs i el món i ens permet parlar de la Història i el Text com la mateixa i única cosa. L'espai literari entès de manera absoluta, ja sigui factual, és a dir que es construeixi *a priori* fora de la ficció com pot ser el cas del *Dietari*, o bé sigui ficcional com pot ser el del *Fortuny*, és considerat com un espai que haurà de servir per posar en relació els éssers reals i els de ficció, al mateix temps que n'haurà d'eliminar les diferències i pretendre assegurar-ne l'existència en la construcció de l'imaginari. Així doncs, hi ha una posada en dubte de les suposades característiques que estabilitzen el gènere novel·lístic i s'estableix al mateix temps un diàleg entre la voluntat d'una representació idealista de l'existència referencial i la consciència de la impossibilitat d'aconseguir-ho. A les darreres pàgines del *Fortuny* ens trobem una llista dels *dramatis personae* que han intervingut en les diferents escenes i un petit comentari que els identifica. Així ens trobem per exemple els mamelucs i els arcabussejats, que són definits com personatges històrics i a la vegada com personatges de Goya, just després de trobar-nos Othel·lo, Iago i Desdèmona que són definits com a personatges de Shakespeare i d'Orson Welles al mateix temps. També apareixen, entre d'altres, Marcel Proust, D.W. Griffith, Julie Christie, Francesca de Rimini, Enrico Caruso o Rodolfo Valentino. I precisament aquesta llista de *dramatis personae* ens permet entendre no tan sols els éssers històrics com a éssers ficticials sinó que permet en-

¹⁰ Gimferrer, Pere (1995): *Dietari Complet, 1 (1979-1980)*. *Obra catalana completa/2*. Barcelona, Edicions 62, p. 330.

tendre els éssers fictivals com a éssers històrics ja que no som ni en un espai ni en l'altre sinó en l'espai inconcret que genera la literatura. Per aquesta raó podem entendre la intervenció constant en el text de personatges literaris o d'actors de cinema ja que li permeten a Gimferrer manifestar la mateixa problemàtica que ja trobàvem en el *Dietari*. Registrant en el text noms de personatges que reenviïn explícitament a altres textos, a altres móns —i aquest és el valor que atribuïm a la relació de *dramatis personae* de què hem parlat— aconseguen imposar un sistema de referència particular i cotextual al mateix temps.

Un altre element que també trobem en les dues obres i a través del qual l'autor reprèn encara sota una altra forma el problema de la representació —entès com un dels problemes més perturbadors del discurs— és la contínua voluntat de transposar en el text unes certes imatges, especialment quadres i fotografies.

L'odalisca té una cabellera llarga i negra, esbandida en l'aire quiet i embafador. El cos nu li jeu en un llençol blanc que cobreix i ofega un llenç d'un vermell esponerós i vívid. Molt alt, allà enllà damunt el cap de l'odalisca, hi ha un cortinatge de color verd fosc. L'odalisca ofereix el cos, com ofereix, obert el palmell de la mà. Un àrab amb turbant li seu als peus¹¹.

El problema de l'ècfrasi, el problema de la transposició d'una imatge en el text, ve a consolidar la importància del problema de l'arbitrarietat del signe que ja hem vist abans. Fem al·lusió a la dificultat que pot suposar per la escriptura l'intent de fixar una imatge entenent que les paraules no en tenen de cap manera la capacitat. Com incloure doncs l'espai en el temps? La intertextualitat apareix com a condició central en el sentit que s'intenta portar a terme la representació de quelcom i que això no es podrà fer d'una altra manera que no sigui amb la creació de tota una altra cosa que rep un tractament artístic diferent, ordenat ara pel llenguatge literari i que per aquesta única raó opera en un altre sistema semiòtic. ¿Com podran doncs les paraules intentar representar

¹¹ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *op.cit.*, p. 255

allò que és, per la pròpia condició del llenguatge, irrepresentable? És a dir, ¿com es podrà intentar capturar en la seqüència temporal de la literatura, una dimensió visual, un espai? Per portar a terme aquest exercici impracticable a priori, cal conciliar dos impulsos oposats: d'una banda la fixació temporal que reclama la imatge, i d'aquí podem dir que sorgeix part de les pràctiques crítiques artístiques, i de l'altra la voluntat de la imatge d'incloure's en la llibertat del flux temporal que ve determinada precisament per la no fixació de sentit de la qual participa la llengua i que li permet un ajornament constant. L'intent de fondre espai i temps en l'escriptura, la pretensió de fer concordar allò visual i allò verbal ens sembla que pretén aconseguir combinar allò permanent i allò que no ho és. I aquí prenen sentit les paraules d'Octavio Paz quan ens diu que el *Fortuny* no és un llibre per a ser pensat sinó per a ser vist a través de la lectura.¹² Imatges fetes de paraules.

Recurrentment en el *Dietari*, el narrador comença el fragment mirant una fotografia, un gravat o una pintura que li evoca l'esdeveniment narrat. En aquest cas les imatges, a les quals s'atorga una certa funció documental, tenen la pretensió d'atestar el caràcter verificable de la informació transmesa i és potser el fet que la imatge conservi un passat que va existir que fa que es converteixi en un objecte de fascinació per a l'escriptor. A través de la descripció no s'intentarà reproduir el referent sinó que l'autor procurarà crear una percepció particular de l'objecte, crear de nou la imatge i no només cercar el seu reconeixement. Com en aquesta descripció d'un retrat de l'escriptor Mariano José de Larra:

La cara és ampla; el cabell, abundós, com agitat per un vent, per una tempesta invisible, en desordre, excedint el contorn del rostre refusant-ne la llisor: veritablement una cabellera romàntica. L'expressió dels ulls, el plec de la boca sota els bigotis, en el retrat que tinc davant meu —un gravat imprès a París, el segle passat— no em donen una imatge definida. No és un home trist o malencònic, tampoc no és un home irònic; no és noble ni plebeu.¹³

¹² Paz, Octavio (1993), «“La trama mortal”», *Anthropos*, 140, p. 62

¹³ Gimferrer, Pere (1995), “Dietari Complet, 1 (1979-1980)”, *op.cit.*, p. 49

Ocupant l'espai de la representació, la descripció és utilitzada per aconseguir posar en relació la ficció i la realitat en l'espai del dietari. La imatge, a la vegada que es re-crea, ens demana de concedir-hi tota la nostra credulitat com alguna cosa que és fora del text, és a dir que té un vincle referencial amb el món i en certa manera espera que es doni en el text el reconeixement d'aquest lligam. Acceptar això resulta determinant per la relació que el lector manté amb el gènere i al mateix temps fonamenta la pertinència del missatge cosa que no nega, però, que tot intent de descripció precisa i exacta es converteixi inevitablement en una invocació metafòrica singular i autònoma, i és aquí on la particularitat de l'escriptura entra en joc. El discurs literari és intrareferencial, en el sentit que ens envia a un real extralingüístic que és precisament la seva pròpia producció. El referent de la literatura no és altra cosa que allò que ella mateixa genera. Entès així, tot exercici literari no té altra pretensió que marcar aquesta intrareferencialitat.

Perquè qualsevol novel·la funcioni com artefacte ficcional, la nostra credulitat ha de mantenir-se suspesa i el que se'ns explica no pot ser sotmès a la distinció veritat / mentida. Per tant, en el *Fortuny* ja no tindrem cap necessitat de buscar en la imatge allò que aferra el text al referent —necessitat que en certa manera sí que trobàvem en el *Dietari* tot i que les digressions constants intentaven allunyar-nos-en, intentant abolir les tèbies fronteres entre realitat i ficció. Així doncs, tot i que l'exercici que es porta a terme en el *Fortuny* pugui semblar el mateix que es dona en el *Dietari*, no ho és ja que l'actitud que reclama el gènere, entès ara com una fixació d'època elevada al rang de norma, no és la mateixa. Dotar de certa autonomia l'acte de creació, haurà de servir per a posar en dubte tota possible definició estable de gènere que vingui definida per la instauració de certs esquemes convencionals, a la vegada que ens recordarà la impossibilitat de totalització de qualsevol sistema textual.

En el *Fortuny* ja no tan sols es crea la imatge de nou sinó que l'autor fuig de l'ècfrasi literal, és a dir del vincle amb el món, per explorar lliurement els poders il·lusoris del llenguatge. Gimferrer utilitza les paraules no sotmeses a la llei del real, però que n'asseguren certa intel·

ligibilitat, per parlar-nos d'alguna cosa que en queda fora, evidenciant els problemes de la representació verbal, el mateix que passa doncs amb la representació de l'imaginari del qual parlàvem abans. La finalitat de la descripció d'una imatge no serà tan sols aconseguir acostar la comprensió de la significació que pugui aportar sinó també aspirar a crear una percepció particular de l'objecte, creant-lo i no pas intentant buscar-ne el re-coneixement. Això permet alliberar l'escriptura de qualsevol automatisme perceptiu. La imatge tornarà a ser per primera vegada. El valor performatiu del llenguatge, és a dir acceptar el fet que el llenguatge es presenti destinat a transformar la realitat, és consubstancial a la seva existència —tant pel que fa al que consisteix en marques de literaritat com pel que té a veure amb l'activitat d'escriptura mateixa.

La jaqueta dels uniformes de la cavalleria espanyola és blava; duen pantalons vermells, xarretes daurades, i branden el gran llamp blanc dels sabres desembeïnats que tallen l'aire sec i nu, damunt de fons de blau imperiós i unànime. Baixant en una sola exhalació, mai no prou vista, pel pedregar esquerp i rancuniós, aquesta gernació contradictòria de volums aturats en un moviment instantani, aquest escamot d'àrabs vestits de blanc o de verd o de vermell o de groc o d'un color que sembla violeta, sota la senyera vermellejant en un vendaval flamíger, també és un poble de gent que no acaba de tenir cara. Bruscos en l'encesor del moviment, són tots instant, rampell de colors fúlgides.¹⁴

I no és pas que la imatge generi el desenvolupament del text sinó el text que genera el quadre —com quelcom que és més enllà del llenguatge— indicant-nos com el signe verbal és capaç d'anar més enllà de les paraules. I si les representacions pictòriques obliguen a establir unes certes associacions d'idees oposant-se així a que la imatge n'explíciti directament el significat, allò que vol dir, la modernitat ens ha ensenyat també a considerar en l'escriptura la posada en crisi de l'estabilitat del signe lingüístic. El que determinarà la representació escriptural no és doncs l'obra pictòrica, la qual és tan sols el pretext del que es vol escriure, sinó que el text vindrà dictat exclusivament per la descripció que en

¹⁴ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *op. cit.*, p. 257

fa l'autor i no pas al revés. Aquesta il·lusió descriptiva, aquesta voluntat, és competència exclusiva de la literatura. El camp de l'escriptor, doncs, és tan sols l'escriptura mateixa però no pas com a forma pura sinó com a únic espai possible del que escriu.

Conclusions

Hem vist com Pere Gimferrer assaja de diverses maneres la construcció d'un imaginari, dependent de certs condicionants externs a l'escriptura mateixa que alteren la relació que manté l'autor amb allò que vol escriure. Després hem vist algunes estratègies enunciatives compartides pel *Dietari* i el *Fortuny* que ens han de servir per a poder observar les diferències entre els dos textos i és aquí on podem centrar definitivament el problema de l'intertext. El que ens permetrà veure la dissemblança entre ambdós textos és el que s'hi repeteix i això ens deixarà entendre també que la intertextualitat no es dona en la permanència sinó en el canvi, en la transposició d'un seguit d'estratègies que ens permet observar la posada en dubte d'una suposada estabilitat genèrica. És precisament, com diu Julia Kristeva,¹⁵ en el traspàs d'un sistema significant a un altre, fet que exigeix una nova articulació de les relacions que el subjecte manté amb el discurs, que caldrà parlar d'intertextualitat. En aquest sentit el *Fortuny* i el *Dietari* s'inclouen en una de les grans problemàtiques de l'escriptura moderna: la posada en dubte de la posició que ocupa el subjecte de l'escriptura respecte l'escriptura mateixa.

Així, entenem la transposició com l'origen de tot allò que pot ser considerat un intertext i per tant de la intertextualitat mateixa. En aquest sentit s'ha intentat explicitar en certa manera el factor de compromís amb la literatura que implica l'acceptació del terme intertextualitat tant per Gimferrer com pels lectors. Hem mostrat també com el concepte d'intertextualitat actualitza les relacions que en un text s'esdevenen amb tot text, al mateix temps que ens fa present que caldrà assumir un

¹⁵ Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, París:, Seuil, 1985, p. 60.

distanciament respecte de tota interpretació entesa ara com el conjunt de presupòsits manlevats d'altres textos, i tot i que coherent, sempre provisional i vulnerable. El *Fortuny* de Gimferrer, ens sembla, participa d'aquesta idea. Això és el que ens caldrà admetre: per mantenir la il·lusió de viure dins d'un text infinit, haurem d'acceptar la impossibilitat de viure-hi fora, fins i tot si volem reproduir un imaginari.

4. ESCRITURA I CIUTAT DELS SIGNES

ÀLEX MATAS PONS

*“L’ull no veu coses sinó figures de coses que signifi-
quen altres coses”*

ITALO CALVINO

*“Toutes les possibilités harmoniques et architecturales
s’émouvront autour de ton siège”*

ARTHUR RIMBAUD

1

L’últim dels grans debats en l’àmbit de les humanitats és el de la postmodernitat i aquest cop ha anat molt més enllà de l’habitual i reduït cercle d’especialistes i ha obtingut un notable relleu social. Encara que gairebé ningú es posa d’acord a l’hora de definir què és “postmodernisme”, són pocs els que encara no s’han familiaritzat amb el terme i la veritat és que és avui un inqüestionable lloc comú que ha envaït totes les àrees del saber. Les Belles Arts no són evidentment cap excepció i han estat també envaïdes pel tòpic de la postmodernitat, però és significatiu recordar que abans que en qualsevol altra disciplina va ser en l’arquitectura on es va posar de moda el terme per primer cop.

En l’arquitectura, a més a més, allò que és postmodern sembla poder definir-se amb una mica més de concreció que en la resta de disciplines. De fet, a tall d’exemple, cal recordar que fins i tot hi ha una data concreta de la mort simbòlica del moviment modern en arquitectura i, per tant, una altra del naixement simbòlic del moviment postmodern. Charles Jencks va proposar que aquesta data és el 15 de juliol de 1972 i l’hora exacta són les 3.32 de la tarda, quan van ser dinamitats els blocs de Pruitt-Igoe Housing de St. Louis construïts als anys 50 per Minoru Yamasaki. Els van enderrocar quan havien esdevingut inhabitables com també passaria amb moltes altres edificacions que, com aquesta, s’havi-

en construït sota la metàfora fabril i maquinista tan comuna als programes moderns del grup de la Bauhaus, de Gropius, Mies Van der Rohe o de Le Corbusier. Però més enllà de la data anecdòtica, aquells anys van veure també aparèixer importants llibres com els que va escriure Robert Venturi —el seu conegut *Learning from Las Vegas* es va publicar aquell any de 1972—, o el del mateix Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, de l'any 1977. Llibres on es pot llegir la reacció contra una arquitectura moderna que consideren hereva de l'ideal de progrés il·lustrat i a la que acusen de voler traduir l'exigència de modernització en una construcció racional i estandarditzada. Proposen, a canvi, una nova arquitectura eclèctica preocupada sobretot per la reminiscència històrica. La figura màxima d'aquest nou moviment és la “citació”, i no és només que es negui a donar l'esquena al passat en nom de la idea de progrés com havia fet el moviment modern, sinó que també rebutja l'universalisme quan es pronuncia a favor de l'afinitat amb les tradicions arquitectòniques vernacles, regionals o locals i quan proposa la mixtura de codis.

L'arquitectura permet aleshores reconèixer alguns estilemes de la postmodernitat artística i, sobretot, permet veure formalitzades, atesa la seva concreció plàstica, algunes de les preocupacions de “l'alta cultura”. El discurs de la postmodernitat arquitectònica no és però un discurs aïllat i cal incloure'l en un molt més ampli context històric de reacció contra el “modernisme”. És per això que en paral·lel trobem una idèntica tasca crítica encarregada d'historiar l'agonia d'un model de ciutat presentat com a característicament modern també des de la sociologia. Jane Jacobs començava la seva influent obra *Vida i mort de les grans ciutats* (1969) amb tota una declaració d'intencions: “Aquest llibre és un atac contra les teories més usuals sobre urbanització i reconstrucció de ciutats.” La crítica cultural urbana redueix la ciutat moderna a un concepte de ciutat inspirat en la ideologia de la planificació i apareix descrita com un espai buit i neutre sota el qual se soterra l'experiència personal que poguessin tenir els seus habitants. Jane Jacobs tenia clar que del que es tractava era de recuperar aquesta soterrada experiència individual dels ciutadans, i com ella també Richard Sennet, qui a *Vida urbana i identitat personal*

(1970) fa comprendre que el mitjà per aconseguir-ho és combatre la preceptiva d'una "planificació morta i predeterminada" que quan somia "harmonia i ordre" restringeix l'"efectiva exploració social".

Contra la universal utopia de la maqueta clara i ordenada ells oposen fins i tot el desordre, molt més sensible i fidel a les dinàmiques imprevisibles d'una societat històrica capaç de crear constantment noves i complexes experiències. Aquesta reacció crítica no és circumstancial i no només és una resposta a les reconstruccions urbanes que es fan aleshores segons el programa modern a l'Europa de postguerra. Ni tampoc és només la resposta puntual al fracàs social dels grans projectes urbanístics de les grans ciutats nord-americanes, com és el cas d'aquesta paradigmàtica ciutat de Nova York sortida de la megalomania de Robert Moses: "Quan actues en una metròpoli sobreedificada, has d'obrir-te camí amb una destrall de carnisser. Simplement continuaré construint." Com molt bé va explicar Marshall Berman el resultat d'aquesta enèrgica construcció de "noves autopistes i l'enorme xarxa de parcs industrials, centres comercials i ciutats dormitori" no va ser un altre que el de les disparitats de classe i la polarització racial. En realitat, més enllà del que hi pugui haver de circumstancial, el que fan és diagnosticar la caiguda definitiva d'un model de ciutat que és el que havia resultat de la il·lusió del projecte. Llegeixen el que interpreten com a desenllaç d'un altre d'aquells grans relats de la modernitat dels quals va parlar Lyotard: el relat de la ciutat-concepte. La ciutat que havia protagonitzat aquest relat és descrita significativament per Sennet segons la metàfora de la màquina, tan volguda per urbanistes i arquitectes moderns i que ell en canvi associa a l'homogeneïtzació: "Les peces de la màquina són diferents, indubtablement, però aquestes diferències existeixen per crear una sola funció; tot conflicte entre peces, o fins i tot l'existència de peces que treballassin amb independència del conjunt, anul·laria el propòsit de la màquina."

Els episodis més importants d'aquest relat d'una ciutat-concepte identificada amb el progrés es remunten al segle XIX. Va ser aleshores, amb les reformes urbanístiques del baró Haussmann a París, de John Nash a Londres o de la Ringstrasse vienesa i el pla Cerdà barcelonès quan es va

consolidar aquest model de ciutat que ara tocava a la seva fi. Als anys 60, Kevin Lynch estudia a *La imatge de la ciutat* precisament com la geometria abstracta del discurs científic de la modernitat —allò que Stephen Toulmin analitza també, oportunament, a *Cosmopolis*— havia transformat les ciutats en artefactes alienants. Ell va ser el primer a descriure el rescat d'aquell individu soterrat sota la maqueta de la planificació mitjançant una metàfora cartogràfica que ha estat tan rendible després per als estudis urbans. El protagonisme només podria retornar als ciutadans, segons el seu parer, si s'aconseguís que aquests recuperessin una “perdua pràctica del sentit de l'orientació”. Només amb una nova escala urbana podrien aquests dissenyar els seus “propis mapes”:

És evident que la forma d'una ciutat o d'una metròpoli no ha d'exhibir un ordre gegantí i estratificat. Es tractarà d'una pauta complexa, contínua i total, però intricada i mòbil. Ha de ser plàstica pels hàbits de la percepció de milers de ciutadans, oberta per canviar de funció i significat, i receptiva per la transformació de noves imatges. Ha de convidar els seus observadors a explorar el món.

Apareix novament aquella idea de l'exploració urbana que ja havíem vist proposada per Richard Sennet, però el geògraf Kevin Lynch l'acompanya d'una altra idea, la d'una sistemàtica ordenació de la ciutat que fos capaç de crear noves formes de complexitat i noves formes d'experiències diverses. El concepte a partir del qual ell entenia que s'havia de dur a terme aquesta nova ordenació es el de *legibilitat*, amb el qual volia referir-se a la fins ara desatesa imatge mental que tenen els ciutadans de la seva ciutat. Aquesta imatge contindria la consciència que té l'individu del seu propi medi, la percepció que té del seu propi entorn físic. La imatge que tenim del nostre entorn físic té també una determinada funció social. Lynch pensa que la figurabilitat de les formes no només condiciona la imatge que tinguem d'un determinat espai, sinó que també condiciona la relació que tinguem amb la nostra comunitat a través d'ell.

És per això que demana tota l'atenció per als recorreguts i itineraris d'un ciutadà comparat amb l'explorador que, alliberat de les abstracci-

ons del plànol, practica l'espai de la ciutat en la forma del viatge. Des d'aleshores cada cop s'és més conscient de les funcions que exerceixen els símbols a l'espai urbà i el ciutadà és vist com un intèrpret que passeja per un territori poblat de signes. Aquesta conversió del ciutadà en intèrpret proposada per Kevin Lynch condicionaria els estudis urbans d'aquells anys i encara els d'avui dia, i s'explica en part pel clima cultural d'una època en la qual, com és sabut, els estudis lingüístics van despertar unes enormes fascinació i influència sobre la resta de disciplines. Les tècniques de la lectura van abandonar l'àmbit fins ara restringit de la semiòtica i la retòrica i van col·laborar a afavorir una millor comprensió dels espais urbans i de l'experiència que es viu en ells. Aquesta aliança, però, va significar també en un altre sentit una millor comprensió del ric i complex estatut semàntic de què havia gaudit la ciutat moderna per a la literatura. El dibuix dels seus carrers i la juxtaposició dels seus edificis remetien al caràcter il·lusori de les representacions i al llenguatge de la teatralització. El paper del ciutadà remet doncs al de l'hermeneuta. La ciutat va significar l'òptim articulat físic per pensar, en tant que espai materialitzat o petrificat, per analogia els problemes de la representació, de com donar forma al que no en té, de com imposar-se a la discontinuïtat.

2

Aquesta analogia entre ciutat moderna i escriptura es pot veure a partir d'un esdeveniment històric exemplar com és la Revolució Francesa. Amb la Revolució la ciutat va esdevenir un aparador per a l'exhibició de la publicitat revolucionària i els carrers van ser envaïts contínuament per l'activitat política. Aquest va ser un dels principals camins pels quals la circumstància històrica va passar a formar part de la vida quotidiana dels ciutadans i el motiu pel qual Priscilla Parkhurst Ferguson manté que, sense atendre al seu emplaçament urbà —“des del judici i l'execució del rei fins a les cerimònies oficials com els Festivals de la Raó”—, no es pot copsar el to de la Revolució ni el to del segle que hauria de venir.

Quan les autoritats i institucions revolucionàries intervenen mitjançant aquesta mena d'iniciatives a la ciutat, el que fan és procurar la seva reescriptura a partir de la inscripció sobre ella del nou paradigma històric de la modernitat: el canvi. Quan pretenen fixar el canvi el que fan en realitat és inscriure una de les essencials paradoxes modernes: la pretensió de monumentalitzar la idea de ruptura. En resum, busquen perpetuar la Revolució. Walter Benjamin, a la seva coneguda *Obra dels passatges*, recull una d'aquestes iniciatives revolucionàries com és la de canviar els noms dels carrers. Recull fins i tot un curiós però documentat projecte amb què alguns d'aquells revolucionaris pretenien convertir París en un mapamundi canviant tots els noms de places i carrers pels de "llocs i objectes notables" d'arreu del món. Aquesta és la ciutat revolucionària que permet al pensador alemany afirmar que la "ciutat va fer possible que totes les paraules, o almenys una gran quantitat, fossin elevades a la noblesa del nom —cosa que abans només succeïa amb molt poques, amb una classe privilegiada de paraules. El que per a tothom era el més ordinari, el carrer, va ser el que va portar a terme aquesta revolució del llenguatge".

La ciutat revolucionària dels signes explica així la seva afinitat amb l'escriptura literària. La pedra o el paper només són dos mitjans que funcionen de forma idèntica com a suport extern on fixar un discurs que ha d'inscriure's, com deia Paul Ricœur, perquè desapareix en tant que esdeveniment. Ambdues inscripcions gaudeixen d'una autonomia semàntica que va més enllà dels finits horitzons de la voluntat dels seus agents o actors. Autonomia que en el cas de la ciutat es pot entendre a partir de la fonamental tensió que existeix entre els edificis i els carrers i el simbolisme i la evocació de les seves formes. L'absència que neix d'aquesta irreconciliable tensió recorda la noció d'escriptura de Roland Barthes i el retrocés constant d'un significat que esdevé significant per altres significants. La ciutat, de la mateixa manera que ho fa el text escrit, no permet confiar en la satisfacció última d'un significat unívoc. La lliçó de la semiologia segons el pensador francès seria precisament la de reconèixer que les actualitzacions que es fan de la ciutat són sempre provisionals i que depenen d'una estructura "que no s'ha de voler mai

omplir [...] com si d'un poema que desplega el significat es tractés". El que es desprèn de tot això és que, davant d'un significat en fugida constant, és la manca de significat el que permet convertir el ciutadà en explorador, com volia Kevin Lynch, en intèrpret o hermeneuta.

La ciutat moderna dels signes des d'aquesta perspectiva s'assembla poc a aquella neutra i ahistòrica maqueta de la planificació que es va dibuixar des de la postmodernitat. Passa el mateix amb l'escriptura, que tampoc no té res a veure amb la fixació del llenguatge en tant que *langue*, en el sentit que li va donar Saussure com a sèrie organitzada de signes en forma de sistema amb les seves pròpies lleis i regles. L'escriptura fixa el discurs i no la llengua, fixa l'actualització que fa d'aquesta un determinat subjecte que, tanmateix, s'està constituint com a tal en el mateix instant que s'apropia d'aquesta mateixa estructura. És en l'acte o el tenir lloc del llenguatge, com ha explicat àmpliament la teoria lingüística del segle XX, que el subjecte de l'enunciació es constitueix en el trànsit que va des del llenguatge fins al discurs.

Ara bé: si tot aquest procés ha de tenir el seu ancoratge en l'aparició d'un "jo", en tant que instància discursiva, aleshores l'escriptura de la ciutat dels signes esdevé exemplar quan il·lustra els inútils esforços i les inútils pretensions de fixar la consciència d'un home que aspira a objectivar-se mitjançant el registre de les múltiples sensacions, percepcions i imatges del seu passejar. La tensió que hem vist entre el que és canviant i el que perdura i la interactuació entre el temps històric i l'espai ja preveien la tensió entre la percepció i la seva fixació en el signe de l'escriptura. L'escriptor francès Louis Sébastien Mercier és qui mereix probablement ser considerat l'autor o l'inventor d'aquest discurs tan característicament urbà. La seva escriptura fixa la ciutat llegible d'un intèrpret capaç d'indagar i d'interrogar tots els detalls, fins els més petits, d'un entorn ple de significants. Per això va escriure al seu *Tableau* "Paris ou la Thébaïde": "*Paris est la patrie d'un homme de lettres, sa seule patrie*". Mercier va adonar-se que l'estrèpit i la remor de la gran ciutat demanaven una veu que fos igualment polifònica i que tingués consciència d'ella mateixa en el que el seu discurs tingués de diferencial. La unitat que pogués procurar aquesta veu era l'objectiu que perseguia el seu famós *Le table-*

au de Paris, un èxit de vendes a l'època, format per 1.094 imatges de la ciutat publicades entre el 1781 i el 1788, la vigília de la Revolució. La veu d'aquests *tableaux* ensenya, com es llegeix a les paraules del prefaci, la natura històrica d'aquest home de personalitat inestable:

Jo parlaré de París, però no dels seus edificis, els seus temples, monuments, curiositats... D'altres ja han parlat prou d'això. Parlaré dels costums públics i privats, de les idees regnants, de la situació actual dels esperits, de tot allò que m'ha sorprès d'aquestes estranyes ànimes d'hàbits insòlits o raonables, però sempre canviants. [...] Mentre que altres han retratat amb plaer els segles passats, jo només m'ocupo d'aquesta generació i de la fisonomia del meu segle.

El seu projecte discursiu respon al propòsit d'esbrinar si és possible considerar des d'una raó objectiva l'experiència de la ciutat, ja que es tracta d'una experiència que produeix sense parar l'actualitat. Mercier reconeix la ciutat com l'autèntic centre dinàmic de l'experiència temporal de l'actualitat i el seu discurs és, per tant, un palimpsest dels múltiples "ares" d'aquesta ciutat. Així es llegeix al seu *Tableau* "Anecdote":

Guiat per un braç pietós, pregunta pel carrer on vivia. Ha arribat; casa seva ja no hi és; un edifici públic l'ha substituït. No reconeix ni el barri, ni la ciutat, ni els objectes que havia vist temps enrere. Les cases dels seus veïns, gravades a la seva memòria, han pres noves formes. La seva mirada interroga inútilment totes les figures; no troba ni tan sols una de la que conservi el més mínim record.

La ciutat dels signes de Mercier és la de l'accelerada successió de múltiples experiències que s'organitzen al voltant de la seva veu, la veu ubíqua d'un testimoni: "*Variété mon sujet t'appartient*", va deixar escrit. La ciutat llegible comparteix amb l'escriptura una mateixa estructura, que és també la mateixa que la de tot mitjà d'expressió on es doni la dinàmica entre solidificació i moviment. En l'escriptura es reconeix també la tensió entre els aspectes fugitius i constants de la gran ciutat. És en aquest sentit que el "*Variété mon sujet t'appartient*" de Mercier anuncia la sentència del que és avui per tothom el gran poeta de la modernitat

urbana, Charles Baudelaire, qui va escriure a *Mon cœur mis à nu*: “*De la vaporisation et de la concentration de Moi, tout est là*”. El díctic “allà” recorda que la veu de l’enunciació difícilment és objectivable i que si és assequible ho és només en la pròpia pràctica discursiva. És el discurs d’una veu exercitada en la percepció de tots els detalls i que més enllà de vagar i passejar sense destí ha pres consciència que a la gran ciutat —i això tant fa per Mercier com sobretot pel seu hereu Rétif de la Bretonne i les seves *Nuits de Paris*— tota presència és al mateix temps una forma d’ocultació. El que revela en tot cas aquesta empremta, aquest rastre o paradoxal figura que exhibeix i amaga al mateix temps, és la pròpia presència de l’observador que queda reflectit en l’angoixa i la perplexitat que pateix davant la irresolució.

3

El primer a establir el símil pictòric és el mateix Mercier quan tria el títol de la seva obra i la veritat és que la comparació permet entendre amb claredat les característiques de l’escriptura de la ciutat moderna. El “dibuix” de la ciutat que fa Mercier recorda aquell interrogant del vers de García Lorca davant la ciutat de Nova York: “¿*Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?*” El dibuix que en surt és d’una varietat de gruixos i colors que no recorda cap paisatge endreçat i harmònic. La renúncia a aquest paisatge estàtic significa la renúncia a que aquesta estratègia transformi el fet urbà en concepte de ciutat, a que el plànol suplanti l’experiència contradictòria de la ciutat. La ciutat dels signes no pot ser representada des de la panoràmica paisatgística medieval i renaixentista i ja no es pot aprofitar qualsevol relleu o qualsevol torre, qualsevol elevat i distanciat punt d’observació i la seva perspectiva, per copsar un espai netament delimitat i emmarcat. Com explica Michel de Certeau aquesta era la ficció reservada a “l’ull de Déu”, avui només actualitzada mitjançant l’ascens, per exemple, a les ara caigudes torres del World Trade Center de Nova York. Aquest procuraria avui un nou simulacre de legibilitat i la fixació en un “text transparent de l’obaga mobilitat” de la ciutat. Però

el paisatge que resultaria d'aquest exercici té més a veure amb la buida i neutra maqueta que no amb el dibuix de Mercier.

La representació literària de la modernitat presenta nombrosos exemples d'aquest inútil esforç per copsar l'impossible paisatge estàtic d'una ciutat feliçment agrupada. Victor Hugo titula precisament "París a vol d'ocell" aquell famós capítol de *Nostra Senyora de París* (1831) en què es descriu la capital francesa des del privilegiat mirador de la catedral. Ara bé, el tranquil·litzador ordre davant una ciutat que "s'ha transformat, desgraciadament", és inconquerible i la pretesa descripció es refugia en el somieig i la idealització del passat medieval de la ciutat. Deu anys més tard Charles Dickens ofereix a *Master Humphrey's Clock* (1841) una nova panoràmica, aquest cop des de la catedral de Sant Pau a Londres. En aquest cas també fracassa l'esforç per imposar-se al desordre i la descripció es resigna al registre paradoxal i fins i tot oximorònic d'aquells elements que fan incontestable la sensació de caos: "Riquesa i misèria, vici i virtut, culpabilitat i innocència, l'excés i la més extrema necessitat, amuntegats i trepitjant-se els uns als altres, estan tots reunits." Dues temptatives d'unitat entre moltes d'altres que evidencien la recerca d'una estabilitat per contraposar a la creixent diversitat d'espais i la ruptura temporal que es dona en la forma del canvi.

El dibuix de Mercier reconeix el moviment com la forma de les grans ciutats, i per tant el seu paisatge urbà no admetria ja aquells aïllats figurants de les estàtiques ciutats, per exemple de Canaletto, i el substituiria, com es fa a la pintura impressionista, per una multitud que deforma, exagera o fragmenta la visió. Victor I. Stoichita a *Veure i no veure* explica que una de les principals característiques del moviment impressionista en pintura és precisament la reflexió al voltant d'aquesta visió, la conversió de la mirada en tema. Tesi que argumenta a partir de l'anàlisi de nombroses pintures entre les quals destaca, però, la d'una obra de Caillebotte, *Interior*, de l'any 1880. Es veuen dues figures: una, la d'una dona mirant el carrer per la finestra; l'altra, la d'un home assegut al seu costat llegint el diari. A partir d'aquest contrast l'obra aconsegueix proposar un sofisticat joc entre el que és "visible" i el que és "llegible" que acaba convertint la mirada de la dona en l'argument de la narració: el

quadre transparent de la finestra és una “superfície de signes muts”. I no és pas anecdòtica aquesta interpretació de Stoichita perquè recorda també aquella altra pintura de Édouard Manet *L'estació de St. Lazare*, de 1873. El mateix joc entre el que és “visible” i el que és “llegible” havia estat ja proposat. Aleshores era una nena la que contempla a través d'uns negres barrots un impossible paisatge amagat darrere el fum del tren mentre que al mateix temps una jove aixeca la mirada del llibre que llegeix i interroga l'espectador que contempla l'escena representada. Aquest mateix joc ja el va aprofitar Michel Foucault per aventurar que el que realment fa Manet és posar en joc totes les propietats de la representació i suggerir que hi ha alguna cosa per mirar, però que és necessàriament invisible. Són dos paisatges sense profunditat i si al primer la finestra era un quadre “transparent de signes muts”, al segon és la mateixa “materialitat de la tela”, la “invisibilitat inherent a la superfície de la tela” el veritable objecte de la representació.

En resum, qualsevol visió integrada és només una temptativa i es fa també obligatòria la representació de la problemàtica mirada que contempla l'espai multiforme. La finestra de la pintura de Caillebotte és també motiu literari quan es tracta de la representació urbana i equival a una d'aquelles finestres del poema en prosa de Baudelaire de l'any 1863: “El qui mira des de fora a través d'una finestra oberta no veu mai tantes coses com el qui mira a través d'una finestra tancada. No hi ha objecte de més profunditat, més misteriós, més fèrtil, més tenebrós, més enlluernador que una finestra il·luminada per una espelma.” La mateixa idea apareix d'una manera molt més elaborada al primer poema de la sèrie titulada *Tableaux* a les *Les flors del mal* dedicada a la ciutat de París. El to elegíac del primer vers (“*Je veux, pour composer chastement mes églogues*”) pauta el que és la resignació irònica d'un subjecte de l'enunciació que sembla parodiar-se ell mateix en el moment il·lusori de suficiència creadora. Amb “*les deux mains au menton, du haut de ma mansarde*” transforma el paisatge urbà en una idealitzada natura arcàdica:

*Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
et les grands ciels qui font rêver d'éternité.*

*Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
l'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
les fleuves de charbon monter au firmament
et la lune verser son pâle enchantement.*

L'autoreflexiva veu es presenta en el moment d'una replegada subjectivitat que somia i imagina una “*tiède atmosphère*” que el preservi del pas del temps, d'aquella agressiva ruptura del temps que es dóna a les ciutats en la forma del canvi i la constant transformació i que, com s'ha vist, feia impossible la panoràmica.

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
car je serai plongé dans cette volupté
d'évoquer le Printemps avec ma volonté,
de tirer un soleil de mon cœur, et de faire
de mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

Però aquest moment de replegament malenconiós en què s'escriu l'ègloga és il·lusori. És coneguda per tothom aquella definició que va fer de la modernitat el mateix Baudelaire tot comentant l'obra de Constantin Guys a *El pintor de la vida moderna*: “La modernitat és allò transitori, fugitiu, contingent, la meitat de l'art, del qual l'altra meitat es allò etern i immutable.” Es tracta d'extreure o obtenir l'eternitat del que és transitori i això no es pot fer menyspreant i donant l'esquena al que la ciutat té de fugisser i voluble, sinó tot el contrari. És per això que en una de les peces més famoses del poeta francès que també pertany a la sèrie dels *Tableaux* de París, “À une passante”, la veu de l'enunciació, ara perduda enmig de la multitud, fixa l'aparició d'una dona amb la que es creua. La fugaç visió és descrita en la forma del “llamp” però es veu com l'eternitat s'ha manifestat en un fugitiu present mitjançant la conversió d'aquella que és presentada com “*agile et noble*” en una estàtua: “*avec sa jambe de statue*”. D'aquesta manera el que és inaccessible i inabastable apareix, ara sí, als carrers de la ciutat en la forma d'una “estàtua fugissera” que la veu lírica sap que mai no podrà posseir.

L'escriptura de la ciutat dels signes, en perpètua transformació, és la que respon al repte de la modernització urbana amb la recerca d'allò poètic enmig de la transitorietat obligada d'uns temps històrics en contínua metamorfosi. Tot esforç ordenador des del mirador privilegiat d'un paisatge estàtic ha esdevingut ja inútil en la mesura que una veu autoreflexiva de l'enunciació fa impossible, i no és la impossibilitat de la sublim natura romàntica, la representació. Un bon exemple, i no tan conegut com era el cas de Baudelaire, és el que podem llegir als versos d'un dels seus contemporanis, Walt Whitman i el seu poema de 1856 "Crossing Brooklyn Bridge":

*On the ferry-boats the hundreds that cross, returning
Home, are more curious to me than you suppose,
And you that shall cross from shore to shore years hence are more to
Me, and more in my meditations, than you might suppose.*

La mirada inaugural d'un observador sorprèn i interrogant dona pas a una sèrie d'anàfores, repeticions i juxtaposicions que recreen el retorn dels treballadors a casa després d'un dia de feina. La ciutat no apareix com a marc físic delimitat sinó que l'escenari el presideix un ferri que separa dues ciutats, la del treball i la de les llars. La veu poètica sembla voler lligar-les a partir de la seva pròpia inclusió en el paisatge, a partir de la idíl·lica forma de la identificació conciliadora:

*It avails not, time nor place —distance avails not,
I am with you, you men and women of a generation, or ever so many
Generations hence,
Just as you feel when you look on the river and sky,...*

Però aquest cop el paisatge orgànic tampoc no és possible perquè la consciència que ha de procurar-lo està igualment escindida. És una tasca impossible per a una vasta consciència que, com sentenciaven els versos de "Song of myself", es contradiu ella mateixa: "Do I contradict myself?/ very well then ... I contradict myself;/ I am large ... I contain multitudes." L'any 1930 el poeta americà Hart Crane pren el relleu de Whit-

man i escriu el seu famós poema “The Bridge”. Un altre cop no existeix paisatge, només existeix una veu que es presenta en el moment en què vol conformar l’espai. És un idèntic fracàs de la ment i la inutilitat del seu esforç conciliador, aquest cop expressat segons l’habitual inarmònica radicalitat estilística del modernisme literari.

Quan es tracta de la ciutat s’ha perdut en realitat aquella mena d’unitat que caracteritzava el “sentiment del paisatge” descrit per George Simmel, aquella conformació unitària de tota una colla d’elements particulars. L’artista capaç de dur a terme aquest acte conformador ha desaparegut i ara no està menys lligat que la resta de persones a la materialitat dels signes i a una percepció aïllada i inconnexa dels elements. No pot prendre cap distància davant la materialització complexa de les pràctiques socials tal i com es donen a la ciutat. La canviant textura de l’espai heterogeni de la ciutat és fruit d’una irresoluble xarxa d’interconnexions, d’una densa xarxa de connexions amagades i subjacents.

La tria del pont als poemes de Whitman i Crane no és anecdòtica i cal que sigui interpretada com una mostra que el subjecte de les grans ciutats no habita més cap “lloc” en el sentit que proposava la ja clàssica definició de Michel de Certeau: “*Un lieu d’ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S’y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place*”. El pont i el ferri, en canvi, presenten l’ambigüitat de “l’espai” o el “no lloc” perquè la seva única funció i la seva única fi són la de garantir el trànsit continuat. Del “fluir” ininterromput del seu trànsit sempre en moviment surt el dibuix que dissol l’estabilitat del “lloc”. “L’espai” es defineix per oposició al “lloc” perquè la seva condició és la del “lloc practicat” (a l’igual del pont i el ferri), de la mateixa manera que “l’espai de l’escriptura —el de l’enunciació o la lectura— conformaria “*la pratique de lieu que constitue un système de signes*”. El lloc del text seria l’espai de l’escriptura o la lectura, aquell “no-lloc” de l’articulació on la deconstrucció inscriu la seva “empremta” i la seva *différance*, on veu i lletra, significació i presència, difereixen infinitament.

Abans no s'ha aclarit el sobreentès però ara sí que és oportú recordar que, quan Baudelaire definia l'art de la modernitat com l'art d'obtenir allò que és etern del que és transitori, quan deia que es tractava d'extreure el que hi hagués de poètic en l'històric, ho feia referint-se a l'emblemàtica figura urbana del *flâneur*. Una figura que des dels estudis que li va dedicar Walter Benjamin no ha faltat mai com a referència als treballs de crítica urbana i que inspira en gran mesura el “relat espacial” de Michel de Certeau i de tants altres. Fins a l'extrem que amb prou feines s'entén la retòrica de la ciutat dels signes sense ella, perquè és el *flâneur* qui millor il·lustra la natura d'aquella vaporitzada veu de l'enunciació del discurs urbà i els seus inútils esforços per objectivar-se. De fet, ell habita els espais liminars —el pont, el ferri, el passatge... els espais heterotòpics, com diria Michel Foucault—, encarregats de la dissolució del lloc com a llar. Qui, segons la clàssica definició del *Dictionnaire Larousse*, no sap cap on dur el seu avorriments, qui té com a feina perdre's a la ciutat, habita els espais sempre provisoris. La seva condició, en definitiva, és, segons la fórmula de George Simmel, la de l'ésser “fronterer que no habita cap frontera”. Però aquesta caracterització no la fa, és clar, Benjamin ni tampoc Baudelaire: la devem a Balzac. Encara que abans que ell d'altres n'havien parlat, és el novel·lista francès qui, segons Karlheinz Stierle, el presenta a *Physiologie du mariage* (1826) per primer cop com el més capacitat, donada la seva perspectiva mòbil, per entendre la complexitat d'uns esdeveniments urbans que desafien l'estatisme. És aquell explorador o hermeneuta que interpreta els múltiples espectacles de la ciutat i dibuixa un itinerari que fa de la discontinuïtat una mena de continuïtat.

La crítica urbana fa temps que s'ha familiaritzat amb aquesta figura literària, de la mateixa manera, com s'ha explicat abans, que fa molt que ha fet seves les tècniques literàries de la lectura. No només les esmentades de la retòrica i la semiòtica, sinó també les de la intertextualitat i la deconstrucció. D'aquí que juntament amb la idea de ciutat com a “espai practicat” a la manera del *flâneur*, sigui el palimpsest una altra de

les grans figures de la “ciutat dels estudis culturals”. Són figures d’un discurs que vol ensenyar el que ha tingut la ciutat moderna del progrés —en la seva forma més ostensible que és la de la planificació— de projecte autoritari. És per això que la ciutat moderna és convertida en ciutat-concepte. Ara bé, aquest interès i aquest reclam per apropiarse a la ciutat en tant que text presenta poques novetats respecte al modernisme literari i tan sols apreciem l’afinitat amb una de les conegudes sentències de Baudelaire: “*Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes*”. S’ha arribat a afirmar que el modernisme artístic és un “art de les ciutats”, i amb tota raó perquè, com s’ha vist aquí, part de les seves energies provenen de la proximitat amb la crisi generada per la idea de progrés i la seva incapacitat per a reconèixer com a seu el caos, el desordre i la buidor que deixava amb indolència a la seva esquena. El modernisme artístic assaja un discurs crític contra aquest oblit i treu les seves energies del que Marshall Berman ja va batejar com la “tragèdia del desenvolupament”. Suggereix, tot recordant un altre cop Baudelaire, que l’aspiració a allò que és etern —la universal utopia de la maqueta clara i ordenadora— és inviable si no es reconeixen les petjades del que és transitori. Aquesta és la lliçó apresada d’una ciutat inexistente, la que representa l’imaginari modernista, que és la contrapartida crítica de l’utopisme modernitzador de la projectació.

L’escriptura de la ciutat esdevé d’aquesta manera una prova a favor d’aquella hipòtesi d’Andreas Huyssen segons la qual la postmodernitat més que una reacció contra la modernitat seria una lectura retrospectiva de la modernitat, una —diu ell— “arqueologia de la modernitat”. I de fet el que hem pogut veure aquí és com el discurs crític del postestructuralisme està en deute amb la tradició modernista. La idea de la autoreflexivitat del text i que el subjecte es constitueix en el llenguatge formava ja part d’un discurs crític modernista que es recupera des de la postmodernitat un cop ja ha esgotat la seva eficàcia, si és que en va tenir mai cap. I quan la crítica urbana renuncia a la projectació tot inspirant-se en aquestes premisses teòriques també renuncia, potser, a qualsevol reparació de les deficiències socials o polítiques que inspiren el seu discurs.

Referències bibliogràfiques

- BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 2003.
- BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI, 1991.
- DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*, París, Gallimard. 1990.
- JACOBS, J. *Vida y muerte de las grandes ciudades*. Madrid, Península, 1973.
- LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- SENNET, R. *Vida urbana e identidad personal*: Barcelona. Ediciones Península, 2001.
- STIERLE, K. *La capitale des signes*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.
- STOICHITA, V. *Ver y no ver*. Madrid, Siruela, 2005.

5.
DES DEL PAÍS DE LA LITERATURA
(ARENKA NECRÒFILA I PROFÈTICA)

SALVADOR COMPANYY

Necròleg i escriptor vol dir, si fa no fa, el mateix.

Si et mires el revés de la llengua, descobriràs el senyal del presagi.

J.V. FOIX

Quan amb una metàfora ben encertada es parla de la tradició i de l'originalitat —en aquest cas de les literàries, però val per a qualssevol altres— fent esment de les *làpides* i els *cementeries* sobre els quals s'ha de bastir una nova estètica basada en la memòria selectiva, en realitat, de què estem parlant? Doncs bàsicament, si no m'equivoque, de gent que llig i que fa memòria del que llig fins al punt de rellegir-ho d'acord amb les seues necessitats, és a dir, fins al punt de fer taules o prestatges amb el marbre de les velles làpides, tot esborrant-ne i canviant-ne les inscripcions per tal de bastir al capdavant noves necròpolis. Per tant, estem parlant també, com més va més, d'una raça en extinció.

Hi ha una frase de Foix en *Darrer comunicat*, publicat l'any del meu naixement, que expressa la progressiva incapacitat d'expressió —de lectura— en què vivim hui en dia: “Ja no hi ha mots per a dir que els mots ja no són mots i que tot just si guardem la paraula.” En altres paraules, la paraula mot, la paraula paraula, el mot mot o el mot paraula com a punt necessari d'inflexió, d'arribada i de partida, més enllà i més ençà de la sensació narcòtica que a la paraula cosa correspon, abans de res i sobretot, la cosa i no la paraula. Un exemple meravellós, el més bo tal volta, d'aquesta situació que anomenem “normalitat” són les promeses dels polítics, la seua capacitat de dir com a fet, de cosificar, el que desitgen escoltar —o han fet que desitgen escoltar— els ciutadans amb dret

a vot. Quan a més els que fan les promeses són polítics que governen amb majoria absoluta, ja res no sembla impossible: si cal moure barris o muntanyes històrics, regar deserts, fer que algú siga invisible o fer que el formigó parezca bitllets de 500 euros, ells diran que les muntanyes tenen rodes i que certs barris són un destorb, que als deserts floreixen vergers, que hi ha gent que no arriba a ser gent i que el formigó d'un edifici, igual que una palmera, només produeix fruit quan en té d'altres a la vista.

Ara em direu vosaltres —si és que en sou més d'un els que em llegiu— que ningú no pot enganyar sempre tothom. Ah, us diré jo: si la majoria d'aquest tothom sap llegir i llig, és clar que no, però si s'estima més parar ulls i orelles perquè li'ls afalaguen...

Quants anys fa, quants, que aquesta *Comunidad*, aquest vell País on ja ressonen les absoltes, és l'avantguarda de la literatura? No és retòrica la pregunta: hi ha qui diu que el mal ve d'Almansa; uns altres parlen del Casp d'en Ferrer i els Trastamara; d'altres, dels nostres vells avantpassats que conqueriren les terres als àrabs, aquells cristians que foren i no foren catalans. Siga quan vulga, jo que sóc més jove us diré que hi va haver un moment en què, per primera vegada, es va posar per escrit el nostre ingrés com a poble en la literatura: l'1 de juliol del 1982, data de la Llei Orgànica del nostre —primer— Estatut d'Autonomia. En concret, quan al Títol 1, Article 7, U, es troba un nom per a dir que els noms ja no són noms, sinó coses: “Els dos idiomes oficials de la Comunitat Autònoma són el valencià i el castellà”, i per a reblar el clau de la desvergonya s'hi afegeix: “Tots tenen dret a conèixer-los i a usar-los.” I així, justament la paraula que ens defineix o, més ben dit, ens hauria de definir com a poble: *valencià*, ocupa el lloc d'honor de la nostra entrada en una nova realitat, en un nou ordre: l'embolica que fa món, el mitifica que fa terra —cremada. Perquè quan la terra es crema, ja s'hi pot començar a edificar.

¿No són aquests els principis de la literatura: el de l'autonomia, l'economia i l'arbitrarietat dels signes lingüístics, de les paraules, dels textos i dels títols de propietat? Sí, però no caldria dir-ho. Ni tan sols amb una pregunta, siga o no retòrica, perquè tots els senyals d'aquest Apocalipsi

s'han acomplit o s'estan acomplint. Jo, per raons alienes a la meua voluntat, només us puc parlar del primer senyal: la Resurrecció dels Morts Il·lustres, la literatura com a sessió d'espiritisme on l'únic que cal és no saber llegir. Fixeu-vos en els grans defensors dels nostres Segles d'Or literaris, que embolicats en la franja blava esmenten March i Martorell com si fossen els seus autors de capçalera —de Corella o de Roig molts d'ells ja ni parlen, potser ni en coneixen l'existència o potser només els sonen per ser el nom d'un carrer, de vegades mal escrit— i que no han vist mai ni les cobertes dels llibres en què basen les seues diatribes ni tampoc no els volen obrir, pel que puga passar. Però la prova més feient de la nostra irrealitat és l'idioma en què aquests grans patriotes, aquests aimadors de les Glòries Valencianes, s'abraonen amb qui els gose contradir: dels dos idiomes oficials, es refugien en l'únic que de veres saben i estimen, l'únic que no els donarà problemes, l'únic que els assegura que encara tenen els peus ben assentats a terra, ràpids per a córrer darrere dels diners.

Abans, en un temps d'esperança que ara ja no planyen ni els que el protagonitzaren, hi hagué allò que en diuen unes grans figures intel·lectuals, i fins i tot alguna corrupta i venerable institució acadèmica, que van defensar l'últim reducte d'identitat que ens restava. Aquells intel·lectuals i els seus successors i els successors dels seus successors —és llei de vida— van morir o van fugir i continuaran fent-ho, cada colp més ràpid; les diverses institucions acadèmiques, una d'elles pentacentenària, han anat i van sucumbint a les temptacions de l'anòmia, tan ben remunerades.

Què ens resta, doncs? Què podem esperar en aquesta terra tan acollidora, balneari d'Europa i oasi del món occidental? Vendre'ns, és clar.

Ah, veniu, poetes de l'antigor, esperits venerables de les lletres! I tu, oh deessa de l'Inactual, canta la nova Edat d'Or de les fèrtils terres llevantines! Perquè som l'indret més literari i més orfe d'identitat! Per no ser, ni tan sols som sepulcres blanquejats, sinó cenotafis plens de vent on cap flor natural no pot arrelar. Ah, però és que si les nostres terres, ubèrrimes com les vol el tòpic, humides com les prometen els nostres

polítics, plenes de turistes nets i polits amb cara de paella, són eixorques per a la literatura, és perquè elles mateixes són literàries! Ací no hi ha lectors, s'objectarà. És clar que no, per a què ens calen si tenim la majoria més absoluta d'una nova mena de lector que a penes llig: l'elector? Així doncs, de tan literaris que som, ací només podem conrear la metaliteratura. Ara bé, si com deia Foix fa mitja vida, "Ja no hi ha mots per a dir que els mots ja no són mots", quin interès té trobar mots per a dir que els mots són mots? Qui els llegirà, un personatge de novel·la? Dit amb una frase gens lapidària, sinó buida, ja res no és irreal perquè vivim en la irrealitat. Com ens en podem aprofitar els que llegim?

Encara hi ha franc tiradors que escriuen columnes als diaris parlant de les falsedats dels senyors de la nostra literària societat. En són dos o tres; un grapat, a tot estirar. Tanmateix, ni tan sols s'han constituït en societat literària secreta, que fóra una bona manera de fer front a aquesta literària societat nostra, tan exotèrica. Ara bé, ¿quants són els que, dia sí dia també, canten les gestes d'aquells senyors a les pàgines dels mateixos diaris o d'uns altres mitjans de comunicació? Són ells els que tenen el poder de fer prevaler com a dogmes de fe les seues opinions. Perquè ací, al País de la Literatura, les opinions que se saben imposar esdevenen pura i dura realitat en un tres i no res, amb la mateixa contundència amb què carrega un escamot d'antidisturbis.

I és llavors quan toca abaixar el cap i dir i assumir que s'ha de donar a la gent el que demana, que la voluntat dels pobles, tant la que ix de les urnes com la que li creen els discursos d'aquesta literària societat comunitària, es inalienable, com la voluntat dels bons consumidors. Aquesta és la raó que gairebé tota la literatura al nostre país s'infantilitze i s'afeblesca dia rere dia fins al punt de fer-se transparent: ¿qui voldrà escoltar les aventures d'un Tirant modern, per molt que ja no navegue amb vaixell per la Mediterrània sinó amb mòdem per la xarxa de mida mundial, quan pot escoltar a la televisió que als valencians només ens cal obrir la boca perquè els nostres governants, i de vegades fins i tot l'oposició, facen realitat els nostres desigs? Voleu ser diferents dels vostres germans?, pregunten ells. Sí!, els contestem. Doncs els tallarem la llengua, si cal! Voleu aigua?, xisclen somrients. Sí!, cridem ebris de prosperitat.

Doncs assecarem més rius per vosaltres i pel bé dels vostres fills, futurs herois del turisme temàtic! Voleu mà d'obra dòcil i barata? Voleu caps de turc?, s'engresquen. Sí, sí!, fem. Doncs declararem il·legals, i si cal inexistents, els estrangers pobres a qui, per llei, neguem la legalització i el dret a la ciutadania; i, de tant en tant, en detindrem i n'expulsarem uns quants! Al cap dels anys, però, quan decaiga una mica la nostra fal·lera fallera i si encara ens ho permeten els timpans després de tantes tones de focs pirotècnics, escoltarem dir als nostres governants: Què dieu, ara, que hem arrasat i hipotecat la vostra terra, que hi ha massa inseguretats? Com? ¿Que hem mort la gallina dels ous d'or i que vosaltres no n'heu rebut encara el vostre percentatge per a ingressar-lo en un compte de paradís fiscal? Au, va, sigueu realistes! Què voleu, doncs, vi per a oblidar? Si us plau!, demanarem tots a una veu, amb potentíssim, vibrant ressò. En aqueix cas, sabeu que anys fa que us aigualeix la sang el millor vi del món, dels cellers Lotòfag Feliç! I en escoltar això, ens agafarà una nyonya irresistible i nostàlgica i dormirem, si Déu o el mòbil volen, el darrer son dels justos. Amén!

Ets un pessimista!, em cridareu. I em reclamareu que sempre hi ha excepcions. Sí, és clar que n'hi ha, ja ho he dit! Un grapat de francitiradors, com ara els que gosen dir que la llengua que aquells tallen i que encara es meneja com una cua de sargantana sense sargantana és la nostra. O que el primer i devastador riu que volen assecar, *ad maiorem immobilariae gloriam*, just abans de xuclar el gran riu peninsular, és també nostre, com ho era el que travessava la nostra capital i que van assecar els nostres pares i els nostres avis. O que aquells que els governants declaren estrangers il·legals són l'únic passat i l'únic futur de qualsevol justícia. O que la ressaca del vi dolç d'aquells cellers serà tan monumental que, si ens sona el mòbil o ens avisa d'un sms i en despertem, serà amb un mal de cap etern i insuportable que ens semblarà un estat de gràcia, perquè no ens deixarà saber qui érem o si algun colp vam tenir ànimes.

I què poden, doncs, aquests francitiradors, tan derrotistes?, m'amollareu. Com que què poden? Res i tot: la nostra buidor és la nostra principal virtut!

Encara no us he dit —no he gosat fer-ho— que el que estic escrivint, tot i que no ho sembla, és un assaig sobre el futur de la literatura al nostre País. I dic País, i no Comunitat, perquè sé que no em llegireu i perquè quan ho dic pense en tothom i en plural, és a dir, en una mateixa llengua o darrer crit d'ofegat al mig d'un llac amb clarobscur de caverna platònica. Posats a exagerar, al mig d'un llac tan ample com la mar de la nostra història, des de les glòries provençals —Ah, el nostre llemosí, llengua materna més dolça que la mel! Llengua embafadora que fa impossible la parla i demana —a crits?!— una altra llengua menys problemàtica, idíl·lica, diferent fins i tot d'ella mateixa! —, de les quals encara s'escolten els tornaveus, cada colp més febles, fins a aquesta (a)literària societat on la realitat ha esdevingut una sospita que alguns, algun dia, podran investigar i confirmar, per tal de poder-ne imitar els mecanismes. Tant de bo sigueu vosaltres, ells, tu, jo que em llegiu i que sabeu ben bé qui sóc i on visc i on em podeu trobar! Tot és qüestió d'indicis, de buscar-los i reordenar-los en aquesta capital de la literatura que floreix per qui floreix i perquè sap per a qui llueix.

No patiu, ja deixeu aquest parlar profètic —el parlar sofisticat, que deia l'altre— perquè no puga dir ningú que folles coses parli jo també. I així, què voleu, exemples? Ah, l'exemple, què fóra de les teories sense exemples i de les profecies sense senyals!

Heus-ne ací un i una: ¿no us havia dit que parlaria del futur de la nostra literatura? Doncs, com ja he suggerit, en parlaré parlant del seu passat. Per a fer-ho, m'acoste al prestatge de la biblioteca on escric —que no és la meua, ja desapareguda, com jo, sinó la d'una institució qual-sevol; posem per cas la d'una institució cultural francesa— i allargue la mà cap al primer llibre, en el sentit de l'escriptura, que hi ha al prestatge més alt i que es troba justament al costat dels dos volums de l'edició de Folio de *Les mil i una nits*, la qual cosa em fa pensar de seguida en la llibertat traductora de *monsieur* Antoine Galland, un altre insigne exemple del que ací tracte d'explicar. L'obric, el fullege i em ve a esment el que diu Martí de Riquer, al volum primer de *Los trovadores*, de Guillem de Berguedà: sota el to dels seus sirventesos, virulent i irreverent, rabelaisià fins i tot, s'amaguen circumstàncies i motius molt menys

moralitzants i jocosos. Perquè darrere dels vicis privats de què acusa al bisbe d'Urgell, Arnau de Preixens, a qui Berguedà desitja capar, de l'odi envers Ramon Folch de Cardona —*Fol-c'al-quer* segons ell en l'edició de Riquer o *Forca-l-quer* segons llig Ugolini— a qui va assassinar a traïció, de les burles dedicades a Pere de Berga, a qui diu *mon sogre*, o a son veí, en Ponç de Mataplana, el *marquès* obès d'engany, i de les presumptes banyes i d'altres greus injúries que els endossa, tan enginyosament contades en els seus poemes, hi ha una barreja d'interessos econòmics, com ara la seua participació en l'explotació de les mines de sal de Sùria, a la qual feien la competència les riques salines de Cardona, d'aliances amb els barons rebels contra el rei Alfons I i de bandositats de tota mena, com ara les degudes a límits territorials o l'enfrontament del seu amic i protector Arnau de Castellbò, càtar reconegut, amb el bisbe d'Urgell. Altrament dit, en Berguedà va crear una galeria de personatges de sàtira a la mesura de les seues necessitats polítiques, econòmiques i personals; i per a adonar-se d'això i entendre-ho ni tan sols cal llegir el que en diu Riquer a *Los trovadores*, sinó els poemes del mateix Berguedà —anotats, traduïts i prologats per Riquer— amb una mica d'ull crític i, cal començar a dir-ho, amb una bona dosi d'esperit d'emulació.

Però com he arribat a en Berguedà? Fem ara uns passets enrere per a agafar empenta abans de continuar: he obert per la portadella, on diu *Anthologie des troubadours*, el llibre francès que hi havia al costat de *Les mil i una nits* i he buscat l'índex, que ha resultat estar al final; al costat d'un XIII, m'ha cridat l'atenció la grafia del nom d'un trobador català: *Guilhem de Berguedan*, ja que està escrit en una problemàtica *versió original*. A sota, se'ns promet una *biographie*, la famosa i breu *vida* en occità, que ja coneixem per Riquer, i un poema dedicat a en Ponç de Mataplana, el conegut *planh Consiros cant e planc e plor*. Poc més se'ns diu d'en Berguedà a l'antologia francesa. Imaginem ara que desconeixem la biliosa i hilarant sèrie de sirventesos que va dedicar en Guillem al seu veí de Mataplana abans d'escriure-li aquest plany arran de la seua mort en lluita *in partibus infidelium*; és més, imaginem que d'ací a x anys, per x motius (que cada escriptor només es llija a ell mateix me'n sembla un de molt versemblant; no tant, però, com que l'anòmia s'haja gene-

ralitzat més encara), se'n conserva un sol exemplar amb estudis i composicions de la lírica occitana i que aquest exemplar és certa antologia, dins la col·lecció *bibliothèque médiévale* dirigida per Paul Zumthor, preparada per Pierre Bec amb la col·laboració de Gérard Gouffier i Gérard Le Vot, titulada... Ho endevineu, veritat? Fóra, si fa no fa, com el cas de la traducció francesa de la *Disputa de l'ase* de fra Anselm Turmeda, àlies n'Abdal·là. Llavors només sabríem que aquell plany “*n’efface pas les insultes et les injures dont il —el tal senyor de Berguedà— l’avait accablé —al senyor de Mataplana— avant sa disparition*”, si bé el trobador mateix, al seu poema, se’n desdiu d’uns d’anteriors: “Marques, s’eu dis de vos follor,/ni motz vilans ni mal apres,/de tot ai mentit e mepres” (vv. 20-22). Segons Riquer, la manca de motius per a fer aquest plany i l’absència dels tòpics més freqüents d’aquest gènere abonarien la contradictòria sinceritat de Berguedà, penedit pels seus maldits potser no sempre justos —o potser no ho foren mai—, ara que en Ponç ha mort, honrosament, lluitant contra infidels.

En aquest cas hipotètic que deia, doncs, la imatge que ens hauria romàs d’en Ponç de Mataplana, *Mon Marques* en els poemes de Berguedà, fóra al capdavant, i malgrat tot, la de “lo pros de Mataplana,/qi era francs, larcs e cortes” i no la “del traichor de Mataplana” protagonista de l’encomanadís *refranh* “A Marques, Marques, Marques,/d’engan etz farsitz e ples”. Per tant, ¿com sospitaríem de la sinceritat de Berguedà quan diu el que diu si només poguéssim imaginar pel que diu *llavors*, en el plany, les injúries que havia esbombat *abans*, amb els sirventesos? Hi ha, si més no, una manera de fer-ho, però ens interessin tant la manera i les dificultats que entranya com l’assoliment de l’objectiu, perquè la tasca del lector aborigen, d’aquest ésser secret i assetjat en aquest País de la Literatura, ha de ser la del Detectiu Propagandista.

D’una banda, cal notar que, com a e-lectors, tenim a les nostres mans l’escriptura no sols del passat literari sinó, ensems, la del futur: quan dius una mentida mil vegades, comença a ser un poc veritat; quan escrivs una interpretació, és a dir mitja veritat, mil vegades, ja ningú no dubta en endavant que és la pura veritat. I el procés es repeteix a partir d’aquesta *veritat* interpretada: es va rellegint, és a dir retallant, és a dir reinter-

pretant —és a dir oblidant i esmentant— segons els interessos i el gust de cadascú. A més, no cal tenir mala consciència per fer-ho, ja que en el fons és inevitable i *conditio sine qua non* de la lectura, com ho exemplifica el futurible bibliogràfic que abans us proposava. D'altra banda, enfrontat al lector-propagandista —enfrontats, però, com dos germans bessons que en el fons s'estimen i col·laboren—, hi ha el lector-detectiu. La seua missió és fer memòria: buscar els obllits, els caps solts, els punts febles de les propagandes dels altres, per tal d'evidenciar que ben bé que en són, de propagandes. Sabeu allò de la palla a l'ull de l'altre i de la biga al d'un mateix? Doncs això, la llei dita de l'embut.

Cal també indicar, tot i que és obvi, que aquests dos lectors treballen a l'uníson i que la investigació de l'un és la propaganda de l'altre i viceversa. Però continuem amb la llei enunciada. Abans ja hem donat una idea de l'ample de l'embut: si pel motiu que siga passa, passa i el seu *marquès* fou un guerrer valerós. Busquem-ne ara la part aguda o palla ocular al plany que en Berguedà féu d'en Mataplana. ¿No trobeu res d'estrany al vers 20 del plany: “Marques, s'eu dis de vos...”? ¿Com que “si vaig dir de vós...”? ¿No trobeu a faltar un accent? “Sí, i tant que vaig dir de vós, de dolent!”, hauria d'haver escrit en Berguedà per a ajustar-se als seus fets poètics. Si només restàs aquest poema, com dèiem, no ja l'antologia citada; si, a més, el trobàssem inclòs en una antologia de planys de la literatura mundial, ¿no ens semblaria una concessió retòrica la condicional de Berguedà, el qual, a l'estrofa següent, es retreu no haver fet costat militarment al senyor de Mataplana, per “la vostra desamor/e l'ira qu'e nos dos mes” (vv. 28-29)? Simplement es tractava, pensàriem, de dos veïns mal avinguts, això era tot; i en morir un d'ells lluitant amb l'enemic comú, l'altre es va penedir de no haver-lo ajudat per la seua enemistat. Ara bé, ¿qui ens pot assegurar que a en Berguedà, pel motiu que fos, no li convenia estar a bé amb la família del difunt? Potser el que Riquer veu com una mostra de sinceritat no és més que un càlcul interessat i, a sobre, no exempt d'ironia, com de seguida veurem. D'ironia o, fins i tot, de sarcasme.

Llegiu la darrera estrofa del poema:

E paradís el louc melhor
lai o'l bon rei de Fransa es,
prop de Rolan, sai qe l'arm'es
de Mon Marques de Mataplana;
e mon joglar de Ripoles,
e mon Sabata eisamens,
estan ab las domnas gensors
sobr'u pali cobert de flors,
josta N'Olivier de Lausana.
(vv. 37-45)

Compareu-la amb aquesta *cobla* del sirventès *Amics Marques enqera non a gaire*:

Ja del tornei no·us cal gabar ni feigner
c'anc non valc tant Rotlans a Serragosa:
et eu's autrei que no m'en cal destreigner,
que mort m'agratz si·l lanssa non fos mosa,
que planamen mi detz tal colp su·l fron
que rire·n fetz En Guillem de Clarmon:
tuich vostre'amic crideron: Mataplana!,
Tro lor membret qe·l man aviatz vana.
(vv. 17-24)

¿No remet el Rotllà del plany al d'aquesta narració de la patètica participació d'en Ponç de Mataplana al combat de Sentfores?

Torneu a la citació del *planh*. Fixeu-vos ara en l'estranyesa del paradís on en Guillem situa en Ponç: al mateix temps que el col·loca al costat d'heroics guerrers de la cristiandat com ara Carlemany, l'esmentat Rotllà o Oliver —el que constituiria una mena de valhalla catòlic i, com hem vist, un primer indici de burla—, l'aparella amb un joglar i amb un amic —del poeta— de nom poc aristocràtic; tanmateix, com nota Lola Badia en la seua antologia *Poesia trobadoresca*, el més curiós de tot és que els fa estar-se envoltats d'una mena d'hurís (v. 43), com si fossen herois de l'Íslam!

Nosaltres, els lectors-detectius, no podem passar per alt açò com una simple excentricitat d'en Berguedà: si col·loca el seu *marquès* en un Cel

una característica del qual fa pensar en la ultratomba d'aquells infidels que l'han mort, ha de ser per alguna raó que els seus textos anteriors ens poden aclarir. Odalisesques en lloc d'àngels!, cridarem per escrit, perquè és un escàndol massa gros com per a no aprofitar-lo. I llavors afegirem, tan socràtics com el cas requereix: ¿No relaciona sovint Berguedà el pecat nefand amb els sarraïns (*vide infra* vv. 32-33)? ¿I no havia acusat més d'una volta en Mataplana, igual que al bisbe d'Urgell, de ser un devot de la sodomia? Heus ací l'última *cobla* del sirventès que ja hem citat adés, *Cansoneta leu e plana*:

Marques, ben es fols qui's vana
c'ab vos tenga meliana
meins de brajas de cortves;
et anc fills de crestiana
pejor costuma non mes.
(vv. 29-33)

Ningú no hauria de gitar-se a fer la migdiada a prop d'en Ponç sense unes bones bragues de cuir cordovès, traduirem. Aleshores afegirem que, en un altre poema (*Ben ai auzit per cals rasos*), Berguedà retrau al seu *marquès* que faça servir un truc retòric o *geing* molt semblant al de “las domnas gensors” del plany per a dissimular la seua inclinació homoeròtica: “tot per paor de Mo Marques,/que vai jogan a joc estes [...] e car no troba autre geing,/vol far dir que de donna's feing” (vv. 5-6 i 9-10). Potser també ho traduirem, tot parafrasejant-ho malgrat els versos perduts: el senyor de Mataplana, perillós sodomita segons el seu veí, diu delir-se per una dona. I deduirem de tot plegat que l'homosexualitat és un dels “grans forfatzs” de què, segons Berguedà, s'havia fet perdonar el difunt Ponç de Mataplana amb la intercessió dels àngels, “car mantenc la lei cristiana” (vv. 15-19) al camp de batalla.

Per tant, conclourem, fins i tot quan sembla més penedit i seriós, més solidari amb el veí cristià mort en la lluita més honorable, puix que “païans l'an mort” (v. 14) —la realitat no era tan heroica: morí en una ràtzia a terres de l'enemic; així doncs, més pels diners que per la fe—, fins i tot llavors, Berguedà, sorneguer de mena, arterós artífex ací

d'un peculiar *trobar clus* o, més aviat, *cobert*, continua sent el mateix que es burlava dels defectes d'en Ponç de Mataplana. I en una nota al peu, com qui no vol la cosa, per a reblar el clau d'aquest plany à *clefs* tancat sota un pany d'ironia afegirem.¹

No mireu endavant: quedaríeu paralizats. On som?, us preguntàrieu. Agafeu un espill. Poseu-vos-el al davant. Mireu-vos-hi només de gairó, com si no fósseu vosaltres, i mireu-hi enrere: busqueu la connexió amb el futur de la literatura d'aquest tros de terra en què hi va haver un País. Abans de tot, però, pregunteu-vos: quin dia és hui? Sense deixar l'espill, mireu un calendari. Tal volta us passarà com al diarista J.V. Foix en "El singular viatjant de Déu": "cada vegada que entre full i full de calendari n'apareix un d'insòlit amb imatges que aparenten símbols o simulacres, sé que no arribaré al vespre sense ésser testimoni i fins actor d'una aven-

¹ Segons l'especialista en esoterisme literari A. C. Wolery, quan Guillem de Berguedà parla de "l'arm" del seu *marqués* (*vide supra* v. 39 de *Consiros cant e planc e plor*), és a dir, de la seua ànima, en realitat s'estaria fotent *en anglès* del braç alesiat d'en Ponç, que és un dels *leitmotiv* de les seues sàtires contra el senyor de Mataplana, com ho demostren els versos 23 i 24 d'*Amics Marques, enqera non a gaire* (*vide supra*), els 15-17 de *Cansoneta leu e plana*: "Del bratz no·us pretz una figa,/que cabreilla par de biga/e portatz lo mal estes" o el 54 de *Talans m'es pres d'En Marques*: "d'En Brazcortz, Denz-de-boial". Explica abans Wolery que en Berguedà, arran de la seua presència en la trobada a Najac de Roergue d'Alfons I amb Ricard Cor de Lleó el 14 d'abril del 1185, quan aquest era encara duc d'Aquitània i comte de Poitiers, s'hauria iniciat en l'antiquíssima societat secreta del Fals Calze, de la qual el fill de Leonor d'Aquitània era un dels confreres més destacats. Se sap que l'objectiu d'aquesta trobada era reforçar l'aliança contra el comte de Tolosa; el que ignoràvem, però, era que Berguedà, si hem de creure el fragment de la desconeguda i sospitosa crònica àulica que cita Wolery, hi hagués assistit "*as a torsimany*" ("The Secret Society of the Fake Grail", pàgs. 111-113, en *Literature & Occultism. From the Middle Ages to the Present*, Birmingham: New Mystery, 1991). En aquest breu capítol, per a reforçar la versemblança de la seua teoria, Wolery indica, seguint Riquer, que en el poema de Berguedà *Un sirventes ai en cor a bastir* hi ha una referència a aquesta reunió: "cinc anz aura a la calenda maia/que m'agra·l reis que ten Bordels e Blaia" (vv. 21-22), és a dir, que si en aquella ocasió hagués passat al servei del senyor de Bordeus i Blaia —el rei Ricard d'Anglaterra quan escriví Berguedà—, faria cinc anys que fóra el seu vassall; "*partly due to his command of Beowulf's language*", afegeix Wolery (*op. cit.*, pàg. 112) darrere dels versos citats. Tanmateix, Wolery oblidia o ignora que les llengües que més feia servir en Ricard eren el francès i l'occità, la qual cosa posaria en dubte allò del torsimany però no l'assistència d'en Berguedà a la dita trobada.

tura”. La que té lloc aquell dia 30 que ens narra —l’aventura, la jornada, l’entrada de diari i, potser també, les imatges en moviment, tot en una— és la trobada amb “l’oracle occità”, aquell home que li diu, “en francès agasconat “ i al més pur estil caldersià: “—*Estimat senyor meu, sóc un mèdium de Déu, amb facultats precises però sàviament limitades. Escric ço que em dicten del Cel estant, i m’ho imprimeixen a Marsella*”.

Ara, escriviu que aquell dia del calendari o un altre, mentre escrivia *L'estrella d'En Perris*, Foix va arrancar el full corresponent, que per sort era el 30, i va seguir, com era de llei, el 31 i que, mirant per la finestra, però, que era a tocar del calendari, va veure vora mar una figura envoltada de llibres i paperassa. Escriviu també que aquesta figura tenia nom i cognoms: Ramon lo Foll, Ramon Llull. Que a què ve ara en Llull? ¿Ja heu oblidat el senyal de l’Apocalipsi de què us he parlat fa una estona? La resurrecció dels Morts Il·lustres! Si heu llegit fins ací, ja sabeu què heu de fer: a la literatura com a sessió d’espiritisme, respondreu amb l’espiritisme com a sessió de lectura. Com es fa això?, preguntareu. Explica en Foix, parlant d’en Llull, que “Volia endur-me-li els llibrassos i els pergamins: però algú m’ha estirat enrere i m’ha embenat els ulls amb teles fregants”. Doncs, ja sabeu, tingueu sempre els ulls ben oberts, les orelles ben netes i, a l’abast, un coltell ben esmolat; ni que siga per a poder llegir clar i català les lletres oblidades d’un alfabet indesxifrabl!

Un penúltim consell: n’hi ha qui, del lector-propagandista, en diu creador, ço és, poeta o narrador, i del lector-detectiu, crític o assagista, com per a rebaixar-lo. No els escolteu! Que per què? Si arribats a aquest punt no heu entès encara que es tracta d’una qüestió de noms i que tant l’escriptor com el lector funcionen a l’uníson, però d’esquena l’un a l’altre, com uns germans siamesos enganxats per l’esquena un dels quals trempa una ploma mentre l’altre enceta el primer plec d’un llibre; si encara no ho heu entès, val més que us deixeu embenar els ulls o que engegueu un televisor i badeu la boca al davant!

“Arribats a aquest punt”, deia. Tanmateix, sé que de moment no m’heu llegit, que a casa nostra, siga per la via que siga, continuem *em-*

passant més que no *llegint*. I per això, en aquest anorreament com a possible, tan literari, de moment només hi puc veure una gran esperança: la mateixa que té la família d'un malalt terminal.

I ara, per si de cas hi ha un futur on m'he equivocat i heu arribat fins ací (bé, si *has* arribat fins ací, tampoc no cal exagerar), permet(eu)-me acabar amb dos eslògans:

L'AMNÈSIA TOTAL DE HUI ÉS EL RECORD MORTAL DE L'ENDEMÀ
CONSTRUÏM MEMÒRIA AMB ELS NOSTRES OBLITS!

6. PETIT BESTIARI PERSONAL

MARIASUN LANDA¹

Absans de començar a parlar d'animals interiors, m'agradaria recordar que ser escriptor és, entre d'altres coses, convertir-se en un estrany, en un estranger al País d'Un Mateix. Que passem hores i hores ensumant en un territori nebulós que convencionalment anomenem imaginació i que una part del que escrivim, almenys, és una traducció de quelcom que desconeixem o “malconeixem”. I anticipo així l'enfocament que li donaré a les meves reflexions, sense descartar que n'existeixin d'altres i de molt variades que no són excloents entre elles. Em refereixo a la forma en què la literatura infantil pot transmetre allò que l'escriptor ignora d'ell mateix però que l'habita.

En realitat, sempre em commouen la barra i la desimboltura amb què vaig entrar al territori de la literatura infantil i juvenil.

Ja fa més de vint-i-cinc anys que vaig publicar el meu primer llibre de contes per a nens. Res dins de la meva trajectòria anterior no presagiava que la meva obra literària anés adreçada al món infantil, ni les meves lectures, ni els meus estudis de Filosofia, *Pura* com li deien aleshores, al París post maig 68, ni —per descomptat— les meves ambicions literàries juvenils. El retorn al País Basc el 1973 i el meu compromís personal d'aprendre l'èuscar em van fer aterrar dels nevats

¹ Premi Nacional de Literatura Infantil i Juvenil 2003.

cims de la filosofia als verds prats d'un grup de nens i nenes de Primer d'EGB que —en condicions gairebé tercermundistes— s'estaven escolaritzant en èuscar en aquelles *ikastolas* de començaments dels anys 70. Una aventura que em va portar a escriure els meus primers contes infantils amb el digne objectiu de fornir els meus alumnes d'ambdós sexes del material literari en èuscar i que va fer que m'endinsés, amb embadaliment i entusiasme, en el continent, desconegut i marginat pel Cànon oficial, d'una Literatura Infantil moderna que va resultar per a mi una vertadera caixa de sorpreses: Gianni Rodari, Christine Nöstlinger, Maria Gripe, Michael Ende, Roald Dahl... Amb els anys, el meu interès ha anat reculant cap als així anomenats clàssics, cap a la literatura de tradició oral, com qui va excavant un forat que guanya i s'eixampla com més s'hi aprofundeix.

Vint-i-cinc anys després d'aquell primer llibre que recollia els contes que jo escrivia per als meus alumnes, crec que he perdut una certa innocència i he guanyat en humilitat. Avui dia, no sé ben bé què vol dir “escriure per a nens”, ni per exemple, no sé sempre —i a més a més no ho vull saber gaire— com i per què se m'han acudit algunes de les meves històries

Per què escrius contes per a nens?

Com se t'acudeixen aquestes històries?

Horror! Dues preguntes que constantment ens adrecen als autors de literatura infantil.

He assistit a nombroses trobades amb lectors, nens i adolescents. M'han fet aquestes preguntes en moltes entrevistes, ràdios o televisions, però us puc dir que aquestes qüestions sempre em torben i em neguitegen. A sota d'aquestes preguntes s'amaguen altres de més reticents, tots plegats ho sabem: Per què una persona com tu escriu aquesta mena d'històries? Per què no et deixes de bajanades i escrius una novel·la per a adults?

És veritat que, a hores d'ara, tenim una o diferents sortides que ens semblen adients per a cada cas, però és força probable que, en el fons, mai no diguem totalment la veritat per una raó molt senzilla, perquè nosaltres mateixos, els escriptors, la ignorem.

De fet, hi ha una àmplia bibliografia sobre l'ofici d'escriptor i molts

autors continuen intentant indagar i respondre amb sinceritat la pregunta de per què escriuen. Les respostes són variades i personals, però m'atreveixo a aplegar-ne esquemàticament algunes perquè són igualment vàlides per a la modalitat de literatura infantil i juvenil: alguns afirmen que s'escriu per a ordenar el món propi, per a transcendir la por. La por al temps, als altres, a ells mateixos. Per enriquir la pròpia realitat, perquè ens valorin, perquè ens estimin, per explorar-nos a nosaltres mateixos i als altres, per donar testimoniatge de la realitat contemporània. D'altres insisteixen més en l'aspecte lúdic de la literatura, la necessitat d'escriure com un refugi, una evasió, un joc o parlen del seu ofici com allò que més bé saben fer, senzillament. En tot cas, una de les respostes més generalitzades és que els escriptors escrivim per una ineludible necessitat d'expressió i comunicació.

Encara que tot això és veritat, cada resposta personal a aquesta pregunta aparentment tan senzilla és gairebé sempre maldestra, confusa, frustrant. Sempre es té la sensació que es respon malament, perquè hom continua sense saber —malgrat els anys— per què ha escrit i continua escrivint seriosament, dificultosament, amb disciplina i de vegades amb eufòria, mentides, moltes mentides, històries que mai no van ser però que potser, en certa manera, haurien pogut ser. Aquest defici és més gran encara en el cas d'aquells que escrivim literatura infantil, on la fantasia, l'absurd, el joc, la tendresa, l'aventura, l'humor tenen un gran protagonisme. En el meu cas, històries d'elefants amb cor d'ocell, puces ballarines que volen viatjar a Rússia, mitjons que no es resignen al seu trist destí i es llancen, com suïcides des del quart pis, bicicletes que es declaren en vaga... Sí, realment, la pregunta té una resposta difícil i complexa.

Els escriptors sabem més bé que ningú que la cosa més humana del món és narrar-se un a ell mateix, dotar d'una estructura narrativa la nostra vida que, al capdavall, no és res més que un poti-poti de vivències, sensacions, records... Que tenir una biografia és construir un relat, tenir memòria és posar un ordre precari en un caos on es confonen el real i l'imaginari, el que som o pretenem ser amb el que hauríem desitjat que fos, perquè a dins nostre no hi ha una única veu sinó diverses veus, potser un cor, i fins i tot un orfeó.

En realitat, estic al·ludint a la necessitat tan humana de narrar-se, de fantasiejar, d'escoltar, elaborar i viure històries més enllà del que bé o malament anomenem el real. I de fer-ho per a d'altres, conscientment o inconscientment. Aquest altre a qui es vol arribar, a qui es vol agradar, seduir o commoure, o de qui hom es vol venjar. Tant fa. Aquest ALTRE sense el qual no tindria cap sentit parlar d'un JO. Però què passa quan aquest ALTRE és un hipotètic receptor infantil o juvenil? Com que és una qüestió molt analitzada i debatuda, em limitaré a dir, amb tota humilitat, que quan començo a escriure una història, penso sobretot en això: en la història. I a més a més, en una història que, d'una manera o una altra, té alguna cosa a veure amb mi. Si prendrà cos, si se sostindrà, si m'agradarà, si passarà la meva pròpia autocensura. Més tard, en el procés de reelaboració, de correcció, la referència al receptor és essencial per a mi i crec fer-ho amb seriositat i rigor. Però si no existís aquesta primera fase a la qual he fet al·lusió, la literatura infantil no tindria gaire interès per a mi. Crec que m'avorriria.

Una cosa semblant em passa quan tracto d'explicar la gènesi d'alguns dels meus llibres.

És veritat que tots i totes tenim unes respostes més o menys adequades, i en certa manera vertaderes, de la gènesi de les nostres històries. Però, en alguns casos, he de reconèixer que sóc una mica inconscient fins i tot de les meves pròpies troballes.

En realitat, no tots, però sí alguns dels llibres als quals faré al·lusió tenen el seu origen molt abans de ser escrits, abans de pensar en la història, en els personatges, en el desenllaç. Un conte pot ser una forma de traducció d'un conjunt de percepcions. Pot ser una forma com qual-sevol altra d'acostar-se a allò que ignorem de nosaltres mateixos però que ens habita.

M'atreviria a dir que el moment en què es forja la idea, la matèria de la ficció, la frontera entre allò conscient i allò inconscient, moltes vegades és misteriós per a l'autor mateix. Alguns han al·ludit a la noció d'inspiració, terme indefinit com pocs, al trànsit, a una mena de germen que va creixent dins de l'escriptor mentre menja, somia o treballa i que després es canalitza en forma de paraules fins al paper. Imatges, compa-

racions, metàfores, però, en qualsevol cas, sempre referint-se a quelcom que arriba de la foscor. Quina foscor? Suposo que la foscor que percebem a dins de nosaltres mateixos. En realitat, ser escriptor potser sigui ser capaç de veure aspectes desconeguts en una cosa perfectament coneguda, una manera entre moltes altres de ser creatiu. Suposo que l'important és tenir una forma pròpia d'expressar-se, un món interior, un imaginari personal, un estil.

De fet, he constatat el gran nombre de publicacions que, a propòsit del procés creatiu i escrites per l'autor mateix, estan veient la llum d'uns pocs anys ençà. És com si s'arribés a una edat o a un moment en la trajectòria literària d'un escriptor on aquest sent la necessitat vital de reflexionar sobre el seu quefer literari. Com s'ha elaborat la seva obra, per què va escriure això i no allò, la gènesi i la gestació de les seves obres, les seves obsessions, els seus temes recurrents, en una recerca d'allò que continua sent per a nosaltres el més difícil d'aquest món: entendre'ns nosaltres mateixos. També entendre els altres i el món que ens envolta. Així doncs, la forma d'intentar-ho té més d'exploració que no pas d'invenció, més de foscor que no pas de llum, més de provatures que de certeses i, en tot cas, més d'experiència que no pas d'experiment. És un procés, quelcom d'imprevisible que saps com comença però que no saps si quallarà, si acabarà, si trobarà una altra veu, un altre cor, una altra escolta. És a dir, un lector.

Com se m'han acudit les històries que he escrit?

I com que una ja té una edat i constata amb una certa sorpresa que a les seves obres van apareixent animals com més va més sense que, en realitat, m'agradin especialment, ha d'admetre que val la pena desemmascarar aquests animalets, arrencar-los les seves caretes i mirar cap a allò que amaguen, és a dir, per què i com m'he camuflat i s'ha manifestat la meua foscor al seu darrere. És allò que, després d'una breu arqueologia sentimental, he anomenat el meu petit bestiar personal.

.....
Què cal fer quan es té por

La por és un gripau molt gros, un gripau panxut que dorm dins nostre. De vegades es desperta i comença a fer saltirons dins del pit. En aquests casos és

inútil parlar-hi, perquè aleshores fa els salts més grans: del cor a la gola, de la gola a la panxa, de la panxa al cap...

L'avi diu que l'única cosa que es pot fer en aquests casos és cantar. Si comences a cantar, el gripau s'atura, intrigat, perquè vol saber d'on ve la cançó. Després li vénen ganes d'aprendre-la i l'escolta amb més atenció.

Però com que els gripaus no han nascut precisament per a la música, de seguida els agafa son. Es queden com esbaornits i s'adormen profundament.

I aleshores torna la calma.

Iholdi

.....

Això és el que escrivia el meu personatge Iholdi el 1988.

Per això ara sé que, en l'inici dels temps, ja hi havia el gripau.

No aquest a qui la princesa fa un petó i es converteix en príncep, aquest que, a causa del poder d'una altra dona, però aquest cop bruixa, duia una penosa vida en un infame bassal a l'espera d'una princesa intuïtiva i amb iniciativa. Aquest gripau el deixarem per a un altre dia, perquè l'incident val la pena de ser tractat en una altra ocasió: quan parlarem de quants gripaus va haver o de quants ha de besar una princesa —i totes les nenes ho vam ser— fins a trobar aquell que es converteix en príncep.

El gripau a qui em referiré té el seu habitacle en la profunditat del cor humà. I és vell, molt vell, ja que existia en els temps de la llarga nit en què, al costat de la foguera feta al fons de la caverna, algun caçador, alguna recollidora de llavors o de fruites, narrava un incident, real o fantàstic que li havia succeït, havia sentit o imaginat. I ho feia per a la resta del grup, embadalits oients d'aquells relats, que treien d'allò el plaer, l'escalfor i la llum que la interminable nit de la caverna els negava.

“Els contes es contaven per fer dormir la por”, vaig sentir dir a una narradora quítxua. I algú que no recordo va arribar a afirmar que Déu va inventar l'home per sentir-li contar contes.

I el gripau hi era.

I encara hi és a la caverna interior, de vegades mig adormit, d'altres inquiet, sempre disposat a reivindicar la seva existència.

I si no, que li ho diguin a la Iholdi, que al seu quadern secret deixa constància que el gripau encara ens sobresalta amb els seus bots espasmòdics quan menys t'ho esperes.

La Iholdi no ho diu, però els contes, com la música, també adormen els gripaus que viuen mil·lenàriament al bassal dels nostres budells.

Assossegats, encara que sigui momentàniament, hi ha espais per al respir, per a la llum tènue de la il·lusió que clareja amb l'alba, que la ilumina i acarona.

El desig és allà, petit i tenaç com una puça i també fa bots. Bots petits i irrisoris, algú podria dir que ridículs. Però gràcies a ells la puça es mou, es trasllada, viatja, viu. Bots, de vegades, arriscats, mortals, en qualsevol cas insistents. El desig, com ara la puça Russica, és rebel, inconformista i no atén a les bones raons. “Quant de temps em queda per viure?”

Així comença un llibre meu que es titula *Russica*. Només a una puça se li acudeix fer aquestes preguntes. Nosaltres, en canvi, des del temps de les cavernes, sabem que som i podem deixar de ser en un instant. Que la nostra vida no tan sols és breu, sinó fràgil. Ser i no ser. Les dues cares d'una moneda que se'ns lliura al néixer. Per això tenim desigs, perquè la nostra vida sempre breu és a punt de no ser i mentre és, volem que sigui ampla.

Hi ha res de més improbable per a una puça que arribar a Rússia i convertir-se en una famosa ballarina? I què? Fa botets que la poden portar d'un personatge a un altre, d'aventura en aventura i —per descomptat— a la fi de la narració ja sap que l'important no és la meta sinó el viatge.

“Qui pot ser tan insensat per morir sense haver fet, almenys, una volta a la seva presó?”, com diria Marguerite Yourcenar.

Cal intentar-ho. Quan es deixa de tenir il·lusió, projectes, desigs, hom mor. Hom vegeta. Hom fa voltes com un peixet de la peixera de qualsevol nen o nena que, com ara la Maider, la protagonista de *Quan els gats se senten molt sols*, l'hi han regalat perquè, a falta del seu vertader consol, es cregui acompanyada.

El ciprínid vermell a la peixera interior no fa bots, només es mou mogut per l'obsessió. Els seus ulls no semblen mirar encara que vegin,

repeteix els seus moviments fins a l'exasperació, mut, aïllat i només sura quan mor.

(...) *“En arribar a casa em vaig trobar que tenia una sorpresa. Almenys, així va ser com en va dir la meua àvia d'un peix vermell dins d'una bosseta de plàstic plena d'aigua...*

—Mira quina sorpresa t'he comprat! Aquests peixets vermells es diuen ciprínids... Que ja ho sabies? També t'he comprat una peixera, t'agrada? Diuen que observar els peixos és molt relaxant per a la gent...

Un peix! És a dir, un animal que no feia olor, no deixava pèls per la casa ni gratava les catifes i que a més a més era mut. Perfecte!

(...)

—Els peixos no m'agraden —li vaig contestar resoluta— tret de si és per menjar-los, és clar! (1996)

Però uns anys més tard el Lluc, el ciprínid vermell del vell Plini, del meu llibre *El mitjó suïcida*, és l'encarregat d'aclarir i assessorar el pobre mitjó suïcida. No sap què sent, què li passa, l'amor ha fregat el seu petit cor de drap i està confós i desorientat:

(...) *Què estava dient? Què m'estava passant? Per què em venien a la boca paraules que mai en tota la meua trista vida de mitjó no se m'havien acudit?*

(...)

I, en el mateix moment que m'ho deia, vaig recordar un altre consell d'en Lluc, el peix vermell d'en Plini:

—El primer que ha de fer un abans de dir les coses a un altre, és dir-se les ben clarament a ell mateix. Pensa en com són les carxofes. Les fulles de la part de fora són molt dures, i cal treure-les per arribar a la part de dintre, que és tova com el pa de pessic. Així és com hem d'actuar també nosaltres quan no entenem el que ens passa ni el que sentim: per arribar al cor, hem d'anar traient abans, com les fulles inútils, les paraules feixugues, lletges i inservibles. I, un cop al cor, només ens quedaran les paraules tendres, dolces i sinceres. A partir d'aleshores podrem continuar actuant en conseqüència.

El peix vermell ha passat de ser una representació de l'obsessió, de la repetició i el conformisme a ser un símbol de saviesa.

Potser perquè aleshores ja sabia que es pot viatjar cap a fora com la puça Rusika i es pot viatjar cap endins. El Lluc havia après molt de la

vida, del cor humà, sense sortir de la peixera: tot observant, anotant-ho tot, sota una aparença insignificant, anodina, gairebé invisible, fins a convertir-se en un savi.

Els elefants, en canvi, són mamífers potents, de gran tradició en l'imaginari col·lectiu, i en l'infantil en particular (Babar, Elmer...) que fascinen per la seva mida i els seus ullals i la seva trompa que els atorga aquesta lleugeresa, aquest gest juganer i una funcionalitat sempre fascinant. Qui no s'ha passat molta estona observant-los en algun zoològic? A més a més, se'ls atribueixen una intel·ligència, una memòria i unes facultats que per a nosaltres les voldríem.

En aquest joc d'identificar-se cadascú amb un animal jo, durant molt de temps, m'hi vaig identificar, més que res per la seva mida, la seva lentitud aparent, el seu ésser ruminant sobretot, fins que un amic va afegir aquell comentari que suposo que provenia de l'afecte: seràs un elefant, però tens el cor d'un ocell.

“Xabier, els elefants amb cor d'ocell són dolços i misteriosos. Els altres elefants se'n burlen i els diuen babaus, innocents i fins i tot retardats. Alguns diuen que són així perquè en néixer els va picar una vespa en un ull. D'altres, que en néixer els va abandonar la seva mare. I fins i tot hi ha qui no dubta a dir que els elefants-cor-d'ocell són com són perquè es van pegar un bon cop al cap mentre intentaven fer les seves primeres passes”.

Així doncs, en el cas del meu conte *Un elefant amb cor d'ocell* la història agafa cos molts anys després que jo m'autodefinís com a tal: una elefanta amb un cor un xic enfollit, fantasiós, lleuger, en qualsevol cas desconegut i amagat sota una aparença seriosa i conscienciosa. Una barreja força estranya que explica una mica allò que sembla que sóc, el que crec que els altres veuen en mi, potser el que m'agradaria ser. És així, almenys, com m'he percebut durant molt de temps, sense pensar que en podria sortir una narració.

Un cop admès aquest binomi, exterior interior, el fet de jugar amb la idea que al meu voltant hi havia elefants amb cor de tigre, agressius i colèrics, elefants amb cor de formiga, laboriosos i addictes al treball, elefants amb cor de simi, hiperactius, ansiosos i esgotadors, o elefants

amb cor de rata, va ser relativament fàcil, un joc, un desfogament, una petita revenja.

En fi, suposo que la irrupció d'aquest petit bestiari es troba en la gènesi oculta d'algunes de les obres que he escrit. Si em pregunto per què, crec que ha estat per consolar-me, per distreure'm, també per divertir-me.

Com si escriure aquesta mena d'històries fos una manera d'exorcitzar, de transcendir, de donar forma o de fugir d'allò que m'aclaparava. En una paraula, suposo que és una manera de consolar-me per ser adulta.

No crec tampoc ser gaire original. És bonic que Antoine de Saint Exupéry dediqués *El petit príncep* a un amic seu que estava patint en aquells moments moltes penalitats, que Lewis Carroll oferís aquell regal d'amor que és *Alicia al País de les Meravelles* a la nena que adorava, que *Peter Pan* sigui aquesta meravellosa autobiografia d'un home que sentia i patia per complexos d'inferioritat, d'immaduresa, de dubtosa virilitat. El gran Hans Christian Andersen es va retractar a *L'aneguet lleig*, tot consolant-se així de les amargors de la seva infantesa. Resulta gairebé un tòpic esmentar la nena o el nen que portem a dins però, tanmateix, crec que és una gran realitat. Reprimit o embotornat, el nen existeix. I no sempre és un nen feliç.

Tot recapitulant una mica, les històries i la necessitat de contar-les han sorgit, de vegades, de la foscor, d'un espai que cal il·luminar o almenys no tenir por de fer-ho, del món conscient, real, possible, però també del món que desconeixem però que ens habita. I fer-ho amb gust, amb plaer, amb curiositat, sabent que imaginar, crear, poc, molt, bé o malament, és sempre fornir-nos d'un refugi, d'un recurs de supervivència, d'una fortalesa inexpugnable que entreobrim conscientment als altres. També crec que, en general, ser creatiu suposa conservar a dins d'un mateix el plaer infantil del joc, ja experimentat quan érem nens.

I per acabar, és inevitable presentar un altre dels meus animals interiors: el cocodril.

No el cocodril de peluix, sinó la fera de gola enorme i dentada que a sota d'una aparent apatia amenaça d'engolir-nos en el moment més inesperat. Estic parlant de l'angoixa, és clar.

Un cocodril sota el llit narra la depressió en què es va endinsant un jove solitari, aïllat, en trobar a sota del seu llit un cocodril que només ell pot veure i que ha de nodrir a base de sabates. Escrita en clau d'humor, l'assumpte es va tornant lleig en la mesura en què el protagonista pren consciència de la seva solitud i la seva angoixa. Fins que l'amor, com a molts altres dels meus contes, li ofereix un salvavides i obre una finestra a la seva situació límit.

Aquest manuscrit ha passat anys al meu calaix, estava pràcticament escrit des de feia molt de temps, però m'ha calgut tot aquest temps perquè el desenllaç afegís un comentari —aparentment anodí— a les versions anteriors. Quan la jove, de qui el protagonista està enamorat, li confessa que ella també té un altre cocodril a sota del llit que s'alimenta de rellotges de polsera, l'avisava d'una cosa que només perquè el manuscrit ha esperat molts anys he pogut arribar a escriure:

—Ja està! Després, espero que tornarà a convertir-se en el teu estimat cocodril. Ho sé molt bé, *no et pensis!*

El cocodril tornarà a instal·lar-se a sota del llit.

El cocodril no se'n va mai per sempre.

Perquè, potser aquest cocodril, com aquests altres animals que he esmentat, són les manifestacions o metàfores de la nostra neurosi, allò que ens fa ser qui som, origen del pitjor i del millor de nosaltres mateixos, allò fosc, allò que encara ens fa escriure... I, potser, és la clau perquè allò que escrivim agradi també als nens, que no són babaus.

(Traducció: Anna Torcal)

Obres citades

Els secrets de la Iholdi. Barcelona: Ed. Cruïlla, Col. "El vaixell de vapor"

Traducció: Ainara Munt Ojanguren

Russica. Barcelona: Ed. Cruïlla, Col. "El vaixell de vapor" Traducció:

Gemma Lienas.

Quan els gats se senten molt sols. Barcelona: Ed. Barcanova, Col. Sopa de Llibres. Traducció: Pau Joan Hernàndez.

El mitjó suïcida. Barcelona: Ed. Barcanova. Col. Sopa de llibres. Traducció: Pau Joan Hernández

Un elefant amb cor d'ocell. Barcelona: Ed. Barcanova. Col. Sopa de llibres. Traducció: Pau Joan Hernández.

Un cocodril sota el llit. Barcelona: Ed. Cruïlla. Col. El vaixell de vapor. Traducció: Pau Joan Hernández.

7.

TRADUIR L'EUROPEISME DEL NORD

CAROLINA MORENO TENA

El 17 d'agost de 1894, August Strindberg arribava a París amb un feix d'articles escrits en francès i la intenció de publicar-los en la premsa parisenca. Als 45 anys, incapaç de mantenir la seva nova família ni els fills del seu primer matrimoni, Strindberg dipositava les esperances en la ciutat de París. L'any anterior s'havia estrenat *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*) sota la direcció d'André Antoine al Théâtre Libre d'aquesta ciutat, i malgrat que no havia aconseguit un gran èxit, els diaris n'havien parlat força. El mateix 1894 s'havia estrenat també *Créanciers* (*Fördringsägare*) al Théâtre de L'œuvre, un *succès de scandale*. L'escriptor suec va veure una porta oberta a París, conscient del que representava la conquesta literària de la capital francesa. Tanmateix, quan hi va arribar, de tots aquells "articles sensacionalistes que havien de deixar París atònit", només va aconseguir publicar-ne uns quants. Amb tot, però, la conquesta tot just començava: aquella mateixa tardor l'editor Albert Langen va publicar *Le plaidoyer d'un fou*, escrit directament en francès; no obstant això, la victòria absoluta va arribar amb l'estrena de *Père* (*Fadren*) al Théâtre de L'œuvre el desembre del mateix any. Aquí, però, va acabar la gesta i va començar l'anomenada crisi d'*Inferno*, que desembocaria en la publicació l'any 1897 d'una novel·la amb aquest mateix títol. *Inferno* també va ser escrita directament en francès, tot i que finalment la traducció sueca (novembre de 1897) va sortir abans que l'original francès (juliol de 1898). El fet que *Inferno* fos

redactada a la ciutat de Lund (Suècia) i no pas a París, i que malgrat això, ho fos en francès, no és un detall irrellevant; ben al contrari, referma la idea que la intenció de Strindberg no era cap altra que fer-se un lloc en el parnàs francès per, d'aquesta manera, resoldre la seva situació econòmica i, de retruc, aconseguir el reconeixement en el seu país. Conquerir París a tombant de segle XX era conquerir Europa, i l'opció d'escriure en francès no era una excentricitat més de totes les que se li van atribuir, sinó un pas necessari per dur a terme el projecte. Dins el sistema cultural suec, Strindberg es trobava en la perifèria de l'engranatge que movia tota la maquinària cultural; censurat, jutjat, reprovat moralment, incomprès, aquesta situació el va forçar a buscar el reconeixement i el sou mitjançant una posició central dins una literatura que fos també central dins el sistema cultural europeu, la francesa. El francès es va convertir, així, en la llengua literària que l'ajudaria a vehicular la seva obra i afermar la seva posició d'escriptor a Europa. *Inferno* és, per tant, l'exemple més clar de fins a quin punt Strindberg era conscient que havia d'escriure en francès si volia ser llegit. De les cartes als editors suecs Torsten Hedlund i Gustaf af Geijerstam es desprèn el convenciment de l'autor que les versions francesa i sueca havien de seguir estratègies diferents, ja que eren dues obres dirigides a públics lectors diferents. Per als francesos, *Inferno* seria una novel·la ocultista (corrent literari que segons Strindberg havia d'agafar el relleu al naturalisme), però s'hauria d'adaptar al lector suec de manera que aquest la interpretés com una conversió religiosa on les tribulacions i persecucions que hi apareixen s'entenguessin com un senyal que Déu volia fer arribar a l'escriptor-protagonista per escarmentar-lo. És per això que les dues edicions no coincideixen ni tan sols en la disposició interna, ja que Strindberg les va aconduir a cada un dels públics.

Consideracions lingüístiques a banda,¹ el cas és que per a August Strindberg, posar-se el públic francès a la butxaca –fos des de l'escenari

¹ Les obres de Strindberg escrites en francès han estat espai de polèmica i debat pel que fa a la fixació del text. Les diverses revisions del text original i de les traduccions al suec han posat de manifest la dificultat de trobar el punt mig entre què era un error de l'autor i què era un joc lingüístic conscient en un intent de treure partit de la utilització d'una llengua estrangera i les possibilitats que aquest fet li oferia. Veg. Grimal, Sophie: "En författares försvarstal", dins *Strindbergiana*, nr.11, 1996.

o des de la prosa— li proporcionava la difusió necessària per fer-se un nom a Europa. Essent París la capital de la modernitat europea a tombant de segle XX, no només Strindberg la va prendre com a plataforma de projecció personal sinó que, en el trajecte invers, la modernitat sorgida i construïda en aquesta ciutat durant el segle XIX havia arribat a Suècia —previ pas per Dinamarca— justament durant la dècada dels 80, intervenint amb contundència en els moviments i transformacions socials, polítics i culturals d'aquest país, el qual havia tingut precisament August Strindberg com a punta de llança al capdavant d'una revolta social i literària. El sistema cultural nòrdic, des d'una situació cultural perifèrica dins un sistema més gran com l'europeu, incorpora a finals del segle XIX els corrents continentals en voga, a partir dels quals sorgirà una proposta que anirà més enllà i enlluernarà la mateixa Europa, és a dir, intervindrà i modificarà amb la seva aportació el moll de l'os del sistema cultural central europeu, deixant una empremta indiscutible en la tradició literària de tot el segle XX, en el sentit que, en un moment de canvis, crisis i trencaments, contribueix a decidir el rumb de la seva modernitat. Claudio Magris ha sabut descriure amb una gran concisió i amb encert aquesta especificitat d'“El gran esclat modern del nord” (anomenat així per Georg Brandes) arran d'una reflexió sobre la novel·la *Niels Lyhne* de J.P.Jacobsen:

*Ibsen e Strindberg, la riscoperta di Kierkegaard e i primi romanzi di Hamsun costringevano a fare i conti con i problemi centrali della civiltà occidentale: l'incrinatura dell'unità individuale, il conflitto fra vita e rappresentazione, l'eclissi di ogni totalità e di ogni universale del pensiero, il nichilismo ossia l'assenza di un fondamento sul quale costruire un ordine concettuale, l'inconciliabilità delle contraddizioni irriducibili ad una sintesi superiore, la negatività del pensiero stesso, che appariva non più quale sede in cui i contrasti si risolvono, bensì quale luogo in cui essi si esasperano.*²

² Magris, Claudio: “Nichilismo e malinconia. Jacobsen e il suo Niels Lyhne” dins *L'anello di Clarisse*, Torí: Einaudi, 1984; p. 65.

Un radicalisme de l'esperit dels temps que tenia els seus orígens en els esdeveniments i els corrents europeus, però sobretot en el que passava a París com a espai aglutinador i cruïlla capitalitzadora de la modernitat. El francès, per tant, era l'instrument que feia d'enllaç entre les dues cultures i possibilitava una via de transmissió en els dos sentits, la interacció de dos sistemes literaris essencial per a donar resposta als interrogants que s'obrien a tombant de segle, fos des dels respectius centres o perifèries.

Quan a casa nostra es va decidir importar, traduir i representar les obres de teatre d'Henrik Ibsen i August Strindberg a finals del segle XIX, amb la intenció de traslladar a la Catalunya modernista la voluntat transgressora d'una literatura, l'escandinava, que en aquells moments pretenia canviar el model de societat imperant, i a més pretenia fer-ho a través de la literatura, també va ser passant pel francès. La literatura havia de contribuir a la realització d'un canvi radical de valors, començant per ella mateixa, és a dir, proposant nous llenguatges, noves maneres d'expressar-se, nous gèneres, una nova llengua literària, una nova prosa i en aquest cas també una nova manera de fer teatre. "A èpoques noves, formes noves" postulava Jaume Brossa³ l'any 1892, i proposava que, per corregir l'estat social patològic en què es trobava Catalunya, era necessari, en vista que no es podia confiar en un treball científic, dipositar totes les esperances en què el "moviment d'idees que demanem s'encarni en l'obra literària", coincidint així amb les idees de renovació social i literària que encapçalava Strindberg en el seu país. L'exigència dels moderns del nord de trencar amb el llast de tot allò que era antic, confonent sovint antic amb anterior, sintentitzada en el famós vers "*här rivs för att få luft och ljus*" (aquí ha d'anar tot a terra perquè passi l'aire i la llum) la retrobem en el mateix Brossa: "El fonament de la cultura catalana d'una generació ha de reposar sobre lo bo de l'anterior; mes si aquesta porta un patrimoni dolent, és preferible menysprear-lo, no fer-ne cas i començar de nou." No és gens estrany, doncs, que per a dur a terme aquesta

³ Brossa, Jaume: "Viure del passat", *L'Avenç*, 2^a època, IV, núm.9 1892; recollit en Brossa, Jaume: *Regeneracionisme i modernisme*, a cura de Joan-Lluís Marfany. Barcelona: Ed. 62, 1969; p. 20.

consolidació de la cultura catalana, el modernista català es fixés en els moviments literaris europeus que arrossegaven canvis socials:

[...] Les nacions del Nord ens assenyalen bé prou el camí. Pertot arreu va notant-se que l'art, baix totes ses manifestacions, està adquirint, des que s'ha fet realista, un valor sociològic, intrínsecament i extrínsecament. (...) Hi ha algunes nacions, com Noruega i Rússia, que estan sofrint una evolució tan fonda, que acabarà per transformar la societat actual, i tot gràcies a l'Ibsen i en Bjørnson en la primera i a en Tolstoi i Dostoievski en la segona.⁴

L'Ibsen va arribar als escenaris de Barcelona directament del Théâtre Libre o del Théâtre de L'œuvre de París i en la versió francesa. És a dir, que també en aquest cas, el francès va ser la llengua pont, no només per facilitar el contacte immediat entre la cultura francesa i la catalana, sinó el d'una tercera cultura més llunyana. Va ser a través d'una tercera llengua intermediària que es va encetar una tradició de traducció de la literatura que "venia del nord". Una arribada que no va estar exempta de dificultats, entre d'altres el recel d'alguns crítics no gaire segurs que Ibsen fos comprès pel públic que anava a veure les obres, la qual cosa exigia sovint alguns aclariments: "*Como entre ciertas clases sociales hay quien cree que hay libertad sin deber y verdad sin virtud, de aquí la necesidad de intérprete o de la aclaración marginal para no echar a mala parte los intentos del autor*" (*Diario de Barcelona*, 8-9-1902) o "No és un drama boirós del nord sinó una cruenta crítica de vicis arrelats en tots els pobles" (*La Renaixença*, 9-9-1902), tots dos extractes de crítiques sobre l'obra *Els puntals de la societat*. Els problemes no eren només perquè fos un teatre "*rico de ideas, aun cuando muchas de éstas encierran entre las espesas brumas del Océano Glacial [...], pobre de expresión y muy parco de frases*" sinó també per l'adaptació del text original al català. Les traduccions també eren motiu de crítica en les ressenyes que es feien de les obres representades, per exemple, la traducció al castellà de *Hedda Gabler* que van fer Costa i Jordà l'any 1903, anteriorment traduïda també a La España Moderna,

⁴ *Idem*; p. 23.

va aixecar les sospites del recensor per tenir un “*cierto colorido francés*”. Per tal d’aclarir el dubte, l’autor de la crònica s’adreçava als traductors i els emplaçava a confirmar que l’havien traduït del noruec: “¿*Han traducido Hedda Gabler directamente del original, escrito en noruego? Creemos que nos contestarán afirmativamente, porque de lo contrario caería sobre ellos el anatema de Larra, quien decía a los malos traductores que para traducir se necesita conocer el idioma del original con perfección y con perfección también el idioma en que se vierta la obra literaria... Además sería en extremo curioso que Ibsen, se nos presentase por los señores Costa y Jordá escribiendo en francés o en italiano*” (Bernat y Duran, *Las Noticias*, 25-1-1903).

D’altra banda, no va ser en va que justament el gènere teatral fos l’escollit per traslladar a l’espai literari català aquest afany de transformació. El teatre naturalista d’Ibsen havia aconseguit escandalitzar tot l’estament burgès i, després d’asseure’l al pati de butaques, l’havia retratat davant dels seus propis ulls: al teatre li corresponia el paper d’emmirallar la societat contemporània. La persecució d’aquest mateix objectiu va dirigir la mirada dels modernistes cap a Escandinàvia i, en particular, cap a les obres d’Henrik Ibsen; per tant, la voluntat de traduir obres pertanyents a la literatura nòrdica estava determinada per la finalitat que es pretenia aconseguir amb la seva representació, una finalitat que transcendia l’àmbit literari.

És evident, doncs, que parlar de la traducció literària ens obliga a parlar de criteris de selecció que, al cap i a la fi, són els que fan que el nom d’Henrik Ibsen o d’August Strindberg ens sonin més que el d’Arne Garborg o Hjalmar Söderberg, els quals van contribuir també en gran mesura a aquest anomenat esclat modern del nord. Per què uns i no uns altres està sovint condicionat per la posició que ocupen les obres traduïdes en la literatura receptora, la que les tria i decideix com i perquè les incorpora. Quan es tracta de literatures perifèriques (i en aquest cas ho és tant la catalana com la nòrdica) la incorporació d’obres traduïdes es fa, d’entre d’altres, en funció de possibles mancances, necessitat de nous models, del ressò en el context d’origen i del possible o desitjat ressò en el context que l’acull. És evident que incorporar el teatre d’Ibsen a la dramaturgia catalana tenia una finalitat molt concreta, que també passava per reconèixer la literatura al centre d’uns criteris ideològics.

És a causa d'aquests mateixos criteris que obres d'autors coneguts com Strindberg –*Röda rummet* (*La cambra vermella*), per exemple, considerada *la novel·la* dins la tradició literària sueca– van quedar al marge i avui dia encara no han estat traduïdes, ni es coneixen tant, fins i tot essent obra del mateix escriptor. I qui diu *Röda Rummet*, diu les novel·les impressionistes del danès Herman Bang, la novel·la sobre l'ateisme *Niels Lyhne* de J.P.Jacobsen o Knut Hamsun (que si bé és considerat un dels clàssics, no és pas perquè el puguem llegir en català). I no els esmentem perquè avui dia siguin considerats uns clàssics de la literatura europea, sinó perquè les diverses crisis i trontolls de finals del XIX troben la seva expressió en algunes de les obres citades, al mateix temps que els fenòmens de renovació, l'anomenada modernitat o esclat modern, es van donar gràcies a la seva contribució.

Cent anys més tard, les traduccions que podem trobar a les taules de novetats també responen a uns criteris de selecció. El que ens hauríem de preguntar, doncs, és quins són aquests criteris que regeixen actualment. Un de força pes és sens dubte el que respon a qüestions de números (xifres de vendes), en detriment de l'aposta literària que contingui. Un bon exemple d'aquest fet seria l'èxit de la sèrie policíaca de Henning Mankell, la qual pel que fa a la vessant estrictament literària no aporta res ni té res de transgressor, i que tal vegada s'expliqui per una manca de tradició de novel·la negra en la literatura catalana. No oblidem que estem parlant de novel·la de gènere, un producte del mercat que s'ha traduït al castellà i al català simultàniament perquè a Escandinàvia i Alemanya ha estat un best-seller. I amb això no volem que s'entengui com un greuge, ja que best-seller no és sempre sinònim de poca qualitat literària; però en aquest cas sí que hi ha una desproporció insalvable: l'argument passa per damunt de la prosa sense contemplacions. I pel que fa al gènere, forma part del boom de la novel·la policíaca o negra, de la qual a Europa comptem també amb d'altres referents, sobretot en la literatura francesa i anglosaxona. Fins i tot a Escandinàvia, on els impulsors d'aquest gènere de novel·la negra protagonitzada per un inspector amb problemes personals i on la trama policíaca s'entrellaça amb la crítica social, van ser Sjövall/Walhöö als anys 70, que van donar peu a

tot un reguitzell d'escriptors que han seguit la fórmula, alguns també best-sellers en el seu país. Amb tot, hi ha una qüestió important que no podem passar per alt, i és el fet que actualment a Suècia els grans èxits de vendes pertanyen als gèneres de novel·la policíaca i històrica, i escriptors de trajectòries llargues i consolidades darrerament també estan publicant novel·les dins d'aquests gèneres, un esment que, per altra banda, no amaga cap intenció de menystenir-los.

És clar que no tot és novel·la negra. Hi ha editorials que han apostat per traduir d'altres obres recents com la *Trilogia de les croades* de Jan Guillou traduïda per Lluís Solanes (un best-seller sense precedents a Suècia) o les novel·les de narradors consagrats com Kerstin Ekman o Torgny Lindgren. Ara bé, si donem un cop d'ull a les darreres publicacions ens adonarem que autors com P.O. Enquist, Mikael Niemi, Henning Mankell, Jan Guillou, Marianne Fredriksson, Åsne Sejerstadt, Linn Ullmann estan sortint alhora en les dues llengües. En alguns casos només en castellà, com és el cas de l'escriptor noruec Lars Saabye Christensen (*El hermanastro*, *Halvbroren*, traducció de Kirsti Baggethun) i excepcionalment també, només en català, com és el cas de Kerstin Ekman (*Fes-me viure altra vegada*, *Gör mig levande igen*, traducció de Lluís Solanes). També és el cas d'una de les propostes més innovadores que ens arriba des de Noruega de la mà de Jon Fosse, un escriptor jove però amb una extensa bibliografia que passa pel conte, la novel·la i el teatre; una prosa que arrossega la fluïdesa sintàctica als extrems i sotmet el lector a una prova de resistència sense treva. De Jon Fosse han arribat a Barcelona dues obres de teatre que no han tingut gaire sort, entre d'altres causes, per les dificultats que suposa el vessament d'un text teatral basat en la repetició constant de frases i paraules com un dels elements d'efecte constitutius del text. L'editorial Emecé s'ha llançat, però, a publicar la traducció al castellà d'una de les seves novel·les, *Melancolia*, traduïda per Ana Sofia Pascual.

Però no tot és literatura contemporània. Hem de dir que el cas de Knut Hamsun no és aïllat i que, malauradament, ara per ara el món editorial en castellà compta amb alguna iniciativa valenta com la d'Edicions de la Torre, que des de fa uns anys té una col·lecció dedicada a la

literatura dels països escandinaus (Biblioteca Nòrdica) i que ara per ara és la col·lecció de referència a l'estat espanyol pel que fa a les literatures nòrdiques. La col·lecció no només publica obres contemporànies, sinó que també en recupera d'anteriors, com *Hambre* de Hamsun (traducció de Kirsti Baggethun i Asunción Lorenzo); a més, compta amb les úniques antologies de poesia i contes de la literatura nòrdica que es poden trobar a l'estat espanyol. En català tenim una única antologia de poesia sueca del segle XX elaborada i traduïda per Lluís Solanes (*Poetes suecs del segle XX*, Columna, 1995). Darrerament, l'editorial Acantilado també ha publicat les traduccions al castellà d'algunes obres cabdals per comprendre la crisi del subjecte en la literatura europea i la seva expressió artística, *Niels Lyhne* de Jacobsen (traducció d'Ana Sofía Pascual) i *Inferno* de Strindberg (traducció del francès de José Ramón Monreal).

A grans trets, tot fa pensar que en aquests moments la traducció al català té tendència a anar a remolc de la castellana, sigui per qüestions de mercat, d'interès o d'iniciativa. Amb tot, però, és una mala pràctica aquesta de comparar-se constantment amb la literatura o el mercat editorial en castellà. No cal, però, que anem gaire lluny per constatar que encara ens falta un llarg camí per recórrer: França compta amb una llarga i extensa tradició de traducció de literatura nòrdica, acompanyada per centres d'estudis i d'investigació i una presència habitual d'aquesta literatura en els espais destinats al debat, la reflexió i la investigació i, evidentment també, des de les universitats.

Som conscients que actualment no ens trobem davant d'un fenomen equivalent a l'esclat de la modernitat del nord d'Europa d'ara fa cent anys, un fenomen sense precedents i que no s'ha tornat a donar mai més. Però hi ha alguns esdeveniments en l'àmbit cultural i literari dels països del nord que són interessants de seguir, per exemple, el debat d'aquests darrers anys entre la literatura basada en l'experimentalització del llenguatge i la introspecció del jo i un retorn a la narració més tradicional, a explicar històries; o bé les obres que comencen a publicar-se de fills d'immigrants amb nacionalitat i formació escandinava, unes veus que aporten una revisió de la llengua i la prosa literària nòrdiques. I potser el més interessant per al sistema literari català: el funcionament d'una

cultura perifèrica dins Europa ja que, en aquest sentit, és un cas paral·lel al nostre. Tant en el cas català com l'escandinau es tracta de llengües minoritàries que intenten obrir-se pas i contribuir a la tradició cultural europea des d'una situació perifèrica. Tot i això, no podem passar per alt que hi ha una diferència abismal entre les literatures nòrdiques i la catalana, i és que el suec, el noruec, el danès, el finès o l'islandès compten amb el suport d'un estat-nació. Amb tot, però, l'impuls per part dels governs per exportar i traduir a l'anglès les obres que generen els seus escriptors és encomiable i digne d'admiració i enveja. I és potser en aquest sentit que hauríem de treballar, per no haver de pagar sempre el peatge de l'edició simultània en català i castellà.

Però no es tracta de convertir aquesta reflexió en una enumeració d'allò que s'ha fet o del que no s'ha fet. Tampoc no es tracta d'elaborar una llista, perquè correm el risc de caure en la dinàmica del cànon. Ni s'hauria de considerar que la traducció literària rau en omplir buits o afegir noms que falten a una llista de clàssics imprescindibles, ja que d'aquesta manera només s'aconsegueix un corpus tancat i autista, és a dir, una literatura conservadora. Les obres traduïdes haurien de formar part de l'espai central de la literatura pròpia i, així, interrelacionar-se amb aquesta i contribuir a crear nous models, a regenerar els existents, a configurar, al cap i a la fi, la tradició literària receptora, en aquest cas la catalana. És per això que el present no pot estar ocupat per les xifres de vendes de best-sellers, ni estar sotmès al mercat, de bracet del castellà, sinó que ha de saber nodrir-se de les particulars visions del món que, mitjançant l'expressió literària, ens poden fer arribar els autors escandinaus.

Els criteris de traducció han canviat. La literatura ja no ocupa l'espai central d'aquests criteris. La recerca de nous models i de noves idees o de noves maneres d'expressar-les, o senzillament la recerca de la interacció i el diàleg que possibiliti l'apropiació de la tradició literària europea i la participació de la catalana com a part integrant i integradora, sembla que s'hagi perdut en el temps. I aquest procés no passa per traduir només les novetats recents que ofereixen les llistes de vendes dels diversos mercats, sinó per incorporar també aquelles veus que han con-

tribuït a elaborar el que avui considerem que recull la història literària europea, no només les obres que la configuren, sinó la reflexió sobre la literatura mateixa que contenen, la seva intervenció en la història del pensament, la preocupació per donar resposta a les preguntes sobre l'individu i el seu temps, la necessitat de comprendre la relació entre l'individu i la Història. Si volem que la literatura catalana sigui europea, hem d'apropiar-nos de les esquerdes que han donat veu a les propostes estètiques que han anat configurant el pensament europeu. És per això que les comparacions amb les iniciatives d'algunes editorials espanyoles i amb el sistema literari francès o amb el que passava ara fa cent anys ens semblen pertinents.

La tasca de la traducció no pot estar al servei de completar un hipotètic cànnon de clàssics relegats al marge de l'espai en què es mou l'intercanvi, la influència constant i recíproca, el moviment incessant que dóna vida a la fluctuació d'idees, concepcions, perspectives i, sobretot, l'expressió de totes elles, les veus que les transmeten i, més important que això, com ens són transmises. És per això que les obres literàries, sobretot del segle XX, tinguin 70, 30 o 90 anys, han de ser-nos properes, o hem d'intentar apropar-nos-hi tant com puguem, situant-les —sovint a través de la traducció com a mitjà per aconseguir-ho— al centre de la nostra tradició, al costat de la literatura escrita en la llengua en què nosaltres després bolquem la nostra experiència, amb la qual expressem la nostra concepció del món. Precisament perquè som hereus directes de la història literària del segle XX i sobretot també del discurs de la Història en majúscula dels europeus, no hauríem de poder prescindir de les propostes sorgides arran de la crisi del subjecte al nord d'Europa (Brandes, Bang, Garborg, Jacobsen); o la lírica i els relats de viatges sorgits de l'experiència nòmada de Harry Martinson, una aportació fonamental al modernisme dels anys 30; o la prosa simbolista duta als extrems i les reflexions sobre l'art i la guerra de Stig Dagerman arran de la més gran fallida moral d'Europa en la Segona Guerra Mundial; o la novel·la en els seus orígens i el laconisme exacerbant de les sagues islandeses. I aquests són tan sols alguns exemples, els quals només tenen un caràcter suggeridor.

Sabem que la literatura és una de les millors eines que tenim per ajudar-nos a comprendre el decurs de la història, a elaborar el nostre discurs individual de la història, a situar-nos-hi si cal. Per tant, són expressions artístiques que ens transmeten una experiència diferent d'aquesta història, no tant per com s'ha viscut, sinó més aviat per com se'ns descriu, que no ens arriba "des de" sinó "a través" del seu discurs, un com que ha de ser part constituent i irrenunciable del missatge. Unes obres que només poden enriquir la nostra visió íntima i particular. Incorporar les obres literàries del nord a través de la traducció no només enriqueix una tradició literària de la qual beuran els nostres escriptors i a partir de la qual escriuran, sinó també a nosaltres com a lectors. No tan sols eixamplen la nostra mirada sinó que ens fan més comprensible (fins on pugui ser comprensible) la nostra història individual i europea.

8.

BÀLSAMS PER A LES TRADUCCIONS ACTUALS

LAURA SANTAMARIA

1. *La traducció com a violència simbòlica*

Ens hem acostumat a conuiu amb traduccions, ja que ens acompanyen cada dia des que ens llevem fins que anem a dormir. Les trobem en els cereals de l'esmorzar, en els anuncis que ens envaeixen; a la feina i al lleure: mentre llegim, anem al supermercat o al cinema. Però la traducció no acaba de ser amiga nostra. Som reticents davant de les traduccions i ens malfiem dels traductors. Amb la traducció literària també passa el mateix. Aquest pot ser el motiu pel qual hem inventat expressions com *traduttore traditore* que ens fan creure que sempre és millor llegir un original que no pas la seva traducció. Una manera d'explicar aquesta realitat pot ser mitjançant el concepte de violència simbòlica. Bourdieu va encunyar aquest terme per a referir-se a l'assimilació, o bé enculturació, d'uns certs esquemes de comportament¹ que en principi eren aliens als individus d'un grup social concret.

Els individus de les societats s'organitzen a l'entorn d'uns grups capaços de generar les condicions necessàries per aplegar-los. Aquesta estructura de formes simbòliques cohesionadora de cada grup dins d'una mateixa societat o cultura és anomenada ideologia. Cada ideologia té el seu propi sistema de valors i una simbologia pròpia i, en conseqüència,

¹ Berger i Luckman (1966) s'hi refereixen com a accions i actes.

una manera concreta d'interaccionar amb el conjunt de la societat. Tot i això, no totes les ideologies tenen la mateixa incidència dins de la societat. Les expressions centrals de la cultura són les portadores de la ideologia dominant, mentre que els grups perifèrics comparteixen l'etiqueta de pertànyer a ideologies dominades. El conflicte entre les ideologies neix perquè els individus es classifiquen segons el volum de capital cultural que tenen i segons el pes relatiu atribuït al patrimoni total. Cada ideologia intenta reproduir-se en unes condicions òptimes. En concret, la ideologia dominant, gràcies als mecanismes de propagació que té al seu abast —els mitjans de comunicació i les institucions— insisteix en la reiteració dels seus signes de manera que deixin de ser vistos com els propis d'un grup. Aquest afany és un exercici de violència simbòlica que té com a finalitat que el conjunt de la societat els associï als valors generals que formen part del coneixement inqüestionat, de manera que les representacions mentals del grup dominant puguin esdevenir pròpies de tota la societat.

La violència simbòlica, doncs, té la característica de constituir-se des de dins, és a dir, són els mateixos dominats els que es perceben a partir de les assimilacions que han acceptat dels seus dominadors. Aquesta violència simbòlica és exercida de tal manera que aconsegueix d'imposar-se amb la complicitat de l'agent social al qual va adreçada i sense que aquest en sigui conscient. Aquest intercanvi de valors que té lloc dins d'una mateixa societat pot esdevenir també quan, en comptes de grups socials, es posen en contacte cultures diferents. Els estudiosos dels processos de colonització i postcolonització han analitzat el bescanvi cultural que s'ha esdevingut en els territoris conquerits i en la metròpoli a partir dels conceptes que acabem de definir. També la publicació de qualsevol obra literària traduïda, pel fet que esdevé una intrusió en el sistema literari que l'acull, s'ha vist com un exemple de violència simbòlica que es pot exercir de dues maneres diferents: de vegades el sistema d'acollida es modifica en rebre l'element aliè i altres vegades la traducció reproduïx l'estereotip o la representació de la cultura de la qual es tradueix. Els períodes de formació de les literatures nacionals són una manifestació del primer dels dos casos que hem diferenciat. En aquells

moments, les traduccions nodreixen el sistema literari propi amb obres que li són alienes.

Deia Joan Maragall l'any 1893,² per justificar que calia traduir al català: “El treball de traducció, quan és fet amb calor artístic, suggereix noves formes; fa descobrir riqueses de l'idioma desconegudes, li dóna tremp i flexibilitat, el dignifica per l'altura de lo traduït, i en gran part li supleix la falta d'una tradició pròpia i seguida. De més a més, el posa en contacte amb l'esperit humà universal i li fa seguir la marxa amb ell.” Maragall fa una defensa de la traducció, però amb matisos: demana que hi hagi calor artístic, però al mateix temps vol que només desperti formes pròpies i únicament per cobrir les llacunes en què no hi hagué producció pròpia; intueix, doncs, que cal posar límits a la traducció de manera que no trasbalsi el sistema literari d'acollida. De fet, la traducció d'un nombre elevat d'obres estrangeres pot arribar a fer desaparèixer el sistema literari d'acollida, sobretot si aquest no és prou ferm. Said (1993), en analitzar els espais colonials, postula que les mateixes nacions són narracions. El punt de vista de Said és el del subjecte dominat per una cultura imperialista que veu com el poder de crear narracions i d'impedir que neixin altres narratives, i que en acabat es desenvolupin, és un factor central per a la cultura i l'imperialisme.

Hi ha alguns factors relacionats amb la traducció literària que permeten de pal·liar la violència exercida pels textos traduïts i que en conjunt tenen la finalitat de salvaguardar el sistema literari d'acollida. Si bé és cert que s'incrementa el nombre de traduccions en els moments de formació de les literatures nacionals,³ en aquests períodes en què es tradueix per tal de crear una llengua literària hi contribueixen autors de renom de la pròpia cultura. Aquesta contribució d'escriptors es procura fer evident al conjunt de la societat, de manera que sigui apreciada positivament per tot el grup. Fora d'aquests períodes, s'acostuma a eludir el fet que l'obra és precisament una traducció i es fan servir alguns clixés per a referir-s'hi. Només cal repassar els suplementes culturals dels diaris.

² Vegeu Bacardí *et al.* (1998:20).

³ Aquest fet es pot constatar en cultures allunyades com la catalana, l'hebrea o en la pròpia Argentina després d'aconseguir la independència d'Espanya.

De tant en tant s'hi esmenta el nom del traductor, però sovint no se'n parla; molt poques vegades es comenta la qualitat de les traduccions i quan s'hi fa alguna al·lusió, acostuma a ser a partir de clixés —tant positius com negatius— que no poden ser contrastats.⁴

Una altra fórmula habitual per pal·liar la violència simbòlica que exerceix l'obra traduïda, tal com ens diu Maragall, és marcar un cànon per a la traducció. Tots hem sentit elogiar una traducció “perquè es llegia com si no fos una traducció”. Ens aturarem a esbrinar el significat d'aquesta afirmació. És evident que la llengua de les traduccions ha de ser correcta (en especial si la llengua de l'original ho era), però molts traductors hem caigut en la temptació d'autocensurar-nos si l'original estrafeia la sintaxi per caracteritzar, per exemple, algun personatge. Tots hem tingut el dubte de si s'entendria una proposta que seguís l'original, o bé si es consideraria que el traductor ha comès uns errors imperdonables. Adequar, doncs, les traduccions al cànon literari d'acollida és la manera de contrarestar aquesta violència simbòlica que comporten les traduccions. Podem relacionar aquestes restriccions al concepte d'*habitus* que definirem més endavant. De moment només apuntarem que també en traducció s'han de seguir unes disposicions determinades que són les que regulen les pràctiques traductores i les que provoquen, a continuació, una resposta determinada dels lectors. Una altra solució passa per una tria adequada dels llibres que es traduiran. En les diverses edicions de la Fira de Frankfurt, les editorials vinculades al món anglosaxó reben una munió de compradors. En canvi, a la resta dels estands, només se'n pot excloure el de França, són una bassa de calma. Tot allò que ve de fora, si és escrit originalment en anglès, ja sembla una mica de casa.

D'altra banda i respecte de l'ús de les traduccions per oferir una visió concreta de certes societats, Niranjana (1992) assenyala que les traduccions d'originals produïts en espais colonitzats són presentacions transparents d'alguna cosa que ja existeix en les representacions mentals de la metròpoli. Tal com les defineix Bourdieu (1991), les representa-

⁴ Ens referim a comentaris sobre la qualitat de la llengua, sense cap referència a l'original, o bé a crítiques sobre l'ús de certs mots, sense que es doni una visió més àmplia del context on apareix aquella paraula.

cions mentals són actes de percepció i d'apreciació, de cognició i de reconeixement, que esdevenen, al capdavant, estratègies de manipulació simbòlica. Amb relació a les traduccions, els textos que arriben a la metròpoli tenen la finalitat de refermar les representacions mentals anteriors d'aquest grup respecte a la cultura colonitzada. Quan la metròpoli tradueix obres dels seus colonitzats, en general intenta de reproduir els estereotips que el conjunt de la societat ja té formats. En conclusió, si aquest és el present, per al futur caldria formular un parell de desigs: que gosem a fer explícita la traducció d'obres literàries i que acceptem la diferència cultural que ens aporten les traduccions.

2. Model de llengua en la traducció

El cànon que s'estableix per a les traduccions no sempre ha proposat el mateix model i, de fet, aquest és un dels aspectes més controvertits. Mallafré (1991:43) observa quatre etapes: en la del criteri de la traducció lliure juntament amb la traducció literal, hi predomina la tendència a preferir traduccions que mantinguin el sentit. Durant l'etapa filològicofilosòfica, a partir del s. XVIII, diu Mallafré, es “defensa la impossibilitat de la traducció, paradoxalment necessària; només té sentit un literalisme culte i es reconeix l'aportació de la traducció a les llengües nacionals”. Amb la Lingüística moderna s'inicia la que Mallafré anomena etapa lingüística en què es “critica la teoria del mot per mot a ultrança i [es] planteja els tipus de traducció en funció de l'atenció prioritària a la llengua de l'autor (que preferia l'etapa anterior) o a la llengua del lector (que es considera que s'ha de tenir en compte)”. Finalment, la darrera etapa, la de les últimes tendències, esdevé un període on s'anul·litza la traducció d'una manera interdisciplinària amb aportacions dels estudis interculturals, la teoria de la comunicació i de la psicologia cognitiva. En aquest darrer període es deixa la porta oberta per tal que la traducció s'ajusti a la funció que ha de complir la traducció. Aquesta tria complica encara més la presa de decisions dels traductors literaris, ja que en un prospecte farmacèutic o en un anunci, la funció és molt cla-

ra; en canvi, per a un text literari, més que parlar de funcions diferents, potser hem de parlar de lectors diferents. Com a conseqüència, actualment en els prestatges de les llibreries veiem que tot és possible. Fins i tot moltes col·leccions s'allunyen de les nocions establertes de llengua literària i de llengua estàndard.

Per explicar aquesta situació, podem recórrer al concepte d'*habitus* que hem introduït anteriorment i que ens permet de relacionar el cànon de les traduccions amb la percepció dels lectors. Bourdieu (1993) pren el terme d'*habitus* de la tradició aristotèlica i el redefineix com a conjunt de *disposicions* que decanten els individus a reaccionar d'una manera determinada, alhora que generen pràctiques, percepcions i actituds que són les habituals, encara que no les reguli cap norma escrita. Per Bourdieu, aquestes *disposicions* són inculcades —per mitjà dels processos d'aprenentatge—, estructurades —perquè reflecteixen les condicions socials com van ser adquirides—, duradores —perquè per la manera com van ser apreses són preconscients i en conseqüència no poden ser modificades pel conscient— i transportables —perquè poden ser aplicades en àmbits diferents del que van ser apreses. En conseqüència, el model de les traduccions s'elabora a partir dels gustos dels lectors que han estat establerts mitjançant l'*habitus* generat per la ideologia dominant del grup.

Els canvis en el cànon són, doncs, fruit de les alteracions en els gustos de les diverses èpoques que postula Mallafré, els quals es poden també explicar a partir del concepte d'*habitus* de Bourdieu. Les disposicions de l'*habitus* es modifiquen segons quina sigui la ideologia dominant, capaç, com hem vist, d'inculcar uns valors i uns símbols al conjunt dels individus d'una societat. En un primer moment l'escriptura neix amb la voluntat de representar la parla, amb el temps el sistema es va sofisticant fins que és capaç de crear textos artístics. Això significa que, amb els anys, la llengua literària es va haver de plantejar si volia recollir el model de l'entorn, o bé si volia constituir-se en llenguatge propi.

En aquests moments, la llengua de les traduccions literàries es pren de l'entorn, un medi on els mitjans de comunicació juguen un paper crucial. Els mèdia van haver de crear el que hem anomenat l'oral me-

diatitzat⁵, per tal de referir-nos a la llengua que permet de produir uns escrits que havien de semblar que eren orals i espontanis. Aquesta varietat és la que ha permès de conformar un llenguatge propi per als programes de ficció i per als de no ficció. En el primer cas, les telesèries, tant de producció pròpia com de producció aliena, han formulat una llengua que permet de mantenir la ficció que els personatges que hi apareixen són reals. D'altra banda, documentals, reportatges i cròniques també utilitzen uns registres que neutralitzen el comunicador i permeten d'establir el que sembla una relació directa entre el programa i els espectadors.

L'oral mediatitzat, un transgènere que ha esdevingut l'estàndard, almenys al Principat, és un registre diferenciat que s'ha decantat per unes certes formes verbals i unes certes combinacions pronominals, pròpies d'un dialecte regional concret. La novetat rau en el fet que actualment la llengua escrita, quan ha de traduir textos literaris, s'allunya de la tradició i fa servir l'oral mediatitzat en els textos que produeix. Aquesta innovació apareix, però, prudent en el context de la multitud de nous gèneres escrits: SMS, xats i correus electrònics, per exemple. Aquests entorns obliguen a buscar un llenguatge escrit que sigui tan immediat com l'espontani oral. En comparació de les transgressions de codi que s'hi fixen, la llengua d'algunes obres literàries traduïdes es pot arribar a veure com a conservadora i manté uns trets diferenciats de les altres modalitats.

3. Traducció cultural i globalització

Alguns autors han expressat que la traducció no és mai entre iguals (Bassnett, Bhabha, Venuti). D'una banda, com ja hem dit, la traducció intervé en la formació de les literatures nacionals, període en què es tradueixen aquells textos que el cànon considera imprescindibles, els clàssics. Les traduccions de Riba, Carner o Sagarra, a partir de les publicacions

⁵ Vegeu Cros, Segarra i Torrent (2000).

com L'Avenç o la Fundació Bernat Metge, així ho demostren també en el cas de la literatura catalana. És a dir, hom percep certa literatura estrangera com indispensable per tal d'ennobrir la literatura pròpia. D'altra banda, des del punt de vista dels estudis postcolonials, la traducció es veu com una forma més de dominació. Les literatures occidentals publiquen traduccions de textos "orientalistes"⁶ que reproduïxen els pre-judicis sobre la cultura origen i que utilitzen els valors de la cultura d'arribada per "domesticar" la percepció de l'altre. Per tot plegat, la traducció genera un diàleg cultural i, al mateix temps, un conflicte perquè cadascuna de les parts vol fer augmentar el seu capital cultural.

Bhabha (1994) proposa el concepte de traducció cultural per tal de fer desaparèixer l'assumpció de supremacia cultural i perquè aquesta activitat de creació esdevingui en un espai fronterer, un espai sempre dinàmic. Però l'aldea global on vivim no ha aconseguit de crear uns espais híbrids com els que reclamaven Bhabha o Said (1993). Hi ha hagut altres propostes en la línia d'aquests dos autors que conviden a la reflexió, com ara el treball de Pilar Godayol (2000). Sobre la tasca de la traducció, diu aquesta autora "traduir implica entrar en una altra cultura i en una altra llengua, la traductora com a lectora i crítica textual ha de (re)aprendre a llegir cada vegada que tradueix un text nou, tenint en compte que si abandona l'estat d'alerta lector pot acabar imposant els valors de la pròpia cultura".

També Godard (1997) ens alerta sobre aquest mateix perill que prové del fet que la traducció no és mai entre dos sistemes iguals. Conseqüentment, el traductor o traductora es debat entre traduir a partir de la perspectiva de l'altre, traduir l'altre en la llengua del subjecte dominant, o bé mitjançar en les dificultats del trasllat. Traduir cap a una llengua minoritària com és el català comporta una reflexió constant durant el procés de traducció. Si l'obra que es tradueix procedeix d'una cultura majoritzada, cal evitar caure en el parany de presentar el sistema de valors i de símbols de l'original com si fossin els propis. Es fa imprescindible trobar un distanciament que permeti la reafirmació de la perspectiva

⁶ En el sentit de Said (1993).

pròpia. En canvi, si es tradueix d'una cultura minoritzada i de l'àmbit no-occidental, caldrà vigilar per no aportar-hi una perspectiva del món occidental. En aquest cas, des de la minoria subvertiríem el text original creat en la perifèria per enquadrar-lo dins del corrent majoritari, un corrent que també ens arrossega culturalment a nosaltres mateixos.

La situació de supremacia cultural sobrepasa la traducció i s'infiltra també en els originals. Algunes obres literàries,⁷ escrites en anglès fora de la metròpoli, contenen explicacions dels referents culturals propis de l'autor com si es tractessin de notes a peu de pàgina que els traductors han introduït. Algunes obres contenen uns petits glossaris al final del llibre que expliquen el significat de les paraules que s'utilitzen en el text. Si analitzem aquests glossaris independentment del llibre, no ens resulta fàcil esbrinar la tria que se n'ha fet. En la novel·la de Kamala Markandaya (1954) *Nectar in a Sieve*, hi figuren els noms d'alguns productes alimentaris propis de l'entorn cultural de l'autora com ara *ghee* (mantega aclarida, segons l'original), però també d'altres que són coneguts per a nosaltres, com ara *dhal* (llenties), mentre que "arròs" o "sucre" apareixen dins del text en llengua anglesa. Aquesta tria capritxosa només es pot entendre com a instrument per tal de subratllar la diferència en un text que ha estat escrit per arribar a un públic extern al context cultural de l'obra. En aquests casos la "domesticació" ja va inclosa en l'original i facilita la tasca de la traducció. En traducció automàtica es parla de "discursos controlats" per anomenar les característiques lingüístiques que han de tenir els originals per tal de facilitar després la traducció per ordinador; i aquestes novel·les d'entorns postcoloniais i escrites en la llengua del colonitzador s'han redactat pensant en els lectors que no comparteixen amb els autors més que la llengua de comunicació.

En canvi, les autores afroamericanes i *chicanes* prenen una estratègia diametralment oposada. Escriuen des de la perifèria de la societat dels Estats Units i no des de l'exterior. Potser per això, perquè la seva relació amb els grups centrals està més ben tramada, poden prendre camins diferents i es-

⁷ Vegeu Kamala Markandaya (1954) *Nectar in a Sieve*, Nova York: Signet; Ahdaf So-ueif (1999), *The map of love*, Nova York: Random Books; Ha Jin (2000) *Waiting*, Londres: Vintage.

criure sense la necessitat d'explicar-se a elles mateixes. Les autores afroamericanes fan servir les formes sociodialectals de l'anglès i els referents que les allunyen de la ideologia dominant, alhora que hi presenten els valors i les representacions de la ideologia del seu grup. No tenen cap voluntat de justificar la seva pertinença i el lector ha de fer un esforç per entrar en el seu món. En el segon cas, el de les autores *chicanes*, s'hi afegeix la dificultat de l'ús d'una segona llengua, l'espanyol. És aquesta barreja la que permet que puguin esdevenir un grup diferenciat. La traducció en aquests casos ha de procurar reflectir la pertinença al grup que pretenia l'original, ja que s'hi fa explícita una estructura doble de símbols, la del capital cultural del propi grup enfrontat amb la ideologia dominant.

Aquest és l'estat actual de la situació. De tota manera, sembla que el futur, i la globalització, ens han de permetre que traduïm més sovint entre llengües minoritzades. El número 11 de la revista *Quaderns*, publicada pel Departament de Traducció i d'Interpretació de la UAB, va dedicar un monogràfic a repassar quina relació manté el català amb les llengües dels països que darrerament s'han incorporat a la Unió Europea. La situació és decebedora en alguns casos (com pel que fa a llengües com el lituà i el maltès), mentre que en altres casos, per raons diverses, sembla que s'ha invertit la tendència (hongarès, rus i eslovè), cosa que ens permet d'augurar bons presagis per a la traducció literària en el futur.

Bibliografia

- BACARDÍ, M., FONTCUBERTA, J. I PARCERISAS, F. *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*. *Antologia*. Vic: Eumo editorial, Biblioteca de Traducció i d'Interpretació, núm. 3, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- BOURDIEU, Pierre i WACQUANT, Loïc J.D. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres i Nova York: Routledge, 1984.

- CROS, Anna, SEGARRA, Mila i TORRENT, Anna. *Llengua oral i llengua escrita a la televisió*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Milà i Fontanals, 37, 2000.
- GODARD, Barbara. "Writing Between Cultures", *TTR*, volum X, núm. 1, 1r semestre, 1997, ps. 53-99.
- GODAYOL, Pilar. *Espais de frontera. Gènere i traducció*. Vic: Eumo Editorial, Biblioteca de Traducció i d'Interpretació, núm. 5, 2000.
- MALLAFRÉ, J. *Llengua de Tribu, llengua de polis. Bases d'una traducció literària*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1991.
- QUADERNS. *REVISTA DE TRADUCCIÓ*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, núm. 11, 2004.
- SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. Nova York: Alfred A. Knoff, 1993.
- VENUTI, Lawrence. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres i Nova York: Routledge, 1992.

9. LA TASCA DEL TRADUCTOR¹

WALTER BENJAMIN

Mai no es revela fructuós per al coneixement d'una obra d'art o d'una forma artística prendre en consideració els receptors. No és tan sols que tota referència a un públic determinat o als seus representants ens esgarria, sinó que ja el concepte d'un receptor "ideal" és contraproduent en totes les discussions teòriques sobre l'art, ja que aquestes han de limitar-se a pressuposar l'existència i l'essència de l'ésser humà en general. Així mateix, l'art suposa només l'ésser físic i espiritual de l'home, però no en presumeix l'atenció en cap de les seves obres. I és que cap poema no s'ha fet pensant en el lector, cap quadre per a l'espectador, cap simfonia per a l'audiència.

La traducció, va adreçada als lectors que no entenen l'original? Això sembla explicar satisfactòriament la diferència de rang entre l'una i l'altra dins l'àmbit de l'art. A més, sembla l'única raó possible per tornar a dir "el mateix" una altra vegada. I doncs, què "diu" una obra literària? Què comunica? A qui l'entén, ben poc. El que hi és essencial no és la comunicació, no és el missatge. I, amb tot, la traducció que pretengui fer de mediadora no pot transmetre res més que el missatge; és a dir,

¹ N. del T.: El text *Die Aufgabe des Übersetzers* fou publicat per Benjamin el 1924 com a prefaci a la seva traducció dels *Tableaux Parisiens* de Baudelaire. Cal fer notar que *Aufgabe*, a més a més de "tasca" o "missió", pot voler dir també "renúncia", una ambigüitat que, ja des del títol, projecta una ombra d'ironia sobre el text.

allò no essencial. Aquest és el signe distintiu de les males traduccions. Ara bé, allò que existeix en una obra literària a més a més de la comunicació —i fins i tot el mal traductor admetrà que això és l'essencial—, ¿no passa, generalment, per ser allò inabastable, misteriós, “poètic”?, ¿allò que el traductor només pot reproduir en la mesura que ell també creï poèticament? D'aquí deriva de fet una segona característica de la mala traducció, que consegüentment podem definir com la transmissió inexacta d'un contingut inessencial. I d'aquí no passarà la traducció mentre es compromet a servir al lector. Ara bé, si la traducció estigués destinada al lector, l'original també ho hauria d'estar. I si l'original no existeix per raó del lector, ¿com es podria entendre, llavors, la traducció a partir d'aquest vincle?

La traducció és una forma. Per copsar-la com a tal, cal remetre's a l'original. Ja que és aquest que, concretada en la seva traduïbilitat, conté la llei d'aquella forma. La qüestió de la traduïbilitat d'una obra té un sentit doble. Tant pot plantejar si l'obra trobarà mai, entre la totalitat dels seus lectors, el seu traductor adequat, o bé, i més pròpiament, si l'obra, en virtut de la seva pròpia essència, es presta a la traducció i, per tant —segons el significat d'aquesta forma—, també l'exigeix. Per principi, la primera pregunta només es pot respondre de forma problemàtica, i la segona, de forma apodíctica. Tan sols un pensament superficial, en negar a la segona qualsevol sentit autònom, considerarà equivalents totes dues preguntes. Enfront d'això, cal assenyalar que certs conceptes de relació conserven el seu bon sentit, i encara potser el seu millor sentit, si no són referits d'entrada exclusivament a l'home. Així, es podria parlar legítimament d'una vida o d'un instant inoblidables encara que tots els homes els haguessin oblidat. Si l'essència d'aquella vida o d'aquell instant exigís que no fossin oblidats, llavors aquell predicat no implicaria cap falsedat sinó únicament una exigència a la qual els homes no corresponen i, a la vegada, la remissió a un àmbit on sí que seria corresposta: al record de Déu. Per consegüent, ens hauríem de continuar preguntant per la traduïbilitat de les obres lingüístiques encara que aquestes fossin intraduïbles per als homes. I, en realitat, ¿no ho haurien de ser totes, en certa mesura, si partim d'un concepte rigorós de la tra-

ducció? Feta aquesta distinció, cal que ens preguntem si és exigible la traducció de determinades creacions lingüístiques, ja que, com a principi, es pot afirmar que si la traducció és una forma, llavors certes obres són per essència traduïbles.

Que certes obres siguin essencialment traduïbles no vol dir que la traducció sigui essencial per a elles, sinó que en la seva traduïbilitat es manifesta una significació que és inherent als originals. Que una traducció, per molt bona que sigui, mai no podrà significar res per a l'original és evident. I tanmateix, en virtut de la traduïbilitat de l'original, la traducció hi manté una relació ben estreta. De fet, aquesta relació esdevé més íntima com menys signifiqui per a l'original la traducció. És legítim dir-ne, d'aquesta relació, una relació natural, i fins i tot, per ser més exactes, una relació vital. Així com les manifestacions de la vida, sense significar res per a allò viu, hi estan, però, íntimament relacionades, així mateix la traducció brosta de l'original. Per bé que, és cert, no tant de la seva vida com de la seva "supervivència",² per tal com la traducció és posterior a l'original i, en el cas de les obres importants —que mai no troben el traductor adequat en l'època de la seva gestació—, caracteritza l'estadi de la seva pervivència. La idea de la vida i de la pervivència de les obres d'art cal entendre-la en tota la seva realitat no metafòrica. Fins i tot en les èpoques de pensament més obtús s'entrellucava que no era lícit limitar la vida a la corporeïtat orgànica. Però no es tracta d'estendre'n el domini sota el dèbil ceptre de l'ànima, com Fechner³ va provar de fer; ni encara menys de definir-la a partir dels moments, menys normatius, d'allò animal, com és ara la sensibilitat, la qual no pot caracteritzar-la més que ocasionalment. Ben al contrari, només si se li reconeix vida a tot allò de què hi ha història i que no es limita a ser-ne l'escenari, se li farà justícia al concepte de vida. Ja que és a partir de la història, i no de

² N. del T.: A l'original, *Überleben* es relaciona també al nivell dels significants amb *Übersetzen* (traduir).

³ N. del T.: Gustav Theodor Fechner (1801-1887). En la seva obra *Elements de psicofísica* prova d'establir una ciència exacta de les relacions entre els fenòmens físics i mentals, que resumeix en una veritat filosòfica fonamental: que la ment i la matèria no són sinó dos modes diferents de concebre una sola i la mateixa realitat. Va establir la psicofísica com un dels mètodes centrals de la psicologia científica.

la natura, ni encara menys d'una natura tan imprecisa com la sensibilitat o l'ànima, que en última instància cal definir els contorns de la vida. És així com el filòsof assumeix la tasca d'entendre tota la vida natural a partir de la vida de la història, que abraça una extensió més gran. I la pervivència de les obres, ¿no és, si més no, incomparablement més fàcil de copsar que no la de les criatures? La història de les grans obres d'art ens n'explica la procedència a partir de les fonts, la seva configuració en l'època de l'artista i la pervivència en les generacions posteriors, una pervivència per principi eterna. Això últim significa, quan s'esdevé, la fama. Les traduccions, que són alguna cosa més que mediacions, neixen quan una obra, en la seva pervivència, ha assolit l'època de la fama. Les traduccions no serveixen a l'obra original, com solen pretendre els mals traductors, sinó que més aviat li deuen la pròpia existència. En la traducció, la vida de l'original assoleix el seu desplegament últim i més extens, un desplegament sempre renovat.

Aquest desplegament, que és el d'una vida elevada i peculiar, està determinat per una finalitat elevada i peculiar. La relació entre vida i finalitat, que tot i semblar evident defuig gairebé el coneixement, es revela només si aquell fi al qual tendeixen totes les finalitats individuals de la vida és buscat no en la mateixa esfera de la vida, sinó en una de superior. Tots els fenòmens vitals útils per a una finalitat, així com la seva utilitat en general, en darrer terme no són útils per a la vida, sinó per a l'expressió de la seva essència, per a la representació de la seva significació. Així, la finalitat de la traducció apunta, en última instància, cap a l'expressió de la relació més íntima entre les llengües. A la traducció li és del tot impossible revelar o produir aquesta relació oculta; sí que pot, en canvi, representar-la, tot realitzant-la d'una manera germinal o intensiva. I aquesta representació d'un significat per mitjà de l'intent, aquesta producció en germen, és un mode de representació ben peculiar i que costa de trobar en l'àmbit de la vida no lingüística; ja que aquest àmbit coneix, en la forma d'analogies o de signes, altres tipus de referència que no són la realització intensiva, és a dir, anticipativa o al·lusiva. — Quant a aquella relació íntima entre les llengües, es tracta d'una relació de convergència ben peculiar. Consisteix en el fet que les llengües no

són estranyes entre elles, sinó que, a priori i salvades totes les relacions històriques, estan emparentades en allò que volen dir.

Però sembla que aquest intent d'explicació desemboca de nou, a través d'estèrils marrades, en la teoria tradicional de la traducció. Si les traduccions han de provar el parentiu entre les llengües, ¿seria possible que ho fessin d'una altra manera que no fos transmetent amb un màxim d'exactitud la forma i el sentit de l'original? Ara bé, és evident que aquesta teoria seria incapaç de definir el concepte d'aquesta exactitud, ja que en darrera instància no sabia donar compte d'allò que en la traducció és essencial. El cert és que en una traducció el parentiu entre les llengües es demostra d'una manera molt més profunda i precisa que per la semblança superficial i indefinible entre dues obres literàries. Per tal de capir la relació genuïna entre l'original i la traducció, cal aplicar un raonament anàleg en el seu propòsit a l'argumentació amb què la crítica del coneixement demostra la impossibilitat de la teoria del reflex. Si allà es demostra que en el coneixement no pot existir l'objectivitat, i ni tan sols la pretensió d'aspirar-hi, posat que l'entenguem com el reflex del real, aquí es pot demostrar que cap traducció no seria possible si la seva aspiració suprema fos la semblança amb l'original. Car en la seva pervivència, la qual implica necessàriament transformació i renovació d'allò viu, l'original es modifica. Fins i tot les paraules més ben fixades experimenten una maduració retardada.⁴ Allò que en l'època de l'autor pot haver estat la tendència del seu llenguatge poètic, més tard es pot estroncar; o bé tendències immanents poden emergir a partir de les formes creades. El que aleshores era jove, més tard pot esdevenir gastat; i el que sonava usual, sonar arcaic. Buscar l'essencial d'aquestes transformacions, com d'aquelles que amb la mateixa continuïtat experimenta el sentit, en la subjectivitat de les generacions posteriors, i no en la vida més pròpia de la llengua i de les seves obres, significaria —tot i concedint el psicologisme més cru— confondre el fonament i l'essència d'una cosa, o, dit amb més rigor, negar per impotència del pensament un dels processos històrics més potents i productius. I fins convertint l'últim cop

⁴ N. del. T.: L'original *Nachreife* és un terme tècnic que designa la maduració, durant l'emmagatzematge, de la fruita que ha estat collida sense haver madurat del tot.

de ploma de l'autor en el cop de gràcia de l'obra, ni tan sols així no salvaríem aquella teoria morta de la traducció. Perquè, així com el to i el significat de les grans obres literàries canvien radicalment amb els segles, de la mateixa manera canvia la llengua materna del traductor. Més encara, mentre la paraula de l'autor perdura en la seva llengua, fins i tot la més gran de les traduccions està destinada a diluir-se en el creixement d'una llengua i a afonar-se en la llengua renovada. Ben lluny de ser la sorda equació entre dues llengües mortes, és precisament a la traducció, d'entre totes les formes, que pertoca sentir la maduració retardada de la paraula estrangera i els dolors⁵ de la paraula pròpia.

Si en la traducció es palesa un parentiu entre les llengües, aquest fet es produeix de tota una altra manera que per la vaga semblança entre còpia i original. D'altra banda, és prou evident que perquè es doni una semblança, en general, no cal pas que existeixi cap parentiu. En aquest context, el concepte de parentiu hi és emprat en la seva accepció més restringida, i això fins al punt que, per definir-la, no n'hi ha prou amb la noció d'"igualtat de procedència", per bé que, òbviament, el concepte de procedència hi continuï sent indispensable. — On pot buscar-se el parentiu entre dues llengües, si exceptuem d'entrada el seu parentiu històric? En cap cas en la semblança entre les obres literàries o entre les paraules. Ben al contrari, el parentiu suprahistòric entre les llengües es basa en el fet que en cada una de les llengües, presa com un tot, es denota i es vol dir una sola cosa, la mateixa en tots els casos i que, tanmateix, no és accessible a cap d'elles de manera separada, sinó només a la totalitat de les seves intencions complementàries: el llenguatge pur. Mentre que tots els elements aïllats de les llengües estrangeres —paraules, frases, estructures— s'exclouen mútuament, aquestes llengües es complementen en les seves intencions. Per entendre en la seva justa aquesta llei, una de les fonamentals de la filosofia del llenguatge, cal

⁵ N. del T.: *Wêhe*, que genèricament vol dir "dolors", també pot designar, de manera específica, els dolors o les contraccions del part. Així, l'original resulta ambigu en aquest punt: els dolors tant poden ser els provocats pel fet que, en la traducció, la llengua d'arribada s'eixampla, neix a una nova vida (idea desenvolupada més endavant), com els inherents a tota traducció conscient de (i sensible a) la seva proverbial mancança o retardament, desplaçament.

distingir, en la intenció, allò que es denota de la forma de denotació.⁶ En *Brot* i en *pain* allò denotat és el mateix; la forma de denotació, en canvi, és diferent. Aquesta diferència fa que cada una d'aquestes paraules signifiqui una cosa distinta per a l'alemany i per al francès; que no les considerin intercanviables, de tal manera totes dues paraules malden per excloure's. Ara bé, quant a allò denotat, ambdues paraules, preses absolutament, signifiquen la mateixa i idèntica cosa. Així, doncs, si bé aquestes dues paraules divergeixen en la forma de denotació, es complementen en les dues llengües de les quals procedeixen; per ser més exactes, en elles la forma de denotació es complementa en relació amb allò denotat. En les llengües preses per separat i, per tant, incompletes, allò denotat no pot trobar-se en els elements aïllats i autònoms, en les paraules i les frases singulars; sinó al contrari, resta immers en un flux incessant fins que sigui capaç d'emergir, en tant que llenguatge pur, de l'harmonia de les diverses formes de denotació. Entretant restarà ocult en les llengües. Ara bé, si aquestes continuen creixent així fins a la fi messiànica de la seva història, a la traducció, que pren la seva flama de la pervivència eterna de les obres i del renaixement interminable de les llengües, pertoca de posar a prova aquest creixement sagrat de les llengües i de plantejar la qüestió: a quanta distància de la revelació es troba allò ocult?, i fins a quin punt pot fer-se present en el saber d'aquesta distància?

Però amb això es reconeix que tota traducció no és sinó una manera més o menys provisional d'ocupar-se de l'estrangeria de les llengües. Solucionar aquesta qüestió, d'una manera que no sigui temporal o provisional sinó instantània i definitiva, els és negat als homes, o, en tot cas, no hi poden aspirar de forma immediata. De manera indirecta, però, el creixement de les religions fa madurar en les llengües la semença latent d'una llengua més elevada. Així, doncs, la traducció, que, a diferència de l'art, no pot pretendre que les seves obres perdurin, no nega que tendeix cap a l'estadi últim, definitiu i decisiu de tota creació lingüística. En la traducció, l'original creix fins assolir una atmosfera lingüística per dir-ho així més elevada i més pura. És clar que, en aquest nivell supe-

⁶ N. del T.: En l'original, *das Gemeinte i die Art des Meinens*. Opto per una solució unitària en tot el text, modificant-la lleugerament segons el context.

rior, no hi pot viure de manera permanent, així com tampoc no pot accedir-hi ni de lluny amb totes les parts que el conformen; però no deixa, si més no, de referir-s'hi amb una insistència prodigiosa, com si es tractés de l'àmbit predestinat, però negat, on les llengües es reconcilien i realitzen. En aquest terreny, no pot arrelar-hi tot ell, amb tot el seu brancatge, però s'hi troba allò que en la traducció és més que comunicació. Aquest nucli essencial pot definir-se més exactament com aquella part d'una traducció que al seu torn és intraduïble. Perquè, per més que sigui possible extreure'n tot el que és comunicació i traduir-ho, sempre restarà encara, intocable, aquell element vers el qual s'adreça l'autèntic traductor. Això no és traslladable, com ho és la paraula poètica de l'original, ja que la relació entre llengua i contingut és del tot diferent en l'original i en la traducció. Si en l'original llengua i contingut formen una certa unitat, com la del fruit i la seva pell, la llengua de la traducció és com una capa reial que embolcalla el seu contingut formant grans plecs. Car significa una llengua més elevada que no és en realitat i resta així, en relació amb el seu contingut, inadequada, violenta i estranya. Aquesta clivella impedeix el trasllat a la vegada que el fa sobrer, ja que tota traducció d'una obra pertanyent a un determinat moment de la història de la llengua representa, pel que fa a un aspecte determinat del seu contingut, la traducció a totes les altres llengües. Així, doncs, la traducció transplanta l'original a un àmbit lingüístic — irònicament — més definitiu, en la mesura, almenys, que cap altra traducció ja no el podrà traslladar sinó que, sempre en el mateix àmbit, l'haurà d'eleva de nou i en altres parts. No és per casualitat que aquí la paraula “irònicament” pot fer recordar les idees típiques dels romàntics. Car els romàntics compregueren abans que d'altres la vida de les obres, de la qual la traducció ofereix una prova màxima. És cert que rarament van reconèixer aquesta virtut a la traducció i que, en canvi, van orientar tota la seva atenció envers la crítica, la qual representa un altre moment, per bé que menor, en la pervivència de les obres. Però, encara que la seva teoria va fixar-se poques vegades en la traducció, la ingent obra traductora que van realitzar implica el sentiment de l'essència i la dignitat d'aquesta forma. Aquest sentiment —tot ho indica— no ha de

ser necessàriament més intens en l'escriptor; fins és possible que en l'escriptor, pel fet de ser-ne, no hi tingui tanta cabuda. A més, tampoc la història no corrobora el prejudici convencional segons el qual tots els traductors importants són escriptors de gran volada, i els escriptors menors, traductors de menor entitat. Una sèrie dels traductors més eminents, com ara Luter, Voß, Schlegel, són incomparablement més importants com a traductors que no pas com a poetes;⁷ i alguns dels millors d'ells, com Hölderlin i George,⁸ atès el conjunt de la seva producció, no poden ser qualificats merament com a poetes, i encara menys en la seva faceta de traductors. Així com la traducció és una forma pròpia, la tasca del traductor té també un caràcter peculiar, que permet distingir-la clarament de la de l'escriptor.

La tasca del traductor consisteix a trobar aquella intenció referida a la llengua a la qual es tradueix que sigui capaç de despertar en ella l'eco de l'original. Vet aquí un tret de la traducció que la distingeix completament de l'obra literària, ja que la intenció d'aquesta no està mai dirigida a la llengua com a tal, a la seva totalitat, sinó només, i de manera immediata, a determinats continguts lingüístics. A diferència de l'obra literària, la traducció no es veu a ella mateixa per dir-ho així dins del bosc de la llengua, sinó que en queda fora i al davant, i, sense trepitjar-lo, invoca i atrau l'original justament en l'únic lloc on, cada vegada, l'eco en la pròpia llengua pot fer ressonar una obra de la llengua estrangera. No només la seva intenció apunta a una cosa diferent que la intenció de l'obra literària —és a dir, a una llengua en el seu conjunt tot partint d'una obra d'art singular escrita en una llengua estrangera— sinó que la intenció és, ja, distinta: la intenció del poeta és ingènua, primera

⁷ N. del T.: L'alemany *Dichter* no es deixa traduir per "escriptor", "poeta" o "autor"; designa, en rigor, l'autor d'obres literàries de gran volada, ja siguin en vers o en prosa. A més, no s'entén el *Dichter* fora d'un context historicocultural molt concret: el romanticisme i el nacionalisme del XIX alemany, en què el terme adquireix connotacions específiques.

⁸ N. del T.: Stefan George (1868-1933), considerat el màxim representant del neoromanticisme alemany, va conrear una poesia hermètica i esotèrica, influïda pels poetes simbolistes francesos. A partir de 1900 aplegà al seu voltant una elit intel·lectual coneguda com el grup de George. Aquest grup endegà les edicions de la poesia de Hölderlin i s'encarregà de revaloritzar-lo.

i intuïtiva; la del traductor, derivada, última i intel·lectual, ja que el gran motiu de la integració de les moltes llengües en una de sola i veritable inspira la seva labor. Aquesta integració no implica pas que les frases, les obres literàries i els judicis particulars s'hi arribin a fer entenedors —ja que continuen depenent de la traducció— sinó que les llengües mateixes concorden entre elles, complementant-se i reconciliant-se en la forma de denotació. Però si hi ha una llengua de la veritat en la qual es troben dipositats, sense tensió i de forma tàcita, els secrets últims a què tot pensament aspira, aquesta llengua de la veritat és el llenguatge veritable. I és justament aquest llenguatge, en la intuïció i descripció del qual es troba l'única perfecció a què el filòsof pot aspirar, el que està ocult de forma intensiva en la traducció. No existeix cap musa de la filosofia, com tampoc no n'existeix cap de la traducció. Ara bé, ni la filosofia ni la traducció no són coses banals, com pretenen els artistes sentimentals. Car existeix un geni filosòfic el caràcter més propi del qual és l'anhel d'aquell llenguatge que es manifesta en la traducció. “*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.*”⁹ Si el filòsof és capaç de mesurar allò a què al·ludeix Mallarmé amb aquestes paraules, llavors la traducció, que conté els gèrmens d'aquest llenguatge, es troba a mig camí entre l'obra literària i la teoria. Si bé la seva obra no té tant de rellieu, no per això deixa una petja menys profunda en la història.

Si la tasca del traductor es mostra sota aquesta llum, els camins per resoldre-la amenacen d'esdevenir encara més foscos i inescrutables. De fet, la tasca de fer madurar en la traducció la sement del llenguatge pur sembla irresoluble, impossible de concretar en cap solució. Ja que, aquesta tasca, ¿no és privada del seu sòl, si la restitució del sentit deixa de ser-hi

⁹ N. del T.: “Les llengües imperfectes en tant que múltiples, manca la suprema: essent el pensar escriure sense accessoris ni xiuxiueig però encara tàcita la paraula immortal, la diversitat dels idiomes sobre la terra impedeix que ningú pugui proferir els mots que altrament es trobarien, gràcies a un encuny únic, ella mateixa materialment la veritat.” Mallarmé: “Variations sur un sujet”, dins *Œuvres complètes*, París: Gallimard, 1945, ps. 363-364.

el criteri determinant? I res més que això cal deduir —en negatiu— de tot el que hem dit fins ara. Fidelitat i llibertat són els conceptes tradicionals usats fins ara en qualsevol discussió sobre la traducció —llibertat per a la restitució del sentit i, al servei d'aquesta llibertat, fidelitat a la paraula. Però, en una teoria que busca en la traducció una cosa diferent de la restitució del sentit, sembla que no hi puguin continuar sent útils. D'altra banda, l'ús tradicional d'aquests conceptes els considerava en desavinença perpètua. I de fet, què pot aportar la fidelitat a la restitució del sentit? La fidelitat en la traducció de cada paraula aïllada gairebé mai no pot transmetre el sentit complet que té en l'original; ja que aquest sentit, pel que fa a la seva significació poètica per a l'original, no s'esgota pas en allò que s'ha denotat, sinó que només arriba a significar quelcom en virtut del lligam que en la paraula uneix allò denotat i la forma de denotació. Això se sol expressar dient que les paraules suggereixen una tonalitat afectiva. És més, la literalitat aplicada a la sintaxi fa del tot impossible la reproducció del sentit i amenaça de dur-nos directament fins a l'extrem de l'inintel·ligible. Als ulls del segle XIX, les traduccions que Hölderlin va fer de Sòfocles constituïen exemples monstruosos d'aquesta literalitat. És ben fàcil d'entendre fins a quin punt la fidelitat en la restitució de la forma dificulta la restitució del sentit. Per tant, no pot ser l'interès per conservar el sentit allò que expliqui l'exigència de la literalitat. La desbridada llibertat dels mals traductors serveix molt més al sentit —i molt menys, per cert, a la literatura i a la llengua. Així, doncs, per entendre l'exigència de la literalitat, el dret de la qual és obvi però la base de la qual resta oculta, necessàriament cal situar-la en un context més plausible. De la mateixa manera que, per poder tornar a ajuntar els trossos d'una àmfora, cal que aquests encaixin els uns amb els altres fins en els detalls més petits però no és necessari que s'assemblin, així també la traducció, en comptes de fer-se similar al sentit de l'original, ha d'incorporar en la seva llengua, amb amor i detalladament, la forma de denotació de l'original, a fi de fer evident que, així com els trossos són fragments trencats de l'àmfora, totes dues llengües són esberles d'un llenguatge més gran. Justament per aquesta raó la traducció ha de prescindir en molt bona mesura de la intenció de comunicar res,

del sentit; i per això l'original és essencial per a ella només en tant que hagi eximit el traductor i la seva obra de l'esforç i l'ordre d'allò que s'ha de comunicar. També en el terreny de la traducció és vàlid el següent: ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, al principi hi havia la paraula. En canvi, la seva llengua pot —ha de— prendre's llibertats pel que fa al sentit, per tal que la *intentio* del sentit no ressoni en forma de restitució, sinó que ho faci la seva pròpia *intentio* en forma d'harmonia i complementació en relació amb la llengua en què es comunica la *intentio* del sentit. D'aquí que, sobretot en l'època de la seva producció, el màxim elogi d'una traducció no sigui que es pot llegir com un original escrit en la seva llengua. Més aviat el mèrit de la fidelitat, garantida per la literalitat, és permetre que en l'obra parli el gran anhel de la complementació de les llengües. La veritable traducció és translúcida, no oculta l'original, no li tapa la llum, sinó que permet que el llenguatge pur, reforçat per la seva mediació, es projecti sobre l'original d'una manera encara més plena. Això pot aconseguir-ho sobretot la literalitat en la traducció de la sintaxi, i és precisament ella que demostra que l'element primordial del traductor és la paraula i no la frase.¹⁰ Car la frase és el mur davant la llengua de l'original, i la literalitat l'arcada.

Si la fidelitat i la llibertat de la traducció des de sempre han estat considerades com a tendències antagòniques, aquesta interpretació més profunda de l'una no sembla pas reconciliar-les sinó més aviat negar a l'altra qualsevol dret. Perquè, a què es pot remetre la llibertat, si no és a aquella restitució del sentit que ara ha de deixar de ser normativa? Però, fins i tot quan el sentit d'una obra lingüística pot considerar-se idèntic al de la seva comunicació, encara roman en ell, ben a prop i tanmateix infinitament lluny, ocult al seu dessoria o bé palès, crebantat per aquest sentit o bé imposable-s'hi, més enllà de tota comunicació, un element últim i decisiu. En totes les llengües i les seves creacions resta, al marge d'allò que és comunicable, quelcom que no ho és pas i que, segons el context en què aparegui, és simbolitzador o simbolitzat. Simbolitzador en les creacions finites de les llengües; i simbolitzat en l'esdevenir ma-

¹⁰ N. del T.: *Satz* tant pot voler dir "frase" com "proposició".

teix de les llengües. I allò que s'intenta representar —o de fet produir-se— en l'esdevenir de les llengües no és sinó aquell nucli del llenguatge pur. Ara bé, si aquest nucli, bé que ocult o fragmentari, continua estant present en la vida com allò simbolitzat en si, en les creacions, llavors, hi habita només de forma simbolitzada. Si aquella essència última, que és el mateix llenguatge pur, en les llengües no està lligada més que a l'element lingüístic i a les seves transformacions, en les obres està llastada amb el sentit, carregós i aliè. Alliberar-les d'ell; convertir allò simbolitzador en allò simbolitzat; recuperar, plasmant-lo en el moviment lingüístic, el llenguatge pur, vet aquí la poderosa i única capacitat de la traducció. En aquest llenguatge pur —que ja no significa ni expressa res sinó que, en tant que paraula sense expressió¹¹ i creadora, és allò denotat en totes les llengües—, tota comunicació, tot sentit i tota intenció assoleixen un estrat en el qual estan destinats a extingir-se. I justament aquest estrat garanteix un dret nou i més elevat a la llibertat de la traducció. La raó de ser d'aquesta llibertat no prové del sentit de la comunicació, ja que la tasca de la fidelitat és precisament emancipar-nos d'ell. La llibertat s'efectua, per mor del llenguatge pur, en la pròpia llengua. La tasca del traductor consisteix a rescatar¹² en la pròpia llengua el llenguatge pur desterrat en la llengua estrangera i a alliberar, en l'adaptació, la llengua captiva en l'obra. Per aconseguir-ho, el traductor trenca les barreres decrepites de la seva llengua: Luter, Voß, Hölderlin i George han eixamplat els límits de l'alemany. Segons això, la importància que conserva el sentit per a la relació entre la traducció i l'original pot expressar-se amb la següent comparança: així com la tangent toca el cercle fugaçment i en un sol punt, essent aquest contacte, i no pas el punt en què es produeix, allò que prescriu la llei segons la qual la tangent continuarà traçant la seva trajectòria rectilínia fins a l'infinit, així també la traducció toca l'original fugaçment i tan sols en el punt infinitament petit del sentit per després, segons la llei de la fidelitat, seguir la seva trajectòria més pròpia en la llibertat del moviment lingüístic. La

¹¹ N. del T.: En l'original alemany, *ausdruckslose*, concepte clau en diverses obres de Benjamin.

¹² N. del T.: El verb *erlösen* també vol dir “redimir”.

veritable significació d'aquesta llibertat l'ha caracteritzada, tot i que sense anomenar-la ni raonar-la, Rudolf Pannwitz¹³ en unes consideracions que es troben en *La crisi de la cultura europea* i que, junt amb les frases de Goethe en les notes per al *Divà*, bé podrien ser el millor que s'ha publicat a Alemanya sobre teoria de la traducció. S'hi llegeix el següent: “les nostres traduccions, fins i tot les millors, parteixen d'un principi erroni: volen alemanitzar l'indi, el grec o l'anglès en lloc d'indianitzar, hel·lenitzar i anglicitzar l'alemany. Senten un respecte molt més gran pels usos de la pròpia llengua que no per l'esperit de l'obra estrangera. [...] L'error fonamental del traductor és de fixar l'estat contingent de la seva llengua, en comptes de permetre que la llengua estrangera la somogui violentament. Sobretot quan tradueix d'una llengua molt llunyana, ha de remuntar-se fins als últims elements de la llengua, allà on la paraula, la imatge i el so conformen una unitat. Ha d'eixamplar i aprofundir la seva llengua a través de la llengua estrangera. En quina mesura això és possible ningú no en té idea, ni de fins a quin punt pot transformar-se una llengua o de com dues llengües no es diferencien gaire més que dos dialectes, tan bon punt deixem de considerar-les superficialment per fer-ho amb el rigor suficient”.

La traduïbilitat de l'original és el que determina objectivament fins a quin punt una traducció pot correspondre a l'essència d'aquesta forma. Com menys valor i dignitat té la seva llengua, com més és mera comunicació, menys hi té a guanyar la traducció, fins al punt que la total preponderància del sentit, ben lluny de ser l'alçaprem per aconseguir una traducció formalment perfecta, la fa fracassar. Com més elevat sigui el caràcter d'una obra, més traduïble serà, encara que el contacte amb el seu sentit sigui molt fugaç. Evidentment, això afecta només els originals. En canvi, les traduccions resulten intraduïbles no pas a causa de la gravetat amb què

¹³ N. del T.: Rudolf Pannwitz (1881-1969) fou un poeta-filòsof molt influït per la lectura de Nietzsche. La inacabable llista de les seves obres, que gairebé no deixen sense tocar ni un sol àmbit de les ciències naturals i de l'esperit, només pot comparar-se amb la producció d'un Goethe. La seva polèmica contra el món modern “nihilista” s'expressa en la seva obra *La crisi de la cultura europea* (1917). Pertanyent al grup de George, se'n distancia posteriorment. Avui se'l recorda sobretot per l'anècdota d'haver estat el primer a emprar el terme “postmodern”, precisament en l'obra que aquí cita Benjamin.

el sentit s'hi adhereix sinó de l'excessiva lleugeresa d'aquesta adherència. Això, com qualsevol altre aspecte essencial, pot constatar-se en les traduccions de Hölderlin, especialment en les que va fer de les dues tragèdies de Sòfocles. En elles l'harmonia de la llengua és tan profunda, que la llengua hi frega el sentit com el vent frega una arpa eòlica. Les traduccions de Hölderlin són arquetips de la seva forma; amb les traduccions més perfectes dels mateixos textos manté una relació anàloga a la de l'arquetip amb el model, com es demostra si comparem les traduccions de la tercera oda pítica de Píndar realitzades per Hölderlin i per Borchardt.¹⁴ Justament per això habita en elles el perill primigeni i monstruós de totes les traduccions: que les portes d'una llengua tan eixamplada i dominada es tanquin i cloguin el traductor en el silenci. Les traduccions de Sòfocles van ser l'última obra de Hölderlin. En elles el sentit es precipita d'abisme en abisme, fins que amenaça de perdre's en les pregoneses sense fons de la llengua. Però hi ha un aturador. Tanmateix, cap text no el garanteix llevat del text sagrat, en el qual el sentit ha deixat de ser la divisió de les aigües entre el corrent de la llengua i el corrent de la revelació. Allà on el text, en la seva literalitat, pertany, de manera immediata i sense la mediació del sentit, al llenguatge veritable, a la veritat o a la teoria, és traduïble per antonomàsia. És clar que no en virtut d'ell mateix, sinó tan sols en virtut de les llengües. En relació amb aquest text, s'exigeix de la traducció una confiança tan il·limitada que, així com en ell estan unides sense tensió llengua i revelació, així també en la traducció han d'unir-se la llibertat i la literalitat en la forma de la versió interlineal. Perquè, si bé només els textos sagrats contenen en un gran superlatiu, en un grau o altre tots els grans textos contenen entre les línies la seva traducció virtual. La versió interlineal del text sagrat és l'arquetip o ideal de tota traducció.

(Traducció de Marc Jiménez)

¹⁴ N. del T.: Rudolf Borchardt (1877-1945) va conrear tots els gèneres com a escriptor. Proveït d'un gran coneixement de la tradició literària i cultural europea, se'l recorda sobretot en la seva faceta de traductor poliglòt, i en especial per la seva traducció de la *Divina Commedia* (1930). Va pertànyer al grup elitista de George, amb qui més tard va trencar amb gran estridència.

D I N S

FELIU
FORMOSA

.I.
LLOCS BREUS

2

Les coses no m'acaben de convèncer,
la llengua no m'acaba de quadrar.
No acabo de comprendre que tendim
fins a tal punt a la desconfiança
i a l'entotsolament.

No acabo de saber
qui som.

3

Tot plegat una única agressió
total
 pertot
 i més
 arreu
inscripcions obsessives
en inútils parets,
record d'amables penombres
perdudes.

(La llum calcina.)

És un temps que amb el temps
es va fent més hostil.
Els ulls segueixen
 buscant algun consol.

DECADÈNCIA

*A la boca se'm fa mentida allò que encara
semblava veritat en els meus pensaments.*

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Amb falses disciplines
tapem la decadència.

Aflora la mentida
com a única defensa.

Recorrem a preteses
necessitats o inèrcies

sense poder evitar
de perseguir evidències.

Allò que ens queda a dintre,
què ens ho farà transmetre?

Generar? Destruir?
On és la diferència?

HOTEL ULTONIA

Tot creient que dels dos rius
ve una fúria casolana
i esgrimeix un mite viu
per poder-hi fer forat.

Tot parlant d'una masia
entre veus que ens acaronen,
sucumbeixen les raons
perquè encara la sé a prop.

Perquè encara m'ha sorprès
amb el seu somriure clar,
em recordo d'aquell pont
i d'uns passos enigmàtics.

Amb els dies de vi negre
vénen hores d'obertura
amb la dona sense esclatxes
cap a cims inconeguts

HART CRANE

Domino la ciutat que hauré vist
una vegada des del pont: l'aire que ve
de l'oceà t'invoca novament.

Voldria canviar aquest temor
de tu, perdut, per un altre temor
que també sento quan em sembla veure
que t'acostes pel pont, a poc a poc.

CIUTAT CRUEL

Amb Friedrich Dürrenmatt

No s'esborra l'objecte del desig.
Vas lluitar contra ell perquè no et fés
renunciar a res d'allò que ja tenies.

El vas relativitzar perquè no se sumés
a tants records amargs, no desitjats:
violència sobre violència.

No ho vas aconseguir: la vella dama
no oblida els deutes del passat!
Ciutat cruel on acabes morint
ple de desigs viscuts sense assossec.

DELTA

Una hostessa fa olor de camamilla.
Un cambrer ros serveix el refrigeri
amb aire aristocràtic. Sota el sol
van apareixent ja cúpules blaves
(un món ple de color com el de Klee
enlluernat en terres africanes).
Casals dispersos, xiprers i palmeres.
Darrere els tarongers s'alcen els blocs.
I més enllà, mar i sorral confosos:
els miratges, poema que es perfila.

Rastre de temps
que es fa visible.

Pot ser que uns ulls
siguin el centre.

Rostres que trenquen
l'uniformisme.

Tot es conjura
contra les rectes.

Tendals que sumen
afirmacions.

S'alça un ingenu
desig de viure.

AIGUAFORT VENECIÀ

La calma d'un racó
que mai no serà meu,
on l'aigua clapoteja
als canals més estrets.

Una barca varada
en una estreta llenca
de terra vora el pont
que es veu no gaire lluny.

Veig progressar el silenci
i l'acullo en silenci.

Sento que més que mai
em cal un cos proper.

Damunt casals decrèpits,
l'airós frontó d'un temple
que em parla del que dura
potser en un més enllà.

MAREA BAIXA

Marea baixa:
descoberta i tristor
convivint (el vell film
on una dona sola
sembla que està a l'espera).
Excés de plenitud
precedint la caiguda.

Davant una nuesa
que potser desconcerta,
ara, en aquesta mena
de pausa indefinida,
qui dirà que se'ns obre
el món, o que se'ns tanca?

De nou l'ocell que es posa
damunt l'arrel retorta
que l'aigua cobrirà
quan creixi la marea.

Ser com aquestes barques
reclinades que esperen
recobrar el seu sentit.

RECOBRAMENT

El meu carrer és un carrer somiat,
molt ample i en descens cap a la mar,
una llenca del qual es veu al fons
entre els dos alts edificis finals
a banda i banda. Hi ha tribunes blanques
en moltes de les cases, i llambordes
lluents a la calçada. Mai no hi veig
ningú que s'hi passegi, pro endevino
darrere una finestra, la presència
de la que sé que viu dins el meu somni
i espero veure com surt al carrer
i avança cap a mi abans no em desperti.

IANNIS RITSOS

Veure un indret no n'elimina la nostàlgia.

Hi ha un esforç per omplir-lo,
no de paraules qualssevol, sinó
de les que ens condicionen cada pas,
cada mirada i cadascun
dels espais entre mi i aquestes roques,
entre tu i aquest mar,

entre tu i jo.

EN LA DISTÀNCIA

Le 21 du mois de juin 1906

À midi

Tu m'as donné la vie.

PAUL ÉLUARD

Em reconforta la forma
que han pogut anar adoptant
les paraules dintre meu
per poder-te dir —i ja és prou—
que el setze d'octubre del
mil nou-cents noranta-dos,
em vas permetre intuir
allò que pot ser la vida.

I no he deixat de pensar-hi
tot suposant, esperant
i creient que aquesta imatge
que després m'he fet de tu
no es distancia de tu
malgrat totes les distàncies.

I no deixo de nodrir
amb tendresa la nostàlgia.

CAP D'ANY

Quan des de la foscor
del carrer solitari
puc veure, il·luminat,
l'interior d'una estança
on hi ha gent reunida
al voltant d'una taula,
em ve al record el nom
de l'amic que no puc
tornar a veure mai més.

Avanço nit enllà
i tot allò que sóc
s'enfonsa dins l'abisme
del dubte i el temor,
i segueixo a l'aguait
d'un mot consolador,
de la paraula justa
que a cada instant m'allunya
la percepció del temps.

ÍNDEX

F O R A

1. PERFECTO CUADRADO

*La modernitat de i des de la literatura portuguesa
i un quasimanifest per una real realitat poètica*

9

2. MERCÈ RIUS

Xènius: el fonament en falta

23

3. ELOI GRASSET

Com construir un imaginari

La intertextualitat en el Fortuny de Pere Gimferrer

43

4. ÀLEX MATAS PONS

Escriptura i ciutat dels signes

61

5. SALVADOR COMPANYY

Des del país de la literatura (arenga necròfila i profètica)

79

6. MARIASUN LANDA

Petit bestiari personal

93

7. CAROLINA MORENO TENA

Traduir l'europèisme del nord

105

8. LAURA SANTAMARIA

Bàlsams per a les traduccions actuals

117

9. WALTER BENJAMIN

La tasca del traductor

129

D I N S

FELIU FORMOSA

I. *Llocs breus*

147



*P*ublicat
el segon semestre de 2006
per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

