

# La transversalitat de l'art en l'obra de Maria Àngels Anglada

Jordi Pla

A *TONIO KRÖGER*, NOVEL·LA DE THOMAS MANN, autor per qui Maria Àngels Anglada sentia una especial predilecció i a la memòria del qual escriví *Viola d'amore*, el protagonista, jove escriptor i aristòcrata de gustos refinats, s'enfronta a un dilema inquietant: com pot l'art fer-se trobadís amb els sentiments de la gent senzilla i corrent, sense traïr la seva raó de ser, feta de subtileza i artífici? Heus aquí el conflicte entre art i vida, entre el deler de l'inefable i l'assumpció de la pròpia realitat, entenent per aquesta no només l'univers personal, sinó el de la col·lectivitat, humus que configura la naixença, el creixement, la plenitud, la decadència i la mort. Daniel, el luthier d'*El violí d'Auschwitz*, troba la resposta amb un plantejament que se situa al pol oposat del personatge de Mann: «Havia de pensar en l'artista, no en el comandant, que no se'l mereixia»(1). El dilema del jove Kröger deixa d'existir en la concepció de l'art que destil·la tota l'obra angladiana. Daniel, com Hèctor a *La Ilíada*, fa de la dignitat col·lectiva la deua nodridora de la seva força. I aquesta és indestruïble del seu tremp com a artista. A *No em dic Laura*, el mestre Campdelacreu, represaliat per negar-se a cremar els llibres de la seva biblioteca, condueix la nena Laura/M. Àngels Anglada a la Font del Desmai, «la nostra Castàlia, la font de Delfos

que dona el do de la poesia»(2). Allà li fa a mans el seu tresor: una tosca flauta, «... que em crema a les mans» (3). Sotades, el poeta que s'encara amb el poder despòtic d'Àrsinoe a *Sandàlies d'escuma*, alça una copa de vi quan l'adverteixen del risc de mort que afronta. Aquests tres passatges reflecteixen, respectivament, tres constants que es perfilen com a vectors que tensen el teixit del corpus angladià:

- 1) L'artista, en la seva percaça constant de la perfecció, s'acosta a la veritat, indestruïble de la bellesa. Per això, la seva obra (*poiesis*) comportarà un esforç sobrehumà de captació de l'absolut. Aquesta hipotètica confluència, que pot costar-li la vida, esdevé redemptora en la mesura que incideix, com en una mena de vibració per simpatia —talment una *viola d'amore*—, en tota la col·lectivitat. La teoria platònica de la imitació, el vitalisme del Faust goethià i del segon Arnau de Maragall hi fan de teló de fons.
- 2) L'artista, com Cassandra tancada a la torre per haver predit la destrucció de Troia, pateix sovint la incomprensió dels qui més en són deutors, els quals l'estigmatitzen amb la consideració de boig i il·luminat. En el rerefons d'aquesta pretesa alienació, s'alça una pregona sensibilitat que el revolta davant la injustí-



A la foto petita, Maria Àngels Anglada a Montpellier (1970).

cia, que sempre té una dimensió col·lectiva. És el vell Campdelacreu a *No em dic Laura*, però també l'enigmàtica pintora i propietària de la vil·la a *Artemísia* o el poeta Daniel Varudjan a *Quadern d'Aram*.

- 3) L'artista, ni que es trobi davant la mort, està sempre amatent a copsar les veus que apelen a la seva sensibilitat. Supera, així, el límit de la mort, anorreament de l'espai i el temps, que són la concreció de la seva obra. Hi ha un referent decadentista en aquest horitzó —altra vegada l'ombra de Mann— que prioritza l'experiència de l'art, ni que sigui agònica, per damunt de la lucidesa. És el Cesare Pavese que, poc abans de suïcidar-se, és capaç d'escriure: «La ciutat s'estremeix, / fins la pedra fa olor». M. Àngels Anglada ens ho evoca a *Paisatge amb poetes*, i en fa la postil·la: «Visió enlluernadora d'una bellesa humana, d'un alè com el vent de l'alba [...] però, com tota la bellesa, efímera i, en aquest cas, per al poeta, unida a la terra i a la mort»(4).

La presència de la música i de la pintura en el conjunt de l'obra angladiana és omnímoda: des de novel·les on la primera és marc escènic i nucli argumental, com *Viola d'amore*, fins aquelles en què actua com a contrapunt referencial. Sovint, sota el pretext d'un punt de

partida, hi ha un exercici de preciosisme descriptiu que, ultra establir amb enorme efectivitat la *mise en scène*, assoleix una entitat plenament autònoma, a la fàisó d'una peça d'orfebreria que, sense desdir de l'harmonia del conjunt, captiva per la seva singularitat. N'és una mostra l'inici de *L'argent del rei*:

«Fils d'argent i d'or corrien pel tapís, i de color de porpra i del verd sinople dels escuts. Com un escut brillava el blau innocent dels fons, però no el creuaven ales d'àngel heràldiques, sinó ocells concrets i que semblaven vius, de tan forta que era la impressió de moviment»(5).

No sempre la música i la pintura apareixen destriades. M. Àngels Anglada els atorga sovint una funció catalitzadora del record, de la memòria poètica, bo i cercant llur conjunció en una projecció simfònica que no recolza només en l'eufonia dels mots, sinó en la percepció sinestèsica. «No perseguiré amb la música imperfecta dels mots la plenitud serena i colpidora del seu vol», ens confessa la veu narrativa de *Viola d'amore*. En aquesta novel·la, hi plana un esteticisme militant que s'identifica amb la captació del reclam sensorial que emet constantment la natura (sobretot l'element vegetal)

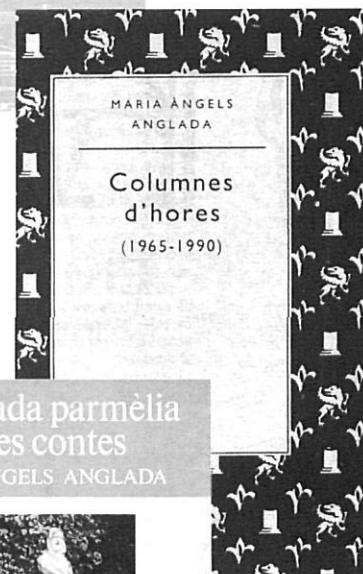
o la seva plasmació en l'obra d'art. La profusió de referències odorants, cromàtiques, tàctils, auditives... va més enllà d'un mer component estilístic: fa la funció de nexa entre la contingència del pensament i la infinitud de l'emoció. Així, la sensació evocadora i l'emoció que la capta transcendeixen l'espai físic i el temps real per vehicular el record i reviu, més intensament, l'experiència, tornassolada de matisos, artitzada. La música hi és activament present en tres nivells fonamentals: com a motlle estructural de la novel·la, a remolc dels moviments simfònics que escolta la veu narrativa; com a vehiculadora del record —la citació del poema «Sonata da chiesa. Corelli», de Màrius Torres, al pòrtic, ho exemplifica amb escreix—, i com a lligam de transversalitat en l'itinerari estètic pels escenaris mítics de la literatura i pels paisatges en què recorrien els personatges i el seu autor (Gerda a *Els Buddenbrook*, de Thomas Mann, i els paratges de Lübeck). Música, arquitectura, naturalesa (un paisatge amb iridescències de Vermeer) es marfonen en una percepció sinestèsica, multicairada, com una estereofonia pletòrica als sentits:

«Però ja no sóc al vell monestir. Els primers cops d'arquet fan esclatar la joia, entre el piano vienès i el violí. La melodia salta de la petita presó d'abet i d'erable, altra vegada arbres amb ocells, amb un ocell que palpita i juga. Escolto la sonoritat penetrant, vellutada, que ha dut a la fama Virgili Stancu, el seu cant profund com un gorg. Però, no en els gorgs l'aigua s'hi estanca, i aquí llisca, nítida com la pluja que ha donat nom a la sonata; clara, plena de reflexos, riu o estany de muntanya. Fulles lluent de verns es gronxen, seguint la dansa de les branques i el vent»(6).

La delectança en la melodia dels sons no resta pas destravada de la melodia dels colors. L'una s'engalza amb l'altra, com baules d'una mateixa cadena. En el poema «El vol de la fantasia», d'*Arietta*, dedicat al pintor Daniel Lleixà, hi llegim:

«Daniel, pentagrames sense ratlles  
cacen ressons de músiques profundes,  
un acord presentit ve que es disfressa  
amb variants subtils, nítids colors». (7)

«L'acord presentit» marca el caràcter supratemporal de la música, que ultrapassa l'ara i l'aquí per descabdellar la memòria poètica, feta de silencis i d'imatges al vol. La melodia, doncs, és el correlat objectiu d'aquella música interior que només podrem percebre quan s'acomplirà



La daurada parmèlia  
i altres contes  
MARIA ÀNGELS ANGLADA





Amb Teresa Pàmies, a Planoles (estiu de 1993).

la plenitud dels dies, al llindar de la mort. Són els versos de Màrius Torres, citats a *Viola d'amore*:

«Com una música molt lenta  
flueix miraculosament, d'un acord sol  
i rítmica, s'eleva i orienta  
i viu, i a cada temps que guanya duu l'estol  
dels silencis i els ecos d'abans en el seu vol,  
així la vida, cor, aquesta lenta febre  
arrossega silencis que sembla que hagin mort,  
veus i cants d'una música que ja no pots percebre,  
cap a un final fet d'ella, perfet com un acord»(8).

La sacralització de l'art, que els romàntics alemanys propugnen com a raó definitiva que dóna sentit a l'existència, és glossada al llarg de l'obra angladiana des d'angles aparentment oposats. A *El violí d'Auschwitz*, el

repte de Daniel, el luthier, és assolir la perfecció absoluta enmig de la iniquitat que li imposa les regles: la redempció per l'art, en darrera instància. Hi ha una correlació inversa amb *La mort a Venècia*, de Thomas Mann. Aschenbach sucumbirà, amb l'ensorrament de la voluntat, davant la seducció de l'art. El violinista d'Auschwitz, ben al contrari, amb el triomf de la voluntat, esdevé instrument de seducció/redempció. La metamorfosi de l'artista amb l'obra per mitjà de la qual se li revela l'art és tractada de forma irònica —però no per això amb menys càrrega simbòlica— a «El rival», dins *La daurada parmèlia i altres contes*. La que aparentment ens és presentada per la veu narrativa com la bella dona cobejada es revela, al capdavall, en un efectiu *trompe-l'oeil*, com «La tocadora del llaut», d'Orazio Gentilleschi.

Com volent palesar aquesta funció transversal, intercomplementària de cada manifestació artística, en tant que component d'un tot polièdric que és l'Art amb majúscula, hi ha una fluïda intertextualitat de determinats personatges, composicions i instruments que reapareixen, com un *tempo* recurrent, a diverses obres de M. Àngels Anglada: El violinista Virgili Stancu apareix a *Viola d'Amore*, a *Artemísia (in absentia)* i a «Indagacions sobre Virgili», a *Nit de 1911*. Màrius Teixidor, en la ficció traductor d'*Els Buddenbrook*, intervé a *Viola d'Amore* i a «El simposi», dins *Nit de 1911*. La música del barroc (Vivaldi, Corelli, Bach, Mozart amb més insistència), associada sovint al romàntic de l'església abacial de Vilabertran, és evocada a *Viola d'amore*, a dos contes de *La daurada parmèlia*, a tres de *Nit de 1911*, i al poema «Incertesa per incertesa», recollit a *Columnes d'hores*. Els cants dels contratenors que Andreu Febrer escolta a Sant Marc de Venècia (*L'argent del rei*) s'empelten amb les veus mel·líflues de les orfenetes de la Pietà, a la mateixa ciutat dels canals («Lèukios es va adormir», dins *Nit de 1911*). Aquesta intertextualitat es pot copsar, projectada en altres autors, en determinats paral·lelismes temàtics i estructurals. Així, l'estada del compositor i violinista Climent a la casa que l'enigmàtica Artemísia té a Mitilene és pariona a l'estada que el protagonista d'*Els papers d'Aspern*, d'Henry James, fa a Venècia, en una residència particular, amb motiu de la seva recerca literària. La inscripció «També a tu, Cleonorides» que l'arqueòloga protagonista descobreix a l'estela rescatada, dins la narració que duu el mateix títol, forma part d'un epigrama d'Anacreont que, a la vegada, és reproduït, sencer, a la primera edició de *Kyparíssia*(9).



És oportú fer avinent el caràcter descriptiu, que engalza perfectament amb la intencionalitat dels passatges literaris, de moltes de les peces aportades (Vivaldi i Corelli, especialment). D'altra banda, M. Àngels Anglada reivindica implícitament compositors que haurien d'haver estat destacats en la història de la música catalana. Llurs figures són hàbilment inserides en el corresponent context narratiu. Així, per exemple, les vicissituds de l'òpera *La fattuchiera*, de Vicenç Cuyàs serveixen de desllorigador del misteri que envolta el desaparegut Trio de Mozart. A «Flors per a Isabel», dins *No em dic Laura*, apareix el músic i compositor figuerenc Gaietà Cotó, que visqué a cavall dels segles XVIII i XIX. I a *Paisatge amb poetes*, a propòsit d'Eugenio Montale, glossa el llibre *Fuori di casa*, en què el Nobel milanès pondera les figures de pintors modernistes catalans com Casas i Rusiñol. M. Àngels Anglada postil·la:

«Sí que és important de remarcar el seu esment de l'eminent musicòleg Felip Pedrell, perquè entre nosaltres la música ha estat la pobra Ventafocs, oblidada sovint dels intel·lectuals i els dirigents. El poeta milanès posava la música a l'alt nivell que li correspon en la cultura de qualsevol poble»(10).

Aquest vessant —la divulgació del patrimoni musical desconegut o de la música popular, pròpia o forana, amb referències a altres formes d'expressió artística— aflora en moltes de les obres de M. Àngels Anglada: *A Paradís amb poetes*, recorda, a propòsit d'un poema de Kavafis, que la música a doble cor, tan bellament cultivada a la Venècia i al Milà setcentistes, havia estat portada de l'antiga Bizanci. A *Quadern d'Aram*, transcriu belles cançons de bressol armènies. A *Les germanes de Safó*, ens explica la simbiosi música-poesia en les composicions epitalàmiques. A *L'argent del rei*, se'ns revela que dos poemes de la palermiana Chiara Torelli, que la veu narrativa situa com a muller d'Andreu Febrer, varen inspirar «sengles bellíssims madrigals d'Antonio Vivaldi»(11). La confluència de melodia i paraula suposa, com es reflecteix en el conte «Pentagrames» (*Nit de 1911*), la culminació de la polifonia, entesa com a cristallització depurada i sublim del sentiment. Si el simbolisme poètic de Baudelaire volia atènyer la sensació de l'inefable «...comme des longs échos qui de loin se confondent», els lieder de Schubert, les cantates de Bach o els motets de Couperin en són, per a M. Àngels Anglada, el viarany que hi mena. Viarany, però fet de sons i de silencis, com en la relació dels

dos joves intèrprets, trenada mig per l'atzar, mig per la passió compartida. «Només tres notes: / Amor, temps-mort, bellesa», proclama a *Arietta*. Les dues primeres són l'anada i el retorn, el flux i el reflux que configuren la rítmica bellesa del mar, imatge de la plenitud, però també del camí porfidiós de la creació poètica: «Gairebé sense adonar-me'n, de bell antuvi, segueixo el brogit del mar i començo de cantussejar una cançó nova que em neix al mateix ritme de les onades», ens confessa Glauca de Quios, al capvespre del seu viatge vital, però no del seu constant camí de supervivència(12).

Si la junció d'art i compromís és un dels elements nuclears en la configuració del corpus angladià —com hem pogut constatar en el tractament atorgat al conflicte artista-poder a moltes de les seves obres, incloent-hi bona part dels poemes de *Díptic* i *Kyparíssia*—, a la breu novel·la *Artemísia* s'evidencia amb un tractament especialment ric de matisos. És ara la pintura que s'erigeix com a exorcisme de la memòria torturada. El misteri que envolta «L'incendi de la Via Appia», pintat per la senyorívola dispesera que acull Climent a Mitilene, esdevé un símbol de la versatilitat subjacent, com en un doble fons, en tota obra d'art. Aquella tela que als ulls de Climent es mostrava «inquietant, agosarada, bellíssima», amb iridescències d'un roig capvespral, és colpido-rament reinterpretada, al final, amb tota la seva càrrega de denúncia, de plasmació de la brutalitat. El marc escènic on la plasmació pictòrica d'un instant semblava acomplir-se en si mateixa es transformava, com en el tomb sobtat d'un malson, en un paisatge marcat per l'horror i la vilesa. No és, doncs, l'obra d'art tan tangible i mesurable. És la mirada essencial de qui la re-crea allò que permet desxifrar-la. La mirada de Climent, quan era merament estètica i receptiva, era incapaç de traspassar-ne la materialitat epidèrmica. Quan s'ha abeurat en la terrible història que la inspirà, en el drama que depassava les fràgils membranes del temps i l'espai, esdevé substantiva. Tanmateix, l'hermenèutica que ha fet possible la intel·ligibilitat ha estat la *com-passió*, la sofrència de l'altre plenament assumida.

Hi ha més jocs de miralls en els referents simbòlics d'*Artemísia*: el paral·lelisme del personatge amb el seu homònim, la pintora del segle XVII Artemísia Gentileschi, que va ser violada per un deixeble del seu pare i que, com l'Artemísia de Mitilene, trobà en la pintura el mitjà d'exorcitzar l'oprobri. Si és colpidor «L'incendi de



Amb Joan Fuster, a Figueres (1983). A sota, amb Montserrat Vayreda, davant del monòlit a Verdaguer, a Torre de Malaveïna.



la Via Appia» reproduint l'escenari de la massacre perpetrada per les SS a les Fosses Ardeatines, no menys colpidor és el quadre d'Artemísia Gentileschi en què Judit talla el cap d'Holofernes, acomplint així la venjança del poble jueu.

L'artista com a plasmació d'una altra forma d'opressió, ara més sibil·lina, niada en la mesquinesa que s'amaga darrera l'aparença, és evocat en el conte «Fanny H», de *La daurada parmèlia i altres contes*, on una col·leccionista de partitures antigues és obsequiada amb una partitura original de Fanny-Cecília Mendelssohn que havia estat rescatada —la referència és significativa— d'una de les fogueres que els nazis havien encès amb lligalls i llibres pertanyents a jueus. La germana de Mendelssohn havia hagut de silenciar el seu talent musical per pressions dels familiars, que no veien amb bons ulls que una esposa i mare honorable fes concessions a una vel·leïtat tan poc adient amb les seves funcions de mestressa de casa.

L'art com a obsessió malaltissa, com a voluntat de possessió segregadora, que apareix amb el seu caire més inhumà a *El violí d'Auschwitz*, té el seu correferent caricaturesc en la figura del col·leccionista d'«El rival», a *La daurada parmèlia i altres contes*, mitjançant un procés de reducció a l'absurd. En aquesta línia caldria situar el conte «Catalunya-exprés: Piero», a *Nit de 1911*. La protagonista s'avé a suportar sessions inacabables, guarnida amb una túnica, com a model del seu marit pintor, el qual, acabat el quadre, l'abandona sobtadament. En descobrir la raó quan s'adona que no era ella a qui havia estat pintant sinó el rostre d'un àngel de Piero della Francesca amb qui ella, sense saber-ho, guardava una extraordinària similitud.

Més enllà de les línies que ens permeten destriar com Maria Àngels Anglada percebia la naturalesa de l'art, les seves manifestacions i els seus condicionants, hi ha una constant que presideix tant la seva prosa com el seu vers: la plasticitat, a voltes fulgurant, a voltes d'una extraordinària levitat, però sempre artitzada, de la seva escriptura. Aquest esteticisme militant es vehicula sovint amb la captació del missatge sensorial que emet constantment la natura (sobretot l'element vegetal) i la seva plasmació en l'obra d'art. La profusió de referències sinestèsiques (odorants, cromàtiques, auditives, tàctils...) és, tanmateix, molt més que un component estilístic: assoleix la funció de nexa entre

la contingència del pensament i la infinitud de l'emo-  
ció. Són com la «corda simpàtica» de la *viola d'amore*,  
que vibra per ressonància, sense que li calgui el con-  
tacte amb l'arquet. Aquesta virtualitat, en l'obra angla-  
diana, gira al voltant de dos eixos: una observació  
aguda i minuciosa de l'entorn, captat a través dels seus  
elements més sensorialment significants, i una projec-  
ció de les emocions que aquests generen en la pròpia  
autora o, *mutatis mutandis*, en la veu narrativa o poèti-  
ca. És, al capdavant, el circuit que empelta veritat i  
bellesa, en una sinergia que nodreix les paraules d'un  
poder de convenciment i de seducció. Partint  
d'aquesta premissa, adquireix rellevància un detall apa-  
rentment convencional com és el fet que M. Àngels  
Anglada recorri, en determinats passatges descriptius,  
a productes de la creació artística com a referents de la  
natura, i no només a la inversa.

El cromatisme de les seves descripcions, pigmen-  
tades d'analogies i d'imatges altament sensibles, submer-  
geix el lector en una atmosfera d'irisacions i cadències  
que s'encavalquen, ondulants, al ritme airívol de cada  
seqüència:

«A la major part dels líquens, al costat dels colors  
diabòlics (cinabri, cotxinilla, sang que esquitxa, sang  
quallada), figuren les mitges tintes més delicades: el  
cesi, l'ametista, el taronja, l'albercoc, el crocus; les  
menys definibles: el badi, el groc transparent, el gro-  
guenc, el color d'encens...

»No manquen tampoc líquens bicolors, tricolors;  
líquens variats, pell de pantera, vestit d'Arlequí, pale-  
ta de pintor; líquens brillants, rutilants i finalment  
versicolors...»(13).

En d'altres passatges, l'esclat del color es gronxa a  
mercé d'elements cinètics que atorguen al conjunt una  
dimensió simfònica, potenciada per l'eurítmia de cada  
seqüència.

Significat i significant, perfectament acoblats, evo-  
quen aquells paisatges de Van Gogh en què el remolí de  
corbes arrossega llum, forma i color en una dansa  
polifònica:

«Petita, sonora treva que la mort respectà i feia dolces  
fins i tot les primeres hores dels matins d'hivern,  
cenyides de gebre, i els vespres encesos de tramunta-  
na, fuet dels sembrats i, més prop, dels llorers i bala-  
dres de flors insidioses». (14)

És avinent aportar aquí les paraules de Renato

Parente, professor a l'Institut Italià de Barcelona i tra-  
ductor de M. Àngels Anglada:

«Ma la memoria culturale, pur così pressante, non  
soffoca la scrittura dell'Anglada, che quando si abban-  
dona all'estro inventivo, procede con pagine di calda,  
matura bellezza; essa possiede il dono della sensazio-  
ne. Vede dei colori, sente una musica, un profumo, e  
da questa sensazione germina una vicenda, si irrag-  
giano linee di un racconto. Così con pochi tocchi  
siamo introdotti in un'atmosfera, avvinti in una  
trama costruita con sapienza». (15)

Com més nítida sentim una melodia, més àgil i dià-  
fana es descabdella la nostra memòria poètica. La melo-  
dia que interpreta Maria Àngels Anglada, llenguatge  
dúctil i escandit, és la clau que ens permet accedir a un  
univers amb regust d'olivera i fresseig d'onada.

Jordi Pla és professor de literatura catalana.

#### Notes:

- 1) Anglada, M. Àngels: *El violí d'Auschwitz*. Barcelona, Colum-  
na, 1994, p.102.
- 2) Anglada, M. Àngels: *No em dic Laura*. Barcelona, Destino,  
1981, p. 171. La Font del Desmai, prop de Tona, on el jove  
Jacint Verdaguer i altres poetes del cercle literari de Vic lle-  
gien els seus poemes, ha esdevingut símbol de la Renaixença  
literària.
- 3) *Ibidem*, p.172.
- 4) Anglada, M. Àngels: *Paisatge amb poetes*. Barcelona, Destino,  
1988, p.61.
- 5) Anglada, M. Àngels: *L'agent del rei*. Barcelona, Destino, 1991,  
p.17.
- 6) Anglada, M. Àngels: *Viola d'amore*. Barcelona, Destino, 1983,  
p. 23-24.
- 7) Anglada, M. Àngels: *Arietta*. Barcelona, Columna, 1996, p.11.
- 8) *Op. cit.*, p.7.
- 9) Anglada, M. Àngels: *Kiparíssia*. Barcelona, Edicions de la  
Magrana, 1980, p. 35. Aquesta versió no apareix en l'edició  
de *Columnes d'hores* (1990), que recopila els poemes de *Diptic*,  
*Kyparíssia* i *Cammina cum fragmentis*.
- 10) *Op. cit.*, p.99.
- 11) *Op. cit.*, p.51.
- 12) Anglada, M. Àngels: *Sandàlies d'escuma*. Barcelona, Destino,  
1985, p.191.
- 13) Anglada, M. Àngels: *La daurada pammèlia i altres contes*. Barcelo-  
na, Columna, 1991, p. 82.
- 14) Anglada, M. Àngels: *Les doses*. Barcelona, Destino, 1979, p.77.
- 15) Parente, Renato: «Alla ricerca di Andreu Febrer. Un romanzo  
di Maria Àngels Anglada», dins el volum *Tradizione e innova-  
zione. Intitolazione a Edoardo Amaldi*, reproduït a *Ausa. Publica-  
ció del Patronat d'Estudis Osonencs*, núm. 131, p.306 (1993).