



P. A.

La població Catalana als iníicis del Segle XVIII

L'edició de les "Estadístiques de població de Catalunya en el primer vicenni del segle XVIII" (1), posa una vegada més

de manifest el treball cada cop més important de Josep Iglésies al servei de la historiografia del país. Josep Iglésies, a qui ja Jaume Vicens Vives considerava com "el recercador més assabentat de l'evolució demogràfica de Catalunya" i qualificava el seu treball de "monumental" el 1952 (2) per la seva constant dedicació a la recollida i interpretació de les dades de fogatges i censos del Principat. L'obra comentada és la transcripció dels realitzats els anys 1708, 1716, 1717, 1718 i 1719, amb un

estudi sistemàtic final sobre l'evolució del poblament. El valor de l'edició és doble, d'una banda forneix als estudiosos, per la seva sistematització, la possibilitat de consultar unes fonts de difícil localització o consulta, alhora que facilita als erudits locals la consecució de dades importants per seguir el desenvolupament de la seva localitat.

Com recorda el propi autor en la introducció, el present treball és l'edició íntegra de la qual ja havia donat a conèixer un resum el 1959 sota el títol de "La població catalana al primer quart del segle XVIII" publicat per la Societat Catalana de Geografia.

El treball de Josep Iglésies no ha estat gens àcil, per una banda calia localitzar i copiar tot el material disponible i compulsar les variants quan n'existien diverses còpies i per altra revisar una per una totes les sumes per tal d'esmenar els possibles errors del copista i escatir quina xifra és la que està equivocada, si la total o la parcial. Cal recordar en aquest sentit que totes les relacions publicades, tret de dues petites recensions editades per Pere Voltes, eren inèdites. Ja en el primer volum Josep Iglésies llança una hipòtesi que caldria aprofundir, la sospita tracta del recompte de poblament que serví de base per a bastir el cadastre.

El valor del volum ve

ta que el text fins ara atribuït al 1719 pertany en realitat al 1716 i es incrementat pel treball de sistematització i interpretació de les xifres, amb uns acabats estudis sobre la distribució comarcal de la intensitat demogràfica, elaborant fins i tot un índex per establir el moviment migratori interior. Totes aquestes dades permeten de realitzar una suggestiva interpretació sociològica amb la determinació de les zones estructurals i amb l'estudi sobre la distribució social en classes del poblament.

Val la pena de remarcar que a part de l'interès demogràfic dels textos transcrits alguns contenen útils descripcions de tots els termes municipals del principat, cosa que és de gran utilitat per establir la ubicació exacta dels nuclis de poblament ja desapareguts.

Un índex exhaustiu recull totes les variants onomàstiques, que en un altre apartat són identificades, ço que permet la fàcil localització de qualsevol nucli de poblament català.

(1) Fundació Salvador Vives Casajuana. 3 vols. 1.500 pàgs. Barcelona, 1974.

(2) Jaume Vicens Vives; "Els tratàmeres". Pàgina 65. Barcelona, 1965.



música

RAFAEL FERRER

Música y Política

Es política la música? Com pot ser que una successió de sons, regulada per lleis internes, pugui arribar a tenir significat polític? No serà que s'al·ludeix a aspectes extramusicals, a connotacions para-musicals? Això equival a dir: Com es pot relacionar un art tan pur, tan "espiritual", amb una activitat tan --diríem-- pragmàtica, o almenys "poc espiritual"? Aquesta línia de raonament no és més que una fal·làcia i conté tots els tòpics habituals, no per

difosos menys perillosos i que no fan sinó crear un gran confusionisme a l'hora d'intentar aclarir la significació social de l'art. Aquesta confusió augmenta quan es pren política com a activitat d'uns senyors que discuteixen vanament o com a parcel·la social reservada a una "élite" i no en el seu sentit estricte de lleis objectives dels mecanismes del poder; i també quan hom continua considerant la música com l'art de combinar adequadament els sons perquè resultin "agradables a l'oïda", malgrat el dodecafonisme i el rock.

Serveixi això com a preàmbul per a entendre una mica el sentit deliberadament pamfletari del "Dossier Música y Política" publicat fa poc (Cuadernos "Anagrama", núm. 58, Barcelona 1974). No té

sentit, evidentment, buscar les relacions "en abstracte" de la música i la política, com en un d'aquests discursos acadèmics del tipus "Música i societat" o "Beethoven i el seu temps" partint de les dues entitats com si fossin autònomes. En comptes d'això el text intenta aprofundir en el que té de revelador l'estudi del binomi música/política en el moment històric actual, sense defugir el compromís ni el risc de l'esquematisme.

Després d'al·ludir a les perspectives obertes en el terreny de l'estètica per Nietzsche, Marx i Freud, el debat sobre música i política --les bases del qual són presentades en forma de deu qüestions-problema, podríem dir deu moments històrics, deu formes d'interrelació-- es planteja clarament des

d'un principi com una subversió de les "sublims sublimacions".

Un debat d'aquest tipus, se'ns diu en el text, no té sentit més que en la investigació i el desig d'una revolució cultural que comprendria tots els sectors de la vida social, artística, intel·lectual i personal. Podríem dir que només té sentit en el lloc on les paral·leles es toquen, en l'espai virtual de la Utopia Teòrica. A partir d'aquesta posició sorgeixen dues sortides previsibles per escindir aquesta unió perillosa, aquest lloc comú en el límit: per una part una recrudescència de discursos, escrits i pràctiques de tipus neo-stalinista i neo-jdanovià (vegi's l'interessant document al final del mateix llibre sobre les posicions de Jdanov en matèria musical: sobre



el paper de la música en la societat soviètica) i per altra part la consideració de la música --forma pura, la més abstracta de les arts-- com a refugi enfront d'unes contradiccions cada vegada més intolerables i més manifestes de la societat actual. Entre aquestes dues posicions, se'ns proposa una alternativa en forma de síntesi dialèctica ("música/política, unides i separades per una conjunció") d'una terra de ningú ideològica. No es tracta ni de polititzar la música ("la missió política de la música és la de rebutjar qualsevulla missió política. Posa el poder al nu, és a dir, en perill de mort") ni de musicalitzar la política ("la música revolucionària no és una representació de la revolució, sinó una revolució en la representació"). Compari's això amb el text de Luigi Nono al final del llibre i amb l'entrevista amb el mateix compositor apareguda a "Triunfo", 6-VIII-1974).

Tampoc no es cau en l'habitual parany de la "literatura sobre la música" (sigui del tipus: "la música expressa els sentiments humans" o del seu contrari: "la música només consisteix en una successió de sons que no expressa res") però al mateix temps posant al descobert el tabú de no parlar de la situació històrica de l'obra musical, de la seva transcendència política, del seu significat

social, aspectes que en gran part s'han negligit.

Com diuen els autors del dossier "l'obra musical i el seu autor poden ignorar la societat però aquesta no els ignora. Tota música és una resposta, unes vegades conforme a la demanda, d'altres contradictòria, però sempre determinada per una certa necessitat social".

En definitiva, i per damunt de qualsevol altra consideració, la lectura del llibre constitueix, si se'm permet l'expressió, un saludable exercici d'obscenitat cultural.



ABEL FIGUERAS

Responsabilitat

Al número de novembre de l'any passat, aparegué en aquesta revista un article de Ll. T., titulat "De la renovació artística a Reus" (1); on s'analitzava el que havia estat l'activitat artística dels últims temps a la nostra ciutat i s'arribava a la conclusió que "la deficiència de l'estructura cultural d'una banda, i de l'altra la concepció artística de caire

absolutament decadent d'algun dels artistes locals priva Reus de trobar un camí en la pràctica de l'art".

Ll. T. preguntava "què fan el nostre municipi, les nostres entitats amb funcions culturals per a donar al gran públic l'art d'avui?"

S'ha de respondre que no fan res. Es molt trist que s'hagi d'esperar la commemoració d'un centenari per a organitzar alguna exposició amb pretensions i que aquestes pretensions siguin solament les de "fer pàtria". Es molt trist també que Reus es vanaglorii d'un artista mort fa cent anys i es desentengui totalment de l'art actual.

Per això creiem que ha arribat el moment de demanar responsabilitats. Per una banda al nostre municipi com a màxim representant oficial i per altra a les nostres entitats culturals com a exponent de la iniciativa particular.

Referit al nostre municipi caldria fer notar la seva abúlia reflectida en la falta quasi total d'iniciatives. La deficiència de criteri i la miopia per adonar-se dels fenòmens artístics i culturals que calia donar a conèixer ha estat notòria en els pocs actes organitzats. El seu desinterès per aquest tipus de fenòmens és cada vegada més evident.

Quant a les nostres sales d'exposicions, deixant

a part la galeria "Anquin's" de finalitats exclusivament comercials, ens en queden tres: la de la plaça dels Màrtirs molt esporàdicament, la de la Caixa d'Estalvis a la Plaça Prim i la del Centre de Lectura al carrer Major.

L'única que demostra un mínim d'interès és la del Centre de Lectura, la qual de tant en tant ens omple les parets d'una heterogènia mostra d'obres signades per autors més o menys reconeguts i interessants. Tot i amb això el denominador comú de totes les sales és el seu criteri de selecció, o més ben dit, la manca de criteri; ja que, cas d'existir, té la màniga tan ampla que permet exposar a tothom que tingui per "hobby" pintar o fer dibuixets.

Aquest tipus d'exposicions que no diuen res i que no tenen cap fi determinat, només serveixen per a enganyar el públic i fer passar per art tot el que no ho és; amb la qual cosa els respectius organitzadors denoten una gran manca de responsabilitat.

Per tot això en aquestes pàgines no es pot silenciar aquesta situació ja que el públic té dret a saber què és art i què succeeix en el món de l'art avui.

(1) "Revista del Centre de Lectura", n.º 252. IV època. Novembre 1973.



VENANCI BONET

París, en plena desbandada estiuenca, continua les seves estrenes bastant al nivell de la temporada d'hivern. No es nota tant com ací l'estiu en programacions (durant la segona quinzena d'agost s'estrenaven pel·lícules com "I fiori delle mille e una notti" de Pier Paolo Pasolini o "Life size", el darrer film de Luis García Berlanga, rodat a França), a més de la quantitat de bones posicions que es fan, tant als cinemes comercials com a la Cinemathèque, que permeten al jovent interessat en el cinema, de conèixer els films més importants de tots els temps (entre altres, es projectava la filmografia completa d'Ingmar Bergman), i no amb una política d'exhibició tan arbitrària com la del nostre país.

A banda de les pel·lícules "porno" que han obtingut el consentiment per part del govern Giscard, que no m'he pres la molèstia de veure i que tenen molta audiència, no sols de públic estranger, sinó de gent del país ("Emmanuele", que es projecta en vint-i-no sé quants cinemes de la capital simultàniament i "Les couples du Bois de Boulogne", amb la mateixa audiència que l'anterior), la tendència del cinema europeu preocupat pels problemes del nostre món

BREU PANORAMICA DEL CINEMA MUNDIAL 1974

és la de desenterrar els anys del nazisme, per donar a través del distanciament cronològic, una visió molt lúcida d'aquella època, que pugui ajudar-nos a comprendre el nostre món durant els darrers anys, com a conseqüència de la incidència d'alluella època.

Les tres pel·lícules més interessants dins aquesta temàtica que es projectaven actualment, són: "La caduta degli dei" (1969) de Luchino Visconti, "Il protiere di notte" (1973) de la realitzadora italiana Liliana Cavanì (autora de "Francesco d'Assisi" (1968) i "Miralepa" entre altres, molt lligada amb el tipus de problemàtica que pugui tractar un Marco Bellocchio "I pugni in tasca"), amb la col·laboració dels actors anglesos Dirk Bogarde i Charlotte Rampling; i que malauradament no vaig tenir ocasió de veure; i finalment, "Lacombe Lucien" (1974) del francès Louis Malle, film vist a Londres, però que incloc en aquesta part, per donar una mica de consistència al tema.

Amb "La caduta degli dei", que també es titula "Götterdämmerung" i s'exhibia a París en versió anglesa, sota el mateix nom de la versió alemanya, és a dir, "The damned", Visconti inicia la seva trilogia de la decadència d'un cert món, que més tard continuarà amb "Morte a Venezia" (1917) i "Ludwig" (1973), ambdues exhibides a Espanya.

Aquestes tres obres, de les més acurades estèticament, dins de tota la seva filmografia, tenen el nexa comú de l'abans anomenada decadència d'una forma d'entendre el món, però en cada una d'elles enfocant-ho des d'un angle diferent. Mentre "Morte a Venezia" és el trontollament

d'una manera de viure l'art amb la conseqüent solitud i frustració, quan es veu arrastrada per un nou codi més viu; o "Ludwig" és el final d'un tipus característic de monarca, absorbit pel torbellí de la història; "La caduta degli dei", és la decadència d'una burgesia aristocràtica nascuda de la Revolució Industrial del segle passat, que es veu empesa pel nazisme alemany, que acabarà amb tot un sistema de comprendre la vida, encara que aquesta burgesia pugui continuar detentant el poder econòmic. Aquest film, sobèrbiament interpretat per actors com Ingrid Thulin, Helmut Berger, Dirk Bogarde i Charlotte Rampling entre altres, és la història d'una d'aquestes rànies familiars aristocràtiques que es veuran obligades, a contràcor, a pactar amb el nou poder, si volen conservar els seus privilegis.

Veient aquests films tenim la sensació d'assistir a una història vivent en completa evolució, que s'emporte tot el que no pot o no vol seguir el seu ritme.

Els personatges viscontinians són inevitablement patètics, ja que són conscients d'aquest canvi que, al mateix temps, els prohibeix un lloc en el nou món resultant.

"Lacombe Lucien" ens mostra d'una manera lineal i senzilla la vida dins una unitat feixista en un poble de les províncies franceses, durant els darrers dies del govern de Vichy, en el moment en què les forces aliades estan a punt de conquerir París.

Interpretat per actors novells és la història particular d'un noiет camperol sense instrucció, que per circumstàncies fortuïtes, es veu introduït i compromès integralment en aquest nucli feixista en plena decadència, fins que és massa tard per a recular, i no pot desfer aquest lligam, que el conduirà a la mort.

Amb un verisme esborronador, que ratlla el documental, propi del realitzador i de l'escola a la qual ha pertangut, ens mostra la patètica trajectòria exposada resumidament abans.

Deixant a banda molts films dels anomenats "de consum" que possiblement veurem al nostre país, és projectava el darrer film de Federico Fellini, "Amarcord" (1973), que segons tinc entès és magnífic; i es feia la reposició de "Saty-

ricón" (1970), film del mateix realitzador i que valga poder visionar. Aquest film és una divertida, lúdica, barroca, però no sofisticada, introspecció dins la vida de l'Imperi romà, que no té la consistència de films com "Fellini 8 1/2" o "Giulietta degli spiriti", però sí una despreocupació que el fa vàlid en molts aspectes.

La Cinemathèque funciona a tot tren, sense tenir en compte l'estiu (aquest ritme consisteix en 5 o 6 pel·lícules diàries, totes diferents), projectant-se pel·lícules de Griffith o Eisenstein, fins Godard, Ford, Welles, Buñuel, Wajda... o el Bergman que valga veure-hi.

"La hora del lobo" (1967) està situada entre "Persona" (1966) i "La vergüenza" (1968). Aquest film és el segon de l'etapa en l'evolució del pensament de Bergman vers un humanisme, més deslligat de les qüestions metafísiques, que aconseguirà el cim en la magnífica "Gritos y susurros" (1972).

"La hora del lobo" encara és molt desesperançada, i per la problemàtica exposada, s'intueix que correspon a un període de grans interrogacions molt diferents de les que es podien formular amb quelcom que podríem anomenar Absolut, el darrer de les quals és "El silencio" (1963).

Londres manté una intensa activitat artística, en alguns aspectes (teatre, música) molt més interessant que París.

En l'aspecte cinematogràfic, que és el que ens ocupa, aquest any hi ha moltes estrenes d'evocació d'un temps passat, no molt llunyà, però enfocat dins un prisma diferent al que hem comentat anteriorment. Aquests films són majoritàriament de procedència nord-americana i també resulten interessants dins un altre plantejament, són films com "The great Gatsby", "Chinatown" de Roman Polanski i "The sting" (El golpe) de George Roy Hill, que ha arribat amb molt d'èxit a les nostres pantalles.

Un altre corrent dins el cinema nord-americà, està compost pels films que es fan a l'esquena de Hollywood, i és el tipus de cinema que priva a les pantalles europees i, sobretot, a Londres. Cinema fet amb pocs mitjans, tracta de retratar fidelment i críticament, sense les mixtifi-

cacions tan preuades a Hollywood, la societat concreta que els ha tocat de viure.

En aquest corrent anomenat "underground" s'hi pot col·locar el film de dibuixos animats "The 9 adventures of Fritz the Cat" (1974), segona i darrera pel·lícula de la sèrie iniciada amb "Fritz the Cat" (1972).

Aquests dos films són una sàtira del nostre temps, enfocada sobretot dins el terreny polític i sexual. La concepció del dibuix animat és completament antitètica de la que podia mantenir un Walt Disney a la seva època.

A banda del dibuix animat he vist cinc mostres més d'aquesta nova manera de veure el cinema, totes elles firmades pel polifacètic artista nord-americà Andy Warhol.

Descomptant el cinema, aquest home ha revolucionat el món de la fotografia i les arts gràfiques (algunes de les seves obres són exhibides a la Tate Gallery de Londres). El seu cinema, que de vegades dirigeix el seu col·laborador Paul Morrissey, és conseqüència de la seva visió de l'art. La càmera no s'hi amoïna gens a desplaçar-se vers objectius estèticament bells, ni tan sols té en compte els enquadraments, i és doncs el cas que un animal o un objecte qualsevol pot interferir amb tota impunitat el camp de mira d'una escena. Crec que aquest mode d'entendre i realitzar un film pot ser igualment funcional, com el film quan està curosament elaborat estèticament.

D'aquest realitzador he vist "Bike boy" (1967), firmada per ell mateix, la trilogia formada per "Flesh" (1968), "Trash" (1969) i "Heat" (1970), firmades les tres per Paul Morrissey i "Women in revolt" (1972), firmada novament pel mateix Warhol.

Aquests films són un document, sense cap mena de convencionalisme i amb més o menys gràcia (de vegades amb moltíssima gràcia, tal és el cas de "Bike boy", "Trash" o "Women in revolt" d'una època --la segona meitat dels seixantes i els primers setantes-- i d'una gent marginada en un país concret: els U. S. A.

La influència sobre el cinema europeu, i concretament l'anglès, es pot notar en alguns films com pot ser el musical de

Frank Zappa, acompanyat del seu habitual conjunt Mothers of Invention, "200 Motels" (1972). Cinema molt més delirant i elaborat que el nord-americà, però potser amb una càrrega més gran de corrosivitat.

Per acabar aquesta panoràmica, que no pretén en cap moment ser exhaustiva, parlaré d'un director anglès, Ken Russell, del qual s'ha parlat i escrit molt durant els darrers anys.

D'aquest realitzador he tingut oportunitat de veure els seus tres films més importants fins a la data, i a partir dels quals s'ha fet conegut. Aquests films són "Women in love" (1969), "The music lovers" (1970) i "The devils" (1971).

El primer d'aquests films anomenats no ha estat encara superat per cap dels posteriors (no he vist "The boy friend" o "Mahler", però per les referències que m'han arribat, no són superiors). "Women in love", basat en la novel·la que porta el mateix nom de l'escriptor anglès D. H. Lawrence (suposo que aquest suport literari ha tingut el seu pes), ens mostra d'una manera molt sobria, amb gran profunditat psicològica i amb contenció (cosa desconeguda en aquest gran fabricant d'exhibicions) la intimitat de quatre persones, dues dones i dos homes, plenament interrelacionats dins l'ambient que els envolta. Aquest ambient està tan ben exposat, que arriba a ser un quadre dels costums d'una vila minera a l'Anglaterra dels anys 20, però sense caure en cap moment en el naturalisme.

"The music lovers", que actualment es projecta per Espanya sota el títol "La pasión de vivir", ens dona una pinzellada molt brillant i superficial de la vida de Tchaikovski. Es tan efectista i aclaparadora, que mentre l'estàs veient t'anuslla la tota capacitat crítica, més tard recuperada per a comprovar la feblesa del film.

"The devils", tot i sent més efectista que l'anterior, és un film més atinat, i porta una bona càrrega crítica de la història, si et molestes a escarbar sota l'exuberància.

I aquesta és la línia de Ken Russell, les seves raons tindrà per fer un cinema com el que realitza.

París, Londres, agost 1974.

Al suplement dominical del Diari de Barcelona del dia 29 de setembre s'hi pot llegir un article del senyor Josep Fauli intitulat "Els Marges: llengua i literatura". Com a coordinador de la revista li estic agraït; però el que em mou a escriure aquestes ratlles no és pas l'afany de re-graciar una ressenya favorable, sinó precisar una afirmació del senyor Fauli en què m'al·ludeix. I, ho diré per endavant, no amago cap segona intenció.

El nom de la revista prové del títol d'un llibre de crítica de Carles Riba, el mes-tratge del qual, d'alguna manera, es vol·li recollir en aquesta publicació. El senyor Fauli se n'ha adonat i considera que l'exi-gència intel·lectual i la vocació universi-tària de Carles Riba la "pot comprendre molt millor Joaquim Molas que els seus col·laboradors més joves, però que intel·lectualment no pot negligir ningú". El se-nyor Fauli assenyalava que els mètodes de la revista són diferents dels que va poder utilitzar Riba, i assegura: "Es obvi, per exemple, que a estructuralistes com Sullà han de semblar entre herètics i llunyans mots com els que Riba va escriure a la Intenció de l'autor del llibre ("Els Mar-ges")", i en cita dos fragments.

Es cert, encara que només fins a cert punt, que he utilitzat la metodologia es-tracturalista en alguns papers crítics pu-blicats, però, i aquest és el punt, les idees crítiques de Riba i les meves no s'exclouen, sinó que les meves, en part, s'assenten damunt de les d'ell. Mai no se m'acudirà de titllar d'herètica (i només una mica de llunyana) una afirmació com aquesta: "Posant en joc, a dosis diverses, la curiositat, el tast, l'erudició i en suma tota la seva gamma de disponibilitats pon-derables i imponderables, (l'autor) s'assa-ja ell mateix a través d'una obra literària" (Carles RIBA, O. C. II, p. 209). Es, sense anar més lluny, Roland Barthes qui, em-parant-se en Claudel, proposa l'activitat crítica com a coneixement de l'obra i co-neixement del lector-crític i l'obra. La crí-tica és entesa, doncs, com a activitat i descoberta. L'experiència de la literatura és l'experiència que un lector té d'una obra concreta, la qual només existeix en el moment de la seva actualització a la lectura. L'obra esdevé un terreny comú on el lector-crític assaja la descoberta de

PER COMPRENDRE

Enric SULLA

si mateix en la mesura que l'autor li'n forneix la possibilitat, reglamentada se-gons una intenció i una emoció transfor-mades en un objecte verbal autònom. Cap contradicció fins aquí, em sembla.

Potser la segona citació és més con-flictiva: "Qui no podrà classificar-los (els assaigs de Els marges) com a "literatura de la literatura", la qual cosa plaurà viva-ment a l'autor, ja que això i no res més, però tampoc no res menys, creu que ha d'ésser la crítica" (Carles RIBA, O. C. II, p. 209). Em sembla que convé citar el fragment que precedeix a l'anterior: (...) qui pensi, com ell mateix (l'autor, és a dir, Carles Riba), que dir què és una obra, més que no pas què val, és la fina-litat de la crítica, i potser la cosa no del tot relativa que es pugui aspirar a fer en crítica, podrà qualificar de crítics aquests assaigs" (C. RIBA, ob. cit., id.). Riba insi-steix sobre aquest punt en d'altres llocs, però en citaré només un altre: "Dir el que és una obra, no el que val, l'objecte de la meua crítica. Viure dins la vida de l'obra, fer present l'obra en la seva vida, desple-gada des de la seva primera idea, orgà-nicament: cada punt en funció del principi i del conjunt. Crítica vitalista, no utilitària, no pedagògica" (C. RIBA, O. C. II, pà-gina 863).

Riba planteja dues possibilitats d'enten-dre la seva crítica: discurs que explica què és l'obra i literatura sobre la litera-tura, nivells entre els quals hi ha una di-ferència qualitativa. La crítica, ben cert, és literatura sobre la literatura; però un tipus de literatura que comença a dispo-sar d'uns conceptes, mètodes i normes d'ús que permeten de descriure què és una obra d'art. Això és el que van pre-tendre els formalistes russos i el que ara pretenen els estructuralistes. I encara ho confirma el fet que Riba s'exigeix de con-siderar "cada apunt en funció del principi i del conjunt". Al costat d'una considera-ció genètica (admissible pel que fa a la

crítica de les variants, l'estilística o a la recent gramàtica del text, per exemple; i deixo de banda la psicologia), hi trobem la definitiva consideració de l'objecte (des-cripció sincrònica d'un sistema o estruc-tura provist d'unes lleis autònomes de producció de sentit).

On em veig obligat a dissentir és en la possibilitat d'emetre judicis de valor. Sense fer-ne una necessitat, crec que és una activitat recomanable. Es clar que tant judicar com descriure poden cons-tituir una crítica útil i pedagògica (i ara seria jo un heretge); però no podem ne-gligir el fet que l'elecció que el lector crític fa d'una obra en la qual assajar-se, va precedida d'un judici de gust, fona-mentat damunt d'una estètica més o menys personal. La racionalització del gust (amb totes les matisacions i prevencions que calguin) em semblaria una feina aclai-radora de bona part de la comesa crítica, fos quina fos la intenció primera: vull dir, tant si es fa estilística, estructuralisme, recerca dels mites, de l'autor o del lector mateix.

Encara voldria declarar que el crític estructuralista (un senyor que fa servir un mètode, que no el duu enganxat a la pell), ara en situació d'establir la gènesi d'una obra, adés de descriure'n el sistema lin-güístic i normatiu, no ha d'oblidar la sen-sibilitat (la seva, la de l'autor, la de l'obra), encara que pretengui d'assolir un màxim d'objectivitat. Aquesta confusió s'ha fet corrent avui dia: sembla que el crític es-tracturalista no sigui capaç de captar la sensibilitat de l'autor o de l'obra que l'ex-pressa; però convé deixar clar que la captació d'aquesta problemàtica sensibi-litat (feina tindriem a definir-la) depèn no d'un mètode, sinó del crític que l'usa i, encara més, de com i amb quina finalitat immediata l'usa.

A hores d'ara, penso, és clar que, tot i ser un crític estructuralista, no em trobo tan lluny de Carles Riba. No li ho sembla,

acotacions a la mandra.

P. VERDES I JUNCADELLA.

25/X/74

En revistes i diaris ha estat sostinguda, darrerament, certa polèmica sobre una suposada crisi d'autors i, com a conseqüència d'aquesta crisi, sobre la funció que ha de complir l'autor en el teatre d'avui. La crisi d'autors no la veig per enlloc. Si el que s'ha volgut dir és que no estrenen, la història és vella i s'inscriu dins una altra de més àmplia, la dels problemes del teatre català en una societat que reprimeix la cultura catalana. Aquesta és la mare dels ous i no n'hi ha cap altra. Així, dir que els autors no escriuen i recolzar la suposició en el fet que no estrenen, o suposar que no estrenen perquè el públic els refusa, seria oblidar on vivim, seria oblidar la muntanya d'obstacles que amordassa la nostra escena, muntanya del tot aliena a l'autor i, gairebé diria, al públic. Seria demostrar una inconsciència propera a la mala fe. Suposo que els participants en la polèmica ho han tingut en compte. Perquè, els autors segueixen escrivint com escrivien fa quatre anys i les seves peces es representen, com a mínim, tant com aleshores, si no més. És fàcil demostrar-ho, citant noms. Segueix escrivint en Pedrolo --sí, en Pedrolo, malgrat antigues declaracions seves de retirada--, segueix escrivint la Capmany, segueixen escrivint en Melendres, en Teixidor, en Gomis, en Romeu, en Sirera... I apareix gent nova, com en Berguñó, en Martínez Solbes, l'Abellan, en Vilà Folch... No, no hi ha crisi d'autors. O només n'hi ha per a aquelles persones que, per arrodonir els seus esquemes mentals sobre el que segons ells ha de ser el teatre, han decidit que cal que hi hagi problema d'autors.

No he llegit la polèmica sencera, no

segueixo totes les publicacions on ha tingut lloc, i, d'altra banda, no em queden a l'abast ni tan sols aquelles intervencions que sí valg poder llegir. El meu comentari, doncs, és marginal, potser reiteratiu i potser improcedent. Però em sembla recordar que, d'alguna manera, la suposada crisi servia per a propugnar un nou concepte de teatre en el qual l'autor ocupa un lloc diferent del d'abans. Vet aquí un problema interessant encara en el supòsit que per plantejar-lo s'hagi partit d'una premissa errònia. A l'escriptor tancat a casa seva i parint la seva obra en solitari s'hi oposaria ("oposar": mot compromès) l'escriptor membre d'un col·lectiu dins del qual ell compleix una funció ben específica. La idea, prescindint d'oposicions, és bonica i per ella, en tinc la impressió, tots els dramaturgs actius de parla catalana s'hi jugarien els calés. Però, avui com avui, un somni. Amb, potser, alguna excepció, actualment els espectacles que es diuen produïts per un col·lectiu, no són tal cosa. Per començar, l'actor, suposat nou amo i senyor de l'escenari, que reivindica la seva sobirania, junt amb l'escenògraf, com ahir la reivindicava el director i abans d'ahir l'autor, no acostuma a posseir encara la formació necessària --parto de les nostres terres-- per a participar, de debò, en una tasca de creativitat col·lectiva. I així passa que, en les seves reclamacions de llibertat, substitueix, potser ni sense adonar-se'n, la tirania de l'autor o del director per la d'un company-líder (nou director camuflat, nou autor camuflat) que imposa, en solitari, la seva concepció de l'espectacle. A vegades, donada la moda, en lloc d'un company, qui el mana és un escenògraf que

ha imaginat determinat espai escènic i busca uns senyors que l'habitin amb els seus salts i bots suposadament lliures. En realitat, doncs, passa molt sovint que a l'actor se li diu que ell és l'amo, però se l'enganya d'una manera miserable; al més sovint, se'l converteix en un titella al qual s'ha dit que no cal que pensi perquè, ¿quin objecte tindria aquesta operació tan enutjosa quan és possible la realització plena, irracional, dels sentits? M'han explicat que un alumne de l'Institut del Teatre de Barcelona va concretar la posició amb un candor total: "Dalt de l'escenari --dela-- és millor que l'actor sigui bell i bon gimnasta que no pas que sàpiga pensar". L'obscenitat brutal i feixista de la frase va escandalitzar el professorat, i no entenc per què; de fet, bona part d'aquest professorat n'és responsable directe i, de manera més camuflada, ve sostenint la mateixa teoria des de fa temps.

Passant a un altre aspecte del problema, en el qual no em podré entretenir perquè ja m'he aturat massa en l'anterior, en la hipòtesi de suposar uns actors perfectament formats, atorgar-los la supremacia "per damunt" dels altres membres de l'equip em sembla contrari a les mateixes premisses d'igualtat que han servit per encimbellar-los, i a la llarga o a la curta no ho veig productiu.

La creació col·lectiva, sigui pel baix nivell d'alguns dels membres, sigui pel divisme d'alguns altres, em sembla, en la pràctica immediata, difícil, si és autènticament col·lectiva, o bé de resultats pobres en cas d'arribar a port. La col·laboració amb un equip en el qual cadascú té una missió diferent però en el qual és factible l'enriquiment mutu, això, ja és una altra cosa i pot donar excel·lents resultats. Ara, la figura del dramaturg escrivint i rumiant en la solitud de casa seva gens incompatible amb aquesta col·laboració, seguirà sent vàlida i respectada per la comunitat. Profitosa, en definitiva.

senyor Fauli? Compti, a més, i això vostè no ho sabia ni res no li ho podia deixar entendre, que jo he dedicat la meva memòria de llicenciatura (uns dos-cents ho-

landesos llargs) a estudiar (i només utilitzava el mètode estructural) els dos llibres d'Estances de Carles Riba, així com els textos crítics que corresponen als

mateixos anys (els Escolis i Els marges, precisament). Encara creu que Riba em sembla un heretge?

Barcelona, 3/XII/1974.