

# fulls de la Revista

núm. 3



<b>SEDUCCIONS I TRAMPES DE LA MEMÒRIA</b> , per Miquel Pairoli	II
<b>EL TEST DE RORSCHACH</b> , per Xavier Lloveras	VI
<b>EN EL CINQUANTENARI DE CARLES RAHOLA</b> , per Narcís Comadira	VIII
<b>ELS EX-VOTS PINTATS</b> , per Fina Parés	VIII
<b>UN ENTERRAMENT A LA MIDA DELS QUE ES QUEDEN</b> , per Josep Playà i Maset	X
<b>UNA FESTA I UN FESTEIG</b> , per Manuel Castaño	XI
<b>FORTUNY, LES PARETS I LA SEDA</b> , per Josep Pujol i Coll	XII
<b>BREU EVOCACIÓ DE WITTGENSTEIN</b> , per Josep-Maria Terricabras	XIII
<b>DE LA MEMÒRIA D'ÍCAR</b> , per Oriol Pi de Cabanyes	XIV

Aquesta edició de **fulls de la Revista** és il·lustrada per **Emili Auguet**.

## SEDUCCIONS I TRAMPES DE LA MEMÒRIA

Miquel Pairoli

**E**l gènere memorialístic, aquesta vasta secció de la creació literària que inclou les memòries i els dietaris —els quals també són d'alguna manera, més immediata en el temps i sovint més precisa en l'evocació, una mena de memòries— és el més capciós de tots els gèneres literaris. Ho és encara més que la poesia lírica, perquè qualsevol lector sap que la lírica juga amb uns elements d'artificialitat molt considerables, que relativitzen en gran mesura la seva pretesa «sinceritat». Ningú no ignora que els altres gèneres, sigui el drama, la novella o el conte, pertanyen més intensament als dominis de la ficció, tot i que, sovint ens agradi de cercar darrera d'aquest o d'aquell personatge algun amic o conegut; mentre que l'assaig es mou en els terrenys de l'especulació, cosa que permet al lector de defensar-se dels arguments de l'assagista amb les especulacions pròpies.

Heus aquí, però, que el gènere memorialístic surt a fira amb la disfressa de la veritat. Quan Tennessee Williams, per exemple, a les seves memòries, parla de la desenfundada activitat homosexual que va menar als anys de joventut amb mariners i soldats, no tenim pas dret, en principi, a pensar que tanta fornicació pot estar més relacionada amb el desig de Williams d'aconseguir amb les seves memòries un escàndol d'aquells que donen força diners —el mateix Williams declara que la precarietat econòmica és el motiu que el va empènyer a escriure les memòries— ni tenim dret, en principi, a pensar que la senilitat del dramaturg li fa imaginar més obscenitats que les que realment va practicar. A la realitat, però, una cosa i l'altra probablement tenen un pes considerable en les memòries de Williams. La gran

trampa del gènere memorialístic és, doncs, aquesta: la seva presumpció de veracitat, de manera que el bon lector de memòries i dietaris la primera mesura que adoptarà per circular per aquest gènere serà proveir-se d'un bon sarró ple de desconfiança, no només en relació amb el contingut del text, sinó també amb la datació, perquè ara ja sabem, per exemple, que *El Quadern gris*, de Josep Pla, va prendre la seva forma actual molts anys després que la grip del 1918 fes tancar la Universitat de Barcelona.

La malfiança, que generalment és considerada un defecte, aquí és una sagaç virtut, sense la qual no es podria llegir, posem per cas, ni la *Crònica* de Ramon Muntaner ni la *Vita*, de Benvenuto Cellini, per esmentar només dues obres clàssiques i cabdals del gènere, escrites descaradament amb segones intencions. La malfiança és l'arma principal que ha de tenir sempre a mà el lector per enfrontar-se amb uns textos que, a més, provenen directament de la intimitat mateixa de qui els ha escrit i tots sabem, si no volem enganyar-nos, com ens agradaria que la nostra vida fos una mica o molt diferent de com ha estat i sovint el gènere memorialístic és una bona eina per fer les paus.

De tota manera, val a dir que el lector ha de manejar aquesta arma amb moderació. No es tracta tampoc de llegir els dietaris i les memòries buscant obsessivament per quin cantó l'autor ens vol clavar la llufa. És més, jo diria que si el llibre té una qualitat literària important potser és aconsellable, fins i tot, d'adoptar una actitud menys paranoica i més esteticista. Val més deixar-se endur per la cadència de la prosa i subordinar el contingut en benefici de la musicalitat, del plaer verbal directe que produeix el



text. Al cap i a la fi, una mentida dita amb gràcia no s'allunya pas tant d'una veritat i, per més que això sigui una fallàcia ètica, és una veritat literària com un temple. Penso que aquesta és la millor manera d'entrar, per exemple, en les *Memòries* de Josep Maria de Segarra o en els dos dietaris que va publicar, a principis dels anys 80, Pere Gimferrer i que són el millor que ha donat aquest autor a la literatura catalana.

Els autors del gènere memorialístic són de diverses menes, la més detestable —i en comptes de començar pel bo i acabar pel dolent ho farem a la inversa— és la d'aquells que pensen que la seva pròpia vida és tan important que tothom n'hauria de tenir coneixement. Sobre aquests s'ha d'aplicar el màxim barem de desconfiança, perquè són els que tendeixen més a daurar la pín-dola de la peripècia vital que els ha pertocat. Val més no dir noms, potser, però és fàcil

d'entendre que no tothom ha tingut el pes històric ni la intensitat vital d'un Francesc Cambó, per exemple, ni l'experiència mundana d'Eugeni Xammar, ni una joventut provocadora com la d'Aurora Bertrana perquè sigui imprescindible que, de la seva trista vida, en resti un testimoni per escrit. De memòries inútils —en aquest país dedica-des sobretot a referir el que hom va fer durant la Guerra Civil— se'n publiquen amb escreix.

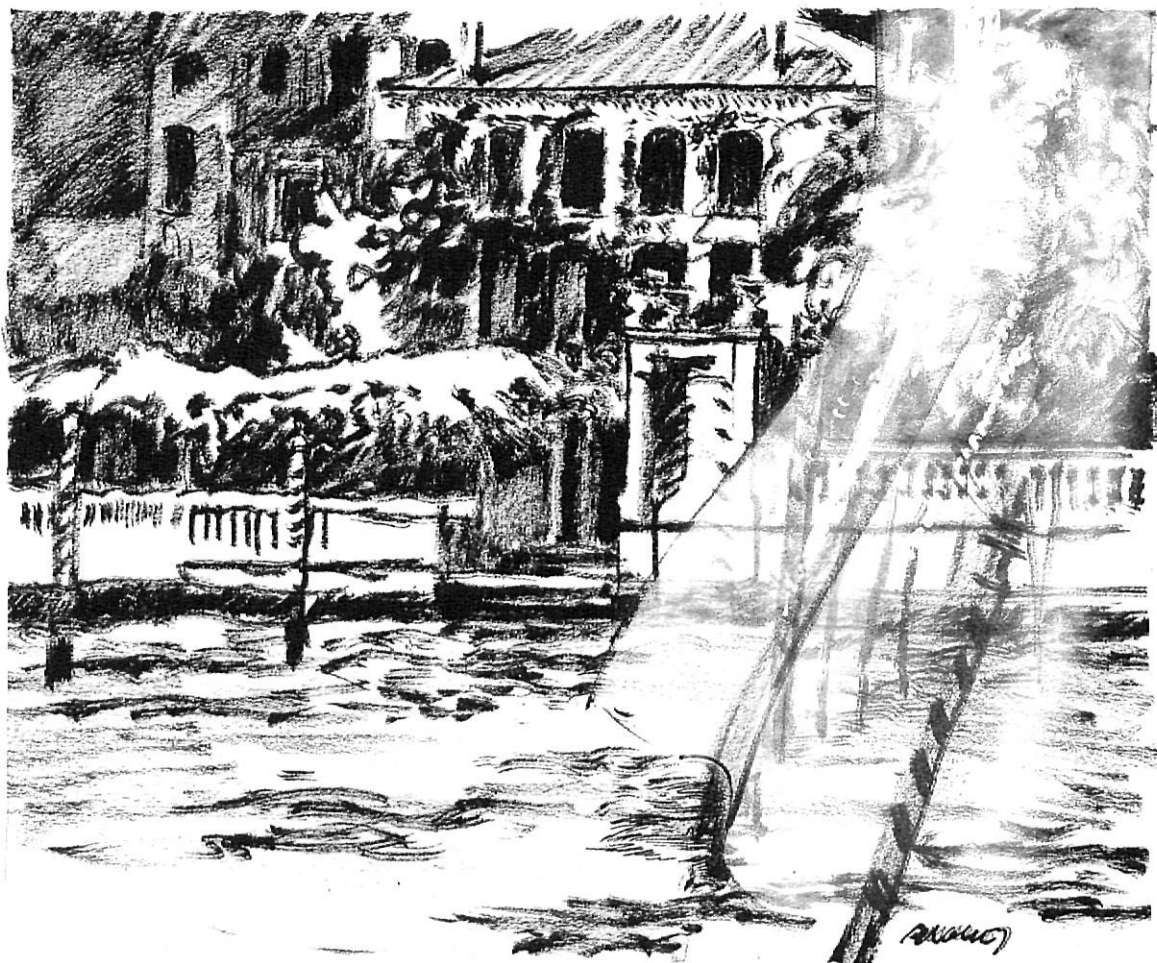
Antigament aquest gènere havia estat una bona taula de salvació per a persones ocioses. Gent que no tenia res a fer practicava el memorialisme per combatre el tedi i l'ociositat. Aquesta raça, lamentablement, és en vies d'extinció, però abundava entre els nobles, els propietaris rurals i els burgesos acomodats a la manera de l'antic règim, a l'època en què aquestes espècies no havien experimentat encara les mutacions

degeneratives amb què les hem conegut posteriorment. Cap millor exemple no tenim entre nosaltres, em penso, que el baró de Maldà, el qual va deixar la seva vida per escrit amb una minuciositat i una extensió tals, que encara ningú no ha reeixit a fer-ne l'edició completa. També podríem parlar en aquest punt, però en unes coordenades ben diferents de les del baró, del carlista vigatà Francesc Rierola, que algú, potser Eugeni d'Ors, anomenava l'Amiel català, el qual va deixar un dietari de l'època modernista, que va interrompre, de manera fulminant, com si aquest gènere fos incompatible amb el matrimoni, el dia que prengué estat, als 41 anys. El dietari de Rierola és prou interessant, entre altres coses, per tot el que diu de l'afer Verdaguier.

Molts autors s'han acostat al gènere amb la voluntat d'escriure una obra literària d'art major, per dir-ho així, donant preemi-

nència a la qualitat i a la construcció verbal i artística del text, que situen fins i tot per sobre del contingut evocatiu. Els dietaris, més que les memòries de llarga volada centrades en el record d'una vida o d'una època, ofereixen bones condicions per a un propòsit creador ambiciós. Els autors francesos són els qui han practicat amb més intensitat el gènere del dietari literari. En el títol d'aquestes obres sempre hi sol figurar la paraula «cahier». De «cahiers» se n'han fet molts en la llengua de Voltaire; actualment n'escriu, per exemple, Julien Green, que els va publicant de manera regular, igual com fa el portuguès Vergílio Ferreira amb el seu *Conta-corrente*, del qual n'han sortit ja cinc volums.

El dietari literari és un gènere agrait. Permet un ritme d'escriptura discontinu, atesa l'extensió reduïda de cada text, permet barrejar sense tensions fragments narratius i



fragments lírics, permet mesclar textos breus de gran intensitat amb textos de compàs més llarg, permet reunir en una mateixa obra tots els temes possibles. A cavall entre la prosa i la poesia, cap altre gènere literari no admet tantes llicències.

Els dietaris de Pla, *El Quadern gris*, *Notes disperses*, *Notes per a Sílvia* i *Notes del capvespre* són, entre nosaltres, la cima que ha assolit el gènere. El problema que té aquesta literatura, però, és que, per la seva mateixa essència, sovint es pot decantar cap a convertir-se en una exhibició massa indecorosa, quan no francament obscena, de la intimitat pròpia, i les misèries íntimes, com que més o menys les compartim tots, solen tenir un interès més aviat escàs. De tota manera no deixa de tenir la seva gràcia saber com es fonia l'intel·lectual glacial que fou Paul Valéry en el foc d'una passió amorosa tardoral o com se les arreglava Joe Orton en el Tànger dels anys 60 per no parlar de les intimitats, llargament censurades a l'estat espanyol, d'André Gide. El més impressionant d'aquesta perillosa secció dels dietaris literaris que entren plenament en la intimitat és, sens dubte, el de Cesare Pavese, que és el reflex fidel i gairebé millimètric de la davallada, que dura quinze anys, d'un intel·lectual enfrontat de manera quotidiana i dramàtica al vell problema d'acoblar l'art i la vida. Pavese, incapaç de resoldre'l, acaba devorat i anota al seu diari —darrer tribut a la literatura abans del suïcidi— els darrers mots desolats d'una vida gastada gota a gota.

La més alta espècie de memorialistes, però, i la més genuïna és la d'aquells que escriuen per deixar un testimoni del seu temps, la d'aquells en qui l'ambició de referir la pròpia vida és com a mínim paral·lela, sinó menor a l'ambició de deixar un testimoni del món que van conèixer o si més no d'una època determinada de la seva existència. No tindríem pas una notícia tan precisa i tan apassionada de la França del segle XVIII, de la noobesa francesa que, dispolcent i aviciada, caminava sense saber-ho cap a la guillotina dels jacobins si el duc de Saint-Simon no hagués esmerçat onze anys de la seva vida, entre 1739 i 1750, a referir amb una prosa densa i detalladíssima, amb una minuciositat pre-proustiana, la darrera dècada del XVII i les primeres del XVIII.

Als nostres descendents també els costaria més fer-se una imatge de les profundes transformacions que ha viscut Catalunya en aquest segle que va extingint-se si Josep Pla, amb una voluntat memorialística declarada i intensificada particularment després de la Guerra Civil i de la Segona Guerra Mundial, no hagués deixat per escrit quin aire tenien les ciutats i com era la gent, quina era la vida al camp i a la mar, què es menjava en aquest país, com eren les festes, què va suposar l'arribada a Catalunya de la immigració i del turisme. Saint-Simon i Pla pertanyen a aquesta mena de memorialistes d'ampla volada, d'ambició superior que aspiren a deixar un testimoni cabalós d'un temps històric.

De vegades, amb una mateixa ambició testimonial, el marc d'espai i de temps que abasta el memorialista és més reduït, però si la narració s'escau en un període particularment significatiu, el valor de l'obra no és menor. Penseu, per exemple, en les memòries d'Oskar Kokotschka que, tot i comprendre l'extensa i dispersa vida del pintor, ofereixen un testimoni molt directe de l'interessantíssim ambient cultural de la Viena de principis de segle, o en el *Girona i jo*, de Miquel de Palol, pel que fa a la Girona modernista o bé el corpus memorialístic que formen el *Sant Feliu de la Costa Brava* i *Tots els camins duen a Roma*, de Gaziel.

Aquesta literatura, contra l'oblit que són les memòries i els dietaris, ve sempre alimentada, com a justificació profunda i definitiva del gènere, d'una única, digna, però incòmoda passió, que és la grafomania. Secret últim de tanta confessió personal, la grafomania és l'única explicació d'aquesta fallera de convertir en literatura la pròpia vida o el món que hom ha conegut. De vegades, l'exercici pren caires una mica patètics d'autoimmolació, d'altres serveix per passar comptes; sovint, és una manera d'inventar que hem viscut allò que hauríem desitjat de viure; abans servia per guanyar-se els favors dels prínceps, ara sempre són els editors els qui tenen l'última paraula. Gènere considerat habitualment en la segona fila de les arts narratives, el memorialisme, però, serveix un dels propòsits argumentals més característics i propis de la Literatura: deixa testimoni de la vida i de les vides, va posant fites al mapa impossible del temps.

## EL TEST DE RORSCHACH

Xavier Lloveras

La tele encesa, al quarto fosc, encén  
cada séc dels llençols i una taca amb cintura.  
Un llibre obert, a terra —un vas de punt—, ens fa  
d'imatge i de consol. Dos tetrabriks  
de suc de fruita, amb la punta escapçada,  
amaguen el vermell del telèfon.

Se sent  
al cul del pis, amb llum, una dutxa i rialles.



## II

Fer el test de Rorschach amb uns llençols bruts  
 de tu i d'esperma és divertit i perillós.  
 El cos s'hi redueix a un tel ressec  
 o amara el canemàs subtil dels fils  
 amb un col·lapse tou: el color fuig  
 als racons més soferts. El doble cap  
 de serp vora la gira és un record  
 de l'endeví cadmeu: virava el cos  
 per oferir-se invers sobre el coixí  
 mentre els cabells, líquids i astuts, o lents,  
 amb son, el negatiu reticuat  
 refeien cap a terra. Prim, un riu  
 cendrós i rígid, cap al centre, ens vol  
 ser metafòric i es desfà, innocent,  
 en volves rosses i vermells malalts.  
 Si el capçal és al nord, cap al sud-est,  
 al risc del balç, un òval membranós  
 és un úter sarcàstic que ens comprèn;  
 presoner de l'enigma, Edip invers,  
 em converteixo en esfínx i lectura.

## III

Sobre el parquet, amb la claror robada  
 —l'ala entelada amb gotes lluminoses,  
 la lletra de formiga aixafada i espessa,  
 el cercle fosc del vas sobre l'escaire—,  
 el llibre és la xarnera que ens fa mòbils,  
 una íntima gimnàstica que ens força  
 un grau més d'obertura.

Com una papallona  
 amb les ales menjades, com un camp  
 —segons l'antic emblema— que els bous obren  
 i on només hi ha de créixer el gust invers  
 o el plaer dels eunucs —l'excés que amaga—,  
 amb un rovell barroc segella el moviment  
 —el safareig amb un embús de llots,  
 l'àrid mussol a la soca balmada,  
 les verdors de cobalt a la placa que encega—  
 i el xerric ens esborra.

Signes fòssils  
 que oposa la lectura en palimpsest, secreta

*Però salta la penna, e non lo scrivo.*

## EN EL CINQUANTENARI DE CARLES RAHOLA

Narcís Comadira

**H**avia de ser la pèrdua i fantasmal Girona la ciutat escolida pel general Franco per escarmentar els escriptors catalans. Els que quedaven, és clar, que la majoria havia passat la frontera. Sempre m'ha fascinat pensar quines intrigues i quines venjances van trobar en el desordre fanàtic del moment la terra favorable per a la rapidesa de les acusacions, del procés i de l'execució. La història real sempre se'ns escapa. Només la podem imaginar. Els fets, això que els positivistes en diuen els fets, són sempre d'una simplicitat aclaparadora. Sense interès, perquè sempre són iguals. Però els moviments interiors dels cors, les passions, les petites insinuacions, o, fins i tot, els silencis, no els sabem. Només els podem imaginar. I és allò que té més interès perquè ens tradueix els fets finals lapidaris en trama viva i desencorajadora pel que fa a la meravellosa espècie humana.

Quan va esclatar la guerra, la família de la meua mare es va quedar a Girona desprotegida i vigilada perquè el meu avi, que era el cap de la Guàrdia Civil, es va haver d'escapar per la frontera. Si s'hagués quedat l'haguessin matat. Com Rahola. El meu avi tenia un fill que llavors tenia disset anys i, com a venjança per la fugida del seu pare, els rojos el van empresonar. Un dia, la meua mare i les seves germanes, mentre pujaven cap al Seminari (on llavors hi havia la presó) amb la cistella del menjar, van creuar amb la filla gran de Carles

Rahola que anava amb una amiga. Ella, en veure la meua mare i les meves ties, va comentar a la seva amiga: «Mira-les, pobretes, com s'han de veure!». En aquells moments no sabia que, al cap de tres anys, ella es veuria d'una manera molt pitjor. Perquè aquella frase despectiva dirigida a noies de la mateixa edat, conegudes sinó amigues? Idees? No, només l'ofuscació del moment. Que n'és de fàcil simplificar i repartir el món entre bons i dolents. Però, en els moments d'ofuscació, la majoria ho fa. Carles Rahola, l'any trenta nou, se'n va oblidar, d'això. Ell es sabia innocent, però es va oblidar que en els moments de terror fanàtic cal un llenguatge de símbols i, discret com era, mai no es va imaginar que ell hagués nascut per ser-ne cap.

Va haver-hi alguna frase mig dita, plena de menyspreu, dirigida a Carles Rahola, entre les famílies conegudes d'ell, catòliques i vencedores? Segur que sí. I fins i tot silencis culpables, possiblement. Podem justificar-ho tot plegat per la por? Per l'arrogància de la victòria, d'estar en el «bon» costat? Els homes acostumem a dissimular darrera de les grans paraules (Veritat, Bondat, Justícia...) la nostra ridícula mesquinesa moral, la nostra covardia i la nostra mandra.

Han passat cinquanta anys. Els néts de Carles Rahola són amics meus i dels meus germans. Aquell meu oncle de disset anys que, també per raons simbòliques, es va passar la guerra pres i fent treballs forçats al pont de

Colera, va morir ja fa anys al Brasil perquè, a la terra on teòricament els «seus» havien guanyat, no va trobar-hi forma de subsistència.

Passen els anys, les raons es modifiquen, les idees s'evaporen, les veritats es dispersen. Com actuaríem ara, en una situació similar, en la moderna Girona? Tornariem a empresonar un noi de disset anys? Tornariem a matar Carles Rahola? Dic «tornariem» amb tota la consciència. És molt fàcil creure que va ser el general Franco qui va matar Rahola, però no és veritat. O només és veritat si no oblidem que Franco eren els nostres pares.

## ELS EX-VOTS PINTATS

Fina Parés

**L**a tradició d'oferir objectes, ex-vots, als éssers sobrenaturals en compliment d'un vot o en recordança d'un benefici rebut, es perd en el temps. La varietat de les ofrenes és molt gran, però sempre són el testimoni d'un humà davant una situació de perill. Centrant-nos en el cristianisme, poden consistir en el lliurament de les mateixes persones i els seus béns —ofrenes pròpies d'època medieval—, fins un petit objecte desprovist de tota vàlua material.

Avui a les parets de les ermites i santuaris en penjen, sobretot, figures de cera representant el cos humà o el membre guarit i fotografies dels dels devots. Barrejat amb elles, també és fàcil de trobar-hi crosses, vestits de batejar, gorres de soldat, banderins... i, algunes vegades, uns quadrets pintats —generalment



de fusta. Aquests petits quadres eren una ofrena molt corrent abans de popularitzar-se la fotografia. N'existiren a milers, sobretot als santuaris de l'Europa cristiano-catòlica. *Algun santuari, com el de la Madonna dell'Arco, a Nàpols, encara avui en conserva més de 4.000. A Catalunya se n'han perdut molts, de manera que, només, es conserva les restes del que fou una gran tradició. Són excepcionals els santuaris que en guarden més de 250, com és ara el d'el Miracle (Riner, Solsonès).*

Si hom n'ha vistos, els recorda, generalment per trobar-los graciosos i ingenus. L'estructura que presenten, que amb poques variants ha perdurat més de quatre segles, els fa fàcilment identificables. L'espai pictòric té dues escenes, una on s'hi representa el personatge celestial protector, i una altra que és destinada a la representació de l'escena que ha motivat l'ofrena. Ambdues mostren una gran diversitat de personatges. En l'escena celestial són les marededéus les més presents. L'escena humana ofereix, al cantó de les representacions més freqüents en totes les èpoques —les de malaltia—, tota una àmplia gamma de perills: des dels grans estralls de la guerra o de la navegació transoceànica a vela, a una caiguda en recollir fruita de l'arbre o bé les malalties del bestiar que podien fer perillar la subsistència. La representació de tot un mostrari d'indumentària, de mobiliari, de mitjans de transport..., d'estructures familiars i socials, fan d'aquestes

pintures un valuós document històric.

En la majoria dels casos, els autors dels ex-vots pintats ens són desconeguts; tot sovint, però, bo i estudiant els de contrades veïnes, se'ns fa evident que hi ha artífexs que s'hi repeteixen. La producció gairebé idèntica de figures en un i altre ex-vot, un idèntic tractament del núvol que envolta o dóna suport al personatge celestial, un mateix motiu que envolta o guarneix l'escrit —que, gairebé sempre, es limita a la llatinada *ex voto*—, o a la utilització d'uns mateixos colors són elements que identifiquen un pintor d'ex-vots al primer cop d'ull. Aquests pintors-artesans, com el tipus Camoistol que ens retrata Prudenci Bertrana, servaren la perduració, durant segles, d'un mateix esquema compositiu bàsic.

Abans d'iniciar la pintura: els pintors d'ex-vots tenien ben clar quina seria la seva estructura compositiva, en dues escenes; coneixien tots els elements que havien d'ésser presents en la pintura (Mare de Déu dels Àngels, dona agenollada, carro volcat,...); coneixien l'objectiu fonamental de la pintura, donar a conèixer un esdeveniment extraordinari succeït a un humà mercès a la intervenció d'un ésser sobrenatural; i coneixien el públic que hauria de captar el discurs, una gran part del qual era analfabet. Per aconseguir un missatge amb claredat, podien remarcar l'estatus del personatge celestial representant-lo de talla molt més gran que un humà. Altres vegades, i per tal



de contemplar tots els elements d'una escena humana, una part de la pintura podia realitzar-se des d'una visió aèria. Molt sovint la representació de l'espai vindrà donada per la superposició d'unes figures sobre les altres. La realització del gran nombre d'ex-vots pintats s'ha de situar al marge de tota moda i tendència pictòrica. El que prava —i fa tan peculiar la pintura dels ex-vots— és el desig de complaure el devot-client i de fer entenedores les escenes al nombrós públic que havia de contemplar-les.

La valoració dels ex-vots pintats com a document històric, plasmació d'un determinat context social a través d'una estètica entenedora i volguda pels sectors socials més amplis del món preindustrial, ha estat força tardana. Avui, en aquesta valoració, s'hi conflueix tant des de la història de l'art com des de la història total, sobretot quan hom es vol preocupar per escatir l'ampli i complex món de les mentalitats i, nogensmenys, per il·lustrar aspectes bàsics.

## UN ENTERRAMENT A LA MIDA DELS QUE ES QUEDEN

Josep Playà i Maset

«**A** Salvador Dalí se l'havia d'haver enterrat d'una manera daliniana, per exemple, dins d'un ou, en una última referència a aquell «*homo novus*» a què s'havia referit diverses vegades, però aquest cop no per emergir a la superfície, fent esclatar la closca, sinó com un darrer acte de retorn als seus mons intrauterins i, per què no també de recolliment i de descans». Ho deia un periodista figuerenc en un debat radiofònic sobre el darrer espectacle protagonitzat pel Mestre. La rèplica, des del seny, no es va fer esperar: «Sí, però això només s'hagués pogut fer així si ho hagués deixat escrit el mateix Dalí, amb tots els detalls ben especificats i davant de notari. T'imagines que l'alcalde de Figueres anuncia al cap de protocol del departament de cultura de la Generalitat, que es va desplaçar expressament per preparar el sepeli, i a la resta d'autoritats que ell creu que el Mestre ho va donar a entendre un dia de tramuntana estant a la clínica...». A Dalí se'l va enterrar com s'enterren tots els mortals del país, amb caixa, amb missa i amb dol. «Le Monde», l'òrgan oficial per excel·lència d'aquella França que l'havia proclamat acadèmic i l'havia col·locat entre els seus herois, va començar la crònica de l'enterrament amb aquest titular: «*Ex-tra-or-di-na-ri-ament ba-nal*».

Al carrer, els figuerencs i altres curiosos que es van voler acostar es van topar amb els municipals i unes tanques que, segons va agrair el gabinet de premsa local, li van estar amablement cedides

per l'alcaldia de Barcelona. Uns nens d'una escola que el mestre va dur en fila índia fins a l'església, en arribar davant la façana vermella plena de pans de crostons, van començar a cridar espontàniament «*Da-lí, Da-lí, Da-lí*» com si fos un crit sacríleg, un agent de l'ordre va reclamar silenci, mentre la mirada recriminària dels altres «*voyeurs*» feia enrogir el mateix mestre.

L'única raresa de la cerimònia és que el cadàver va ser enterrat en un mausoleu de marbre construït al museu, ara s'hi quedarà ja per sempre més, com el Teatre de la Memòria que Dalí havia volgut que fos sempre, tot recordant aquell que va idear en el Renaixement Claudio Camillo.

Quan encara la mort li era llunyana, Dalí repetia insistentment davant les càmeres de televisió i els magnetòfons que ell volia ser hivernat com Walt Disney. En una d'aquestes entrevistes a la revista «Canigó», el genial artista deixava traslluir les seves arrels en la ciutat del comerç en especificar que la hivernació li costaria uns vuit mil dòlars i que ja sabia que això no li evitaria la mort, però almenys crearia un dubte entre els seus amics figuerencs i especialment entre els contertulians del seu pare, aquells del Cafè Sport que tant havien blasmat les seves excèntricitats: «*Molt bé, aquest és el mort, però no s'ha mort com els altres*».

Dalí va morir oficialment a les 10,15 del dilluns dia 23 de gener de 1989; a les 6 del matí del dia següent s'obria la capella ardent per als fotò-

grafs i dues hores més tard per al públic, el dimecres va ser enterrat en un acte restringit al qual només s'accedia per invitació, però retransmès en directe per televisió. El fèretre va sortir a les 16,25 de la Torre Galatea, la seva última residència. Va avançar un centenar de metres, dut a les espatlles pels empleats del seu museu i va entrar a l'església parroquial on havia estat batejat i després d'una missa en cinc idiomes, va tornar a fer just vint-i-cinc metres per entrar definitivament, després de travessar la plaça Gala-Dalí, a l'antic Teatre Municipal on havia fet la seva primera exposició com a pintor. Tot plegat no va durar més enllà de cinquanta-cinc minuts i els organitzadors van destacar en una conferència de premsa posterior que tot s'havia desenvolupat tal i com estava previst, sense incidents i amb un gran ordre. Llavors encara tots confiaven en un testament de fifty-fifty entre la Generalitat i el Govern Central.

Allà en una cripta amb el ciment a mig quallar per les premses d'última hora, sota l'escenari, es baixava el darrer teló de la vida d'un dels més grans provocadors i creadors del segle XX. Culinava el que un dia, cap a mitjan dels anys seixanta, va dir Salvador Dalí. «Començaré la casa per la teulada, col·locant primer la cúpula abans que no hi hagi res encara al Museu». Durant els darrers anys de la seva vida, en plena depressió física, i psíquica, incapaç ja de pintar havia anat donant algunes instruccions als seus col·laboradors per completar petits detalls del Museu, mentre es desentenia absolutament d'altres projectes. L'última peça per encaixar la va explicar un migdia de desembre a l'alcalde Marià Lorca: «*Vull ser enterrat sota la cúpula del teatre*». Principi i final d'un artista.

## UNA FESTA I UN FESTEIG

Manuel Castaño

**E**l número de la Llibreria 22 és un esdeveniment doblement festiu, primer perquè ha servit per commemorar fastuosament deu anys de tràfic de llibres, i després perquè consisteix en la reunió de vint-i-dos escriptors per parlar de que més els agrada: de lectures. El faedor d'aquest llibre amb aparença de revista o catàleg d'art ha estat Narcís Comadira, i la intenció era que cada un dels escollits parlés d'una obra, però com que en aquest gremi hi ha molta indisciplina cadascú compleix el compromís a la seva manera. Hi ha qui parla sobretot d'un llibre concret —Carme Riera s'interroga sobre la influència de *Nada*, de Carmen Laforet, en escriptores de Barcelona; Eduardo Mendoza evoca una lectura del *Viatge sentimental* de Sterne, que ell considera, curiosament, un escriptor de transició; Castellet comenta les seves lectures dels *Quatre quartets* d'Eliot; Núria Pomboia es pregunta ingènuament si el personatge femení de *Amic i estrany*, de Christoph Hein, «està inspirat en la realitat o si és fruit del desig masculí». Benet i Jornet recupera la infància sota l'advocació de Huck Finn, i Parcerisas amb imatges tretes de Kipling; Rafael Argullol evoca amb afecte el seu masegat exemplar del *Nacimiento de la tragedia*. Anna M. Voix posa un exemple de com la comprensió d'una novella pot resultar modificada per una d'escripta un segle després—, però fàcilment hom es remet a tota l'obra d'un autor —com ara

Marcos Ordóñez, que fa una carta a Truman Capote, i V. Molina Foix parlant del sacrifici en la poesia de Rilke. N'hi ha que més aviat parlen d'ells mateixos —Gimferrer aporta un poema dels seus, que esmenta el «Llibre de les Mil Nits i d'una Nit», Terenci Moix revela un tros del que escriu ara: l'autobiografia, i Fernández de Castro explica un projecte seu mai no dut a terme— i n'hi ha que hi fan sortir mots de llibres, com Montserrat Roig, que, però, a l'hora de triar es queda amb la història prohibida: un llibre la lectura del qual li havia estat vedada de joveneta, o Vázquez Montalbán, que destaca entre altres la *Cançó d'amor* de J.B. Prouck, d'Eliot, i ho faig constar perquè en comparteixo l'admiració i la valoració. Fonalleres, tot salingerejant, conclou, com Auden, que el millor llibre és un diccionari. Destaca entre tots la bellíssima narració de Comadira, a partir del descobriment als setze anys de la *Transformació* de Kafka. Félix de Azua és l'únic que quan tria el llibre favorit, les *Oeuvres* de Hölderlin, de la Pleiade, n'addueix no sols els mèrits literaris sinó característiques del suport material, com ara el pes, el tamany, la manejabilitat. Gil de Biedma, a propòsit de *Carmen* de Merimée, vindica el gènere de la *nouvelle*. Vaiverde cita alguns dels llibres que es van publicar el 1922 i acaba preguntant-se (una pregunta retòrica) si estem en decadència respecte a aquell any. Monzó esmenta *Tres tristes tigres*, però es nega a comentar-lo de tant que li

agrada, «carregat de prejudicis a favor», i com justificant aquesta actitud hi ha el text, ple de seducció i saviesa, d'Antoni Marí, que hauria pogut servir de pòrtic a tot el Número. Sens dubte, entre aquests vint-i-dos escriptors, n'hi ha de més aviat brillants i de més aviat acadèmics, de més erudits i de més divagants; de més frívols i de més transcendents; però ja hem dit que es tractava d'una festa i a les festes no els escauen els uniformes. I tampoc no caldria justificar la tria per cap més motiu que com ho ha fet En Comadira, dient que són amics seus; no té sentit, com va dir a la presentació pública, considerar-los un grup generacional si entre el més gran i el més jove es porten més de trenta anys i no hi ha cap programa que els uneixi. És com a mínim discutible que constitueixin, com diu el text de presentació, «la plana major dels escriptors del nostre país»; ni en són, de cap plana major, tots els que hi són, en el Número, ni tots els que en són hi són.

Finalment, és clar que el Número s'ha fet amb vista a la projecció a les Espanyes, festeig de conveniències no gens condemnable però no es pot acceptar que es justifiqui la barreja al 50% d'escriptors en espanyol i escriptors en català amb l'argument que aquestes «són les llengües que usen normalment els escriptors d'aquest país» perquè una obra literària no se l'ha de considerar amb referència a una àrea geogràfica, sinó que sorgeix en un àmbit cultural, i cada àmbit cultural té la seva pròpia llengua; un producte mixt com aquest no té més sentit que com a reclam d'una empresa i divulgació d'uns determinats autors, no com a proclama d'una síntesi impossible.

## FORTUNY, LES PARETS I LA SEDA

Josep Pujol i Coll

U s saluda tan bon punt heu entrat a l'exposició, després d'haver traspasat el cancell de la mansió modernista que la Caixa té al passeig de Sant Joan. És l'autoretrat d'un noi de Reus, cabellera salvatge i un punt lluent a l'esguard. Un jove de disset anys que encara no sabia —o potser sí?— el món de sedes que l'esperava.

Les sales de l'exposició són plenes d'un públic absolutament heterogeni. Hi ha els inevitables estudiants d'institut, angoixats per les preguntes capcioses dels seus dossiers, davant un llenç aclaparador de quasi dos metres de sang i fetge: «Contextualitzar el quadre *La Batalla de Vād-Ras* amb la biografia de M. Fortuny». I han de recordar el viatge al Marroc d'aquell Fortuny jove, becat per la Diputació de Barcelona per pintar escenes de la guerra d'Àfrica. I, també, per descobrir-hi el vigor de les pinzellades ràpides i precises, la llum del sud rebotada damunt les parets clares, àrabs i odalisques per complauré els gustos del vuitcents, àvid d'exotisme.

Un núvol davant *El col·leccionista d'estampes*: una senyora, molt entenimentada, explica un grapat d'anècdotes al seu grup d'amigues, per fer temps abans d'anar a berenar a alguna granja blanca. S'hi queden ben encantades, i s'acosten al quadre per tal de contemplar cada centímetre quadrat de preciosisme. Enllà, un jove d'abric llarg i cabell engominat s'ha aturat davant el *retrat de Rosina Bini*, on el gest d'una mà destra reviu en cada pinzellada.

És que avui, com fa més de cent anys, Fortuny vol plaure a tothom. Als qui busquen el virtuosisme i la perfecció tècnica, els ofereix teles que fan el mateix efecte que una delicada vànova de ganxet de l'àvia, on no s'ha estalviat ni temps ni paciència, i l'esforç queda palès a qualsevol racó de l'obra. D'altres hi trobaran plantejaments de problemes estrictament pictòrics que el lliguen a les mateixes preocupacions de l'avantguarda de l'època, l'impressionisme incipient: la llum actuant sobre els colors. Una llum que festeja els cossos i esclata, viva i trèmula, des dels blancs i els rojos de les vestimentes àrabs, des de les sedes d'un interior rococó, des de les pells d'oliva dels gitanos. Una llum que vola a pleret en les platges i els cels i els mars italians de Portici, quan un pintor celebrat però tip de pintar moros i casaques es decideix a iniciar una aventura personal —i poc rendible— poc abans que el sorprengui una mort prematura als trenta-sis anys.

Marià Fortuny va fer concessions, moltes concessions al seu temps. Va pintar els temes que calia pintar amb un rigor professional indiscutible. D'una banda, això va reportar-li sumptuoses compensacions, una vida de luxe amantada amb una merescuda fama en vida. Però tanta riquesa i un prestigi reconegut massa d'hora sembla que a la llarga treuen punts, a l'hora d'avaluar un artista de cara a la jerarquització de les històries de l'art. Es va deixar seduir per la lluentor de la seda. I tanmateix, si mirem més enllà, darrera les figures

de gitanes ballant, al fons de les escenes àrabs, o com a protagonista nua de tot el quadre al *Corral de toros*, ni ha unes parets que amaguen un altre Fortuny. Són murs que centren les seves preocupacions pictòriques personals a les zones discretes que ningú, fora d'ell, pren en consideració. Ens deixa enfavats en les delicadeses dels cossos, les plantes i els objectes, mentre ell experimenta aquella acció de la llum que l'obsedeix en superfícies despullades que s'omplen de color i de matèria, denses i vibrants, absolutament modernes i personals. I a la fi, no sabem amb qui quedar-nos: Marià Fortuny, avantguardista i pompiet, discret i celebrat, personalíssim i servil amb el seu temps. Fortuny: les parets i la seda.

## BREU EVOCACIÓ DE WITTGENSTEIN

Josep-Maria Terricabras

**E**l 26 d'abril d'enguany se celebra el centenari del naixement de Ludwig Wittgenstein, reconegut unànimement com un dels filòsofs més importants del segle, si no el més important. Tanmateix, és cert que Wittgenstein no és un filòsof popular: no només pel to a vegades molt críptic i oracular del seu estil —per exemple, en el *Tractatus*, de 1921— sinó també per la dificultat de tot el seu pensament, fins i tot dels escrits aparentment més planers —com les *Investigacions filosòfiques*, publicades el 1953, dos anys després de la seva mort. Wittgenstein és, doncs, un filòsof per filòsofs, un «filòsof pur» o —si es vol— un «filòsof tècnic». I el fet és que, en els ambients acadèmics, s'han fet invocacions molt freqüents a la seva obra. Així, dos dels corrents filosòfics més importants d'aquest segle —el neopositivista i l'anàlitic— s'han presentat lligats, respectivament, al *Tractatus* i a les *Investigacions*. Però també es relacionen amb el nom de Wittgenstein moltes de les investigacions fetes en camps tan diversos del coneixement com la matemàtica o la religió, la lingüística, el dret o la psicologia.

Ara bé, malgrat totes les reivindicacions acadèmiques, sembla ben clar que la influència real del pensament de Wittgenstein és molt menys visible que els focs follets que s'han anat encenent amb el seu nom. En aquest sentit es pot dir que, malgrat una influència innegable, l'obra de Wittgenstein continua essent avui molt més reconeguda que no pas coneguda.

El punt clau per comen-

çar a entendre el pensament de Wittgenstein consisteix a adonar-se que Wittgenstein no ofereix simplement noves respostes per als problemes de sempre, sinó que proposa un *mètode* filosòfic nou. Per tant, no comunica «doctrines filosòfiques», sinó que ensenya a fer filosofia. I això últim sempre és més difícil d'aprendre, que no pas un llistat de tesis. A més, adoptar el mètode de Wittgenstein suposa un replantejament molt a fons del que és la mateixa filosofia. Perquè: a) la tasca de la filosofia és ara l'anàlisi dels conceptes; una anàlisi que s'ha de fer a través de l'anàlisi del llenguatge, sense que això vulgui dir que el filòsof es dissol en el lingüista; b) es tracta, a més, d'una anàlisi —pacient i minuciosa— d'exemples i casos particulars; i això no vol pas dir ni que el filòsof desisteixi d'obtenir resultats generals, ni tampoc que s'autodissolgui en un viatjant de mostres; c) aquest filosofar s'acaba quan els problemes conceptuals es resolten, és a dir, es dissolen; però això no implica pas que la filosofia es declari supèrflua, perquè, mentre hi hagi pensament i llenguatge, hi haurà foscors conceptuals, i mentre hi hagi foscors conceptuals, serà imprescindible disposar de mitjans per esvaïr-les. (Ser filòsof és, doncs, acceptar la paradoxa de dur a terme l'impossible: la desaparició de tota confusió.)

Ara potser es pot endevinar que el mètode proposat per Wittgenstein no és gens anodí o insubstancial. Ben al contrari. Per Wittgenstein, la claredat no és simplement un

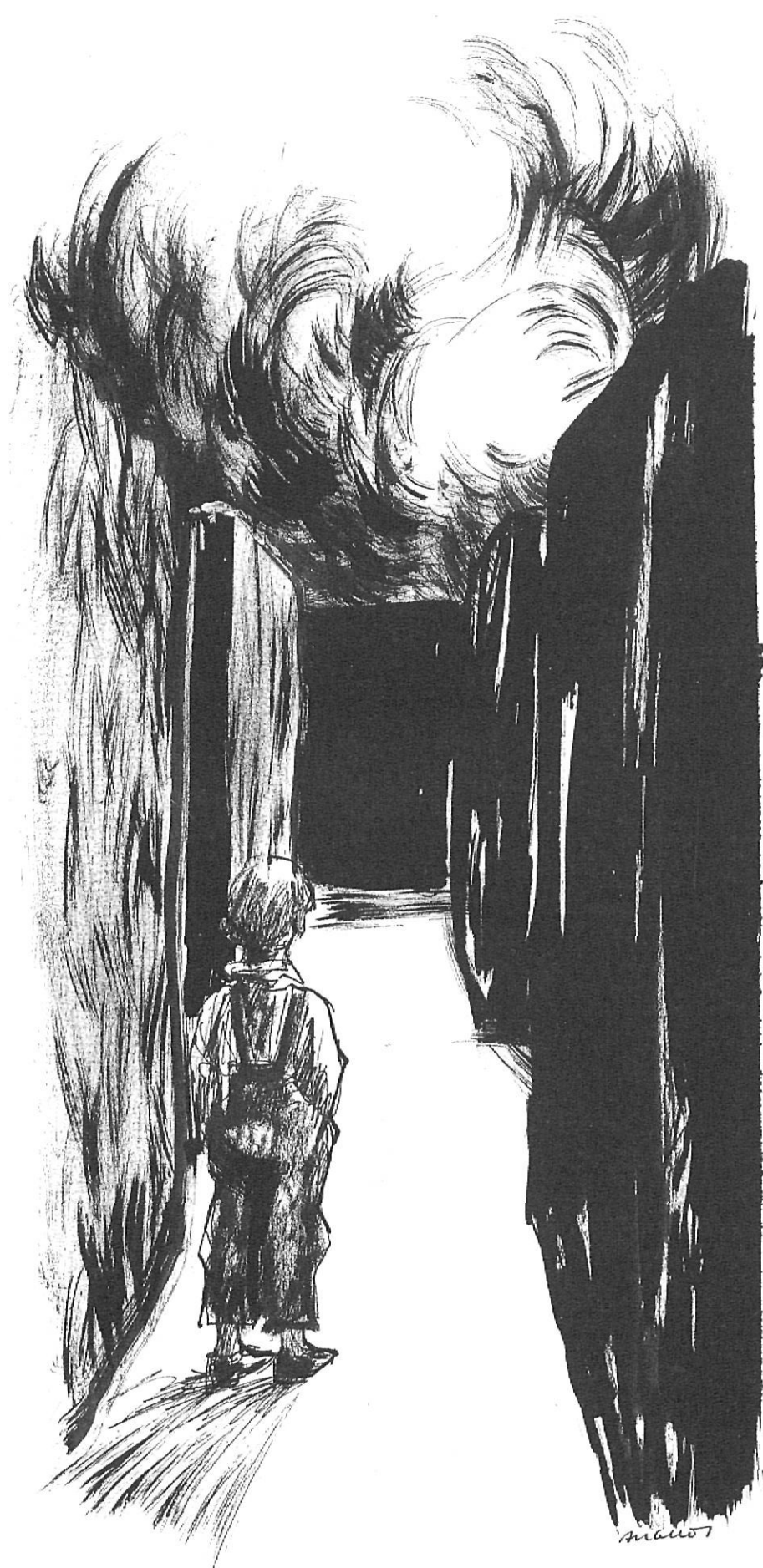
mitjà per arribar a altres objectius ideològics, sinó que constitueix la substància i la meta del filosofar. En aquest sentit, és força il·lustratiu el text del mateix Wittgenstein:

«En ciències, es pot comparar allò que s'està fent amb la construcció d'una casa, per exemple. Primer s'ha de posar un fonament sòlid, no s'ha de tornar a tocar ni a moure. En filosofia, no estem posant fonaments sinó endreçant una habitació, i en aquest procés ho hem de fer tot una dotzena de vegades.

L'única manera de fer filosofia és fer-ho tot dues vegades.»

Així, doncs, no és pas ben indiferent adoptar una o altra filosofia. Per exemple, la de Wittgenstein —malgrat la seva aparença tècnica— afavoreix una colla d'actituds com el rigor i la transparència, que són d'una gran rellevància ètica i cívica.

El Simposi Wittgenstein que es fa a Girona (12-14 d'abril) amb motiu del centenari del seu naixement no vol ser un mer acte de reconeixement, sinó que vol fer una contribució al coneixement i al pensament.



## DE LA MEMÒRIA D'ÍCAR

Oriol Pi de Cabanyes

**E**l dia que vaig veure el laberint tot sencer algú va calar foc a la biblioteca. Anàvem descalços. D'una banda a l'altra, entre xiprers, ens perseguíem mentre bombardejaven el port. Ens mantejàvem. I quan em va tocar a mi, vaig mirar cap avall i se'm va revelar aquell encara no descobert misteri: el jardí on creixíem —perdedor fet amb compàs tan recte— durant la guerra.

Els bombarders zumzejaven, a tocar de la fortalesa. Descarregaven sense cap mena de sentiment de culpa i ens feien adéu amb les mans. Nosaltres jugàvem al pare carbasser, fèiem enfadar el Muletas, ens disputàvem el pa amb xocolata. Però eren temps d'escassetat i privació. A les nits ens quedàvem a les fosques.

Recordàvem els circs que durant l'estiu havien acampat a l'esplanada. Amb tràilers de moltes rodes, caravanes amb gossos lligats vora la porta. Al capvespre s'illuminava la gran roda. Voltava i voltava entre músiques i tómboles, xiscladissa, l'atzar. L'illusionista Li Ku tocava l'harmonica. La ràdio vociferava, el muetzi, la guerra que ja venia.

Egipte era encara bell i lluminós com deien els llibres. Sota el desert evaporat, ple de rínxols, s'ocultaven els signes... Així ho deia, amb aquella veu trista de l'hora del rom, el ja cansat doctor Schumacker, estràbic i sempre refredat sota un barretet del Tirol que feia riure. Pobre professor!... Com plorava aquell dia que jo vaig veure el laberint tot sencer per primera i última vegada!... S'alçaven, terribles, llunyanes, les flames de la biblioteca que cremava. Els gossos tibaven els cadenats per fugir de casa. Nosaltres, feliços i despreocupats, sentíem les sirenes allí baix i jugàvem i jugàvem a ser grans, a projectar-nos enlaire.

El Muletas, l'estranger que feia de vigilant, ens donava corda. Ens perseguia per dins les senderes del laberint mentre Schumacker tossia. El gitano tenia una cabra ensinistrada que anava donant tombs sobre ella mateixa damunt d'un tamboret. Perquè era cega. El Muletas li tocava la trompeta per animar-la. Però si passava un pailebot, cap al vespre, i tocava la sirena, no hi havia forma humana de fer-la creure. Era una cabra tossuda, de molta experiència, reconsagrada.

Com el mateix Muletas, que abans de perdre la cama s'enfilava als balcons per collir geranis i donar-los a la bèstia. Saltava com els gats: de cinc i de sis metres a terra. Però un dia va caure.

A mi, de bon començament, aquell homenàs fatxenda i breguista, patibulari, que escopia, no em feia cap gràcia. Però amb el temps ell també va arribar a estimar-se aquell dèdal de passadissos que, a hores mortes de la vigilància, ell mateix retallava amb unes tisores fantàstiques. Nosaltres li vam anar agafant confiança. Al pare el tenia engarjolat, però a mi em deixava campar amb el liri a la mà, contravenint ordres.

El pare solia llevar-se a trenc d'alba per veure sortir el sol de dins l'aigua. De bon matí que ja serrava i llimava, enganxava amb cola les peces del seu artefacte. El Muletas es gratava el clatell mirant-se'l des de darrere la reixa: com qui es mira un toro abans de l'espectacle. Per culpa de la cama esguerrada va haver de deixar l'ofici i posar-se de taxi-

dermista, segons contava. El mateix traginava amb un carretonet els caps de la bèstia fins al taller, des de la plaça. «Totes les processons deixen rastre...» —sentenciava. Ens deia que els toros que ja no podia matar el miraven amb els seus grans ulls de vidre mentre els buidaven per dins amb estilets i punyals, navalles. Les ràdios, mentrestant, oonaven els resultats del futbol sota la llum terrosa i trista, macilenta. Era diumenge.

Ja es deia que bombardejarien damunt els molins i les dàrsenes, però no que cremaria la gran biblioteca, ni tampoc que mai de la vida no podríem veure el rei que ens tenia allí presos fins que ens podríem. Ni tampoc que amb el Muletas jugaríem a cuit i amagar, el dia que — com que em van mantejar — vaig veure el laberint tot sencer per primera vegada... Havia relliscat de la bastida i tenia una cama ben esguerrada ranquejava, no ens podia a penes haver, l'enredàvem. Els fills, d'amagat, li excitaven la cabra. Bombardejaven damunt els mercants i els pilots saludaven ja de tornada.

A vegades havíem fet volar l'estel tan amunt com allí, per on eis avions passaven. El pare no volia perdre temps mirant-ho, s'afanyava i s'afanyava. Jo jugava amb els fills del gitano, renegava amb ells, ens mantejàvem. Aquella tarda que jo ja havia vist el jardí tot sencer per primeva vegada, Schumacker se'ns va acostar, apesarat, el cap cot sota el seu barret tirolès amb una ploma: «Em sembla que és arribada l'hora que aprengueu els escacs. Faré de mestre» va oferir. Però érem tendres i vagarosos, inconstants, melindrosos.

«Què vol dir «em sembla?» —vaig voler demanar-li explicacions. «I «arribada l'hora?».. L'hora? Quina hora?..» —va destapar-se el gran dels cuidants, «I mestre?».. Què vol dir, exactament, «mestre», «faré de mestre»? —va replicar-li un altre. En realitat li tornàvem, «exactament», la pilota. El Muletas se'l mirava, el veia tremolar amb commiseració. Els avions deixaven el seu pes mort allí baix i nosaltres també ens acarnissàvem damunt aquell bon home que havia cremat la seva vida per la il·lusió d'una antiga veritat que ell creia allí enterrada. El gran fum s'alçava.

L'arqueòleg bavarès, o potser de Jutlàndia, va aferrar-se a l'ampolla de rom mentre un cop de vent se li enduia la ploma. Vam continuar jugant. I ningú no va voler reconèixer en veu alta que ningú no sabia què cosa era «escacs», ni ganes. «Què vol dir, «exactament», «escacs»?..» Schumacker encomanava inseguretats quan esgrimia aquell «amb tota precisió» que mai no l'abandonava. I ara era ell qui cantava per tancar la xiscladissa de les sirenes, ara que els vaixells, que feien aigües, ens reclamaven. «Què volia dir, «amb tota precisió», aquella estranya paraula?... Escacs!..»

Mon pare, Dèdal, serrava i serrava, presoner aquell dia que jo vaig veure el laberint tot sencer per primera vegada. El sol refulgia, blanc com la nina de l'orb, tèrbol, encegador, sense misericòrdia. El gitano taxidermista, el Muletas, s'enorgullia del seu passat de torero i de legionari, del peonatge de la seva cabra:

—«Si tots juguem a escacs —va escapar-se-li de preguntar al buit— qui farà d'àrbitre?..»