

*Juliol · Agost · Setembre de 2022*

# Núria Cadenes

El pòster. Joan Fuster: pensar, reconnectar, incidir

# Joan Vergés

Per què no hi ha més revoltes? Mecanismes de dissuasió discursiva en democràcia

# Elisa Sirvent

Entrevista de Maties Salom:  
«Netflix no hauria produït mai “Alcarràs”»

# Ricard Bru

Japó i Catalunya: correspondència entre  
Eudald Serra i Hijikata Teiichi (1957-1961)

# Sebastià Portell

Antònia Vicens, la nina que es va perdre

# R

*Revista  
de Catalunya*

**319**



*Revista  
de Catalunya*

*Fundada per Antoni Rovira i Virgili*

**319**

*Juliol · Agost · Setembre de 2022*



**PUBLICACIÓ EDITADA PER LA FUNDACIÓ REVISTA DE CATALUNYA**

Impulsada i dirigida per Max Cahner entre el 1986 i el 2011

**Patronat**

President: Dr. Josep M. Roig Rosich. Secretari: Jordi Manent.  
Vocals: Dr. Francesc Fontbona, Dr. Josep M. Murgades, Oriol Pi de Cabanyes,  
Josep Reyner, Dr. Joan Manuel Tresserras i Vicenç Villatoro

**Consell assessor del Patronat**

Dr. Cèsar Calmell, Dr. Josep M. Domingo (UB), Dra. Pilar García-Sedas,  
Dr. Josep M. Sans Travé, Dr. Antoni Simon (UAB) i Dr. Jaume Sobrequés

## REVISTA DE CATALUNYA

### Directora

Dra. Lluïsa Julià (UOC)

### Consell de redacció

Dr. Francesco Ardolino (UB), Dra. Lela Mélon (UPF), Dr. Enric Pujol (UAB)  
i Dra. Sílvia Tena (MNAC)

### Secretaria del Consell de redacció

Elisabet Armengol (UB) i Jordi Jiménez (CSIC/UNED)

### Secretària de redacció

Júlia Martínez Fernández

### Correcció

Maria Mercè Riu i Codinach

### Comitè Científic

Dr. Carles Boix (Princeton University, EUA), Dr. Pompeu Casanovas (La Trobe University, Austràlia), Marta Gili (École nationale supérieure de la photographie, Arles, France), Dra. Mònica Güell (Sorbonne Université, França), Dra. Mary Ann Newman (Farragut Fund for Catalan Culture in the US), Dra. Veronica Orazi (Università degli Studi di Torino, Itàlia), Dr. Paul Preston (London School of Economics, Regne Unit), Dra. Neus Torbisco (Graduate Institute, Geneva, Suïssa)

Subscripcions: Fundació Revista de Catalunya  
— C. Breda, 7-9, local, 08029 — Barcelona  
revistadecatalunya@gmail.com — www.revistadecatalunya.cat

Subscripció anual en paper: 65 euros; Europa, 78 euros; resta del món, 130 dòlars USA.  
Subscripció anual digital: 39,90 euros  
Preu d'aquest núm. en paper: 15,00 euros | Preu d'aquest núm. en digital: 8,99 euros

Disseny de portada: Estudi Muto. Disseny interior: Josep Palàcios  
Maquetació: L'Apòstrof, SCCL. Producció: Serveis Gràfics Boira S.L.  
ISSN: 0213-5876. Dipòsit legal: B. 32.579-1986

Aquesta revista s'ha imprès en paper provinent de fonts sostenibles gràcies als principis i a l'aposta pels valors de sostenibilitat de la Fundació Revista de Catalunya i els Serveis Gràfics Boira SL.

Amb el suport de:





COL·LABORADORS 319

Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona  
Anna Ballbona, periodista i escriptora  
Ricard Bru i Turull, professor d'Història de l'Art (UAB)  
Núria Cadenes, escriptora  
Antònia Carré, Universitat Oberta de Catalunya  
Xavier Diez, historiador i escriptor  
Xavier Ferré Trill, historiador  
Lluïsa Julià, investigadora i crítica literària  
Octavi Martí, escriptor  
Arià Paco Abenoza, doctorand en filosofia i escriptor  
Sebastià Portell, escriptor  
Maties Salom Ruiz, periodista  
Aleix Sarri, llicenciat en Biotecnologia i màster en Relacions Internacionals  
Joan Vergés Gifra, director de la Càtedra Ferrater Mora, UdG

Els articles i les respostes a les entrevistes publicades a la *Revista de Catalunya* expressen solament l'opinió dels autors i de les persones entrevistades



# EDITORIAL





## *Línies, interessos*

Lluïsa Julià

Com havíem convingut, en aquest espai de presentació del número que teniu a les mans, us començo a desgranar algunes de les línies d'actuació que ens proposem. La de posar una major atenció al pols cultural de tots els territoris de parla catalana per assenyalar-ne interessos, tendències, novetats. De fet, dos dels articles que llegireu assenyalen perfectament aquesta intenció i els aspectes que s'hi entrellacen. Em refereixo al text dedicat a Joan Fuster, ara que celebrem el centenari del seu naixement, i al retrat de la figura d'Antònia Vicens, que ha rebut el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes aquest any 2022.

Joan Fuster és sinònim de visió completa de tots els territoris de parla catalana, dels Països Catalans; de connexió i reconexió amb nosaltres mateixos, amb els territoris del Nord i del Sud, com assenyala Núria Cadenes en el seu escrit. Perseguim, doncs, aquesta perspectiva global, obstinadament, com escriu Fuster en un dels seus estimulants aforismes: «En tot allò que fem —àdhuc en allò que no està bé— només ens redimirà una gran obstinació».

En el reconeixement a Antònia Vicens hi ha dues cares importants que també apunten a les nostres perspectives. Una. La llarga trajectòria de novel·lista, iniciada el 1968 en una de les Festes de Cantonigròs en què cridaren un tal «Antoni Vicens» a recollir el premi. Em consta que Maria Aurèlia Capmany la va convidar a quedar-se a Barcelona, però Vicens preferí viure a Mallorca, des d'on ha construït una obra sòlida. Dos. El referent en què s'ha convertit per a les generacions joves així que ha començat a publicar poesia. Sebastià Portell, que signa l'article, en forma part. I això em porta a consignar la incorporació de noves veus a la nòmina de col·laboradors de la revista, generacions més joves al costat de noms de llarga trajectòria.

Qui prefereixi començar la lectura de la revista pel principi, es trobarà amb un article d'Anna Ballbona que qüestiona la societat actual al fil de la literatura ionqui, situada als marges. Fa de mirall a la ressenya d'Arià Paco sobre *Les muses*, de Jordi Cussà, un llibre sobre la idea de «geni» que s'ha convertit en el llegat pòstum de l'autor.

Inaugurem la secció «Prismes» amb els articles de Xavier Diez i Joan Vergés, que presenten temes candents, de necessària reflexió i debat. A «De l'educació integral a la desintegració cultural», Xavier Diez passa revista a alguns dels principals fenòmens que han afectat l'escola en les últimes dècades i obliga a repensar la societat que els genera. La seva és una mirada àmplia, determina alguns fets i canvis estructurals que afecten directament la igualtat d'oportunitats. Joan Vergés, al seu torn, a «Per què no hi ha més revoltes?», es pregunta sobre els mecanismes —individuals i col·lectius— que eviten les rebel·lions en els nostres règims democràtics. I en descriu les paradoxes.

Tanca aquest apartat la rèplica d'Octavi Martí a l'article «El retorn de l'Islam i el futur d'Europa», de Joan Ramon Resina (núm. 316). Els arguments que hi exposa topen i contradiuen necessàriament els d'en Resina. S'hi posen en joc les religions, la migració, la pobresa... El lector podrà prendre la seva pròpia posició en un conflicte candent, amb víctimes i morts.

«Diàlegs» ofereix una molt interessant entrevista de Maties Salom a Elisa Sirvent sobre la producció del cinema en català. L'ocasió,

l'èxit clamorós d'*Alcarràs*, de Carla Simón, que es va endur l'Os d'Or a la Berlinale d'enguany i de la qual Sirvent va ser productora.

En aquesta ocasió, en la secció dedicada a les «Arts» presentem la relació entre dos mons, l'art japonès i el català, a través de l'amistat entre l'escultor Eudald Serra i el crític d'art Hijikata Teiichi a finals dels anys cinquanta. El professor d'Història de l'Art Ricard Bru és l'encarregat de demostrar-nos les propostes i col·laboracions, també les frustrades, d'aquest intercanvi cultural.

Finalment trobareu les ressenyes a càrrec d'Aleix Sarri i Xavier Ferré Trill de dos llibres corals. En el primer i sota la direcció d'Àngel Casals, s'hi presenten les relacions canviants i els interrogants que el país té plantejats davant les forces d'ordre públic des de l'edat mitjana fins a la història recent. El subjecte del segon és Gabriel Alomar, un personatge polièdric. El volum, coordinat per Damià Pons i Pere Rosselló Bover, recull els treballs presentats en les jornades que se li van dedicar.

Tanca la secció la lectura d'Antònia Carré sobre *Jaufré*, la gran novel·la occitana, ara traduïda per Anton M. Espadaler, en una magnífica edició bilingüe i anotada.

I acabo aquestes línies amb una notícia molt rellevant: la posada en marxa d'una nova web que, més àgil i versàtil, ens permet obrir una nova finestra de comunicació. La trobareu en l'adreça habitual.



# OPINIÓ



# *Plagues que no són*

Anna Ballbona

Tres novel·les formen una genealogia pròpia dins la literatura catalana, la dedicada a explorar el somni i l'infern de l'heroïna. Són *Pare de rates*, de Joan Barceló (apareguda pòstumament el 1981), *Òpera àcid*, de Miquel Creus (1989), i *Cavalls salvatges*, de Jordi Cussà (2000). Totes tres han reviscut, molts anys després, gràcies a una reedició (per aquest ordre, a Comanegra, Males Herbes i L'Albí), que s'ha acompanyat de pròlegs per situar-les en el context i mostrar que no naixien del no-res. Després, el 2015, Cussà publicaria *Formentera Lady*, una mena de continuació de la primera novel·la, amb la mirada ja d'un exionqui. Aquests tres autors no són bolets isolats, desconnectats del món i de la tradició literària, que és com sovint se'ls ha llegit. Una manera com una altra de limitar el seu impacte i de rebutjar les formes transgressores. Una excusa per no mirar de fit a fit l'autodestrucció. Costa d'entendre com s'ha menystingut el fil de narrativa ionqui catalana. O potser sí, que s'entén. No ha passat el mateix amb la contracultura poètica barcelonina, que ha trobat formes d'expressió i revificació a través de la música i noves fornades



de poetes. Ha tingut, també, el grau just de mitificació i de bones famílies que l'han reivindicat. I, no ho passem per alt, era barcelonina.

Hi ha algun component de moral reprimida en la recepció tros-sejada de la novel·la catalana ionqui. Això passa en un país que s'ha referit a les morts en massa per heroïna dels anys vuitanta com una «plaga». Dir-ne plaga és tractar-les de malvestat celestial, obra divina per raó d'un càstig necessari. Per tant, és inexplicable, no s'acaba de poder relatar, si no és amb imatges simbòliques i fulgurants, lluny d'un relat articulat, amb concrecions, amb fracassos, bogeries i perplexitats, amb gaudis i un travessar la mort en la vida. Dir-ne plaga elimina, d'un sol cop, tot això. I tot això és justament el que trobem en les obres de Barceló, Creus i Cussà. Desborden un relat simple d'addicció, contenen malestar, desencaix amb el món, joc entre somni i veritat, entre realitat i ficció, entre follia i lucidesa. Aquesta dualitat lliga amb la confusió existencial de la postmodernitat i d'avui mateix. Es connecta amb una pregunta present: Podem estar segurs de la realitat que trepitgem? De quina realitat podem estar convençuts?

Les tres novel·les —d'altres se serveixen de substàncies diverses— tenen en comú un filó experimental. *Pare de rates* retrata un moment en què la droga actua com a promesa d'evasió. *Òpera àcid* ens situa en l'infern desesperat, sense salvació possible. *Cavalls salvatges* és un monument que encapsula un univers complet, amb tots els estadis de la droga, inclosos la presó i la delinqüència. Hi ha encara més coses rellevants, que les farien admissibles en un cànon que estigués dispost a evitar el nostradisme i, alhora, les modes de la indústria que ven com a trencadores o violentadores obres que no ho són. Totes tres construeixen un artefacte de ficció, amb realitats corals o nihilistes. Amb referències musicals del rock i la contracultura, s'hi aprecia l'impacte beat, que remet a Kerouac i Burroughs, amb esquitxos de Rimbaud i Baudelaire. I després hi ha la llengua i el ritme, que balla un tam-tam. Barceló: llengua arrelada a la terra, amb un gran sentit orgànic. Creus: fuetada i repulsió. I Cussà: un argot ple de creativitat, amb un dring especial.

El colofó és el lloc. Les tres novel·les estan lligades a un lloc al marge del marge. Són molt poc barcelonines. Creus i Cussà situen el viatge ionqui a la Catalunya interior —l'un, una transposició de Vic; l'altre, una fanfàrria imparabile per les comarques interiors que salta a altres països, a Eivissa i puntualment a Barcelona. Barceló és d'un poble del qual fuig i en fa una construcció mítica —Vacalforges—, amb enveges remotes i un context de repressió eclesial i dictatorial: renova l'aproximació a la ruralitat.

És possible que Cussà sigui el més sòlid de tots, per com articula el viatge a l'infern, per com s'hi acostava des de la consciència del dolor i de la vivència abismal. Convertit en quasi un autor de culte (amb totes les cometes del que vulgui dir ser autor de culte en un mercat lector petit com el català), Cussà llaurarà una trajectòria prolífica, amb temes que ja no tenen res a veure amb l'heroïna, però sí amb un sentit d'aventura narrativa. I, a més, Cussà i Creus introdueixen l'element de la dona ionqui. Mai s'hi pensa, però hi va haver dones ionquis amb unes vivències pròpies. *Cavalls salvatges* atorga un paper especial a l'amant admirada i morta de sobredosi, Luïsa Cabellera, a qui l'autor fa parlar en primera persona amb una poètica personal; *Opera àcid* conté la imatge horrorosa de la nena Naida heroïnòmana. Creus excel·leix en la densitat de l'atmosfera angoixant. El seu no horitzó, d'infern en flames, lliga amb els fonaments de la postmodernitat. O espera, és que la postmodernitat només es pot llegir en venerats autors nord-americans? És allò que l'oncle Burroughs deia a *Naked lunch*: «Com que *Naked lunch* tracta d'aquest problema, és brutal, obscè i repugnant per necessitat».

Tampoc s'ha de passar per alt que les tres obres apareixen durant les aigües somortes del pujolisme o d'un pseudomiratge democràtic d'Espanya. Ara estem en una època d'ultraaddiccions, evidents o soterrades (pantalles, jocs i apostes, altres formes d'autodestrucció...). Les dades indiquen que l'heroïna torna a consumir-se de valent al nostre país, ara fumada. Als Estats Units tenen una onada d'heroïna generada a partir de calmants fortíssims. Contra el dolor. D'això n'han sortit llibres com *L'imperi del dolor* (Periscopi), de Patrick

Radden Keefe. Tenint en compte com aquí es va tapar «la plaga» de l'heroïna i com van estigmatitzar els escriptors que en van fer ficcions, no sé ara què n'explicarem, del present. Potser, com de costum, ens farem els sorpresos, sorpresos per l'enèsim fenomen caigut del cel. Ai, que ningú ens havia avisat. Ai, fúries de l'infern i que s'esberli la terra...

## *El pòster*

*Joan Fuster: pensar, reconnectar, incidir*

Núria Cadenes

Quan ets un pòster enganxat a la paret, ja has guanyat la partida. I qui diu un pòster, diu un quadre pop reproduïble en samarreta, un perfil que es reconeix al primer cop d'ull, el bigoti, les ulleres, les celles en accent circumflex, la mirada càustica tan difícil de definir. Però ja has guanyat.

Reconec que l'afirmació és dràstica i, per tant, inexacta. Especialment si parlem d'una obra que és, tota ella, erudita o aforística (hi he posat una conjunció de tria alternativa, aquí?), una constant assumpció de la complexitat, de la contradicció que conforma la realitat humana, una reivindicació del raonament i del contrast argumentatiu que segurament no hauríem d'acceptar de reduir a allò que deia: el pòster enganxat a la paret. Però si he començat així aquest breu escrit de celebració és per deixar establert d'entrada el triomf pòstum de les idees. De les idees que agitava i reordenava i exposava Joan Fuster. Que no significa que hagin aconseguit unanimitats ni aquiescències absolutes (quin presumptuós avorriment), sinó que han superat, i de quina manera, el boç que els pretenien imposar.

«En comptes d'arguments, empren mordasses: posen mordasses als seus contradictors», va deixar escrit Fuster al *Diari*. Cada vegada que ens trobem davant del pòster metafòric que esmentava abans (pòster en forma de citació extemporània, d'aforisme-sageta per sustentar una conversa —«les meves contradiccions són les meves esperances»—, en forma de pin de moda, de retrat característic, d'etcètera), constatem, de fet, fins a quin punt és sostinguda en el temps aquesta seva (i, per tant, nostra) victòria contra els imposadors de mordasses.

«Fan callar. Això és més fàcil i més segur que no pas discutir i refutar. Saben que no tenen raó, i, per tant, no volen embrancar-se en raons, en raonaments. Només se senten tranquils quan han reduït els altres a silenci» (*Diari*). Ho van provar. Per a ells («ells», en l'acceptació fusteriana: la «ultradreta impertèrrita», els del «somasoquisme intel·lectual celtibèric», «els juliverts de Madariaga», els «residus de la dictadura», «la classe dominant agenollada», «les rèmores provincianes i genuflexes, folkloritzants i castellanitzants»: «els “enemics del poble” que procuren fascinar el poble»), Joan Fuster representava tots els perills haguts i per haver. Incapaços de cap refutació per la via del contrast de les idees, ho van provar de les més infames maneres. Fins i tot van intentar l'assassinat. No se'n van sortir. I avui, que commemorem el centenari del seu naixement i que la cosa ens forneix l'excusa perfecta per tornar-ne a parlar, comprovem amb quina força continua vigent, i viu, i incitador, el pensament que Fuster va articular en paraula escrita. «La meva posteritat serà de paper», va establir amb lucidesa. I, posats a jugar, el paper guanya la pedra.

El seu llegat és una manera de fer. Aquest intangible i, alhora, aquesta concreció per a un pensament en desplegable obert. Perquè Joan Fuster no va establir doctrina, ni va intentar mai de fixar-ne cap. Ni en política ni en res. Ens va oferir una reflexió necessària, sistemàtica, antimetafísica, racional, sobre la nostra societat: les arrels i la història, l'art i la música i la ciència i la cultura popular. I la literatura. I la filosofia. I la política també, és clar. I les coses que ens connectaven (i que ens connecten) amb la resta del món. És allò tan essencial de mirar de conèixer (i d'entendre, en la mesura del

possible i amb les seves contradiccions) el poble del qual formes part per poder oferir després propostes de transformació, és el «què som i per què som com som» que plantejava a la introducció de *Nosaltres els valencians*.

Perquè Joan Fuster no analitzava el seu voltant com qui prepara una classificació per a polsosos erudits, una col·lecció cartilaginosa per a entomòlegs: ell treballava amb voluntat d'incidència. Conscient de les tribulacions i les necessitats d'aquest país nostre. Assumint-ne els imponderables teòrics («ni l'Esperit Sant ni vostè ni jo, ni Don José Ortega y Gasset, sabem què és una nació»: les enrevessades coses humanes es redimensionen quan hi pots afegir humor, l'humor intel·ligent i càustic de Joan Fuster). Determinat també a posar-se, amb les capacitats que tenia, al seu servei: «No tinc altra autoritat que aquesta: la d'haver-me apassionat, fins a l'obsessió, per la vida i el destí del meu poble. Potser és l'única passió noble que reconec en mi».

L'obra de Fuster és extensíssima i tan diversa en gèneres (de la poesia inicial —els «versets», que en deia— a l'assaig lligat o en la característica forma fragmentària, de la crítica literària i artística als estudis històrics i culturals, passant pels articles de premsa —quants? milers?— o per la màxima filosòfica que es destil·la en aforisme) com en formes i intencions (perquè sap escriure per a l'acadèmia sense haver d'encarcar els mots en cartolina, i per al públic general d'un diari o d'una revista lleugera sense caure en la mera borumballa). La importància d'aquest corpus de pensament radica també en el seu paper de revulsiu social: Fuster és la voluntat de modernització de la societat valenciana i d'articulació dels Països Catalans. És, sobretot, la proposta d'un model de país amb futur.

Amb una clara consciència crítica de les pròpies i humanes limitacions, treballant sense dades, en un context de censura, sota l'ofec imposat per la dictadura franquista, Joan Fuster va ser capaç de fer les preguntes pertinents, de treure a la palestra els temes clau (humanament clau i nacionalment clau), de cercar-hi respostes, d'assumir que no sempre n'hi ha. I ho va fer amb aquella brillantor característica

que ens continua enlluernant: per la capacitat de síntesi i condensació i explicació (perquè, a sobre, és que se l'entén), pel devessall d'incitacions que generen els seus textos, aquesta bella mania de fer pensar, i per la forma, també, perquè és amè i divertit de llegir.

Joan Fuster és impuls de modernitat. Quan ens havien decretat provincianisme i genuflexió, tancament, silenci, ens va mostrar que hi havia una altra manera de fer les coses, que hi havia Europa i el món que avança si se'l fa avançar. I va lligar aquest estímul de modernització amb un projecte de país. Lluny, molt lluny, del nacional-catolicisme que amarava (i que amara) la idea imperial espanyola (en diminutiu, cada vegada més, val a dir: idea d'imperiet) i en contacte i reverberació i diàleg amb els corrents de pensament europeus; amb els contemporanis i amb el pòsit indispensable de racionalitat i d'humanisme que signifiquen pensadors de l'abast de Michel de Montaigne o Bertrand Russell (que des de l'aguda definició fusteriana ja sabem que, a més de matemàtic i filòsof, era un desinfectant).

No va proposar un sistema de pensament tancat, a l'estil de les velles escoles de filosofia. No era aquesta la seva pretensió. Tanmateix, va saber bastir un discurs coherent i amarat dels arguments d'autors que li servien d'antecedents reconeguts (i fins i tot reivindicats), els de l'escola de l'humanisme racionalista, els de l'enciclopedisme francès als quals Fuster anomenava «llibertins». En aquest sentit, i salvant les distàncies històriques, la seva pretensió última va ser la mateixa que la dels humanistes que van combatre l'escolàstica inquisitorial, o que la dels il·lustrats que van qüestionar la immobilitat històrica de l'absolutisme i que en van proposar la reforma o l'abolició.

Ho va definir Josep Ballester a la seva brillant aproximació en retrat literari, i és tan exacte que sempre val la pena de reproduir-ho en la seva literalitat: «Tota l'obra de Fuster és, en el fons, un combat contra els enemics declarats de l'ésser humà sempre disposats a oprimir o mistificar». Al llarg i ample dels textos fusterians, en els de més fondària intel·lectual, en els d'aparença més superficial, hi ha, sempre, la reivindicació dels valors propis d'aquell humanisme racionalista i il·lustrat: és el reconeixement i el respecte de la diversitat humana

(dels individus i de les societats que conformen), l'assumpció del mètode científic i del dubte racional com a manera d'aproximació a la realitat, l'escepticisme imprescindible («Propugno la suspicàcia metòdica, però»), la defensa irreductible de la llibertat de pensament i d'opinió, el gust pel contrast d'idees i la disposició a qüestionar les pròpies (tan complicat sempre), la denúncia de l'autoritarisme (prengui el color que prengui), l'afirmació de la perfectibilitat humana i, lligada amb ella, l'aspiració al progrés social, no pas com a fruit de cap determinisme, però sí com a possibilitat certa.

En tot cas, la pretensió és, sempre, sotmetre la realitat a la crítica de la raó. Que no és una raó dogmàtica i encarcerada, sinó atenta al context i a la història, i, sobretot, posada al servei del benestar humà. En termes generals i també en termes traslladables a l'acció concreta, a la proposta d'un programa de reforma i de modernització del país. Factible. Real. Conscient de les condicions (i dels condicionants) de partida.

L'obra de Joan Fuster va tenir una importància cabdal, immediata, en el temps en què va ser escrita. Sobretot als anys seixanta i als setanta i als vuitanta del segle xx. Ell mateix es va veure impel·lit, per responsabilitat cívica, a la redacció d'allò que anomenava «pamflets», és a dir, escrits de batalla i per a la batalla d'idees: entenedors, clars, directes i al tall. I l'impacte va ser fort. Molt. I va tenir translació directa en fets, en iniciatives culturals, associatives, cíviques, polítiques. Però és que, al mateix temps, n'hi ha un altre, d'impacte, val a dir, un de més profund, i és precisament el d'aquesta reconexió amb l'humanisme racionalista i l'enciclopedisme il·lustrat, i tot el que impliquen. Aquest altre impacte, a més a més, és perdurable: perquè els escrits d'urgència són útils en el moment que els reclama, i després serveixen també com a document històric, sempre s'hi troben instigacions, a més a més (davant d'un text qualsevol de Joan Fuster, el consell és sempre llegir; o, encara millor, rellegir, que gràcies a ell ja sabem que és l'única manera seriosa de llegir), però el fet incontestable és que el seu pensament (i els corrents amb els quals se sent vinculat, i que podem dir que d'alguna manera ell



actualitza i «tradueix» al llenguatge del segle xx, i del XXI també) té una actualitat i una vigència absolutes. I, per bé que els absoluts no formessin part del seu univers, confio que en aquest context m'ho deixaria passar (me l'imagino ara alçant les celles, marcant els solcs al front, fitant intens per sobre de les ulleres i què més vols que t'hi digui). La qüestió és que l'humanisme fusterià, racionalista, escèptic i profundament preocupat pel benestar humà (pel benestar específic de cada persona diferenciada de les altres i per aquell al qual té —tenim— dret a aspirar i reclamar també el conjunt que formem com a societat), la seva gramsciana preocupació per la transformació positiva dels valors socials dominants, són l'eina necessària contra l'emergent populisme irracionalista i reaccionari, legitimador de desigualtats i opressions, i negador de l'existència de la realitat i de la veritat com a fets contrastables.

Joan Fuster va ser (entre moltes altres coses, certament) un gran connector. Connector d'idees, connector nacional, connector generacional. Va saber enllaçar, per exemple, les generacions del valencianisme de preguerra amb les que havien crescut després (com ell mateix) i, sobretot, amb la dels joves universitaris dels anys seixanta. Aquesta li va ser fal·lera constant: formar una generació de joves que superessin les barreres anteriors, que aprenguessin alhora del camí que ja s'havia fet, que s'atrevisin a anar més enllà (i ara obro un parèntesi llarg perquè he recordat la Isabel-Clara Simó i amb quina emoció explicava com li havia canviat la vida conèixer Joan Fuster, i com, gràcies a ell, a la seva directa incitació, perquè li va saber detectar el talent i la força que tenia, aquella jove estudiant de Filosofia, immersa en un món encara reservat als homes i reduït al castellà, va descobrir Ausiàs Marc i el llegat que això significava, i va gosar aprendre i provar de confegir un conte en català: «I de sobte em van caure uns llagrimots així de grossos perquè, per primera vegada en la meua vida, escrivia en la llengua en què pensava». I va néixer una escriptora. Tanco el parèntesi). Joan Fuster ens va mostrar que l'herència no ha de ser un llast sinó acumulació de capital (literari o polític: capital), que lligar amb el passat no significa necessàriament

carregar un cadàver a l'esquena, sinó que pot ser avançar des d'un punt més alt. Com en aquella expressió famosa d'Isaac Newton: «Si he pogut veure-hi més enllà és perquè m'he enfilat a espatlles de gegants». I aquesta potser és una de les (grans) lliçons polítiques de Joan Fuster, el nostre gegant.

Veig que acabo l'article, l'apunt, i que tot just si he escrit una vegada «Països Catalans». Hi torno. Perquè ja he dit que Fuster va ser un connector nacional: ens va connectar a nosaltres mateixos. Reconnectar, si hem de ser precisos: no s'inventava res sobre el buit. Culturalment i en imaginari i políticament també. Ell mateix representava i representa, en afuada definició de Josep Pla, «una nova mentalitat»: «No és un valencià estricte, ni un català de València, ni un valencià catalanitzat: Fuster és un element normal de la totalitat de la nostra àrea lingüística, però un element no passiu, somniador i romàntic, com algunes persones així s'anomenaren, sinó actiu i actuant. Aquest és un fenomen extremament important, implica una mentalitat fins avui desconeguda, és un estat d'esperit que, si les coses han de seguir el seu camí positiu, serà, en el futur, el pensament general». Vet aquí el què. I la consciència que l'alternativa és el deixament. Resignar-s'hi seria contribuir a la desaparició d'aquest poble que som.

Cert que Joan Fuster mai no va elaborar una proposta política *stricto sensu* (ni per al conjunt ni per a cada part), per bé que sí que hi ha, en els seus escrits, sempre, una clara vocació d'influència, d'intervenció política. La seva força rau en el plantejament: és el primer intel·lectual que proposa, clarament, una visió nacional completa. Ell ens ofereix aquest nou marc d'anàlisi i de pensament i de projecció. Ens fa prendre consciència de la necessitat de l'articulació nacional («reintegració», en deia, contra «la rutina creada en els temps de la nostra disgregació com a poble»). De la necessitat i de la força que ens atorga.

Joan Fuster ens va fer evident l'evidència, la potència que tenim si la gent del sud i del nord i de les illes ens reconeixem i ens recobrem en la nostra unitat (colorista i contradictòria i diversa i competitiva unitat que «abraça i tolera una pluralitat perceptible»):

«Si els “Països Catalans” no troben una encarnació política urgent, no per això deixaran de ser el que són. I no per això deixaran de ser el que haurien de ser».

I qui pugui i vulgui entendre, que entengui.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLESTER, Josep i Antoni FURIÓ. *Joan Fuster 1922-1992. 10 anys després*. Institució de les Lletres Catalanes, 2002.
- FUSTER, Joan. *Nosaltres, els valencians*. Edicions 62, 1984.
- *Agitar idees. Pensaments polítics de Joan Fuster*. ACPV, 1997.
- *De viva veu*. Afers, 2003.
- *Diari 1952-1960*. Edicions 3i4, 2021.

# P R I S M E S



## *De l'educació integral a la desintegració cultural*

Xavier Diez

**P**ocs podrien posar en dubte que Catalunya és, essencialment, una nació cultural. És per això que una de les missions fonamentals dels diversos moviments de regeneració nacional ha consistit, fonamentalment, a (re)construir el país des de l'espai comú de la cultura. Evidentment, aquesta no pot funcionar sense disposar d'un bon sistema educatiu. És per això que l'educació ha constituït una preocupació transversal, des de l'elitisme noucentista fins al Consell de l'Escola Nova Unificada (CENU) llibertari. La creació d'un projecte nacional s'associa necessàriament al prestigi de la llengua i a una societat àvida de coneixement.

Cap projecte de modernització social podia construir-se sense un programa escolar. Així, l'Ajuntament barceloní de la Solidaritat Catalana es va obsessionar per compensar els dèficits educatius que emulessin la modernitat europea enfront de l'erm cultural espanyol. La Mancomunitat, davant la impossibilitat de gestionar l'ensenyament públic, va invertir en la formació dels mestres a les Escoles Normals, l'organització de les escoles d'estiu i la creació d'imponents

grups escolars. En el fons, les elits estaven enviant un missatge en forma d'edificis: que l'educació era essencial per al futur del país; que es confiava en les noves generacions; que la cultura ens faria lliures. Malauradament, els edificis escolars continuen esdevenint un missatge molt potent a la societat. I el fet que avui un percentatge elevat siguin mòduls prefabricats indica que l'educació no és important, que infants i famílies, sobretot de classes populars, poden ser humiliats arquitectònicament, bandejats de l'espai públic; que a la pràctica no volem un país millor; que renunciem al progrés social encarnat en l'escola; que millor que la cultura no impliqui la temptació de la llibertat.

Catalunya no va ser pedagògicament tan avantguardista com alguns polítics o historiadors de l'educació voldrien fer creure. La major part de centres de referència (Escola del Mar, Escola del Bosc...) van ser experiències limitades, especialment a Barcelona, i la bona trajectòria d'alguns dels antics alumnes va ser més fruit de la seva procedència social i de la sensibilitat progressista i inquietuds culturals de les famílies que de les suposades virtuts miraculoses de determinades didàctiques. La pedagogia, sense ser una ciència exacta, té una llarga tradició de recerca acadèmica per afirmar que els miracles, en educació, no existeixen. Que el que passa a les pel·lícules americanes, en què el professor heroi és capaç d'inspirar alumnes desnonats del sistema per empènyer-los vers la seva millor versió, forma part de la ficció. En realitat, disposar d'una bona o una pèssima educació té més a veure amb l'estadística (correlació entre possibilitats i recursos; origen sociològic, nivell d'estudis de les mares, nombre de germans, benestar econòmic, estabilitat familiar...) que amb l'heroisme. El factor humà hi compta, naturalment, i la qualitat dels mestres també resulta un element primordial... estretament relacionada amb el prestigi que els confereix el seu entorn social, que, en fer desitjable entrar a la professió, permet seleccionar millor els aspirants. En qualsevol cas, els sistemes educatius contemporanis són artefactes complexos en què el finançament, la planificació i el rigor resulten més decisius que el voluntarisme, i la cohesió de la

societat a la qual serveixen importa més que les bones intencions. La recerca rigorosa mostra que els resultats dels sistemes educatius es correlacionen amb els nivells d'igualtat o desigualtat social.

En qualsevol cas, la de la Catalunya contemporània és una trista història de desigualtats i segregació, de manera que la seva educació, malgrat una certa falsa nostàlgia i la reivindicació de l'obra limitada del Noucentisme, l'aspiració a la ciutat d'ivori, tenia com a contraportada la ciutat grisa de la misèria, l'analfabetisme i l'absència d'escola per a un gruix important d'una societat en què, fins a la dècada de 1970, l'explotació infantil i l'absentisme eren més que habituals. El noucentista Ferran Soldevila aspirava a fer de Catalunya un país normal. Malauradament, i tal com denunciava un informe del CENU del 1936 sobre l'escolarització a la ciutat de Barcelona, prop de quatre de cada deu infants en edat escolar no tenia escola.

Precisament una de les grans iniciatives educatives del nostre país va tenir a veure amb aquell Consell de l'Escola Nova Unificada (CENU), que, a la pràctica, exercia de Ministeri d'Educació de la Catalunya revolucionària (i tàcitament independent) del curt estiu de l'anarquia. Personatges com Joan Puig Elias, Josep Xena o Josep Alomà apostaven, d'acord també amb una tradició llibertària de dècades, per una *Educació integral*. Aquest concepte, no gaire ben entès ni analitzat, es podria resumir en una escola sense dogmes, de caràcter científic, amb una alta cultura, i que, a la vegada, servís també per aprendre un ofici o una professió. Aprendre filosofia, música, arts, ciències, i a la vegada aprendre a fer de pastissers, impressors, fusters o electricistes. En altres termes, el projecte de crear una classe obrera il·lustrada, una mena de noucentisme alternatiu proletari.

Més recentment, el pujolisme va aconseguir, via Estatut del 1979, la competència plena del sistema educatiu. I la pràctica feliç de la immersió lingüística (iniciada nominalment el 1983, i al seu màxim rendiment durant la dècada posterior). Els reptes van ser difícils, perquè veníem d'un erm educatiu i la societat catalana havia de fer en menys d'una dècada allò que els països europeus havien portat a terme en una generació. Es va emprendre la construcció de cente-



nars d'edificis escolars en un context en què la majoria de les classes mitjanes s'havien escolaritzat en escoles privades religioses. És cert que la major part dels nous edificis escolars tenien poc a veure amb l'arquitectura monumental de l'època de la Mancomunitat i la República —la major part són vulgars, funcionals, mancats d'elements importants com ara jardins, teatres o pistes d'atletisme—, malgrat que efectivament van servir per reduir la desproporció respecte a unes escoles privades que van mantenir la seva pràctica independència de l'administració i van continuar escolaritzant les forces vives locals i nacionals (es calcula que el vuitanta per cent de les elits culturals, econòmiques o administratives no han trepitjat mai una escola pública). Malgrat tot, amb aquella política, ambiciosa a mitges, amb un professorat ben preparat i compromès, amb un esperit general de redreçament nacional, amb una atmosfera democràtica, es va arribar a la veritable època daurada de l'educació del nostre país, la dècada de 1990, quan tots els indicadors —consum cultural, expansió del català, millora dels coneixements científics i culturals, reducció del fracàs escolar, extinció de l'analfabetisme— van ser inequívocament positius.

Amb el canvi de segle, les coses empitjoren. La globalització s'expandeix i les idees neoliberals passen de l'economia a les ànimes dels individus. A més a més, es produeix una concatenació de crisis: una molt greu de demogràfica (entre el 2000 i el 2020 la població de Catalunya creix un 25%, i la població escolar, un 31%); sotracs econòmics (esclat de la bombolla del 2008; crisi del deute del 2012 i l'enfonsament del PIB durant la pandèmia del 2020); una crisi social de gran magnitud (onades de desnonaments; expansió de la pobresa infantil enfilada ja al 30%; normalització de la precarietat...), una de cultural (reculada de l'ús social del català i de la seva presència pública; banalització de la cultura; reguetonització de la cultura popular...) i política (l'assetjament sistèmic a la identitat catalana entre el 2000 i el 2010; el Procés independentista entre el 2010 i el 2017; el desfermament d'una despietada repressió del 2017 ençà). En aquest període es punxa la bombolla de la immersió lingüística; es banalitza una cultura catalana que no pot competir en el món global

a còpia de voluntarisme; la Generalitat exhibeix la seva fragilitat; l'individualisme s'ensenyoreix de les relacions interpersonals. En tot aquest nou context, el país comença a angoixar-se. I l'escola, que tradicionalment actua com el canari de la mina en què s'anticipen les explosions de grisú socials, es mira al mirall i, cada vegada més deformada i deprimida, no s'agrada.

És en aquestes circumstàncies que hem d'entendre les diverses reformes educatives de caràcter regressiu que es van succeir. Si bé aquest és un fenomen global, en una societat en què el paper de l'educació i la cultura retrocedeix enfront de la lògica del mercat, en el cas d'un país com el nostre, víctima d'un assetjament identitari constant que té en la cultura la seva essència nacional, la cosa és encara més greu. I tanmateix, els canvis impulsats en els darrers anys per una conselleria teòricament independentista i a la pràctica neoliberal estan empenyent el sistema a uns experiments que, a partir de la constatació dels fets i de l'experiència negativa dels professionals, podrien considerar-se com a catastròfics.

Anys de retallades i deteriorament social, d'empitjorament objectiu de les condicions morals i materials, han portat la comunitat educativa al límit. Davant d'aquest panorama tan depriment i desolador, és lògic que hom pugui caure en la temptació de les dietes miracle, de recórrer a mesures desesperades que prometin sortir d'aquesta dinàmica negativa, de creure en solucions simples, heroïsmes i gurus. És per això que, a partir de mantres com ara *innovació* o *transformació educativa*, les escoles i els instituts d'aquest país són vulnerables a promeses de redempció a còpia de fe i sacrifici. I, en els darrers anys, experiències com la de l'Escola Nova 21, patrocinada per entitats financeres i personalitats provinents del màrqueting escolar nord-americà, s'han implementat sense una discussió intel·lectual rigorosa o mínims protocols d'avaluació. I, de fet, quan han estat analitzades, com ho va fer el Consell Superior d'Avaluació del Sistema Educatiu, van concloure que tot l'esforç ingent que implicava el programa acabava tenint un efecte placebo pel que feia a resultats educatius. Altres recerques també registraven

importants tensions internes a dins dels claustres amb efectes que recorden els grups sectaris.

Així, els diversos invents educatius dels darrers anys han propiciat una «devaluació contínua» —en termes d'Andreu Navarra— del sistema. Això es materialitza en el bandejament de les humanitats i la substitució dels coneixements a assolir per part de les noves generacions per un «ensenyament competencial», concepte que ni tan sols els seus creadors són capaços de definir satisfactòriament. Com passa, a més, en aquesta neollengua orwelliana carregada d'expressions manllevades del progressisme, la paradoxa és un dels mecanismes intel·lectuals per confondre l'opinió pública. Es parla de valors democràtics mentre la democràcia i la llibertat d'expressió estan desapareixent dels claustres. Es parla d'autonomia quan els docents van perdent la independència i la llibertat de càtedra que caracteritzaven la professió docent. Es parla de competències, i la realitat és que trobem un sistema atomitzat en què els centres educatius competeixen entre ells per atreure les famílies amb millor capital cultural i econòmic, a la vegada que també els mestres competeixen entre ells perquè unes direccions amb poder creixent els proposin de quedar-se al centre. Es parla d'avaluació, mentre es pressiona els claustres perquè hi hagi una promoció universal dels alumnes i es generen noves taxonomies que impedeixin a les famílies conèixer el nivell d'assoliment dels seus fills en una mena de boira retòrica. Es parla d'aprendre a aprendre, mentre es menysprea el coneixement i s'aprimen els currículums, especialment els centrats en les humanitats i les ciències no aplicades. Es parla de digitalització mentre desapareixen els llibres de text o els llibres de lectura, i assistim a una epidèmia silenciosa de superficialitat en les habilitats lectores d'infants i adolescents, en una mena de titktokització de la conversa pedagògica. Es parla de metodologies innovadores quan ressusciten antics mètodes didàctics —com ara el treball per projectes— abandonats fa un segle pel fet que s'havien constatat més efectes secundaris que virtuts.

Sense que l'opinió pública en sigui conscient, assistim a un episodi que recorda la Revolució Cultural maoista de les dècades de

1960-1970. Apareixen elements completament acientífics, pròxims a la filosofia de la nova gestió empresarial pròpia importada dels Estats Units. Així, l'escola es veu subvertida en la seva funció primordial —l'aprenentatge i la formació integral de les noves generacions— per un espai on viure una mena d'educació emocional amb discursos sobre la felicitat carregada de retòrica *New Age*. Es pretén capgirar la identitat docent en el sentit que els mestres han d'esdevenir *coaches*, monitors d'esplai, dinamitzadors de grup o espatlla on l'alumnat ha de plorar les seves angoixes i temences. Que es generalitzi el treball per àmbits a la secundària, cosa que es tradueix en el fet que desapareixen les especialitats i el professor de matemàtiques ha de parlar de biologia, i el de llengua ha d'organitzar un taller d'expressió corporal, implica el missatge tàcit que el coneixement no és important, que la formació intel·lectual i l'experiència professional del mestre no importa. Fins i tot es manipula la tradició pedagògica llibertària per promoure una educació «no directiva», és a dir, impedir que el professor intervingui deixant la «lliure interacció» dels alumnes. La pedagoga Ani Pérez acaba de publicar una tesi doctoral en què constata que aquesta «no directivitat», inspirada en la gestió empresarial d'empreses com Google o Facebook, deixa a la intempèrie els alumnes més vulnerables, perquè, sense el mestre, aquella persona que fa d'intermediària entre la seva limitada realitat immediata i l'experiència, la tradició i l'alta cultura, no poden aprendre com els seus companys de famílies amb un sòlid *background* cultural. I pel que fa a la qüestió de la llengua, el treball per projectes, en què suposadament els alumnes interactuen en grup per construir aprenentatge, i davant la «presència absent» dels professionals, el català mor, perquè en les interaccions entre iguals, el castellà es menja el català, tal com va concloure el Consell Escolar de Catalunya l'any passat.

Certament, el que vivim avui en escoles i instituts es podria considerar una mena de Revolució Cultural. L'esperit iconoclasta en contra de la tradició ens està fent recular de manera dràstica i ràpida. Un sistema educatiu costa molt de millorar i poc de deteriorar. Que existeixi una «Secretaria de Transformació Educativa», d'on

sorgeixen els nous currículums i s'impulsi una mena d'unanimisme entre els claudres, manté un ressò inquietant que recorda cada vegada més el que ens alertava Naomi Klein en la seva *Doctrina del xoc* (2007). L'escola, una institució tradicionalment associada al coneixement i la cultura, i que durant l'època dels trenta anys gloriosos esdevenia un instrument al servei de la igualtat d'oportunitats i la cohesió social, es dilueix en un arxipèlag d'experiències atomitzades, amb experiments socials de conseqüències imprevisibles. I això, per a una nació fràgil com Catalunya la saba de la qual és la cultura, resulta fatal. Com explicava al principi, els llibertaris tenien molt clar que l'educació havia de ser integral: alta cultura i incorporació social des de l'aprenentatge d'un ofici útil per a la col·lectivitat. Avui el sistema educatiu està optant per una desintegració cultural, que, en el nostre cas, també vol dir nacional.

*Per què no hi ha més revoltes? Mecanismes  
de dissuasió discursiva en democràcia*

Joan Vergés Gifra

La pregunta és ben senzilla: per què la gent (si més no, alguna gent) no es rebel·la més? No dic, ni pressuposo, que ens hauríem de rebel·lar. No dic, ni pressuposo, que hi hagi motius suficients per fer-ho —ep, que n’hi ha, però ara no ve al cas. Però sí que és evident que, en l’esfera pública de les nostres democràcies —com més a l’esquerra, més clarament—, predomina el missatge segons el qual el nostre món social està marcat per profundes injustícies (Gros 2018), fins al punt que, aparentment, l’única manera d’interrogar-se sobre la mena de món que habitem és des d’una certa indignació (Butler 2022). Només cal respirar una mica l’ambient. La meua reflexió parteix d’aquesta constatació. Si això és així, aleshores, per què no hi ha més aldarulls al carrer? Com és possible que visquem en societats en les quals certs sectors (minories racialitzades, minories nacionals, col·lectius d’immigrants, dones, etcètera) pateixen injustícies greus i, tanmateix, siguin tan estables? Si ens limitem a les societats democràtiques, i no caiem en la trampa d’assimilar democràcia i justícia,

la pregunta també podria formular-se així: és possible afirmar que la democràcia contribueix a estabilitzar societats (més o menys) injustes? Si ho podem afirmar, de quins mecanismes se serveix? De quina manera les institucions democràtiques neutralitzen la indignació i la còlera que alimenten les rebel·lions? Com aconseguixen estabilitzar unes societats en les quals certes formes d'injustícia són estructurals i pròpies de règims autoritaris?

En el pensament polític actual, dic, no hi ha gaire reflexió sobre per què no hi ha més rebel·lions en les nostres democràcies. Sovint els teòrics de la política internacional fan notar que entre països democràtics no hi ha guerres i esgrimeixen aquesta constatació com un argument important a favor del model de règim democràtic. Anàlogament, els autors de referència que han creat una certa doctrina al voltant de la desobediència civil (H. Bedau, J. Rawls, R. Dworkin, etc.) han tendit a separar aquesta forma de protesta de la idea de rebel·lió, pressuposant així que més enllà del règim democràtic no hi ha vida política desitjable. El resultat, penso, és una certa confusió sobre el funcionament efectiu dels règims democràtics actuals. Al final, l'allargada ombra de les altes torres de la idealització democràtica tapa la manera com les estructures polítiques democràtiques persegueixen subreptíciament, sovint amb violència, el somni daurat de la perpetuació.

Possiblement, un dels primers llocs en què la pregunta per l'obediència va ser plantejada amb més radicalitat fou en l'opuscle de La Boétie, *La servitud voluntària* (La Boétie 2001). La Boétie responia la pregunta fent notar dos aspectes crucials del problema: el primer anticipava d'alguna manera el pinyol normatiu del contractualisme social i el segon, seguint l'estela inaugurada per Maquiavel uns anys abans, anticipava bona part de les reflexions que es prodigaran en la Modernitat sobre les formes de manteniment del poder. Així, sobre el primer aspecte, La Boétie sosté que si un obeeix és perquè, en el fons, està disposat a obeir, és a dir, obeeix perquè vol. Ara bé —i aquest és el segon aspecte—, aquesta voluntat no està mai del tot lliure de l'efecte que el poder exerceix sobre ella. No hi ha res

que legítimi el poder a part de la mateixa acceptació del poder com a legítim, però el poder s'exerceix sempre ja com a poder polític primàriament perquè posa en marxa un conjunt de mecanismes de persuasió que fan que les persones el vulguin com a tal. El *Leviatan* de Hobbes, al meu entendre, sobretot pel que fa al propòsit que es marca, no es troba tan lluny d'aquest plantejament virtuosament circular. Des d'aleshores, no es tracta tant de fonamentar el poder en quelcom legitimador en un sentit objectiu i indiscutible com d'articular els mecanismes adequats que generaran l'*efecte de legitimació* adequat, uns mecanismes que en un moment determinat seran d'un tipus, però que en un altre moment seran d'un altre.

I ara tornem a la pregunta inicial: quins mecanismes expliquen que no hi hagi més rebel·lions, en els règims democràtics moderns? Si fóssim ambiciosos i ens féssim la pregunta des de la perspectiva *científica*, és a dir, si ens interessessin sobretot les causes que expliquen que no hi hagi, de fet, més rebel·lions, de ben segur hauríem de remetre'ns a dos conjunts de factors. (a) En primer lloc, i per dir-ho de pressa, hauríem de parlar dels factors relacionats amb el *panem et circenses*. Mentre la gent pugui asseure's a taula, encomanar una hamburguesa per quatre xavos i a continuació espaterrar-se al sofà per continuar veient la sèrie de torn, quina necessitat hi ha de rebel·lar-se? Mentre l'Estat ens proporcioni una escola per a la mainada i ens garanteixi unes quantes visites al metge, quin interès real podem tenir a denunciar les injustícies del sistema relacionades amb la manca de llibertat i d'igualtat entre els ciutadans? Els mecanismes estabilitzadors del *panem et circenses*, certament, són poderosos. (b) Però el sistema democràtic i capitalista ha desenvolupat últimament un conjunt de mecanismes inaudits fins ara amb una gran capacitat d'estabilització estructural. La paradoxa és que són altament estabilitzadors justament perquè generen l'efecte contrari al del *panem et circenses*. Si el *panem et circenses* proporciona tranquil·litat, asossec i plaer, cada cop sembla més clar que les xarxes socials i tots els artefactes associats al que ja s'anomena *capitalisme de les plataformes* el que fan és acabar produint insatisfacció, ansietat i fatiga (Espluga



2021). En efecte, cada cop són més els estudis i els teòrics que destaquen els efectes nocius per a la psicologia humana de l'addicció a les pantalles que les plataformes empresarials d'internet necessiten generar en les persones a fi que, tal com s'ha dit tan sovint, el consumidor i els seus hàbits esdevinguin el producte comercial cobejat —la metadada— que permetrà obtenir més i més fervorosos consumidors. En un primer cas, es tracta de donar al ciutadà allò que vol o que se li fa creure que vol; en el segon cas, es tracta que el ciutadà estigui tan atabalat i desballestat que no tingui temps de plantejar-se què vol realment. Curiosament, però, tant en un cas com en l'altre, en termes polítics, l'efecte final acaba essent el mateix: es redueix al màxim la capacitat d'agència política de les persones.

Aquí no ens podem permetre l'ambició de dilucidar sobre els dos factors de caràcter causal apuntats adés. Sí que ens interessarà, però, fer menció d'un conjunt de factors discursius que contribueixen a crear un marc mental que fa difícil o, fins i tot, insensata la possibilitat de la rebel·lió. No podré presentar una reflexió gaire elaborada sobre el tema. Però la meua intuïció és que el sistema democràtic és particularment eficaç a l'hora de posar en joc aquests factors dissuasius de caràcter discursiu. Sense ànim de ser exhaustiu, i amb una celeritat excessiva, ho admeto, n'assenyalaré tres que, al meu entendre, tenen el seu pes (els dos primers amb prou feines els esmentaré): la paradoxa de la complexitat, la dificultat de poder dir *fill de puta* i la paradoxa de la queixa.

(i) *La paradoxa de la complexitat*. Hi ha diferents fenòmens que ens transmeten la *sensació* que en les democràcies modernes tot és molt complex. No és solament que el món modern sigui extraordinàriament complicat perquè el desenvolupament humà comporta desenrotllament d'àmbits del saber diferenciats i un alt grau d'especialització, diferenciació d'esferes socials, etcètera; no és solament que hi hagi molt més coneixement i moltes més persones al món que no pas abans, etcètera. No és solament això. D'acord amb els principals teòrics, una democràcia moderna es caracteritza, entre altres coses, per la inclusió del conjunt de la població en tota la seva diversitat

(Dahl 1992). Ara bé, perquè hi hagi rebel·lió, cal simplificació. El conflicte demana simplificació: «aquí hi ha dos fronts, el nostre i el seu». Però el pensament que es prodiga en l'esfera pública democràtica fomenta la complexitat i els matisos, no pas la simplificació. Pensem, per posar un exemple, en la idea d'identitats complexes. Tots tenim identitats complexes en un sentit banal, més aviat —tots som fills d'una gent i pares d'una altra, veïns d'uns i companys de feina d'uns altres, etcètera. La qüestió, però, és que quan té lloc un xoc entre perspectives marcades per postures diferents respecte a un interès determinat —per exemple, entre treballadors i empresaris—, fer notar l'existència de múltiples identitats, totes elles igualment vàlides en principi —per exemple, a més de treballador també s'és pare, o connacional—, això redueix la violència del conflicte. La identitat complexa permet entendre el canvi i la variabilitat personal; permet entendre el conflicte intern al subjecte i com, a partir d'aquest conflicte, se li obren possibilitats inexplorades de desenvolupament personal. En aquest sentit, segurament, des del punt de vista moral, és fins i tot desitjable fomentar la visió que tots tenim identitats complexes i que no podem quedar encasellats tan sols en un o uns pocs perfils. Tanmateix, en clau explicativa, no s'hauria de menystenir la sospita que, com més sòlida sigui aquesta concepció, més difícil pot resultar l'articulació de veritables fronts de lluita col·lectius.

(ii) Quan parlo de *la dificultat de dir «fill de puta»* em refereixo —una mica barroerament, potser, ho admito— al consens més o menys implícit sobre la impertinència d'articular les protestes en termes de discursos que girin al voltant de conceptes *thick* com ara *traïció* (Margalit 2017) o *enveja* (Rawls 2010). Als rics que evadeixen impostos o a les empreses que fan mil i una martingales fiscals per pagar la quota mínima d'activitat econòmica, no els titllem de traïdors. No usem aquest tipus de terminologia. Parlem de la *injustícia* que suposa que obtinguin grans beneficis de la societat i que, a canvi, no contribueixin al seu manteniment. En termes d'enveja, si més no tal com Rawls la va descriure —«envegem aquelles persones la situació de les quals és superior a la nostra... i estem

disposats a privar-los d'un benefici més gran de què gaudeixen encara que això ens suposi haver de renunciar a alguna cosa» (Rawls 2010: 640)—, no envegem els més rics ni els més poderosos. I no és només perquè ens costi renunciar al que és nostre, per poc que sigui; i tampoc no és perquè, cada cop més, les classes riques i les classes pobres estiguin més i més allunyades. No es tracta solament d'això. Té a veure sobretot amb el fet que la democràcia no cultiva sistemàticament i obertament —potser, fins i tot en desconfia— els sentiments de fraternitat o pertinença comunitària. Això està lligat d'alguna manera amb la caiguda en desgràcia del tercer element de la tríada revolucionària del projecte il·lustrat: la llibertat i la igualtat encara representen un rol en el nostre ideari polític, però, la fraternitat, cap. Pensar que aquell que evadeix impostos no és només un delinqüent a qui la justícia ha de perseguir, sinó un *traïdor*, algú que traïx el projecte col·lectiu en què tots estem ja situats; pensar que el corrupte no solament no compleix amb les seves funcions, sinó que *traïx* el projecte col·lectiu, elevaria les possibilitats de la còlera pròpia de la rebel·lió.

(iii) En tercer i últim lloc, la *paradoxa de la queixa*. Per explicar-la m'anirà bé fer referència a una anècdota que vaig viure un dia a l'Estació de Sants. Situem-nos. Som al 2004 i han passat un parell de mesos d'ençà de l'atemptat jihadista de l'11M a Madrid: 193 morts i al voltant de 2.000 persones ferides a causa d'una sèrie de bombes que els terroristes van deixar en tota una sèrie de trens de la xarxa de rodalies de la capital espanyola. Recordem que, automàticament després dels atemptats, i durant una temporada, la seguretat en el sistema ferroviari, sens dubte, va augmentar notablement... Ara bé, no ho va pas fer en els trens regionals com els que havien estat atacats, sinó en els trens de mitjana i llarga distància que solen fer servir els més adinerats! Jo, aquell dia, per arribar a Sants des de Girona havia agafat un tren de rodalies: cap control, la gent havia accedit als trens com sempre. A Barcelona havia d'agafar un tren de mitja distància cap a València. I aquí sí que hi havia un control de seguretat com Déu mana. De seguida es va formar una cua llarga. Al meu davant,

un senyor amb la indumentària pròpia d'important home de negocis va començar a posar-se nerviós. Per què tanta cua? «Tinc dret a pujar al meu tren a temps, i me'l fareu perdre», va començar a rondinar. Com que la cua avançava tan a poc a poc, l'home se la va saltar i es va plantar davant dels responsables del control i va exigir que el deixessin passar, perquè, si no, perdia el tren. «Tinc dret a agafar aquest tren. N'he pagat un bitllet.» I, aleshores, com si acabés d'experimentar una doble epifania, vaig entendre perfectament dues coses. En primer lloc, la llei social segons la qual «si estàs bé, tens dret a estar millor. Si no estàs bé, encara gràcies». En segon lloc, que protestar o queixar-se és una convenció social i que, en tant que convenció, està regulada per unes regles que determinen què cal fer i com cal fer-ho. Qui domina aquestes regles té més números de sortir-se'n en la lluita, si més no d'acord amb els criteris convinguts del que vol dir *sortir-se'n*. Ara bé, és fàcil que siguin justament els grups socials que no estan del tot malament els grups que tenen més possibilitats de fer sentir la seva veu i articular una protesta efectiva. Dit d'una altra manera, l'hegemonia sobre el discurs de la queixa en clau normativa (*tenir dret a*) és fàcil que estigui principalment en mans dels que poden fer-ho, dels que ja estan prou bé, no pas en mans dels que estan fatal, dels més miserables —aquests, encara gràcies que aguantin. Tocqueville, a *L'Antic Règim i la Revolució*, d'alguna manera es va fer ressò d'aquesta mateixa paradoxa quan va dir que «als francesos, la seva situació els va semblar insuportable quan millor els anaven les coses». A la qual cosa afegia: «No sempre anant de mal en pitjor s'arriba a la revolució. Sol ocórrer que un poble que havia suportat, sense queixar-se i com si no les sentís, les lleis més opressores, les rebutja amb violència quan ja no li pesen tant».

Tot fa pensar que la paradoxa de la queixa és més acusada en els règims democràtics que no pas en els règims autocràtics. Per què? Doncs, perquè la democràcia fa lloc a la possibilitat de la protesta i, per tant, controla, *des de dins*, les regles del queixar-se socialment. En democràcia és més fàcil queixar-se, però també és més difícil que la protesta subversiva i rebel tingui èxit, entre altres raons perquè

al seu costat moltes altres formes de queixa —tal vegada, igual o més legítimes encara— ocupen l'ampli espai que el règim dedica ja d'entrada a l'art del queixar-se, un art al qual qualsevol ciutadà està convidat a participar i que, fins i tot, es pot arribar a entendre com el primer dret de tots (Gargarella 2005). Això, que hi hagi una relació inversament proporcional entre possibilitats d'èxit en la protesta i condició d'oprimit, no necessàriament s'ha de veure com una hipocresia del sistema o de la moral democràtica. Resultarà més fructífer, penso, veure-ho com un mecanisme de perpetuació que la democràcia ha desenvolupat. És possible, a més, que, respecte al fet de queixar-se o protestar, no pugui ser d'altra manera. Si és veritat que protestar o queixar-se respon a una convenció, si s'acosta a un art, és possible que amb el protestar passi el mateix que passa amb el vi: un només el sap apreciar —d'acord amb els criteris vigents del que és un bon vi, és clar— si és educat en l'apreciació de les seves qualitats, no pas si en beu més. Beure'n més només et garanteix la borratxera. Anàlogament, no pas pel fet de patir més opressió, un és més conscient de la seva condició o més eficaç a l'hora d'articular una protesta efectiva i d'èxit.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BUTLER, Judith. *Quina mena de món és aquest*. Arcàdia, 2022.
- DAHL, Robert A. *La democracia y sus críticos*. Paidós, 1992.
- ESPLUGA, Eudald. *No seas tú mismo: apuntes sobre una generación fatigada*. Paidós, 2021.
- GARGARELLA, Roberto. *El derecho a la protesta: el primer derecho*. Editorial Adhoc, 2005.
- GROS, Frédéric. *Desobeir*. Angle, 2018.
- LA BOÉTIE, Étienne de. *La servitud voluntària*. Quaderns Crema, 2001.
- MARGALIT, Avishai. *De la traïció*. Arcàdia, 2017.
- RAWLS, John. *Una teoria de la justícia*. Papers amb Accent, 2010.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *L'Antic Règim i la Revolució*. Edicions 62, 1983.

## *El retorn d'Europa i el futur de l'Islam*

Octavi Martí

**H**e llegit amb interès i sorpresa l'article de Joan Ramon Resina «El retorn de l'Islam i el futur d'Europa», publicat en el número 316 de la *Revista de Catalunya*. Amb interès perquè parla de problemes cabdals de l'actualitat i amb sorpresa per alguns errors factuais i per la desesperançada conclusió a la qual sembla arribar Resina, encara més pessimista que la de Josep Antoni Vandellós el 1935, quan publicava *Catalunya, poble decadent?*

Partint de l'atemptat contra les anomenades Torres Bessones de l'11 de setembre de 2001, Resina parla d'un suposat triomf del multiculturalisme sense explicar-nos mai què hi ha darrere de la paraula o el concepte. Té raó, Resina, quan es refereix a la «beateria políticament correcta» que ell defensa, sobretot perquè valdria més parlar de «plurianalfabetisme» que de «multiculturalitat». Qui no ha sentit a parlar de les importants diferències entre «la cultura del Barça» i la «cultura del Real Madrid»? El pas següent serà parlar de la cultura d'un grup com els «Boixos nois» que no saben ni escriure el seu nom sense fer faltes d'ortografia!

Ja fa anys, Allan Bloom va publicar *The Closing of the American Mind* (1987), un volum sobre la crisi del model cultural, sobre la crisi del que durant un segle i mig s'havia considerat que era la «cultura general». La democratització —en realitat, massificació— de l'ensenyament ha comportat una caiguda molt notable del nivell de coneixements del que abans eren les franges il·lustrades de la població. D'altra banda, la ruptura entre tradició cultural i espiritualitat ha portat a convertir aquesta última en una sèrie de normes i codis, tal com molt bé explica Olivier Roy a *La Sainte Ignorance* (2008). I una concepció merament antropològica de la cultura ha fet que es doni per bona una uniformització cultural de la qual els productes estrella són les hamburgueses, determinats videojocs, el manga o el Festival d'Eurovisió. Que lluny queda el somni d'Antoine Vitez, quan reclamava «cultura d'elit per a tots!».

Per a Joan Ramon Resina queda clar que les civilitzacions són filles de la religió, perquè aquesta «és la forma coercitiva que pren la societat amb l'entrega total de l'individu a una idea transcendent». I és obvi, doncs, que, per a Resina, la civilització, a Europa, és cristiana —té unes arrels cristianes— i no ha sortit «d'un contracte social com en la ficció rousseuniana». Però des de fa segles el pes del cristianisme a Europa no ha deixat de minvar i s'ha convertit en una «supervivència irracional, una raresa o mania que la il·lustració i el racionalisme han relegat a la perifèria de la vida social». La constatació és exacta.

Enfront del laïcisme europeu, poc bel·ligerant i afavoridor d'una demografia que ni tan sols garanteix el reemplaçament dels difunts, trobem l'Islam, una força expansiva en tots els sentits, àdhuc el demogràfic, i que cada cop té més pes entre «les classes populars d'Europa». Que un estudi de l'American Enterprise Institute del 2011 expliqui amb dades el «fertility decline in the muslim world» o que l'Institut National d'Études Démographiques (INED) francès demostrï que, ja fos el 2009 o el 2017, les dones d'origen estranger a França tenen molts menys fills dels que tenen elles al seu país d'origen, no pertorba el raonament de Resina que tem l'aparició

d'un Islam europeu, tal com ja ho va descriure Michel Houellebecq en la seva novel·la *Soumission* (2015). Tampoc saber que a l'Iran la fertilitat femenina ha passat el darrers vint anys de 6,5 fills per dona a 1,8 no el tranquil·litza. I és normal perquè el seu és un món teòric, en el qual no sembla bufar-hi el vent de la realitat, com ho prova el fet que segueixi prenent-se seriosament les bestieses —sí, bestieses— que Michel Foucault va escriure el 1979 després de dues breus estades a l'Iran de Khomeini o les del Sartre del 1961, quan prologava *Les Damnés de la Terre*, de Frantz Fanon.

Els intel·lectuals no són gent de fiar quan parlen de política, potser encara menys que els polítics. Per seguir amb el cas de Sartre, per què no prenem mai en consideració els pecats que s'havia de fer perdonar per la seva tèbia aportació a la Resistència durant l'ocupació nazi? I si parlem de *Les Damnés de la Terre*, no sembla imprescindible esmentar que el seu autor, Fanon, era membre de l'FLN algerià, que la guerra es va acabar —oficialment— el 1962 o l'impacte que va tenir descobrir com l'exèrcit francès torturava els militants de l'esmentat FLN? Pel que es refereix a Foucault, fascinat per les grans manifestacions anti Xa perquè eren l'expressió d'un poble «que llança a la cara del poder la seva vida nua» —Foucault *dixit*—, ens toca prendre en consideració que l'autor de *Les mots et les choses* ho és també d'estudis sobre la repressió i la bogeria i que era una persona especialment receptiva a justificar les explosions de violència dels més humils, per irracionals que poguessin semblar. Ara bé, seguir creient a hores d'ara que els articles de Foucault van definir «la posició que adoptaria l'esquerra respecte de l'Islam» està tan fora de lloc com seguir donant importància a la frase sartriana sobre el dret a assassinar colonitzadors. El dret a dir i escriure bestieses és un dret democràtic, com també ho és que Resina les recordi com el que són, com a bestieses, però no és correcte perllongar la seva vigència fins ara.

Tampoc sembla fonamentat parlar de «treball de sapa» dedicat a «enderrocar la cultura occidental» i creure que el Maig del 68 és «l'expressió incruenta d'aquella guerra civil que dugué a terme el



treball de negativitat i la transvaluació dels valors». Aquí Resina sembla adoptar les creences de la dreta francesa i la demonització que els amics de Sarkozy han fet de la confusa explosió llibertària que va ser aquell Maig. I escric «llibertària», perquè era antiestatalista, anti De Gaulle i PCF, encara que inclogués esbojarrades simpaties maoistes i per altres ismes.

Els problemes que planteja l'islam tenen molt a veure amb l'endarreriment autocràtic de les societats on és religió d'Estat, per dir-ho de manera convencional, problemes que no són gaire diferents dels que plantejava el cristianisme en diferents indrets no fa pas tants anys o els que ja comença a despertar el judaisme en un Estat d'Israel que ha enterrat definitivament la utopia socialista i laica dels seus orígens. Joan Ramon Resina veu possible que en un futur no gaire llunyà la societat europea es vegi «forçada a admetre l'islam com a cosa pròpia». I s'inquieta per l'abisme cultural en què viuen els joves en «una societat on les tradicions familiars no troben cap base sòlida». La reducció i/o desintegració del nucli familiar suposa la desaparició d'un element clau en transmissió de sabers —seria millor parlar de *valors*—, però no podem culpar l'islam o el laïcisme d'un fenomen que té a veure amb molts altres factors: la pèrdua de poder de l'Estat, l'ensorrament de la utopia comunista, les facilitats donades al capital per traslladar les seves inversions allà on els salaris són més baixos, l'atur de masses barrejat amb els fluxos migratoris... en definitiva, que el *no future* del moviment *punk* sigui una realitat per a milions i milions de joves arreu el món.

El nacionalisme va servir durant els tres darrers segles —i no sols a Europa!— per omplir el buit que havia anat deixant la progressiva crisi de la religiositat enfront de la ciència. Era la religió moderna, i així ho constaten, des de punts de vista ben oposats, Benedict Anderson a *Imagined Communities* (1983) o Isaiah Berlin en el seu recull d'articles *Against the Current: Essays in the History of Ideas* (1979), però avui el nacionalisme ja no disposa de l'Estat per concretar o posar en marxa el seu somni, perquè la mundialització li ha tallat les ales. Ja poden estar plenes les places d'escultures d'herois que van morir per la pàtria!

La desesperança de Resina sembla que només podria apaivagar-se si tots els europeus féssim cas al bisbe Torras i Bages i tornéssim a ser cristians. El cert és que Europa —com Amèrica o, si més no, els EUA— ha fracassat a l'hora d'integrar o assimilar una part important dels ciutadans que es reclamen de l'Islam. La tolèrancia britànica ha generat el mateix nombre de fills d'emigrants radicalitzats que l'universalisme integrador de la República Francesa. Els *valors europeus* no han tingut prou atractiu per allunyar aquests joves de la promesa de salvació que els prediquen els imams. Però també és cert que aquests *valors* han acabat per imposar a tot el Continent alternances com la de Cánovas i Sagasta, o, per dir-ho com el poeta, «porque son uno y lo mismo / los memos de tus amantes, / el bestia de tu marido». La democràcia ha quedat reduïda a poder votar opcions polítiques que proposen o demostren la mateixa impotència. Les conquestes socials —dret al treball i al subsidi d'atur, a l'ensenyament públic, a pensions, a la sanitat pública, al transport també públic, etc.— són cada cop més qüestionades i minvants i aquests joves —carn de canó de tots els integrismes— veuen com el famós ascensor social els deixa sempre a la planta baixa. Que els valors europeus són materials i prosaics? Potser sí, però van servir durant més de cent anys per deixar la passió religiosa al seu lloc, com una qüestió privada, personal, al marge dels poders públics.

Resumint, no és l'atractiu del sacrifici per una religió el que hem de témer, sinó la incapacitat de les nostres societats per seguir oferint una seguretat i una qualitat de vida que deixi la cultura o la religió com a temes a parlar a l'hora del cafè, tal com ho veia Joan Fuster. Hem acceptat o promocionat estratègies com les del *cordó sanitari*, que converteixen l'extrema dreta i el fanatisme religiós en opció per a *rebels*. L'odi a la igualtat es va escampant arreu. Tots temim a qui detestar: els treballadors, els aturats amb subsidi; els blancs, els negres; els rics, els pobres; els heterosexuals, els homosexuals; els homes, les dones; els espanyols, els catalans... El descontent i la rancúnia serveixen de ciment. Volem creure'ns que el trumpisme —i el berlusconisme, i el sarkozisme, i l'aznarisme, i el...— s'alimenten

de la ingenuïtat o la imbecil·litat de milions de ciutadans, però el seu aliment és la malícia d'aquests ciutadans.

En el seu article, Joan Ramon Resina critica l'Islam i la defensa del multiculturalisme perquè pretén «esborrar la diferència entre cultura autòctona i cultura sobrevinguda» i critica que es qüestioni «la preeminència en l'esfera pública de la cultura amb el dret històric de precedència». Aquest dret d'haver *arribat primer* té aplicacions inquietants, com a mínim com les del molt semblant *dret de conquesta*. Als EUA, el dret de precedència es va dirimir legalment i per una minoria ben petita a favor de l'anglès i en detriment de l'alemany, però ningú va tenir en consideració les llengües dels que hi eren abans. És més, no sols van acabar amb llengües i cultures, sinó també amb milions de persones, com ho havien fet els espanyols a Mèxic —quan eren, segons Valle Inclán, «capitanes y santos y verdugos, que es todo cuanto necesita una raza para dominar el mundo»— o els mateixos britànics amb els aborígens del que avui és Austràlia. Resina oblida que aquest també es un llegat de la *cultura occidental*. Sí, és cert, tot Estat es basa en un —o diversos— crim fundacional, però el temps i l'oblit n'esborren les responsabilitats i la cruesa.

El text de Joan Ramon Resina té la virtut de posar sobre la taula la qüestió de la *multiculturalitat*, però ho fa donant per descomptat que mereix una condemna o rebuig absolut. Els seus possibles aspectes positius, el que té d'inevitable, el que té de confús, no apareix en el seu documentat lament. Li atribueix un poder i una maldat que molt probablement no són seves, de la multiculturalitat. De la mateixa manera que expressa la seva suspicàcia —totalment fundada!— enfront de la «gent pretesament seriosa» que difon teories folles, que creu que el president Bush va declarar «ingènuament» (!) una croada contra el terrorisme. Resina critica la beneiteria d'esquerres, crítica molt raonable en molts casos, però nega la diferència entre «el comunisme soviètic i el vertader comunisme». És tan dubtós que Marx pensés en el Gulag com que Adam Smith imaginés les actuals «zones especials» de la Xina d'avui!. Donar per liquidades les utopies o el dret a la utopia ens condueix a harmonitzar «els interessos de

l'equilibri amb les exigències del Dret» (*Les trente inglorieuses*, 2022), és a dir, tal com ho resumeix Jacques Rancière, a transformar la política en realisme i la filosofia en Dret. Despotisme il·lustrat!

La recent pandèmia ha servit per a moltes coses, entre les quals cal esmentar la de demostrar-nos la importància de tenir una Unió Europea i també per posar en relleu la seva impotència, que ho és dels estats que la formen. La increïble incapacitat de trobar mascaretes és una conseqüència visible, dramàtica i ridícula, de la política de desindustrialització assumida pel conjunt d'estats occidentals. Potser sí que és una ingenuïtat creure que un retorn als abans esmentats «valors europeus», que ja he dit que són «materialistes i prosaics», seria suficient per parar els peus a l'irracionalisme religiós de l'islamisme, però em sembla més plausible que una hipotètica recristianització del continent.



# DIÀLEGS



«Netflix no hauria produït mai “Alcarràs”»

*Entrevista a Elisa Sirvent*

Maties Salom Ruiz

És un matí de diumenge de mitjan mes de juny. Imaginem la piscina de la casa encara buida; els camps de presseguers preparats per a la campanya. En alguns ja s’hi cull: hi treballen pagesos, masovers, temporers; hi ha tràfec de tractors i de palets. De tot això en tenim ara la imatge molt vívida, perquè hem tornat a veure l’*Alcarràs* de Carla Simón. Una pel·lícula que ha acaparat elogis, anàlisis i aplaudiments des que va recollir l’Os d’Or a la Berlinale. I, a sobre, la revàlida: el *cum laude* de la crítica l’han validat les sales. Una ditada de mel per al cinema català, erm de referents d’èxit equiparables des del *Pa negre* d’Agustí Villaronga (2010) i sovint diagnosticat dels dos pitjors complexos que pot tenir el cinema: el complex cultural —«per tenir èxit al mercat intern i exportar hem de fer cinema en espanyol»— i l’industrial —«ara tot es fa a Madrid». Amb una calor de canícula tot just esperant Sant Joan, parlem amb la directora de producció del film, Elisa Sirvent (Barcelona, 1974).



—*Vau estar al capdavant d'una pel·lícula de tres milions i mig d'euros, en el context actual. Segons amb qui parreu ho considerarà una superproducció...*

—Bé, si vols és una superproducció des del punt de vista d'una pel·lícula d'autor, que és el cas d'*Alcarràs*. I per a una productora independent. Parlaríem d'una pel·li cara si hagués costat 5 milions d'euros, però no ha estat el cas.

—*La mitjana de les produccions espanyoles el 2020 era al voltant dels dos milions i mig d'euros...*

—Fa alguns anys, pre pandèmia, òbviament, gairebé totes eren de tres milions [*ella diu «tres quilos»*]. Va baixar, i ara estem acostumats a fer pel·lis d'un milió i mig, tot i que a mi em costa. Un milió i mig és molt poquet. Fer cine és molt car. Llavors, en el cas d'*Alcarràs*, sí que és veritat que la Carla (Simón) és la segona pel·li que feia. La primera (*Estiu 1993*, 2017) la va fer amb un milió d'euros. I per fer aquesta en teníem tres vegades més. Són molts diners per a una productora independent.

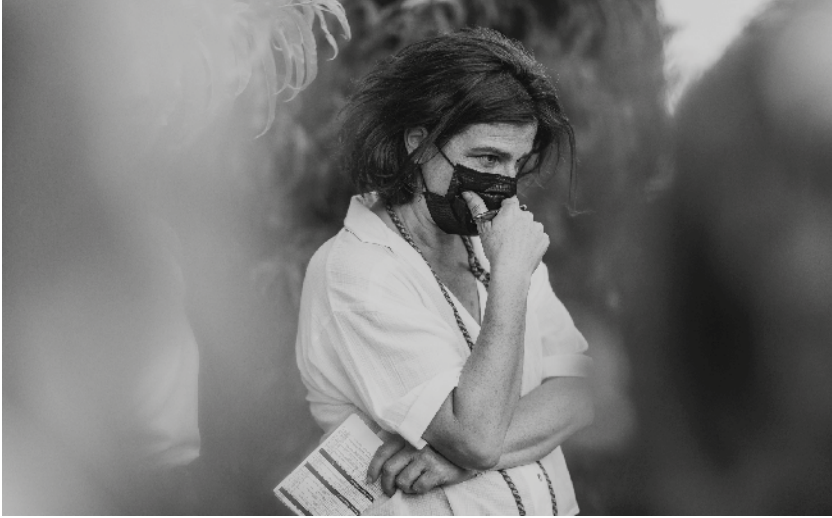
—*El punt de partida és una idea ambiciosa i molt treballada.*

—El guió inicial és prodigiós. Tothom qui el llegia hi coincidia. Era un guió amb qualitat literària. Tenia molt clar què volia explicar i com fer-ho.

De fet, *Alcarràs* ja és un llibre. La Magrana n'ha editat el guió de muntatge —la versió del guió definitiva, un cop fet el rodatge i l'edició—, amb aportacions de Carla Simón i Arnau Vilaró.

—*La directora de producció, però, no pot llegir un guió com qui llegeix una novel·la...*

—Els guions es treballen. I en aquesta primera lectura, aprofundint en cada seqüència, desglossant-lo i analitzant-ne les necessitats, arribaves a la conclusió que era un guió ple de capes. Ple de feina. Qualsevol seqüència, aparentment senzilla, està farcida de personatges i d'elements que compliquen i encareixen la producció.



Elisa Sirvent, en un moment del rodatge, amb la mascareta posada i envoltada de presseguers (Fotografia: Xavi Rué)



D'esquerra a dreta: Josep Abad (el padrí Rogelio), Elisa Sirvent, Karen Oliva (cap de localitzacions) i Siscu Ribes, amb la vaca Margaret (Margarita, a la pel·lícula) (Fotografia: Xavi Rué)

—*En aquell moment, quan us proposen fer de directora de producció d'«Alcarràs», què és el que us atrau?*

—D'entrada, *Estiu 1993* m'havia encantat. Després, per això mateix que dèiem: el guió em va agradar molt, com a molta gent. Em va tocar coses molt personals. Per exemple, jo estava fent mudança perquè m'havien fet fora del meu pis just en el moment en què llegia el guió.

—*Llavors us va sentir identificada, doncs, amb el desnonament (no de casa, però sí de terres i de treball) que es planteja tot just començar la pel·lícula?*

—I amb més coses: la meva família era pagesa, de la Franja. Vaig pensar que aquesta pel·lícula l'havia de fer sí o sí. Després vaig conèixer la Carla i la Maria Zamora (productora i sòcia d'Elàstica Films, una de les coproductores d'*Alcarràs*, amb la italiana Kino Produzioni) i em van agradar molt, perquè totes dos t'expliquen els projectes... et fan partícip de tot.

Sirvent parla ràpid, directa i franca. Aturem l'entrevista: ha dit «totes dos», i ho hem transcrit talment, perquè, tot i que és nascuda a Barcelona, en parlar té un deix occidental. Mig de la Franja, per ventura, que s'hi acaba de referir, o potser li ve de la infantesa i primera joventut passada a Tortosa, on va créixer.

—*És llavors, el 2020, que coneixeu la Carla Simón? Què li trobeu?*

—La Carla el que té bo és que és una directora que explica el mateix de la pel·li a tothom. A la directora de producció, a l'auxiliar de producció que entra i parla amb ella... S'explica molt bé i té molt d'interès que entenguis la pel·lícula i el que vol fer. I això t'enganxa. A part del talent artístic, té un talent innat per comunicar o per fer-nos entendre a l'equip què és el que vol. Això desperta adhesions immediates.

—*Des del punt de vista de la producció, quins són els elements essencials d'«Alcarràs»?*

—En primer lloc, els actors. La interpretació de persones que no són actors. Això era un repte total. Perquè el que volia la Carla era buscar a Lleida els personatges de la pel·li. Que fossin reals.

—*Només hi havia un paper que estava escrit per a una persona.*

—Només hi havia el paper de la Berta [*Pipó, germana de Carla Simón, la tieta Àngela a la biogràfica «Estiu 1993»*] que era clar que era la Berta. Però per a la resta de membres de la família vam buscar personatges. Això exigia un càsting molt llarg. I després havies de tenir en compte uns assajos també molt llargs. Per a la Carla, el més important era assajar. Perquè havia de crear vincles entre ells i que aquests lligams sortissin en pantalla. I això no es fa mai, en cine. En cine, normalment, amb actors professionals, s'assagen dos o tres setmanes...

—*Aquesta part en concret deu ser la que ha sortit més als mitjans: la utilització de persones que no s'havien posat mai davant d'una càmera per interpretar.*

—Sí, perquè és la més impactant de la pel·lícula, crec. La interpretació que fan...

—*Però no hi ha molta èpica en el relat? Realment va ser així d'èpic com ho expliqueu?*

—Oi tant. Però buscar-los al cap i a la fi és una feina, que la treus posant-hi hores. A mi el que em sembla realment èpic i espectacular és el resultat. La feina de càsting va ser èpica, sí. Els teníem tots; ens faltava el Quimet [*el pagès protagonista, l'antiheroi d'«Alcarràs»*]: estàvem localitzant abans de la pandèmia a Lleida, i la Carla i l'equip, que érem quatre, ens assabentem que hi ha una manifestació de pagesos. Que serà la més gran de la història. Recordo mirar la Carla i dir-li: «Hi vols anar, no?». Diu: «Sí, és que estarà ple de Quimets». Llavors ens n'hi vam anar tots: els de càsting, els de producció, els de localitzacions. I abordàrem a tothom. Els fèiem un vídeo, els explicàvem que volíem fer una pel·li. Això és molt diferent de la feina que fas

sempre. Va ser èpic. Però el que per a mi és èpic i espectacular és que aquest grup de gent que no es coneixia d'abans i que no havia interpretat mai et doni el resultat que hi ha a la pel·lícula. I això és feina d'ells, de la Carla, dels assajos que vam fer.

Li fem una reflexió al voltant d'això, precisament: del resultat i del fet que, si no t'ho expliquen, no tens per què saber que Jordi Pujol Dolcet, Anna Ortín i la resta de la família són un pagès, una mestra... jubilats...

—[Riu.] Quan veus la pel·li sembla fàcil tot. No sé si és bo per a la pel·li que s'expliqui tota la feina que hi ha al darrere o no.

—*Com vas portar la descentralització —o deslocalització, potser, en termes industrials— d'aquest rodatge?*

—És l'altre repte que tenia la pel·li. Te'n vas a rodar a un lloc on no es roda mai... No rodaràs en una localització que sempre és el mateix. Anaves a rodar a camps de préssecs. I els camps de préssecs tenen la seva agenda pròpia. Depèn de quin préssec és, es cull al juny, al juliol, a l'agost... I vam haver d'adaptar el nostre calendari al territori.

—*Els primers que veiem a la pel·lícula són els paraguaians; els darrers, els grocs.*

—Clar, és que la pel·li passa en tot un estiu: la piscina està buida al principi perquè encara no l'han omplert, i acaba quan ja han acabat la collita, que és al setembre, amb en Rogelio [*el padri de la família*] menjant raïm. Tot aquest element natural no és una cosa habitual, al cine. Normalment rodem en espais que no tenen vida. En aquest cas vam anar a rodar enmig de la vida. En època de collita: dos o tres mesos en què els pagesos no paren de treballar, com a la pel·lícula. Havíem d'entrar allà amb l'equip. No podíem interrompre la collita perquè tampoc la podíem pagar sencera. Però havíem de tenir els préssecs madurs, poder-los collir, posar-los en

*palots.* Això va ser una feinada de producció, que tampoc era típic. Havia de trobar una casa envoltada de préssecs, que això també era complicat, on poder instal·lar-hi una família i fer veure que vivien allà, que tampoc és habitual, que tingui una piscina i que acceptin que jo hi entri amb un equip de seixanta persones.

—*Vau comptar amb tècnics del territori, també?*

—Jo volia que hi treballés gent d'allà. Quan jo vaig arribar ja hi havia una persona de càsting d'Almacelles. I just quan m'hi vaig incorporar van agafar un localitzador, en Xavi Rué, que és de Lleida. És fotògraf. Mai havia fet cinema.

—*Però té les eines i els coneixements per fer aquesta tasca...*

—I una gran sensibilitat. Que això també va ser una gran sort, perquè pots trobar-te algú que sap molt de fotografia, però que no entengui el que vol explicar la Carla. El que passa és que el guió, una altra vegada el guió, et portava tant i era tant del Segrià, del territori, que la gent del Segrià el va entendre molt bé. Llavors vam tenir alumnes de l'escola de cinema de Lleida. Perquè també volia que la gent que està estudiant cinema a Lleida pogués entrar al rodatge.

—*Això era un objectiu personal vostre?*

—Sí, això ho tenia clar. I que el càtering havia de ser de Lleida, també. Jo volia barrejar els professionals experimentats que eren necessaris per poder fer una pel·lícula tan difícil amb personal que trobés a Lleida, encara que no hagués fet cine. Era fonamental que a la pel·lícula hi participessin les dos parts. Professionals de cine i gent del territori, que ho conegués i que sabés què és collir un préssec, que conegués la història i que conegués els ritmes de la contrada.

—*Feu, doncs, un empelt entre professionals de la indústria i persones menys especialitzades.*

—Menys especialitzades, però amb més coneixement del territori. Per exemple, quan anàvem a localitzar i venia el Xavi, que és de

Lleida, quan entrava en una casa deia «bones». No com els *pixapins* que entrem i diem «hola!» [*ara n'escarneix l'accent*].

—*Amb quants propietaris vau tractar, per rodar?*

—Un munt. A la pel·lícula no es nota, tampoc. Cada collita de préssecs és un camp diferent. Per llum, perquè la Carla volia veure alguna cosa en concret... hi ha una feinada espectacular de localitzacions.

—*Heu dit que vau col·laborar amb l'Escola de Cinema de Lleida, l'EC-CIT. Era un aliat natural...*

—El director va veure l'oportunitat de seguida que li ho vaig plantejar. Li interessava molt que els seus alumnes anessin a un rodatge. Jo necessitava gent el mes de maig, que és quan s'acaba el curs, i a l'Escola van acceptar que no acabessin el curs... o que l'acabessin al rodatge... Aquest és un altre fil per estirar: les relacions entre el món acadèmic i el món professional. Moltes vegades pot resultar molt complicat. Són dos mons que estan desvinculats. I el que és bonic és que gent que està estudiant pugui prendre part en un rodatge.

—*Però gestionar el final de curs de mitja dotzena d'estudiants de cine devia ser una anècdota, de vora la necessitat de compatibilitzar la vida professional dels actors...*

—Sí: tenia una quinzena de persones, cadascú amb la seva vida, que havien d'estar dos mesos rodant. Els assajos els vam adaptar. Amb qui treballava pel matí assajàvem a la tarda; amb els nens, el cap de setmana. El matí podíem fer-ho amb els qui fan d'empresaris, que tenien disponibilitat per venir a aquelles hores. Però en la fase de rodatge era una altra història: els havia de tenir a disposició. Alguns d'ells collien; una altra era mestra i acabava el curs el mes de juny... Per això vam haver de posar-nos-hi tants mesos abans. Vam treballar un per un, en cada cas... Amb els jubilats hàviem de fer-los el tràmit que deixessin de cobrar la pensió mentre la producció els pagava. Els vam ajudar amb la gestió perquè poguessin parar la prestació

i reprendre-la després. Aquest és un dels punts en què la pel·li va donar molta feina. Els actors no són professionals: tenen una vida i els has d'afectar el mínim possible.

—*Teníeu aquesta quinzena d'actors, una flota de vehicles agraris... i una vaca!*

—Sí, l'equip de direcció artística havia de gestionar un contingent de vehicles que havíem de moure. Tots els tractors que es veuen han d'anar i han de tornar. I, a més, sí, teníem la Margaret [*Margarita, al film*], la vaca, que també depenia de direcció artística, que havia d'estar cada dia allà durant un mes i mig. Perquè la vaca tenia una història que no surt...

—*Què vol dir, que tenia una història?*

—És una de les trames de què parlàvem que no es va incloure a la pel·lícula. Va quedar com un element així poètic.

—*Un punt David Lynch.*

—Una mica... La Margarita era important. I la vaca arribava i l'havíem de cuidar. La vaca menja molt i beu molt. El localitzador de la pel·lícula, el Xavi, quan va saber que venia l'animal i que l'havíem de cuidar, ens va presentar el Sisco Ribes. És un ramader del Segrià que ens va fer les dues funcions: el vam contractar per portar els vehicles a escena i per cuidar de la Margaret, a qui li vam fer un estable. L'havíem de munyir matí i vespre. El Sisco va estar allà cada dia.

—*I tota la trama de la Margarita està rodada?*

—Tot rodat... En tenim per fer un curt, de la Margaret. El primer dia ja rodàvem amb ella. El Sisco va haver d'estar el cap de setmana abans de rodar amb la vaca posant-li el morrió, que no n'havia portat mai. S'havia de moure amb el morrió, i, després d'un cap de setmana intens, el dilluns va treballar com una professional, que l'agafaven del morrió i la portaven cap aquí i cap allà. La Carla



deia «més endavant», i jo pensava «ai, ai, la vaca...», però la posaven a lloc.

—*I al final podem fer moltes elucubracions al voltant del que significa que la vaca aparegui davall de la figuera... També vau fer càsting de vaques?*

—Si l'agafàvem professional, que venia de l'Empordà, costava un dineral. Llavors vam buscar vaques manses pel territori. És una vaca de Lleida, d'una granja escola, La Manreana. La vaca no havia fet mai res.

—*Quina és la seqüència més complicada des del punt de vista de producció?*

—El més complicat del rodatge va ser rodar amb la covid i tota la part de Festa Major. El 2020, quan vam començar, hi havia una part importantíssima de Festa Major que la Carla tenia molt destacada al guió i que hauria estat molt interessant fer-la com teníem pensat. La idea era desplaçar-nos a festes majors. I anàvem a la d'Alcarràs, amb les atraccions, a les penyes de veritat... i hi havíem de barrejar els actors... És el que més m'ha dolgut de treballar durant la preparació i de no poder dur a terme. També va implicar una despesa extra, perquè a la represa vam haver d'incloure *pressupost covid*, que són molts diners... Més tot el que suposa parar una pel·li i tornar a començar, que també és una despesa gran. I el fet de recrear festes majors... a mi és el que més m'ha dolgut, perquè la idea de la Carla era molt bonica.

—*Pel que fa al guió, com evoluciona des del que llegiu el 2020 al que finalment dueu a la pantalla? També heu creat un mite al voltant d'un guió que es va construir conjuntament amb els actors...*

—Els actors, és veritat, no van tenir el guió mai. El van llegir una vegada, només. El text del 2020, de la Carla i l'Arnau, era un guió molt treballat. Tenia diàlegs. Ells ja havien passat dos estius a Alcarràs escrivint. I torno a dir-ho: era dels millors guions que he llegit com a tècnica de cine. És molt agraït trobar un text amb tants detalls, que t'especifica què passa a cada seqüència. Perquè l'equip tècnic així la pot preparar. La Carla tenia molt clar què volia explicar, i quines

trames havien de sortir. Una altra cosa és que després, als assajos, s’hi incorporin expressions o trets definitoris dels personatges que aporten els actors. Però la Carla té claríssim des del primer moment què és el que ha de passar. I si no passa repeteix la situació perquè passi. De la manera més espontània i adaptada al personatge.

—*Això és el que es va bastir en els quatre mesos d’assajos?*

—Aquells mesos hi va haver un intercanvi entre els actors i la Carla. I és veritat que la Carla i l’Arnau van anar reescrivint coses, perquè tots dos rebien estímuls diferents i adaptaven matisos dels personatges. En un moment determinat, els actors qüestionaven: «Vols dir que aquest faria això?». I el guió s’enriqueix.

—*La utilització d’actors no professionals és l’única característica que allunya «Alcarràs» del cinema més clàssic. En té l’estructura i el tractament: el protagonista i tot l’entorn, l’antagonista que encarna el poder i, en certa manera, el sistema —i que realment surt molt poc!— i tot un teixit de relacions que enriqueixen la història i la fan gran.*

—No hi ha res a *Alcarràs* que no sigui intencionat. Que hi ha elements que surten de l’intercanvi i de la feina de preparació? Absolutament. I tota l’espontaneïtat que hi ha en pantalla és una espontaneïtat molt treballada. Que és quan surt bé. Parla de coses quotidianes, que és molt de la Carla. És el que em deia molta gent de Lleida: «M’ha fet adonar, la Carla, que tinc una història». Que tenim elements que ens fan especials, que ens fan únics. I molta gent de Lleida, quan els explicaves la pel·li i veien el rodatge, n’estaven orgullosos. Recuperaven una mica d’orgull o estima pel que és propi.

—*Des del punt de vista de l’acollida i la repercussió, heu produït un èxit incontestable des d’un sistema audiovisual ferit per moltes coses...*

—Ens hem de treure els complexos. La Carla fa una història que passa a Alcarràs, i com parla, la gent, a Alcarràs? En català. No es va plantejar mai fer-la en una altra llengua. Ni la productora no va dir mai «és que serà més comercial en castellà».

—*En català occidental és més veritat.*

—Sí, és més veritat. I la conclusió és que aquí hi ha molt talent. L'Albert Serra també ha estat a Canes, la Carla triomfa a Berlín, la Neus Ballús triomfa a Espanya... Hi ha molt talent, aquí. Què falta? Diners. Falten diners i suport a un cinema independent o d'autor, que dona moltes alegries.

—*Però els diners no han de sortir del mercat mateix?*

—Depèn. Les plataformes tenen uns diners que venen de la part comercial. Però Netflix no hauria produït mai *Alcarràs*. Perquè no respon a una estratègia de màrqueting. Són productes diferents. Jo crec que és necessari que hi hagi la part industrial perquè els professionals ens formem, treballem i puguem viure d'aquesta indústria, perquè les pel·lícules d'autor ens aporten molt, però la Carla o la Neus [Ballús, directora de *Sis dies corrents*, triomfadora als darrers premis *Gaudí*] no roden cada any. I l'altre vessant, l'artístic, és imprescindible perquè hi hagi talent que després pugui nodrir Netflix. És un cercle. I la clau és com s'han de finançar aquestes produccions, les d'autor. Jo crec que hi ha d'haver subvencions. Les televisions públiques han de donar suport a aquest tipus de cinema. Perquè l'altre ja té el mercat, s'autofinança. I s'ha de fer una política seriosa de valorar la cultura en general. No només el cine: el teatre, la literatura i totes les produccions artístiques. S'han de cuidar i entendre com un enriquiment social, no com una anècdota o un luxe.

—*Fa por que acabem entenent «Alcarràs» com una anècdota, quan és el fruit d'aquesta confluència del talent de la Carla amb la potència d'una indústria audiovisual catalana que reclama més atenció.*

—Hi ha una part del cinema artística i una altra part que és industrial i que és professional. Fer una pel·lícula és tan complex perquè hi participa tanta gent. Són tants elements que jo crec que és molt bona la confluència d'autors que volen fer coses noves, que tenen idees diferents de les habituals... que per fer-les necessiten que la part professional els entengui i els porti solucions per fer

allò que volen fer. Per l'experiència, pel bagatge, pel coneixement de proveïdors... Perquè els professionals puguem fer pel·lícules d'autor necessitem el substrat industrial que ens dona menjar. I ens forma. Perquè cada pel·lícula és una formació.

—*Voleu dir que es fan moltes pel·lícules que s'han de fer i que no totes han de ser «Alcarràs».*

—*Alcarràs és excepcional: els assajos, el procés de càsting... no es pot repetir en totes les pel·lis que fas. És impossible. Per començar, el pressupost no t'ho permetrà... Alcarràs és la confluència miraculosa del talent de la Carla i l'Arnau en el guió, de la implicació de la gent de Ponent, d'uns actors que van entendre el joc de la Carla... I jo crec, també, dels caps d'equip i dels professionals que vam entendre el projecte de la Carla i hi vam donar suport. Jo crec que això és una coincidència difícil de repetir.*



# A R T S



*Japó i Catalunya: correspondència entre  
Eudald Serra i Hijikata Teiichi (1957-1961)*

Ricard Bru i Turull

L'estiu del 1959 es va organitzar a Barcelona una exposició destacada de gravat contemporani japonès, una mostra singular que va ser possible gràcies a la complicitat entre l'escultor Eudald Serra i el crític d'art Hijikata Teiichi. Era una iniciativa sorgida de la confiança entre dos amics i, al mateix temps, nascuda en un temps en què, passats els anys més foscos de la postguerra, el país revivia l'efervescència de certs grups d'avantguarda necessitats de propostes noves que aportessin aire fresc a un panorama artístic encara excessivament reclus i estancat. L'ambient era idoni per al sorgiment d'una nova onada d'intercanvis artístics i Eudald Serra, impulsor des de Barcelona de moltes propostes vinculades al Japó, va trobar en Hijikata Teiichi un bon aliat per emprendre uns projectes a finals dels anys cinquanta, que, sense la seva col·laboració, no s'haurien pogut realitzar. Aquests intercanvis van ser certament esporàdics i menys intensos del que tots dos desitjaven, però, gràcies a la documentació inèdita i per classificar que conserva la Successió Serra, podem oferir-ne ara el testimoni.



Eudald Serra va ser segurament l'artista català del segle xx que, d'una manera intensa, profunda i continuada, va establir més llaços culturals i d'amistat amb el Japó, gràcies als seus tretze anys de vida a l'arxipèlag, entre el 1935 i el 1948, i a la relació estreta que va mantenir amb aquest país al llarg de la resta de la seva vida. Ja en ocasió de la primera exposició individual al Japó, celebrada a finals del 1938 a la Galeria Seijūsha de Tòquio, apareixen anotats al llibre de visites un nombre significatiu de noms del món de l'art i la cultura que posen de manifest com en poc temps el jove escultor es va saber integrar en la societat japonesa. Entre les amistats que trobem ja en aquell moment, destaca la presència de Hijikata Teiichi, el qual, amb els anys, es va convertir en un dels crítics d'art més influents del país d'entre els qui es van dedicar a l'estudi i la promoció de l'art modern i l'art occidental. En efecte, després de la guerra, Hijikata es va dedicar a la promoció del Museu d'Art Modern de Kamakura i a la crítica d'art i ocupà durant diversos anys el càrrec de president de la Unió de Crítics d'Art del Japó. Serra i Hijikata, doncs, van mantenir una llarga amistat. L'escultor va viatjar en in comptables ocasions al Japó, Hijikata va visitar Catalunya els anys 1954, 1957 i 1959, i d'aquests encontres en van sorgir no tan sols textos, sinó també diverses propostes i projectes.

### L'EXPOSICIÓ DE GRAVAT CONTEMPORANI JAPONÈS (1959)

Després d'una dècada centrada de manera intensa en la carrera artística (1948-1958), participant activament com a escultor en nombroses exposicions i certàmens nacionals i internacionals, i implicant-se de manera decidida en projectes d'avantguarda, l'any 1957 Serra va reprendre la relació i els projectes amb el Japó que havia deixat parcialment aturats en retornar a Catalunya el 1948. D'una banda, el viatge del 1957 va estar parcialment encarat a atendre l'encàrrec del Museu Etnològic de Barcelona d'iniciar una sèrie d'expedicions al Japó amb la voluntat de crear una col·lecció d'art popular japonès per al Museu.

En paral·lel, però, Serra va aprofitar el retorn al Japó per retrobar velles amistats, per reprendre la pràctica de la ceràmica, per adquirir peces per a amics i col·leccionistes particulars (Busquets, Gaspar, Montsalvatge, Pratmarsó, Gomis, Rosal, Ruiz, Sans, Uriach, Yllescas...) i, també, per emprendre nous projectes propis d'intercanvi cultural, entre els quals va destacar l'organització d'una exposició de gravat contemporani japonès a l'Estat espanyol, a Madrid i a Barcelona.

L'any 1957 l'Ajuntament de Barcelona va finançar, a través del Museu Etnològic, la primera expedició d'Eudald Serra al Japó, país al qual va fer una estada de tres mesos, entre el 8 de juny i el 3 de setembre de 1957. El viatge va significar el retorn de Serra al país que l'havia vist créixer i madurar durant tretze anys per així retrobar amics i companys de tantes vivències que no oblidava, com Yamanouchi Shinpu, Komenami Shōichi, Serizawa Keisuke, Hamada Shōji, Kawai Kanjirō, Okamura Kichiemon i Hijikata Teiichi, així com la família d'escultors Shintani de Kobe. Van ser tres mesos intensos de viatges, trobades i visites: va treballar per al Museu Etnològic durant el mes de juny, mentre que durant els mesos de juliol i agost va emprendre projectes privats i de caràcter més personal, establert a la residència familiar de la seva esposa Edmonde Iba.

Per part d'Eudald Serra, la nostàlgia de la vida al Japó era intensa i les ganes de tornar-hi i refer llaços també, sobretot a partir dels retrobaments de l'estiu del 1957. Ja ho havia expressat anys abans, el 1951, en una carta a la legació espanyola de Tòquio, però en aquells temps de postguerra i ocupació la resposta havia estat clara: «la época que se aproxima no va a ser fácil por las razones que Vd. bien comprenderá, así que guárdese la nostalgia y, en todo caso, si abriga algún propósito respecto a estas tierras, déjelo para más adelante. Vd. es joven y puede esperar a que las aguas vuelvan a sus cauces primitivos». I això va fer. Va esperar sis anys més abans de retornar i emprendre nous projectes que, finalment, van començar a prendre forma entre els anys 1957 i 1958.

Acabat d'arribar al Japó, el 14 de juny de 1957, Serra i Hijikata es van retrobar a Tòquio. Van trobar-se al parc de Ueno per visitar el

Museu Nacional i per assistir a la inauguració de la primera Biennial Internacional de Gravat, copatrocinada i organitzada pel Museu Nacional d'Art Modern i el diari *Yomiuri Shimbun*. A la tarda d'aquell mateix dia, Serra i Hijikata van visitar l'artista i crític d'art Fritz van Briesen a casa seva i, al vespre, van sopar convidats pel diari *Yomiuri Shimbun*, en tant que Serra havia estat nomenat membre del jurat de la Biennial, juntament amb Fritz van Briesen, Jean Leymarie, Haim Gamzu i, per part japonesa, Hijikata Teiichi, Takiguchi Shūzō, Imaizumi Atsuo, Tominaga Sōichi i Yamada Tomasaburō.

La primera Biennial Internacional de Gravat de Tòquio, oberta del 15 de juny al 14 de juliol de 1957, és recordada com un certamen d'especial rellevància, en tant que va permetre reunir per primera vegada al Japó mig miler de gravats d'uns dos-cents artistes i d'un total de vint-i-nou països diferents. En una carta enviada uns dies més tard a la redacció de *La Revista*, Serra explicava que la presència d'artistes de la península al certamen, principalment catalans, era discreta, amb obres d'Enric Cristòfor Ricart, Jaume Pla, Ramon Rogent, Antoni Ollé Pinell i el gallec Xulio Prieto Nespereira. Serra deixava a banda el tan respectat Antoni Clavé, que des de la Guerra Civil es trobava exiliat a França. Al Japó, es van poder apreciar la qualitat dels boixos de Ricart i la delicadesa dels gravats de Rogent, però només van valorar la modernitat en l'obra de Clavé. El jurat es va inclinar pels artistes moderns i d'avantguarda: va atorgar el Gran Premi Internacional al gravador francès Henri-Georges Adam, mentre que el Premi del Ministeri d'Educació va ser concedit al japonès Mori Manabu, i el Premi del Museu Bridgestone el va rebre Antoni Clavé. Cal dir que, segons indica la correspondència també inèdita conservada, Clavé i Serra es coneixien prou bé i tres anys abans, l'octubre del 1954, s'havien mantingut en contacte: Serra havia fet una proposta expositiva a Clavé i, al mateix temps, li havia demanat consell per dur a terme una exposició d'escultures seves a París. La relació sembla que no va anar més enllà, però no hi ha dubte que el respecte de Serra per l'obra de Clavé era sincer i es va refermar amb l'atorgament del premi de Tòquio.

L'endemà de la trobada dels membres del jurat, el 15 de juny de 1957, Serra es va desplaçar fins a Kamakura per visitar l'exposició de gravats de Picasso que Hijikata havia organitzat al Museu d'Art Modern de la ciutat. Tots dos, Hijikata i Serra, s'entien molt bé i compartien interessos similars; Serra era bon coneixedor de l'art d'avantguarda a Espanya i admirava la tradició i l'avantguarda japonesa, mentre que Hijikata coneixia profundament els corrents d'avantguarda japonesos i alhora tenia un interès especial en l'art occidental del segle xx. D'una manera natural, doncs, va començar a sorgir la idea d'unir esforços per acostar cultures i intercanviar experiències. Així, en aquestes trobades amb Hijikata, el crític va proposar a Serra organitzar una exposició de gravat japonès contemporani a Espanya. L'estada d'Eudald Serra al Japó encara va durar unes setmanes, però amb la llavor ja plantada i, en tornar a Barcelona, aquest va començar a explorar-ne les possibilitats organitzatives.

A finals d'any, Serra va contactar amb l'influent comissari espanyol Luis González Robles pensant que el podria ajudar a organitzar la mostra al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Simultàniament, Serra també va escriure a Joan Ainaud de Lasarte, director dels Museus d'Art de Barcelona, per tal de proposar-li que programés la mateixa exposició a La Virreina, on precisament estava a punt de celebrar-se la primera exposició d'art popular japonès per presentar les peces acabades d'adquirir al Japó l'estiu anterior en nom de l'Ajuntament. En una carta del 7 de gener de 1958, González Robles va contestar clarament mostrant interès, però, al mateix temps, demanant concreció davant dels molts dubtes i interrogants que calia resoldre abans de programar una exposició com la que Hijikata i Serra tenien al cap. En tot cas, però, no va ser fins uns mesos més tard, a la tardor del 1958, que la relació i la correspondència entre tots ells es va intensificar.

Una de les primeres cartes conservades, sense datar, de Hijikata a Serra es podria situar aproximadament a mitjan any 1958, és a dir, passat un any de la trobada al Museu d'Art Modern de Kamakura. El projecte d'exposició de gravat contemporani japonès semblava

que no havia avançat, però potser precisament per això, Hijikata va prendre la iniciativa d'escriure amb la voluntat de fer dues altres peticions a Serra que posen de manifest fins a quin punt l'escultor va esdevenir, a ulls del crític, un agent clau per afermar els contactes artístics entre Catalunya i el Japó. D'una banda, Hijikata estava treballant en un futur projecte expositiu de ceràmica artística sorgida als forns de Kamakura i de Shigaraki a partir del treball creatiu de destacats escultors i pintors d'avantguarda japonesos, «none of them are the potters of the past», i proposava sumar-hi companys escultors catalans enviant models de guix de les obres que volguessin reproduir en ceràmica: «we wish to have your friend sculptors of Barcelona participated with their works of pots or any other free-style creations in sizes of their free choice». D'altra banda, planejava un viatge per Europa l'agost del 1958, amb visita a Espanya inclosa, acompanyat del dissenyador industrial Yura Reikichi i els joves escultors Mukai Ryōkichi i Mōri Bushiro, i demanava a Serra si els podria donar un cop de mà per trobar, a Barcelona, alguna galeria o museu on poder presentar reproduccions fetes amb resina sintètica d'escultures antigues del Museu Nacional de Tòquio, algunes de les quals acabaven de ser presentades a l'Exposició Universal i Internacional de Brussel·les (1958); Hijikata n'adjuntava algunes fotografies.

Per motius que desconeixem, la resposta de Serra es va fer esperar fins al 31 d'octubre i no va ser gaire esperançadora, en tant que li va expressar les dificultats per tal que aquestes propostes poguessin tirar endavant. La carta, però, es va creuar amb una nova missiva enviada per Hijikata el 4 de novembre de 1958, en què, potser en vistes del silenci, li va plantejar recuperar el seu primer projecte, l'organització d'una exposició de gravat contemporani japonès a Espanya. En aquesta nova carta, Hijikata informava Serra de la seva partida imminent a inicis de desembre per fer una estada d'un mes a Atenes i volar després, al començament de gener del 1959, a Barcelona, per poder-hi passar dos mesos estudiant les belles arts del país.

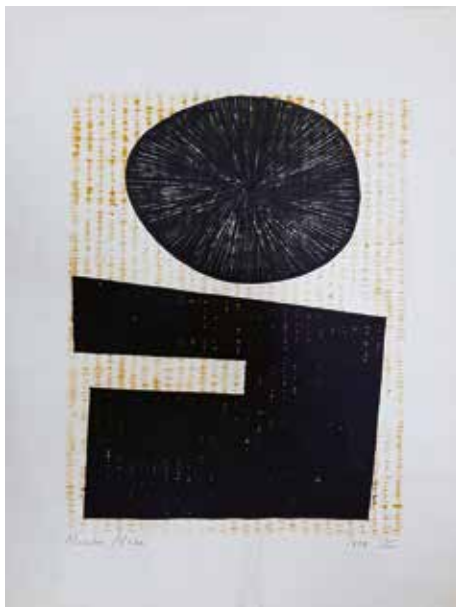
L'objectiu principal de l'estada a Barcelona era el d'organitzar, amb l'ajuda de Serra, l'exposició de gravat contemporani japonès,

amb tots els costos de transport i assegurança a càrrec del Museu d'Art Modern de Kamakura. Així ho va transmetre a Serra tot demanant-li que, en cas que ho veiés factible, respongués escrivint una petició formal. La idea de Hijikata, però, era més ambiciosa, en tant que, complementant i com a contrapartida d'aquesta possible mostra, volia organitzar amb Serra una exposició similar al Japó per tal de presentar al Museu de Kamakura una selecció de gravat contemporani d'Espanya, amb els costos d'assegurança i transport assumits pel mateix museu. D'alguna manera, es tractava d'un projecte de col·laboració recíproc i amb interessos compartits per afavorir l'intercanvi artístic com acabava de fer el desembre del 1957 el pintor Hsiao Chin, en organitzar i presentar un saló de pintura xinesa contemporània a les Galeries El Jardín i, al mateix temps, exportar obres d'artistes catalans (Tharrats, Hurtuna, Alcoy, Sucre, Subirachs...) a Taiwan. Així doncs, el gener del 1959, Hijikata tenia previst aprofitar l'estada a Barcelona per recollir unes cent cinquanta d'obres d'autors espanyols i especialment catalans, entre els quals volia que hi hagués Miró, per poder-los presentar al Japó: «As to the selection of suitable artists, I would like to consult with you in detail during my stay in Barcelona. Anyhow, as I am going to stay in your town at least for a month, I hope I can do my best in contributing to the cultural exchange between your people and ours by holding an art prints exhibition there, I shall deeply appreciate if you will kindly use your influence in my behalf to carry it out successfully».

La petició de Hijikata s'havia creuat amb la carta de Serra, del 31 d'octubre de 1958, en la qual l'escultor feia diversos suggeriments respecte a l'exposició de gravat contemporani japonès. De totes maneres, tan bon punt Serra va rebre la nova proposta de Hijikata, va respondre afirmativament i va permetre que, amb data de 12 i 18 de desembre de 1958, el diari *Asahi Shimbun* publicqués dues notes de premsa en què s'informava de la realització d'un intercanvi d'exposicions de gravat contemporani entre Barcelona, Madrid i Kamakura. La nota, que va ser enviada a Serra traduïda al castellà, va aparèixer publicada juntament amb una fotografia de Hijikata



Mori Manabu i Eudald Serra a l'Imperial Hotel de Tòquio, el 26 d'abril de 1959. Successió Serra



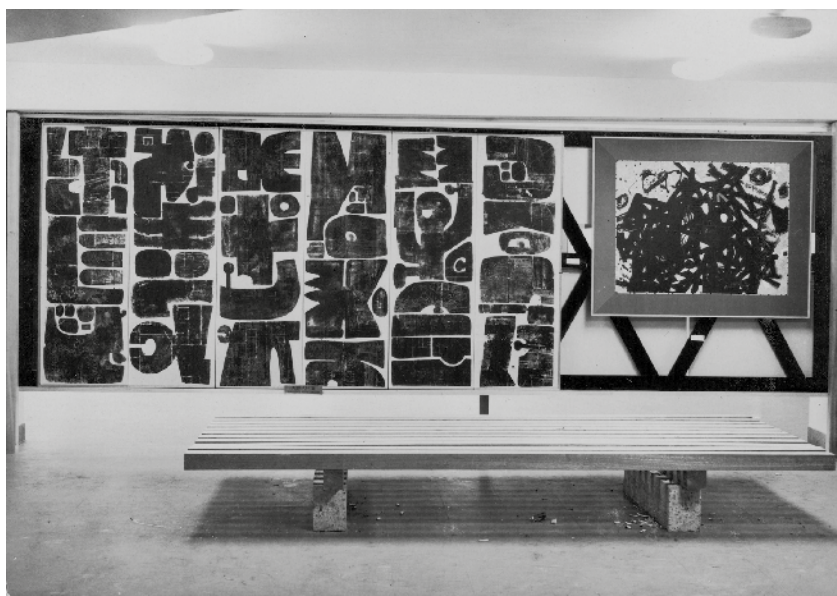
Mori Manabu. *Sense títol* (1958) (63 × 48 cm). Litografia 10/200. Successió Serra

observant alguns dels gravats que acabava de seleccionar per ser presentats a Espanya.

A partir de finals d'any, Hijikata i Serra van començar a treballar en l'organització de la mostra a Barcelona i a Madrid, en tant que havien rebut el suport de Joan Ainaud de Lasarte i de González Robles, i de l'ambaixada d'Espanya a Tòquio. En una nova carta del 24 de desembre de 1958, Hijikata va informar dels preparatius del seu imminent viatge a Catalunya: havia escollit entre cinc i deu gravats d'uns vint artistes actuals, inclosos —deia— els que havia suggerit Serra. Suposem que aquests devien ser del seu company i gran gravador Munakata Shikō i Mori Manabu, acabat de premiar a Tòquio. Munakata Shikō i Eudald Serra s'havien conegut a la dècada de 1930 i compartien l'entusiasme per l'art popular japonès i pel gravat d'avantguarda, mentre que el nom de Manabu apareix en diverses ocasions a l'agenda de contactes d'Eudald Serra juntament amb el de Mori Yoshiohi. De fet, Hijikata, conscient de l'interès de Serra per poder comprar alguna obra a Mori Manabu després del seu triomf a la Primera Biennal Internacional de Gravat de Tòquio, va contactar amb l'artista japonès, que, agraït per aquest interès, li va oferir l'obra *Lyric of Japan*, muntada a manera de paravent, que seria regalada a través de Hijikata en cas que Serra s'ocupés dels costos del transport. Finalment, Hijikata va partir cap a Europa amb un vol des de l'aeroport de Haneda el 25 de desembre i, després d'una estada de diverses setmanes a Grècia, va arribar a Barcelona cap a finals de gener. Segons la declaració de l'any fiscal del Museu d'Art Modern de Kamakura, l'estada a Catalunya es va allargar del 23 de gener fins al 15 de febrer de 1959.

Mentre Hijikata empenia el viatge, Serra va mirar de concretar els compromisos per poder assegurar dues seus on celebrar l'exposició de gravat contemporani japonès, a Barcelona i a Madrid. Així com l'acord amb Ainaud de Lasarte va ser senzill, la presentació de la mostra a Madrid va ser més difícil de confirmar, ateses les imprecisions d'un projecte que era poc definit i que requeria la presència de Hijikata. En una carta del 15 de gener de 1959, González Robles,





Mori Manabu. *Lyrisme japonais* (1957) (162 × 321 cm). Fotografia del paravent guanyador del Premi del Ministeri d'Educació a la Primera Biennal Internacional de Gravat de Tòquio. Successió Serra

sempre predisposat a ajudar, va explicar amb franquesa les possibilitats que veia per tal de presentar l'exposició a la Galeria Club Urbis, que dirigia el mateix González, més que no pas al Museo de Arte Contemporáneo. Serra va acceptar de bon grat la proposta i el projecte va tirar endavant.

Els preparatius de l'exposició avançaven i, per tant, coincidint amb l'arribada de Hijikata a Barcelona, el mateix mes de febrer del 1959, l'ambaixador d'Espanya a Tòquio va informar González Robles de l'enviament per avió a la residència d'Eudald Serra de cent cinquanta gravats japonesos, escollits prèviament per Hijikata, per ser presentats a Madrid i a Barcelona. Poc després de rebre'ls, i de trobar-se amb Hijikata a Barcelona, Serra va marxar de nou cap al Japó, on va fer estada durant tot el mes d'abril acompanyat de les famílies Folch, Rosal, Illescas, Bloch i Muntadas. En paral·lel, el mes de maig es van editar diversos catàlegs amb motiu de l'exposició i, finalment, aquesta es va poder inaugurar a Madrid el 16 de maig de 1959 amb la presència de l'ambaixador japonès Yosano Shigeru.

Hijikata, que després de l'estada a Barcelona havia de viatjar a París, Roma i el nord d'Europa, no va poder viatjar a Madrid i l'exposició es va clausurar el 6 de juny sense que aquest l'hagués pogut veure. Malgrat tenir una bona acollida, González Robles explicava a Serra, en carta del 4 de juny, que no havia venut cap gravat: «De ventas nada. Mejor dicho, sí, preguntan, toman nota, pero hasta la presente nada». I tres dies més tard afegia: «Definitivamente aquí no he vendido ninguno. Son un poco caros». Amb tot, Serra va informar a González de la decisió de Hijikata d'oferir a la ciutat diversos gravats que serien retornats a Madrid un cop acabada l'exposició de Barcelona. En tot cas, un cop finada l'exposició del Club Urbis, el diumenge 7 de juny l'exposició va ser desmuntada i els gravats van ser embalats de tal manera que, el dilluns 8, van poder ser enviats a casa d'Eudald Serra. Serra els custodiaria fins al moment de presentar-los a Barcelona. A més, aprofitant una visita de Subirachs al Club Urbis, González Robles li va donar una vintena d'exemplars del catàleg perquè els fes arribar a Serra.

Tenim poques referències i notícies de l'estada de Hijikata a Barcelona, tot i que sabem que va passejar pel port i va visitar les col·leccions del Museu d'Art de Barcelona i el Barri Gòtic, la catedral, el call jueu, Santa Maria del Mar i els principals edificis medievals, així com la Sagrada Família i el Parc Güell. També sabem que es va trobar amb Cels Gomis i Joaquim Gomis. Joaquim Gomis li va regalar el fotoscop *Atmosfera Miró* i el que, amb pròleg de Le Corbusier, va dedicar a Gaudí. En agraïment, Hijikata, de retorn al Japó, li va enviar la versió anglesa del llibre de Bruno Taut, *Japanese Architecture*. Va ser a casa de Joaquim Gomis on Hijikata va poder veure el gran retrat sobre fibrociment que Miró havia pintat de la seva família, així com altres pintures i gravats de l'artista. A més, tenint en compte que Hijikata estava especialment interessat en l'obra de Joan Miró, en les seves arrels i en la ceràmica contemporània, el crític també va visitar Gallifa, on va tenir ocasió de conèixer Josep Llorens Artigas, bon amic d'Eudald Serra, amb qui, entre el 1952 i el 1955, havia dut a terme el projecte de ceràmiques AR-SE. De les visites i les descobertes de Hijikata en van sorgir dos articles il·lustrats a la premsa japonesa, al diari *Asahi Shimbun* i a la revista *Geijutsu Shinchō*.

El periple europeu de Hijikata va acabar el mes de juliol del 1959, el mateix mes en què, amb Serra acabat de tornar del Japó, es va inaugurar a Barcelona l'exposició de gravat contemporani japonès que tots dos havien organitzat els mesos anteriors. Es va dur a terme a la sala d'exposicions de La Virreina, cedida per l'Ajuntament, i amb el suport explícit dels Museus d'Art que dirigia Joan Ainaud de Lasarte. La mostra va servir per donar a conèixer l'obra de dinou artistes destacats, des de colossals xilografies de Mori Manabu a les petites *mezzotintes* de Hamaguchi Yozo, passant per les litografies amb color d'Izumi Shigeru o bé les xilografies monocromes de Munakata Shikō. La premsa, amb crítiques d'Antonio del Castillo i Joan Cortès, va destacar les xilografies de tintes planes de Kawanishi Hide, les escenes dramàtiques de Ueno Makoto i les obres d'Ebihara Kinoshuke, el qual, pel fet de residir a París, en aquells mateixos anys havia establert relació amb artistes catalans com Apel·les Fenosa.

Cortés destacava també l'obra de Wakita Kazu i els gravats de depuració esquemàtica de Hamaguchi Yōzō. De totes maneres, els artistes que van ser més ben rebuts van ser Munakata Shikō, Mori Yoshitoshi i Mori Manabu, probablement per influència d'Eudald Serra.

Munakata Shikō era l'artista gravador més compromès amb el moviment d'art popular japonès (*mingei*). Nascut el 1903, era vuit anys més gran que Serra i la seva relació la tenim documentada per primera vegada a finals del 1938, com en el cas de Hijikata Teiichi, a través del llibre de visitants de la primera exposició individual d'escultures de Serra a Tòquio. En el moment de presentar-se a Barcelona, Munakata ja tenia un sòlid reconeixement al Japó que s'havia fet extensible a certàmens com les exposicions internacionals de gravat de Lugano (1953), de São Paulo (1954) i de Venècia (1956). A Barcelona, ciutat que segurament va visitar aquell mateix 1959, va presentar deu gravats destacats de diverses sèries produïdes durant els últims anys, xilografies monocromes i d'altres a color de gran impacte, caràcter i originalitat. Tant els diaris com la portada del catàleg de l'exposició van reproduir l'obra de Munakata. D'altra banda, Mori Yoshitoshi, nascut el 1898, també era un membre actiu del moviment *mingei* com a autor de teixits estampats *kappazuri*. Tanmateix, no es va endinsar en l'art del gravat contemporani *sōsaku hanga* fins després de la Segona Guerra Mundial, de tal manera que en aquest vessant va començar a ser reconegut a les biennals de gravat contemporani de Tòquio dels anys 1957 i 1959, així com a Iugoslàvia el 1957, als Estats Units el 1958, i, més recentment, a Dublín i a Rio de Janeiro. Serra coneixia bé Mori Yoshitoshi: pocs mesos abans d'inaugurar-se la mostra de Barcelona, el 9 d'abril de 1959, l'havia visitat al Japó i li havia comprat, per a la seva col·lecció particular, diverses aquarel·les i estampes pel valor de 5.400 iens. Mori Manabu tenia aleshores només trenta-quatre anys i, com en el cas de Yoshitoshi, també acabava de ser visitat per Serra el 26 d'abril de 1959, data en què li va comprar quatre gravats pel valor de 4.500 iens. Havia nascut el 1925 i era l'expositor més jove dels que es presentaven a La Virreina, però, després d'haver exposat el 1957 a la



Mori Yoshitoshi. *Tōkyō fūbutsu - Jūnikkagetsu. Dotze mesos de l'any* (1961). Dotze xilografies. Portafoli exemplar 14/20. Successió Serra



Munakata Shikō. *Los tres budistas* (1956) (47 × 47 cm). Reproduït a *Destino* el juliol del 1959



Munakata Shikō. *Cipreses o bé Gener. Un falcó en un pi*. Sèrie de dotze estampes *Calendari - Salzes verds, flors vermelles (Ryūryokukakōshō)* (1958). Reproduït a la portada del catàleg de l'exposició de Barcelona i al *Diario de Barcelona* el juliol del 1959. Arxiu de l'autor

Biennal de Tòquio i a Iugoslàvia, i als Estats Units l'any següent, va arribar a la ciutat com a jove promesa de futur.

L'exposició va tenir bona acollida a la premsa i entre el públic, i va permetre que les col·leccions dels Museus d'Art augmentessin amb vuit de les estampes japoneses exposades. Amb data de 5 d'agost de 1959, Joan Ainaud de Lasarte va escriure a Hijikata Teiichi felicitant-lo per l'èxit de l'exposició i agraint la generositat i l'ajuda proporcionada en l'organització. Ainaud de Lasarte, que al llarg dels anys va mostrar interès per l'art japonès incorporant a les col·leccions del Museu d'Art diverses estampes *ukiyo-e*, va acordar comprar quatre estampes de l'exposició, que se sumarien a quatre gravats més donats a la ciutat per Hijikata. Aquell mes d'agost, doncs, les col·leccions públiques es van enriquir amb vuit gravats contemporanis japonesos que van entrar a formar part de la col·lecció de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya:

Núm. 9 – Ebihara Kinosuke, *La antorxa*. Donació

Núm. 15 – Qu Ei, *Carrer*. Donació

Núm. 26 – Hamaguchi Yōzō, *Raïm*. Adquisició

Núm. 34 – Izumi Shigeru, *Cançó de capvespre*. Donació

Núm. 39 – Kawanishi Hide, *Poble nevat a la riba d'un llac*. Adquisició

Núm. 46 – Kitagawa Tamiji, *Banyant-se*. Donació

Núm. 67 – Mori Yoshitoshi, *El carrer*. Adquisició

Núm. 74 – Munakata Shikō, *Xiprers*. Adquisició.

L'estiu del 1959, simultàniament a la celebració de l'exposició de gravat contemporani japonès a Barcelona, Serra i Hijikata van emprendre els preparatius per organitzar l'exposició d'art contemporani d'Espanya al Japó de la qual havien començat a parlar. En una carta del 27 de juliol, escrita només tres dies després del retorn a Kamakura i amb Serra ja de nou a casa, Hijikata li va agrair l'enviament dels catàlegs per a tots els participants japonesos i, alhora que esperava poder celebrar amb èxit l'exposició a Barcelona, va començar a posar fil a l'agulla per tal d'emprendre la segona part del projecte

en comú. Tenint en compte que Hijikata havia arribat a París un cop l'exposició que citava com a «Spanish New Artists Exhibition» havia estat clausurada, deixava llibertat a Eudald Serra perquè fes ell la selecció dels artistes que serien presentats al Japó. La intenció de Hijikata era que la selecció de gravat contemporani que fes Serra pogués ser exposada, i també venuda, durant tot el mes de maig del 1960 al Museu d'Art Modern de Kamakura i, tot seguit, viatjar a Osaka i a Nagoya succeint la «French New Artists Exhibition».

## NOUS PROJECTES, EXPOSICIONS, CONTACTES I CONVERSES

La carta de Hijikata datada del 27 de juliol de 1959 portava bones notícies a Serra. L'informava que el Museu d'Art Modern de Kamakura compraria diverses escultures seves, una promesa que es va concretar, poc després, amb l'adquisició, per 30.000 iens (5.000 pessetes), d'una còpia del projecte de paret per al jardí de La Ricarda. Així mateix, després de conèixer la col·lecció d'art medieval del Museu d'Art de Barcelona, li transmetia el desig i li demanava consell per poder celebrar al Japó una exposició d'art medieval: «I am wishing to hold here in Japan and exhibition for Romanesque and Gothic sculptures and paintings of Spain, it will much oblige me if you will kindly let me know of the terms and conditions as well as of your ideas and opinions about it». I encara més, Hijikata li va explicar els plans que tenia per tal de poder dur a terme al seu Museu un ambiciós projecte d'exposició de ceràmica artística japonesa que, d'acord amb Fortunato Bellonzi, seria presentat a la VIII Quadriennale Nazionale d'Arte de Roma i que, Serra, en cas de voler-ho, també podria dur a Barcelona.

Tanmateix, no tots els projectes semblaven prou viables. Almenys no eren tan senzills d'organitzar com l'anterior exposició de gravat contemporani japonès, que havia estat finançada pel Museu de Kamakura i que només va requerir l'enviament d'una sola caixa amb totes les peces que s'havien d'exposar. En el cas de l'exposició de



ceràmica contemporània japonesa, per exemple, era necessària la col·laboració i el compromís d'alguna entitat o empresa externa que financés el projecte i, per tant, depenia de la implicació de tercers. Veient les dificultats per emprendre els projectes, el 15 de novembre de 1959 Hijikata va informar Serra de la reorientació de les propostes i de la concentració dels esforços per mirar d'aconseguir, amb el suport de l'ambaixador espanyol Antonio Villarecios, una exposició de joves pintors contemporanis d'Espanya al Museu de Kamakura, similar a la que s'acabava d'organitzar a Alemanya. Aquest projecte tampoc no va ser possible en els termes que havia plantejat Hijikata, però, poc temps més tard, el Museu Nacional d'Art Modern de Tòquio va celebrar una proposta similar: una exposició de pintura contemporània espanyola («Contrastes en la pintura española de hoy») que va ser comentada per Hijikata al diari *Yomiuri Shimbun* el febrer del 1961. De tots els projectes compartits amb Serra, però, només en tirà endavant un altre, organitzativament més senzill de preparar: una nova exposició de gravats contemporanis a Barcelona, en aquest cas dedicada de manera monogràfica a Mori Yoshitoshi.

Concloua l'exposició de gravat contemporani japonès de Barcelona, una carta de Hijikata a Serra del mes de novembre del 1959 fa palès com ja aleshores tots dos tenien previst presentar a la ciutat l'obra de Mori Yoshitoshi. Hijikata, després de parlar amb l'artista, va informar a Serra que tenia a mà una trentena de gravats de Yoshitoshi, dels quals li'n feia arribar la llista, en què apareixien detallats els títols i les mides. Alhora, seguint la mateixa manera de procedir que havien dut a terme uns mesos abans, el crític afegia: «I am going to send the works at once, so please suggest the dating and the place that they have to arrive on and at». La proposta, però, va quedar aturada fins a l'estiu del 1961, quan Eudald Serra va tornar de nou al Japó, entre el 15 d'abril i el 7 de juliol, en ocasió de la segona expedició finançada pel Museu Etnològic de Barcelona. Els vora tres mesos d'estada al país li van servir per retrobar-se amb Hijikata, a Kamakura, els dies 5, 11 i 12 maig, i el 16 de juny, i van seguir en contacte durant el mes de juliol mitjançant trucades i telegrams amb

la intenció de reactivar, concretar i tancar, almenys, un dels projectes que havien quedat oberts: l'exposició de Mori Yoshitoshi.

Serra sentia una atracció especial per l'obra de Mori Yoshitoshi, de qui n'havia adquirit gravats el 1957 i l'aquarel·la *Kagura bayashi* el 1959. D'aquesta manera, Serra va buscar un espai on poder presentar els gravats que Hijikata havia proposat d'enviar-li. No li va costar gaire trobar un local: ràpidament va convèncer la Sala Gaspar, on el 1957 havia presentat les escultures, pintures i *ikebana* de Teshigahara, i on el mateix Serra havia exposat en dues ocasions les ceràmiques amb Llorens Artigas. Així, l'exposició de Mori Yoshitoshi es va poder inaugurar a la Sala Gaspar del Consell de Cent el 12 d'octubre de 1961, i va quedar oberta fins al començament de novembre. Es tractava d'una selecció de trenta gravats xilogràfics inspirats en la vida quotidiana, però d'una gran força estètica pel treball del burí i l'ús de formes anguloses i simplificades, amb poca coloració, algunes de similars a les aportacions de Munakata Shikō. La mateixa Sala Gaspar va adquirir a l'artista tots els gravats de l'exposició per 500 dòlars i un va ser adquirit per Eudald Serra: un dels vint exemplars que l'artista va fer imprimir de la sèrie *Tōkyō fūbutsu - Jūnikkagetsu* (1961), dedicada als dotze mesos de l'any i editada per la Galeria Nihonbashi.

La segona expedició al Japó, duta a terme el 1961 amb el finançament de l'Ajuntament de Barcelona, va servir a Serra per recollir un nombre important i valuós de peces de ceràmica contemporània per formar una col·lecció pública de primer ordre per a la ciutat que va ser presentada al Palau de la Virreina entre els mesos de febrer i març del 1962. D'alguna manera Serra havia renunciat a la proposta d'exposició de ceràmica artística que li havia fet Hijikata, perquè acabava de convèncer el Museu Etnològic de Barcelona per emprendre un projecte propi similar que tindria uns beneficis clars per a les col·leccions públiques catalanes, i així ho va transmetre a Hijikata: «I sincerely hope, escrivia Hijikata el novembre de 1961, that you will be successful in your exhibition of contemporary Japanese ceramics you have collected in Japan». Amb tot, al marge dels plans amb el



Díptic de l'exposició de Mori Yoshitoshi a la Sala Gaspar la tardor del 1961. Arxiu de l'autor

Museu Etnològic, Serra i Hijikata van seguir parlant dels contactes amb Mori Yoshitoshi, així com amb Antoni Clavé.

Yoshitoshi va ser de nou present a Barcelona el novembre del 1969 a la primera Mostra Internacional de Gravat i Litografia celebrada a l'Hospital de la Santa Creu, juntament amb Yoshida Masaji i Takesada Matsutami, així com a l'exposició d'art japonès de la Sala Catalina de l'Ateneo de Madrid, el 1973. Tanmateix, no tenim constància que la resta de projectes anessin més enllà d'una manifestació d'intencions. De fet, la correspondència amb Hijikata acaba el 1961, data en què les expedicions arreu del món i l'activitat d'Eudald Serra amb Albert Folch i el Museu Etnològic van començar a augmentar de manera considerable.

Serra i Hijikata, però, es van continuar veient i recordant. Un testimoni ben clar n'és el primer viatge que va fer Joan Gardy Artigas al Japó, el gener del 1962. Una de les primeres coses que va fer Gardy Artigas en arribar a Tòquio va ser anar a visitar Hijikata, per a qui portava una còpia de l'escultura de bronze *Vaca* (1949), d'Eudald Serra, com a regal de part de l'escultor. Hijikata, que havia visitat Gallifa tres anys abans segurament acompanyat d'Eudald Serra, va rebre amb braços oberts Joan Gardy Artigas i, en explicar-li aquest últim que volia conèixer el ceramista Hamada Shōji, amb qui Josep Llorens Artigas havia coincidit deu anys abans, el crític va trucar ràpidament a Mashikō per arranjar la trobada de Gardy amb Hamada. Aquest va ser l'inici d'una nova història d'amistat entre Hamada i Artigas, en la qual Hijikata també va participar tot actuant com a padrí de boda, juntament amb Hamada Shōji, al casament de Joan Gardy Artigas i Mako Ishikawa, amb la presència, també, de Bernard Leach.

Els grans projectes de col·laboració institucional i d'intercanvi cultural, però, van anar quedant enrere. A mesura que van augmentar les responsabilitats, Hijikata i Serra van anar renunciant a moltes de les idees que havien tingut anys abans. El 1964 Eudald Serra va coincidir de nou amb Hijikata al Japó en la tercera expedició organitzada pel Museu Etnològic de Barcelona. En aquesta ocasió, es van trobar el 9 de juliol de 1964 Hijikata, Hamada i Serra, tots tres a

Tòquio, per visitar l'exposició que Bernard Leach estava celebrant a la ciutat. Serra afegia: «visitamos sala exposiciones para hablar posible exposición mia, [Hijikata] me recomienda ir a ver a un ceramista de cerca Yokohama para hacer mis piezas». No hi ha dubte que Hijikata va seguir sent un referent, en tant que va obrir portes, el va aconsellar i el va ajudar a moure's pel país. Amb tot, les visites a Kamakura i les trobades amb Hijikata van ser cada cop més esporàdiques. Encara, en l'estada del 1964, Serra i Hijikata es van tornar a veure en una trobada que va quedar anotada el dia 29 de juliol de 1964 al seu diari personal: «cena con Hijikata, conversación muy agradable, noche estupenda». A partir d'aquesta data la manca de notícies posa de manifest com l'intercanvi artístic entre el Japó i Catalunya que van mirar d'impulsar tots dos a cavall entre els anys cinquanta i seixanta va donar pas a altres interessos i prioritats. L'amistat i el record entre tots dos, però, va perdurar.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arxiu Museu Etnològic de Barcelona. Expedients i correspondència.  
Arxiu Successió Serra. Correspondència i diaris de viatges d'Eudald Serra.  
«La Bienal Internacional de Grabado de Tokio». *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, núm. 274, 13-19 de juliol de 1957, 12.  
CORTÉS, Juan. «La exposición del grabado japonés contemporáneo». *Destino*, 18 de juliol de 1959, 39.  
DEL CASTILLO, A. «El grabado japonés contemporáneo». *Diario de Barcelona*, 11 de juliol de 1959, 13.  
«Grabados japoneses». *Exposición organizada por el Excmo. Ayuntamiento*. Palacio de la Virreina, 1959.  
PERUCHO, Joan. «Los grabados de Yoshitoshi Mori». *Destino*, 28 d'octubre de 1961, 46.  
TEIICHI, Hijikata. «Miro no kamaba wo mite». *Asahi Shimbun*, 3 d'agost de 1959, 3.  
—. «Miro no e ga koko kara umareta». *Geijutsu Shinchō*, vol. 11, núm. 1, gener del 1960, 103-110.

# LETRES



## *Antònia Vicens, la nina que es va perdre*

Sebastià Portell

**A**ntònia Vicens va començar a escriure abans i tot de saber escriure: una vegada em va contar que de petita, tancada a la seva habitació al carrer del Rifalet, a Santanyí, projectava a les parets històries que li volien sortir del cap i que encara no trobaven el seu lloc en el paper. Era la mateixa nina que, als quatre o cinc anys, fugiria un horabaixa d'escola, al convent de monges, per emprendre el camí de la carretera que menava cap a l'Alqueria Blanca, el poble del costat. Quan la varen trobar, aquella nina rossa i grassoneta va explicar que cercava un país o un poble de nom inventat. La varen acompanyar a ca seva. Inevitablement, però, ella ja no era del tot allà mateix: havia començat a perseguir, amb les paraules i les passes, una mena camí a l'impossible que alguns anomenam «literatura».

Setanta-cinc anys després d'aquell intent de fuga, o d'aquell començar a anar endavant, Antònia Vicens és una de les autores més reconegudes de la literatura catalana contemporània. Ho demostra la concessió de nombrosos premis literaris i cívics, com el Premi Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya (2016), les Me-



dalles d'Or dels ajuntaments de Palma i Santanyí (2016), el Premi 31 de Desembre - Josep Maria Llompart atorgat per l'Obra Cultural Balear (2016), el Premi Nacional de Poesia del Ministeri de Cultura de l'Estat espanyol (2018), el Premi Jaume Fuster de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (2019) o el recentment concedit Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2022) d'Òmnium Cultural, només per esmentar els dels darrers anys. També són un bon exemple d'aquest interès les constants reedicions i recuperacions de l'obra de l'autora, així com la publicació de novetats per part d'editorials independents, amb un fort predicament entre poetes de generacions posteriors a la de l'autora, com són LaBreu Edicions, Leonard Muntaner Editor, Adia Edicions i Cafè Central. Aquests, els poetes més joves, són també una mostra de fins a quin punt l'obra de Vicens és rellevant en el context de la literatura catalana actual, fins al punt que podem considerar l'autora un dels seus referents centrals; autors tan diversos com Pau Vadell i Vallbona, Lucia Pietrelli, Eduard Sanahuja, Mireia Calafell, Maria Josep Escrivà, Pol Guasch, Lluís Calvo, Jaume C. Pons Alorda, Anna Gual, Sebastià Perelló, Odile Arqué, Dolors Miquel, Maria Antònia Massanet i tants altres han reivindicat, ja sigui en el si de les seves mateixes obres —en forma de citació o d'endreuça— o bé en entrevistes i altres menes de paratextos literaris, la influència del corpus vicensià en la seva producció.

Quin ha estat, però, el recorregut entre aquella nina que es va perdre i l'escriptora consagrada que coneixem avui?

El primer llibre que Antònia Vicens va publicar va ser el recull de contes *Banc de fusta*, guardonat amb el Premi Vida Nova de Cantoni-gròs. Era l'any 1968 i l'autora ja l'havia escrit en català, una llengua que no havia pogut estudiar a escola, en el context del franquisme, esperonada per l'escriptor i activista cultural de la Mallorca de postguerra Bernat Vidal i Tomàs. Aquest primer volum ja apuntava, en certa manera, algunes de les vies que Vicens exploraria al llarg de la seva trajectòria: hi batejava una escriptura intensa, de traç expressio-nista, que presentava la vida quotidiana als pobles a través del lirisme i el realisme i una ja marcada perspectiva de gènere. Una escriptura

que Vidal i Tomàs defineix d'aquesta manera al pròleg del llibre: «La lluna, per a la senyoreta Vicens, no serà, com a tants de llibres, “una perla damunt la galta d'un etiop” ni una “hòstia immensa”...; per ella la lluna és un tros de plat, un grell de llimona, una retxa de guix, un ull de bou, una tallada de pera, una esquerdada de mirall... Metàfores pejoratives, que diria un preceptista. I la presència dels núvols serà comparada a orelles de cavall, caps de bou, pells de cabra, senalles, teranyines, ocells sense cap, peus de gallina, ales de colom... I podríem continuar l'interès d'aquestes metàfores en les quals no hi ha el *parti pris* del “lletgisme”, sinó el de l'emoció immediata dels objectes que cada dia l'enrevoltaven des de la infantesa. [...] [E]l seu estil és planer, directe, gloriosament dialectal i d'una persona advertida dels perills de rompre la unitat de la llengua comuna que ella voldria enriquir amb la seva aportació humilíssima: les metàfores dins la seva prosa s'escampen aquí i allà com les flors damunt les tovalles que ella brodava» (Vidal i Tomàs 13-14).

Tot d'una, mesos després, va arribar un altre guardó: era el Premi Sant Jordi, que reconeixia la seva novel·la *39° a l'ombra*. Amb ell va arribar també l'escàndol: una escriptora dona, jove, de classe humil i feïçment autodidàctica guanyava el premi més ben considerat de la literatura catalana del moment. I el guanyava, a més, amb una novel·la que seria el tret de sortida de l'anomenada Generació dels Setanta a Mallorca, al costat de figures com Biel Mesquida, Maria-Antònia Oliver, Gabriel Janer Manila, Carme Riera o Guillem Frontera, entre d'altres, que alguns crítics, com Josep Maria Llompart, aplegarien sota alguns trets coincidents, com un afany pel «transcendiment del realisme tradicional» (Llompart 10) i per l'experimentació formal, d'una banda, i d'una «consciència de crisi» (Llompart 10), d'una denúncia de les injustícies de la dictadura franquista, de l'altra. En aquest sentit, *39° a l'ombra* era i és una denúncia valenta i fins aleshores inèdita dels estralls del *boom* turístic en els anys de la dictadura: l'explotació laboral, la repressió sexual o la colonització cultural i lingüística són algunes de les qüestions que el llibre apunta, i que llegides avui, poc més de cinquanta anys després de la seva publicació, encara impressionen

el lector. El llibre narra la història de Miquela, una al·lota que passa de viure amb els seus oncles i la seva cosina a treballar per a un hotel que han obert en un llogarret de costa proper al seu poble. Aquest desplaçament és el pretext ideal per confegir una mena de retaule que recull bona part de les transformacions socials, econòmiques i culturals de la Mallorca del moment. L'autora me'n parlà en una de les converses que recollírem al volum biogràfic *Antònia Vicens. Massa deutes amb les flors* (2016): «Abans d'escriure *39° a l'ombra* vaig pensar: ¿què escric, sobre el món de la platja, cossos bronzejats amb olor de mar i Delial i balls a les terrasses de l'hotel amb senyores sofisticades, o sobre els treballadors de l'hotel? Hi havia pel·lícules espanyoles famoses sobre el turisme que venia, tot molt superficial, en pla còmic, i en vaig voler fugir. Vaig triar el món dels obrers» (Portell 27).

Un món que, fins i tot quan s'acosta al de l'esbarjo i la festa, no és precisament feliç: «[L]a majoria dels clients de l'hotel era gent molt trista. Havien viscut la Segona Guerra Mundial. Sobretot, record moltes dones alemanyes —alguna es va intentar suïcidar, a l'hotel—, amb aquella cara de pena, de voler oblidar. Unes havien perdut l'home, unes altres el germà, el fill. Era com si cada una dugués un mort dins la maleta. Per tant, aquell món que vist des de fora pareixia tan alegre, superficial, allò que alguns anomenaren el *boom turístic*, jo ho contemplava com un gran dol. Homes, però sobretot dones —d'homes, n'hi havia pocs—, que de dia prenien el sol, bevien cervesa o s'engataven de whisky i a les nits cardaven a la platja, sí, però sobretot ebris de pena. La gent de Santanyí només hi veia pecat, disbauxa. Quant a la meva amiga i jo, naturalment anàvem moltes nits a passejar una estona per uns carrers de cop i volta plens de bars i música i a la Sing-Sing, la primera discoteca que hi va haver a Cala d'Or, i una de les primeres a Mallorca on vaig ballar com una boja. I de dia, quan no treballava, sempre anava descalça per sentir el tacte de la terra. Però per res no era un món simplement de llibertats i d'alegria» (Portell 25-26).

Si a les seves primeres obres, com la mateixa *39° a l'ombra* o *La festa de tots els morts*, Vicens ja gosà retratar l'explotació laboral per-

petrada pel caciquisme i pel franquisme, en novel·les com *Material de fulletó* (1971) o *La santa* (1980) va denunciar el poder que aquells anys tenia l'Església, i com massa vegades aquest es materialitzava en una cruenta repressió sexual, exercida especialment sobre les dones. Les primeres novel·les i llibres de contes de Vicens troben el seu lloc i la seva esplendor en l'àmbit rural; no debades, l'autora sempre ha declarat que les paraules que fa servir, avui encara, són les que de petita va anar recopilant al seu carrer del Rrafalet, com raríssims papallons o espiadimonis en un corol·lari.

Una segona etapa de la seva obra s'enceta quan a principis dels anys setanta l'autora es trasllada a Palma, a Ciutat. Els personatges que habiten les novel·les d'aquest període, dones gairebé sempre, comparteixen amb les anteriors i amb l'Antònia de quatre anys un mateix anhel: volen fugir, volen transcendir. I ho fan, o ho intenten, a través de les vies inescrutables del cervell. Les proses redivives de Virginia Woolf o de James Joyce troben, en títols com *Quilòmetres de tul per a un petit cadàver* (1982), *Gelat de maduixa* (1984), *Febre alta* (1998) o *Lluny del tren* (2002), un punt de connexió directe amb la nostra literatura. Un bon exemple n'és la primera, *Quilòmetres de tul per a un petit cadàver*, que es presenta al lector com un diari personal que recull les experiències d'una dona de mitjana edat en el pla de la parella, la família i també les seves visites al psiquiatre; el joc entre allò transcorregut i allò imaginat arriba, en aquesta novel·la, fins al punt del qüestionament. Com també passa a *Lluny del tren*, una prosa subjectivada en la figura de la protagonista, que ha contret el VIH i veu com la seva ment va a la deriva enmig d'una desfilada de deliris i al·lucinacions. *Gelat de maduixa*, en aquest sentit, és segurament la més experimental del conjunt: una escriptura fonamentada en la tècnica del flux de consciència, però desplegada de manera coral, entre les persones que assisteixen al funeral d'una jove assassinada vora el mar, na Milaneta. Un text que fa un ús lliure de la puntuació i que en determinats punts, també, juga amb la torsió de la gramàtica.

També són d'aquest segon període algunes de les obres que fan de Vicens una autora visionària, clarivident, capaç de convocar en

la seva creació inquietuds que encara tardaran anys a filtrar-se en el debat social general. És en aquest context que l'autora publica *Terra seca*, que segons el crític Àlex Broch retrata «un dels primers polítics frustrats i fracassats de la novel·la catalana contemporània» (Broch 50-51). Més endavant, l'autora també publica *Ungles perfectes*, un thriller amb aires almodovarians que resulta ser l'auguri inconscient de l'esclat del narcotràfic a la Mallorca de principis dels anys 2000. I escriu, també, la seva fins ara darrera novel·la, *Ànima de gos* (2010), el dia a dia d'un assassí de dones des de la perspectiva del seu ca. Un text decididament pioner en la denúncia de les violències masclistes.

Caminar al marge com aquella Antònia de quatre anys, tan ran de terra, pot ser sacrificat: s'hi passa soledat i set, i a estones no saps si t'atacaran les feres. També és un bon lloc per als miratges. Amb desset novel·les i reculls de contes publicats, amb més de trenta anys de trajectòria com a narradora carregats a l'esquena, Vicens experimenta, el 3 d'agost de l'any 2006, un canvi que la marcarà per sempre. En una entrevista amb Anna Ballbona a *El Temps*, l'autora explica que aquell dia, mentre es trobava sola al jardí, la seva vida li «va començar a caure a trossos i la poesia era un recipient més adequat que la prosa per agafar-los. Em cauen els versos i intent agafar-los» (Ballbona), diu. Aquests versos són els que conformaran *Lovely* (2009), el seu primer llibre de poemes, i llegint-los l'autora entén que d'alguna manera són les llàgrimes que no havia plorat per la mort del seu pare, pocs anys abans d'aquesta revelació estival. Des d'aleshores, aquesta *jove poeta* (si més no, en termes de trajectòria) ha publicat quatre títols de poesia més: *Sota el paraigua el crit* (2013), *Fred als ulls* (2015), *Tots els cavalls* (2017) i *Pare què fem amb la mare morta* (2020).

A *Lovely* (2010), la poesia de Vicens parteix de l'escriptura més matèrica per homenatjar dues generacions: la del seu pare, que va patir la guerra i que es va veure abocada a subsistir en una postguerra marcada per les mancances materials i culturals, i la de l'autora mateixa, que troba, en els espais entre parèntesis del llibre, un bon lloc per reflexionar sobre la seva educació sentimental. Els objectes, i la poètica que els representa i recrea, són un dels principals eixos del

volum: en són exemples la màquina d'escriure de l'autora, la seva bicicleta o la seva primera llibreria, que protagonitza un dels poemes més cèlebres del recull:

[...] A la mare  
que no havia obert mai un llibre  
també l'amarava de devoció. La llibreria.

Llibres a una casa de pobres!

Religiosament es cuidava que la pols  
no es fiqués per les esclotxes i envaís el paper.  
Que els polls dels llibres  
no espipellessin les lletres.

En canvi el pare calcigava estuferera  
quan hi passava per davant.

Satisfet d'haver pogut comprar  
la mar a la seva filla. (Vicens, *Lovely* 47-48)

*Sota el paraigua el crit* (2013), en canvi, traspasa la poètica dels objectes i se centra en les qüestions de l'ànima des d'un punt de vista a estones místic i a estones de caire metafísic: la vida, la mort, la mort en vida i tots aquells ecos i retorns que les persones deixen al món són els principals temes d'aquest recull. I si *Lovely* prenia com a motiu central el pare de l'autora, la gran protagonista de *Sota el paraigua el crit* és la figura materna:

No rentes mai les calderes d'aram  
filla. Des que jo no hi som  
el foc ja no s'hi veu. Just que tinguessis  
una mica de pietat  
faries brillar els metalls. (Vicens, *Paraigua* 35)

Continua aquest camí cap a allò eteri o intangible *Fred als ulls* (2015), escrit durant la convalescència de l'autora davant dels problemes de visió que va patir. En aquest llibre, que és un aclucar d'ulls per mirar endins, Vicens reprèn la poètica objectual i la centra en un dels seus espais quotidians més immediats, estimat i admirat pels escriptors joves que sovint la visiten: el seu jardí. Així, com passa en la poesia d'autores com Emily Dickinson o de Maria-Antònia Salvà, la natura i la seva observació esdevenen la via més orgànica per expressar vivència i emoció: «té una ferida que no es cura parlo / del llimoner» (Vicens, *Fred* 13). *Fred als ulls* és un llibre podat, fet senzill, revisat fins a la mínima expressió, signe d'una fonda voluntat sintètica.

Els dos darrers llibres de Vicens, *Tòts els cavalls* (2017) i *Pare què fem amb la mare morta* (2020), són dues exploracions de l'apocalipsi o de la fi dels temps, d'una banda, i de la vida o la consciència en el més-enllà, respectivament. Si al primer l'autora desplega un imaginari propi potentíssim, a través d'un conte-poema de llarga extensió que alhora pot ser llegit com un conjunt de composicions més o menys independents, a *Pare què fem amb la mare morta*, Vicens convoca una polifonia d'anhels, visions, confessions i queixes que ressonen, segons ja indica el primer poema, entre les parets d'un cementeri. Un escenari que, segons Maria Palmer, a *Pare què fem...* esdevé un «espai de suspensió de les normes que regeixen les existències mundana i divina» (Palmer).

Si *Fred als ulls* partia d'una foscor més aviat física, aquests dos altres llibres són fundats en l'obscuritat més essencial i alhora transcendent: la de la decadència d'una societat simbolitzada per la invasió de la ciutat per part dels cavalls de l'Apocalipsi —«Avancen al galop blancs / vermells / negres / grocs tots els cavalls» (Vicens, *Cavalls* 21)—, que violen dones i envaeixen cases, i la del sense sentit d'un món un cop aquest món s'ha acabat —«Si de veres ens vas crear segons la teva imatge divina / mascle / femella roca escorpí / Tu / què ets / exactament / o / de qui / vols / venjar-te» (Vicens, *Pare* 31).

Traçat aquest recorregut per bona part de l'obra narrativa o poètica de Vicens, podem apuntar algunes conclusions o observa-

cions. En primer lloc, la gran capacitat de sorpresa creativa o de llibertat que ha inspirat l'autora al llarg de tota la seva trajectòria: no només per haver començat a escriure fins i tot abans de saber escriure, sinó també per encetar el seu camí en un món que no l'esperava, que no li ho va posar fàcil, i per no haver-se donat a modes, expectatives o complaences fàcils amb els lectors. Un altre tret indissociable de l'obra d'Antònia Vicens és el de la lucidesa o la clari-vidència, el caràcter visionari i pioner que ha guiat el seu esdevenir i que ha propiciat, com hem vist, que l'autora s'anticipàs en més d'una ocasió als principals debats i neguits de la nostra cultura. També cal fer esment de la voluntat de Vicens de deixar empremta, de plantar fites en forma de paraules, col·leccionades al seu carrer del Rrafalet i que entren en diàleg amb els grans clàssics catalans i universals. Fites, també, de la vivència pròpia i de la d'altres generacions en uns temps en què aquestes vivències no trobaven lloc habitualment en el paper. En definitiva, Vicens no només ha estat inspiració i exemple, com esmentàvem al principi d'aquest text, per als autors més joves, sinó que ha obert per als lectors esclerxes sinuoses des d'on albirar la bellesa i l'horror del món. Ens ha apropat, com l'Antònia de quatre anys que un dia va fugir o que es va voler perdre, a un altre país de nom inventat, potser anomenat Misteri.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLBONA, Anna. «Antònia Vicens: “La poesia em va caure a sobre, com una ruixada de pluja sobtada”» [entrevista]. *El Temps*, 22 de juny de 2015, <http://www.eltiempo.cat/ca/notices/2015/06/antonia-vicens-la-poesia-em-va-caure-a-sobre-com-una-ruixada-de-pluja-sobtada-10460.php> [20 jun 2022].
- BROCH, Àlex. «Antònia Vicens o la frustració dels personatges quotidians». *Serra d'Or*, núm. 357, setembre del 1989, 50-51.
- LLOMPART, Josep Maria. «Pròleg». OLIVER, Maria Antònia. *Cròniques de la molt anomenada Ciutat de Montcarrà*. Editorial Moll, 1991, 9-14.
- PALMER, Maria. «I què | la cerimònia». *La Lectora*, 2 de febrer de 2021, <https://lalectora.cat/2021/02/02/i-que-la-cerimonia/> [20 juny 2022].
- PORTELL, Sebastià. *Antònia Vicens. Massa deutes amb les flors*. Lleonard Muntaner Editor, 2016.
- VICENS, Antònia. *Lovely*. Moll, 2009.



— *Sota el paraigua el crit*. Leonard Muntaner Editor, 2013.

— *Fred als ulls*. Eumo / Cafè Central, 2015.

— *Tots els cavalls*. LaBreu Edicions, 2017.

— *Pare què fem amb la mare morta*. LaBreu Edicions, 2020.

VIDAL I TOMÀS, Bernat. «Pròleg». VICENS, Antònia. *Banc de justa*. Editorial Moll, 1968, p. 9-16.

## Ressenyes

Àngel Casals (dir.)

*Del sometent als Mossos d'Esquadra.  
Història de l'ordre públic a Catalunya*

Editorial Afers, 2022

Al llarg de la nostra història, hi ha hagut èpoques en què hem estat un poble lliure i sobirà i d'altres en què hem estat un poble sotmès. D'altres encara, com ara, hem viscut sota una espècie de llibertat condicional, en què tenint un marge d'actuació hi ha límits que la nostra llibertat no ha pogut traspasar sense patir l'amenaça d'un retorn a una època de submissió total.

El llibre que tenim entre mans no és res més que un reflex d'aquesta

dinàmica general. La història de l'ordre públic, potser encara més que la d'altres parts de la nostra societat, viu sotmesa pels grans canvis que ha viscut el nostre país. El seu lligam umbilical amb l'autoritat efectiva (que no té per què ser legítima) ha convertit les anomenades forces de l'ordre en una extensió pura i dura del règim polític existent a cada moment.

Aquesta obra, dirigida amb encert per l'historiador Àngel Casals, n'és una mostra. Arriba en un moment en què després dels Fets d'Octubre del 2017 bona part de la societat catalana es planteja la legitimitat de les forces d'ordre dependents de l'Estat espanyol, a la vegada que es comença a assumir que si es vol un estat propi i independent caldrà acceptar també

les responsabilitats que s'hi associen. Entre elles, òbviament, hi ha la de la seguretat i l'ordre públic. D'aquest procés de reflexió col·lectiu i subjacent en la nostra nació neix, doncs, aquest llibre que no es pot deslligar dels corrents de fons que han dut els darrers anys a la creació del *think tank* anomenat Societat d'Estudis Militars, d'obediència estrictament catalana, o la recent publicació d'una obra de Josep Maria Solé i Sabaté i Antoni Villaroya sobre l'Escola Popular de Guerra de la Generalitat de Catalunya. Malgrat que, per motius històrics, el rebuig popular a les forces d'ordre i militars ha estat (i és) legítim i raonable, la transició majoritària del catalanisme cap a la reivindicació i el projecte independentista fan inevitable l'estudi de com han actuat les forces de l'ordre a casa nostra per entendre millor i reflexionar sobre quin model voldríem en cas que Catalunya assolís la plena llibertat.

El llibre té dues parts molt diferenciades. La prèvia a la caiguda de Barcelona el 1714, en què la seguretat contra l'exercici arbitrari de la violència estava basada en mecanismes d'autodefensa col·lectiva i veïnal com el sometent, i la posterior, en què en nom d'aquesta mateixa seguretat s'imposen tot un seguit d'estructures policials que tenen en realitat com a objectiu assegurar la submissió política i social del poble català. L'excepció són els dos períodes democràtics que

engloben els anys trenta i els darrers quaranta anys.

L'obra arrenca després de la foscor que envolta la caiguda de l'Imperi Romà d'Occident, en què els primigenis trenta passos al voltant de les parròquies, les sagreres, en què la violència estava expressament prohibida per l'Església sota pena d'excomunió, són encara avui un recordatori urbanístic d'aquells espais pensats per a la seguretat dels seus habitants. No és estrany, doncs, que el poder polític en repliqués el model a través de vil·les franques, reials i els privilegis de mercats i fires, períodes i espais en els quals la violència era severament castigada. Així s'explica potser la densitat urbana al voltant de tantes places del mercat que poblen el nostre país? Llegint el capítol escrit per Maria Soler es descobreix que expressions com *fer un sacramental* en realitat tenen una base històrica inesperada. També d'aquesta època neix el sometent, mític instrument d'autodefensa veïnal que apareix a l'edat mitjana i que és reviscut en diferents moments molt posteriors encara que amb motivacions diferents. És notable comprovar com les tasques parapolicials passen de l'autoorganització medieval i moderna a la professionalització jerarquitzada contemporània. Allò, però, no era ni molt menys un campí qui pugui, i el professor Casals explica per a la tranquil·litat dels amants de la moral i de l'ordre com a la vila

de Piera cap al 1637 ja estava prohibida «l'alcavoteria, els jocs excepte les bitlles i la pilota; les armes, tant les blanques com les de foc, rondar per la vila passades les vuit del vespre si no es portava un llum, i tocar guitarres en fer-se fosc». Aquesta última norma molt necessària, com ja ens podem imaginar, ja que els guitarristes sempre han estat gent perillosa.

El trencall, però, arriba amb la caiguda del 1714. Després de la victòria de Felip V, la creació dels Mossos d'Esquadra ja no és pensada per protegir els catalans, sinó per protegir el règim polític borbònic. El capítol dedicat a aquest fet, de David Hidalgo, historiador del cos dels Mossos d'Esquadra, és tan evidentment apologeta del propi cos que, en lloc de fer una mirada crítica sobre els motius del seu naixement, pràcticament voreja una justificació del filipisme i criminalitza tota resistència armada contra el règim. Les paraules adreçades al guerriller austriacista Joan Pere Barceló, *Carraslet*, tractant-lo com un mer delinqüent són realment xocants. Parla Hidalgo d'un «desig personal [de Carraslet] de dur a terme una autèntica operació de bandidatge contra la població catalana a les comarques tarragonines. Aquests robatoris, segrestos i violacions van fer que la criminalització de la seva persona respongués a la realitat de les seves accions». De les motivacions polítiques dels al-

çaments austriacistes i del mateix Carraslet, dels intents diplomàtics per retornar Catalunya al seu estatus previ al 1714 i dels abusos de les tropes borbòniques contra una població civil eminentment contrària a Felip V i la seva ocupació de Catalunya, no en diu res. El contrapunt aportat per Agustí Alcoberro en el capítol següent, que versa també sobre el context del naixement del cos de Mossos d'Esquadra, és, doncs, absolutament necessari, encara que el to apologeta respecte de la història de les esquadres és reprès per Fèlix González Fraile, també historiador del cos de Mossos, el qual, explicant la història del cos durant el segle XIX, menciona de passada, com si fos un detall irrelevant, el rol d'aquell cos en la repressió de les bullagues o les revoltes de la Jamància, revoltes profundament polítiques que qüestionaven l'ordenació social i territorial de l'Estat espanyol.

L'entrada al segle XX, de la mà del capítol sobre Bravo Portillo, serveix per entendre millor la corrupció moral i econòmica dels funestos anys del pistolisme, i, amb l'interludi republicà (en què Cattini explica fidelment l'acció dels refundats Mossos per salvar el màxim de vides possibles de mans de l'anarquisme radical, així com el menyspreu centralista del Govern republicà espanyol envers el Govern de Companys), entronca perfectament

amb els dos capítols dedicats al franquisme.

«Policia i repressió franquista» de David Ballester i «La Brigada Político-Social, una aproximació» de Manel Risques són dos textos il·luminadors per a qui vulgui entendre millor la cultura autoritària que encara avui té la policia espanyola. L'absència total de trencament amb el règim franquista hi és reflectida de manera excel·lent i gràfica, i ambdós destaquen el rol del règim nazi en la creació de les forces policials espanyoles, un fet molt poc conegut pel gran públic. Els interessats per la qüestió, a més, estan d'enhorabona, perquè Ballester acaba de publicar un exhaustiu llibre sobre les cent trenta-quatre víctimes mortals de les forces policials espanyoles durant la Transició, del qual la revista *Sàpiens* va publicar recentment un reportatge molt interessant. El mite de la Transició pacífica i tranquil·la es desfà davant l'evidència d'una violència política i policial que va marcar de manera molt clara aquells anys i va transmetre el gen franquista a les noves forces d'ordre suposadament democràtiques.

Finalment, el capítol sobre la història recent dels Mossos d'Esquadra és útil per fer memòria de fets que hem viscut darrerament. El judici a Trapero i la cúpula dels Mossos per no haver utilitzat la violència contra els votants durant el referèndum de l'1-O posa de manifest la gran diferència de criteri que encara avui

existeix sobre la concepció de com s'ha de usar el poder i la força entre Catalunya i l'Estat espanyol.

El filòsof anglès Thomas Hobbes deia, per justificar el monopoli de la violència per part de l'estat, que «els convenis, sense l'espasa, no són sinó paraules i no tenen capacitat de protegir l'home». La pregunta, clar, és qui empunya l'espasa i qui decideix aquests convenis.

En la mateixa direcció, el professor Casals apuntava en la introducció: «Podríem dir que la història de l'ordre públic i les forces policials és la història de com l'estat desarma la seva població i es queda amb el monopoli de la força». Però què passa quan l'estat que et desarma no ho fa amb la voluntat de protegir-te, sinó d'ocupar la teva nació?

Aquesta és i ha estat l'anomalia que ha viscut Catalunya amb règims polítics successius, que les forces policials sovint han tingut més interès a reprimir que a protegir. Més interès a mantenir l'ordre polític, que a donar espai a l'ordre social. Aquest llibre, amb virtuts i defectes, obre una finestra a la reflexió històrica sobre el rol de les forces d'ordre públic al nostre país. Una lectura molt recomanable per entendre millor en quin entorn ens movem i una obra pensada amb la mentalitat d'estat necessària per construir-ne un de propi.

ALEIX SARRI

Damià Pons i Pere Rosselló Bover (coord.)

*Gabriel Alomar (1873 - 1941). L'intel·lectual, el periodista i el polític*

Lleonard Muntaner, Editor, 2021

Les dues conferències (Pere Gabriel i Jordi Casassas) i les vint-i-una ponències aplegades —resultat d’unes jornades d’estudi organitzades la tardor del 2019 per la Universitat de les Illes Balears— defineixen una necessària visió de conjunt de la trajectòria de l’intel·lectual i polític mallorquí, Gabriel Alomar (1873 - 1941).

Les ponències aprofundeixen en la concepció socialista (Antoni Marimon, Antoni Vidal) i en la formació filosòfica, fonamental en Alomar: influència d’Eugeni d’Ors, Miquel del Sants Oliver (Damià Pons), Ernest Renan i el corrent vitalista nietzscheà i crítica literària (Pere Rosselló), revolucions il·lustrades contraabsolutistes, al capdavant de les quals hi havia, com a referent, la Revolució Francesa (Lina Moner i Jordi Pons). La consciència civil definida per l’idealisme alomarià reflecteix els elements definidors de la pràctica totalitat de l’imaginari republicà i l’oposició al despotisme: democràcia de la ciutat contraposada a l’absolutisme dels imperis; nacions mogudes per la ciutat com a base articuladora d’un estat de

base confederal (concretat en clau d’autonomia política) i com a fonament de la solidaritat entre els pobles.

Les aportacions ressegueixen un univers ideològic definit, essencialment, entre el 1904 (*Futurisme*) i el 1923 (Unió Socialista de Catalunya): idealitat vitalista, funció de l’intel·lectual com a treballador de la cultura abocat a l’ideal redemptor del futur, el poeta i la seva reflexió compromesa davant la realitat. Referents que foren incorporats a un socialisme definit com a humanista —l’antibelicisme del socialista occità, Jean Jaurès. La proposta alomariana —si més no intuïda al si del moviment cultural i polític republicà del Nou-cents—, imbuïda de la consciència moral d’Europa, irradiava de la política catalana amb la voluntat de repensar l’Estat espanyol, el qual palesava les conseqüències de la perpètua crisi de legitimitat sota la Restauració monàrquica. Entès així era fàcil de comprendre l’antítesi entre la concepció que unia minories directores reformistes i la presa de consciència social, obrerista, del republicanisme, i la *revolució* —maurista— *des de dalt* de la cúpula de l’Estat.

Les reflexions articulen el fil d’un model regeneracionista (Pere Salas, David Ginard) que acabarà essent el continent d’una proposta de síntesi entre el liberalisme i el socialisme. Un socialisme que, tal vegada per l’influx noucentista en Alomar, era conse-

qüència de l'idealisme explicat pels grups específics formats, com a guiatge polític. Un socialisme noucentista, com sembla que expressava Josep Pla? El progrés en lluita contra la reacció. Però, de vegades, un progrés acrític contra el ruralisme (Alomar distingí entre ruralisme i ruralitat?) i, per contra, dòcil amb el reformisme borbònic. El progrés (borbònic, ai!) no és lineal. Un criticisme resultat de la idealització de la raó d'estat que, fins i tot, s'aplicava a formes de sociabilitat com l'escoltisme, moviment concebut com a reaccionari en ser vinculat per Alomar a un cert dirigisme d'un líder i a actituds ruralistes.

Quines aliances, però, pot prendre un model de socialisme progressista, de centreesquerra? Un socialisme que tenia el referent del grup intel·lectual anglès de la Fabian Society? La reciprocitat que el filòsof polític illenc vol trobar entre obrerisme i republicanisme, d'una banda, i el rerefons liberal que aconduïx a un republicanisme social, d'una altra, han estat comparats historiogràficament amb la proposta del laborisme anglès. La relació entre nació i socialisme, present a la USC dels anys vint, acabaria resolent-se amb la unificació de corrents socialistes i comunistes per formar el Partit Socialista Unificat (PSU de Catalunya). Era, però, una estratègia a seguir, no pas l'estratègia. Calia comptar amb la branca catalanista que optà per l'aleshores *separatisme* macianista

d'Estat Català. Els anys vint —efectes polítics de la revolució soviètica— comportaren la formulació de noves estratègies revolucionàries. Què podem concloure, doncs, de l'imaginari alomarià exposat en unes reflexions ben estructurades i contrastades amb d'altres contextos culturals?

La primera conclusió —a tall d'hipòtesi— és que el model laborista alomarià —democràcia individual i regulació social: de la UFNR i al Partit Català Republicà— convergeix amb l'estratègia de presa de consciència política de les classes populars i obreres que dugué a la Unió Socialista de Catalunya (1923), de la qual Alomar fou l'ideòleg fonamental.

El volum concreta aportacions ideològiques generals i en projecta l'aplicació a àmbits concrets: funció regeneradora i universal de l'art com a expressió de la cultura de cada país —el *nacionalisme artístic* (Francisca Lladó)— i projecció educadora (Bernat Sureda) de la cultura política reformista alomariana. Però també recull la crítica d'Alomar a moviments que, com el carlisme, s'enfrontaven a la idea de progrés.

La segona aportació que cal extreure del volum és que Alomar —com pràcticament tots els polítics doblats d'intel·lectuals— basteix un periodisme polític que conté anàlisi de conjuntura i concepció teòrica, en el si de la base conceptual —nació com a subjecte polític— entorn del ma-

llorquinisme civil (Bartomeu Carrió). Cal, a més, posar en relleu l'edició acurada —afortunadament repressa per Editorial Moll— de les col·laboracions en capçaleres catalanes i mallorquines d'Alomar. D'altra banda cal destacar les ponències entorn de la premsa liberal espanyola, setmanaris populars —a càrrec d'Elisabeth Ripoll, Agnès Agustina Cerdà i Francisca Niell—, i el treball sobre els articles d'Alomar en la premsa argentina, gràcies, en aquest cas, a Pilar Arnau. Per cert, no hauria estat baldera una ponència que sintetitzés el fil polític dels articles d'Alomar a *El Poble Català* i que analitzés el debat, conjuntural però ben significatiu, del 1911, entre el modernista illenc i Rovira i Virgili quant al tipus de nacionalització a definir: intensiva, en consciència nacional (Rovira); o extensiva, al si de la classe treballadora (Alomar).

Finalment, el conjunt de les exposicions del volum explicita el principi de catalanització de la classe obrera —etapa superior de l'evolució del moviment catalanista— a fi de socialitzar la concepció nacional alomariana, i el pas de regió a nació —i la síntesi entre nació i ciutat, és a dir, la constitució de Catalunya-ciutat que també era un projecte noucentista (Margalida Mestre i Oriol Nello). Tot plegat es fonamenta en l'eix obrerisme-republicanisme i el fet nacional. En el benentès que la contradicció principal era per a Alomar

la de classe i no pas la qüestió nacional. Aquesta variable tindria sentit pel que fa a la construcció d'una classe nacional majoritària entorn de la classe obrera, però alhora planteja que el projecte de nacionalització no ha acabat de reeixir.

Comptat i debatut, el conjunt de les ponències suggereix l'elaboració d'una biografia intel·lectual, crítica i renovada, de Gabriel Alomar. Un estudi, la lectura del qual pugui fer reflexionar al voltant de la vigència, o no, d'algunes idees socials i nacionals formulades pel pensador mallorquí.

Què en queda, però, del sistema nacional alomarià? El volum coordinat pels historiadors de la literatura Damià Pons i Pere Rosselló té el mèrit científic de sistematitzar un pensament ideat com a alternatiu a l'Espanya de la Restauració, en què les nacions i els pobles eren percebuts com a subjectes col·lectius adversos.

Les idees, però, no es poden extrapolar mecànicament a la realitat present sense interrogar els subjectes que n'han de ser motors. Què en resta de la funció directora dels intel·lectuals, i dels grups irradiadors d'idees, en un context que sembla abduït per la cultura de l'espectacle? Què en queda de les ciutats que *mouen* les nacions? Avui: una Barcelona com pensava Alomar, com a capital imaginada que hauria d'orientar nacionalment la marxa del Principat? Què en resta, en definitiva, del socialisme reforma-



dor en una situació d'acceleració de l'antitesi empobriment-maximització del benefici?

La recepció de les idees futuristes i socialistes de l'intel·lectual mallorquí sembla que tingué un sentit intel·lectual entre espais polítics que, als anys setanta del segle passat, maldaven per una proposta socialista mallorquina i catalana independent del PSOE, com mostra, en part, la ponència de Sebastià Serra, línia de treball que caldria desenvolupar fins als nostres dies.

Ara bé, quin pot ser el motiu preponderant de la hipotètica reactivació de les idees d'Alomar duta a terme per actuals espais intel·lectuals i polítics? Cerquen una convergència entre una

esquerra sobiranista i una esquerra orientada a la refundació plurinacional de l'Estat espanyol? La proposta que en resulti voldrà esdevenir un bloc orgànic republicà espanyol federatiu contraposat al moviment republicà independentista? Retrocedir en el debat entorn de quina és la contradicció principal en una nació sense estat?

Sembla, doncs, que el debat alomarià real gira entorn de la viabilitat d'una estratègia reformadora en clau de política espanyola. Però per què ara? No és casual, en qualsevol cas. Què condiciona, o explica, l'abast de determinats referents? Tota memòria *històrica* esdevé memòria política.

XAVIER FERRÉ TRILL

Jordi Cussà

*Les muses*

Comanegra, 2022

*Les muses* és l'últim llibre de Jordi Cussà, d'aparició pòstuma però cloenda en vida. Publicada per Co-

manegra a Barcelona aquest 2022, la novel·la (de 357 pàgines) avisa a la contracoberta que seguirem la trajectòria de genis tan allunyats en el temps com Ramon Llull, Shakespeare i Antoni Gaudí, de tal manera que hom hi pot entrar amb la idea de llegir un conjunt de relats que vertebrin conjuntament, a tot estirar, una resposta a la pregunta per l'essència

del geni. Però *Les muses* és tota una novel·la, el punt central de la qual, enllà de passatgers i recurrents protagonistes, serà un beuratge, una poció, un remei, una metzina (tots aquests noms li són dats al llarg del text) que passa, fortuïtament, de mà en mà entre els genis de la història. La novel·la obre amb Guillem Ponç, personatge que Cussà ja havia introduït a *El ciclop* (2017, L'Albí) i que deixa en herència la recepta del misteriós beuratge. El llegat d'aquest alquimista correrà per les pàgines i unirà artistes i científics a mesura que la genialitat esclata en els segles. Cussà visitarà Leonardo da Vinci, Shakespeare, Edgar Allan Poe, sense cap ànim hagiogràfic. L'encert de *Les muses* és jugar amb el bagatge biogràfic amb què el lector entra en cada història. Això li permet centrar-se en algun personatge secundari, sovint femení, a través del qual s'aproxima al geni des d'una familiaritat críticament fecunda. Dit d'una altra manera, Cussà s'infiltra en aquelles vides per poder-hi llançar preguntes de ple dret: a Ramon Llull el coneixem acompanyat d'unes esclaves alliberades i afillades; l'autoria de Shakespeare, que tanta tinta ha fet rajar, s'uneix amb la d'una (no) filla (Susanna) que li fa de coautora i qüestiona les seves creacions; Cervantes rep el do de la inspiració durant una breu i entretinguda estada a la presó, en què té temps de fer crítica dramàtica de les innovacions shakes-

perianes. Cussà juga dins les esclatxes inevitables que deixa la historiografia, i s'hi diverteix, s'hi planta com a interlocutor dels genis. En tots els capítols apareix (i el lector ben aviat accepta gustós les regles del joc) la poció, el remei, que és la seva especulació simbòlica amb la pregunta de la inspiració. El llibre suggereix que tots aquests grans autors compartien un secret químic, amb el qual van topiar no pas per mèrit, sinó per circumstàncies fortuïtes; la qual cosa, malgrat que té aires de llibre de gènere, no ho deu ser pas, de falsa. Sigui el que sigui que ha fet que els grans genis pareixin grans obres, ha de tenir un fons químic, si som fets del que som fets, però Cussà morirà sense saber-ho, i n'és conscient; és des d'aquesta consciència d'ignorància, que sembla escriure *Les muses*. A aquestes altures de la història del coneixement, la ment, la intel·ligència, la inspiració, per a nosaltres encara són això: màgia. L'obra de Cussà sempre ha estat marcada per preguntes sobre la droga i els estats alterats de consciència; la seva obra més celebrada, *Cavalls salvatges* (Columna, 2000), i la seva continuació, *Formentera Lady* (2015, LaBreu Edicions), la tematitzen directament. Fa sentit, doncs, que l'autor tanqui la seva trajectòria interrogant tots els seus referents, en una obra que, alhora, els critica, els unifica, els humanitza i intenta dialogar-hi. Potser Cussà mira de situar-se entre aquests artistes

amb l'obra; potser també ens diu que de les seves pròpies experiències amb la droga n'ha sortit, d'alguna manera, l'autor que ell ha estat. Aquesta hipòtesi cobra força a tenor de l'única trama que es reprèn al llarg del llibre sense miraments cronològics, situada en el temps present, la d'Adriana i Virgili, i que potser és el que funciona menys del text. Virgili, escriptor del temps present que es mira l'obra des de fora, que ens n'explica les trampes i els ginys, desactiva d'alguna manera el sortilegi que és *Les muses*. Malgrat que serveix a l'autor per fer crítica del món literari actual (enfarfegat de novetats i mancat, diu Cussà, d'editors que treballin a fons els textos), el trencament de les regles, d'entrada, sobta, fins i tot desentona. L'escriptura juganera i creativa de Cussà funciona més com més endins de la seva fecunda imaginació ens situa. *Les muses* és un llibre ple de rondalles, en què el lector concedeix el benefici de la suspensió de la incredulitat ben a gust, però sempre amb la realitat a la vista, reclamant de la història allò que és seu. Per això mateix, *Les muses* no es beneficia de trencar (encara que sigui de manera parcial) les normes amb què juga: el pacte de la ficció. En els capítols en què Virgili i Adriana expliquen les regles per què es regeixen els altres, el lector té una mica d'aquella sensació de justificació tan comuna en un autor novell, poc a l'altura del conjunt. Cap

al final, però, Adriana i Virgili es redimeixen; les semblances entre Virgili i Cussà s'accentuen, i hom entén que, efectivament, el projecte de Cussà era el de situar-se en aquest tot desplegat; de pensar la seva mort propera i fer-la perspectiva de lectura. Des d'aquí es llegeix *Les muses*, que no deixa mai de ser joc i aventura i aborda la mort sense solemnitat. Cussà desplega el seu enginy lingüístic i humorístic com acostuma («lluç i fer», una interpretació sexualitzada de Mateu 6:3 «que la teva mà dreta no sàpiga el que fa l'esquerra» que arrenca una riallada) i fa una sensació d'eixamplament del diccionari, sense perdre la fluïdesa, ben poc comuna en la nostra llengua. Cussà és com un d'aquells cuiners que de qualssevol sobres te n'arma un plat que fa patxoca. Tampoc té pudor en barrejar tot tipus de narradors, des d'un abjecte pederasta a calcats i omniscients observadors.

*Les muses* és una lectura que recompensa un fons previ —inevitablement hom gaudeix més allí on pot ubicar les referències, on la història fa la feina de fons. En aquests reeixits capítols (que depenen del lector), l'experiència de lectura és còmplice, perquè Cussà i el lector comparteixen la platea del temps present. Allí on les referències fallen, hom té la temptació de *googlejar* constantment per aclarir els límits de la ficció, però això seria traïr l'esperit de Cussà, perquè *Les muses* demana un esperit aventurer. De fet,

si hom no sabés res de Lull, Shakespeare o Cervantes, hi trobaria precisament això: un llibre d'aventures.

Ple de joc, humor i sexe, com l'autor ens té acostumats, la novel·la sug-

gereix una mena de trama paneuropea, una conjura secreta d'inspiració. Aquesta conjura, fet i fet, és l'art.

ARIÀ PACO ABENOZA

### *Jaufré*

Traducció i estudi d'Anton M. Espadaler. Editorial Barcino, «Biblioteca Barcino», 2021

Quan l'any 2015 Anton M. Espadaler va publicar la traducció catalana de la *Flamenca* (Publicacions de la Universitat de Barcelona), sabia que encara no havia acabat la feina. Sabia que l'havia de completar amb la traducció de l'altra gran novel·la occitana, el *Jaufré*, dues obres magnífiques escrites al segle XIII en terra de trobadors i que, davant de la proliferació de manuscrits i poesia trobadoresca, posen en evidència que la narrativa occitana existeix com una excepció, com va deixar establert Alberto Limentani fa molt de temps (Alberto Limentani. *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*. Einaudi Editore, 1977).

Per això cal celebrar amb bombo i platerets la publicació de la traducció catalana del *Jaufré*: perquè culmina amb èxit una bona feina i perquè posa a l'abast del públic català culte una obra fonamental de l'edat mitjana que, a més, té el mèrit de ser molt divertida. El *Jaufré*, una obra anònima d'autoria catalana, datada possiblement a finals del regnat de Jaume I, conté tots els elements de la matèria de Bretanya i hi afegeix l'aparició de dos episodis còmics, que obren i tanquen la novel·la amb gran mestratge. A l'arrencada, el rei Artús és arrossegat per una bèstia grossa i fera que el condueix a dalt d'un penya-segat, mentre, a sota, els cavallers de la cort es despullen i munten un matalàs amb la roba per si de cas el rei s'estimba. Al final, el rei Artús arrenca el vol enganxat a les urpes d'un ocell gegant que acaba per deixar-lo a terra, sa i estalvi. A l'entremig, hi ha l'insult a la cort

característic de la narrativa artúrica, el cavaller valent (Jaufré) que s'ofereix a venjar l'afrenta del malvat (Taulat de Rogimont) i l'aprenentatge cavalleresc que passa necessàriament per l'aprenentatge amorós. Jaufré i Brunissenda s'enamoren només de veure's (encara que es facin pregar una miqueta) i, després d'una escena memorable i de gran subtilesa psicològica com és una nit d'insomni amorós que pateixen tots dos alhora i per separat, la història s'acaba amb un final feliç i matrimonial, com hi acaben l'*Erec i Enide* o *El cavaller del lleó* de Chrétien de Troyes, el *Paris e Viana* o el *Curial e Güelfa*. La poesia trobadoresca és necessàriament adulterina. La prosa, no.

Anton M. Espadaler ha fet una feina esplèndida. El text es presenta en la versió occitana (en vers) i la traducció (en prosa) en pàgines acarades, que permeten comprovar la destresa del traductor o llegir només el text traduït com si fos una novel·la del segle XXI. Així ha quedat l'episodi dels cavallers que es despullen als peus del penya-segat:

«Immediatament tots es van començar a despullar de pressa. Hauríeu vist portar corrents els seus vestits, mantells i capes. No els va quedar cap peça: ni mitges ni camisa ni bragues es van deixar per treure. I un cop tots despullats van fer amb els vestits una pila tan gran sota el rei que, si de sobte hagués caigut, estic segur que no s'hauria fet mal.

»I quan la bèstia ho va veure, va fer com si volgués anar-se'n i va moure una mica el cap. Els de sota van fer un crit espantós i ple d'angoixa, i es van posar de genollons, pregant a Déu que protegís el rei i els el tornés sa i estalvi. Aleshores la bèstia va ajuntar els quatre peus i va saltar enmig d'ells, i tot seguit va deixar caure el rei, que tenia a les banyes, i es va convertir en un cavaller bell, apersonat i gentil [...]» (p. 41).

El text traduït apareix net, sense notes a peu de pàgina que en puguin enfarfegar la lectura. Les explicacions a cada passatge es presenten a banda, en l'apartat final «Notes i comentaris», cosa que em sembla un encert editorial. El volum conté un prefaci de presentació de l'obra molt breu (nou pàgines), pensat per a tots els públics, i un postfaci més llarg (gairébe quaranta), que analitza a fons la novel·la i recull les dades actualitzades de tots els estudiosos que han dedicat anys a l'estudi de l'obra.

Al meu parer, al prefaci i al postfaci hi ha dues idees essencials. La primera és la valoració de la comicitat del text, que no tots els estudiosos han sabut veure ni valorar i cosa que implica acceptar-ne una redacció tardana (1272-1276). La comicitat del *Jaufré* sorgeix de l'exageració, de l'acumulació d'escenes previsible alterades per algun detall que les distorsiona i, sobretot, sorgeix del fet que l'anònim s'hi diverteix (p. 645). La segona idea

és la contextualització històrica a la Provença de la segona meitat del segle XIII. Segons Espadaler, el *Jaufré* s'ha d'entendre com una resposta literària que significa una oposició frontal als angevins. Si l'obra es va redactar enmig del conflicte entre els capets i els catalans a Provença (simplificant-ho molt, el comtat havia passat a mans dels capets contra la voluntat de Jaume I en casar-se Beatriu de Provença amb Carles d'Anjou el 1246), en parodiar elements essencials de la matèria de Bretanya, l'obra s'hauria d'entendre com un enfrontament cultural al món francès, ple de tornejos per exemple, que són ben escassos al *Jaufré* (només n'hi ha un). Aquesta lectura en clau de sirventès (per dir-ho amb terminologia trobadoresca) porta Espadaler a anar més enllà i a trobar simbolisme a alguns dels personatges: «Comprenc que en una obra antiangevina hom estigui temptat de veure en Felló el parenc i cruel i rebutjat Carles d'Anjou, i fer de la terra de la fada una metafòrica

Provença, o una no menys metafòrica Sicília, i de Jaufre, el rei aragonès alliberador» (p. 647). Però també afirma que no s'ha de buscar simbolisme a tot el que esdevé a la novel·la, perquè moltes de les accions que hi passen no tenen cap més significat que l'oportunitat del moment. Si quan arriba al castell de Montbrú, Jaufre s'adorm al jardí és, senzillament, perquè té son. L'atzar sempre ha tingut un paper rellevant en la bona literatura.

Si fins ara volíem llegir aquesta magnífica novel·la en una prosa que ens la fes propera, ho havíem de fer en la traducció francesa de Michel Zink, la castellana de Gómez Redondo, que conté un pròleg amb algun desencert interpretatiu (com considerar que a l'autor o als dos autors anònims els falta geni) o en la italiana de Charmaine Lee, més posada al dia per raons cronològiques. La traducció d'Anton M. Espadaler posa fi a una anomalia cultural que ha durat massa anys.

ANTÒNIA CARRÉ

Mar Bosch

*L'edat dels vius*

Univers, 2022

En una llibreria de Barcelona, al final de la presentació de la novel·la, l'autora va deixar sobre la cadira el plec de fulls amb els apunts amb els quals havia esquematitzat el seu discurs. Més enllà dels detalls, les anotacions feien encara més evident la doble argumentació que és aplicable a la lectura d'aquest *conte philosophique*: just a la primera pàgina, hi ressalten els noms de Thomas More i el de John Stuart Mill, que es reparteixen l'espai de manera simètrica: l'un al costat de la paraula *utopia* i l'altre, simètricament, aparellat amb el mot *distopia*. La qüestió que aquesta oposició planteja és si això es pot aplicar mecànicament a la divisió interna de la narració, entre un món desaparegut en el qual queda només una testimoni humana i una «illa bonica» poblada per un grup de vells que van abandonar la societat quan van renunciar a la possibilitat de ser joves per sempre, si bé amb una sola imposició: acceptar una data de caducitat preestablerta. O, si volem, entre una societat tecnocràtica que –per un error del sistema?, per una causa exterior?, per una venjança de la natura?– es redueix a un sol individu i, per contra, un manyoc de per-

sonatges assilvestrats i feréstecs que es disposen a crear una comunitat que tingui com menys obligacions socials possibles millor. O, amb una tercera definició, entre un monòleg –potser caldria anomenar-lo un diàleg *in absentia* (sense ofensa per la rata que escolta)– de la protagonista que deixa les runes de la seva civilització («*cernimus exemplis oppida posse mori*», 'ens adonem mitjançant els exemples que les ciutats poden morir', constatava Rutili Namacià) per emprendre un viatge amb barca *versus* una polifonia limitada en què cada veu assumeix la seva perspectiva i tan sols accepta els elements mínims per una convivència regulada.

Doncs bé, aquestes dues parts del llibre, que s'uneixen mitjançant la figura de la protagonista, donen peu a uns models estilístics força diferents. Per començar, hi ha la paradoxa d'una construcció narrativa que s'obre amb un viatge odisseic i es tanca amb una col·lectivitat de rumiadors decaïts que viuen en una *Ilíada* tan poc vitalista que ni una Helena ni una poma d'or no hi podrien renovar cap conflicte. Després, ve l'estructura. Els capítols dominats per la navegació d'Elisa Neri van encapçalats amb unes rúbriques que recorden els manuscrits medievals –o, més ben dit, la reproducció que d'aquestes fórmules se n'ha fet en època postmoderna, i valgui com a paradigma *El nom de la rosa*. Tanmateix, l'autora fa servir

aquest estratagema no pas cap al futur, per crear unes expectatives respecte al fragment textual que ens presenta, sinó per omplir retrospectivament el buit que es crea quan s'acaba l'anterior. A l'escenari totalment diferent que domina la segona part, aquest *at-trezzo* desapareix perquè s'ha tornat inútil: les interaccions d'un nombre conspicu de personatges, guiats per una mena de *concordia discors*, ajuden a reconstruir les vicissituds de la història i els seus paranys sense necessitat d'explicacions exteriors. Com s'esdevé, llavors, l'«efecte cançoner» (el que va permetre a Petrarca que una meitat del seu recull mirés cap a l'altra meitat i manifestés una *mutatio animi* que no es va portar del tot a terme) que hauria de cosir una sutura per remeiar aquesta escissió? La resposta és fàcil, ha de passar per la protagonista, però la manera és més que original: Elisa Neri desapareix i torna dins el text per conquerir-hi a poc a poc un lloc absolut, però només al final i gràcies a l'escriptura.

I ara arriba el moment de les catalogacions, dels adjectius més o menys encertats, dels intents de reconduir-ho tot a uns pares (al masculí inclúsiu) putatius. Entre un gargot i un altre, en aquelles planes abandonades per Mar Bosch a la llibreria, enmig de referències a Huxley, Plató, Amerigo Vespucci i Ursula Le Guin, topem amb aquest eslògan: «*Blade Runner* és un mem». La *boutade* no és el territo-

ri i tampoc no el pot cobrir amb una fórmula borgesiana o com una instal·lació de Christo: el que les intencions de l'autora assenyalen és, més aviat, que en la seva obra traspua un element còmic que no anorrea la reflexió; ben al contrari, és el pensament –i, com a conseqüència, l'empatia– que converteix l'acudit en humor, humà i solidari amb els personatges.

Ara bé, si repassem les altres publicacions de Mar Bosch, a partir de la visionària *Bedlam* fins a *La dona efervescent*, passant per *Les generacions espontànies* i *Vindrà amb mi després del diluvi*, sense oblidar-nos del cas més recent, la novel·la juvenil *El dia de l'esquerda*, hi notarem un *pattern* progressiu força clar que va de l'assumpció d'alguns mecanismes d'autoria explícita –Pere Calders als exordis, Francesc Trabal en un segon moment– que, en ser assumits i fagocitats, deixen espai a l'aspecte sinistre d'un quadre aparentment familiar i serè. I això porta a un problema lligat amb la recepció de l'obra perquè, en no detectar la presència de l'*Unheimlich*, el lector cerca una solució tranquil·litzadora que no pot trobar dins d'aquestes pàgines: qui vulgui exaltar el model de l'illa de *L'edat dels vius*, com si d'una reivindicació rousseaumiana es tractés, farà una interpretació defectuosa i contradictòria de tot el relat. Era el que, amb exageració (però no tant) i a tall de facècia (que amagava una veritat), so-



lia explicar Jordi Castellanos davant de la reducció a l'infantilisme dels contes de Pere Calders, quan es preguntava per què ningú no s'adonava de la quantitat de morts violentes que contenien. Doncs bé, a aquest prejudici d'una presumpció bonhomia de l'escriptora, caldria afegir un altre malentès, més generalitzat: el que, en els darrers anys, sol fer-ser servir per atorgar un judici de valor a les obres literàries catalanes segons l'oposició complexitat/senzillesa. Sorgeix la impressió que la reculada social de la llengua catalana –i del seu ús correcte– ha portat els crítics a calcular la qualitat de les obres segons el seu grau de complicació –lingüística, estructural, referencial, etc.– i especifiquem que tan sols cal compadir qui vulgui traduir aquest comentari com una aposta per a la simplificació. Així, constatem que, si aquest tipus d'actitud marca una tendència banal i escolar –però no pas perillosa perquè, pedagògicament, es podria esmenar sense gaires esforços–, també deixa

ciència de la pèrdua de les habilitats idiomàtiques dins el públic lector. Ras i curt: el risc és que el model narratiu de Mar Bosch *sembli* fàcil i que, en conseqüència, sigui catalogat dins el grup dels productes no ambiciosos.

Dit això, encara ens falta anunciar l'existència d'un tercer apartat del llibre. Ens vindria bé anomenar-lo «final», però seria fer trampes: aquest desenllaç ens acompanya a un subgènere epistolar, el del *message in a bottle* que fa de conclusió existencial a tot el relat. I tanmateix, ens sembla que les respostes que cercàvem se n'han anat en una altra direcció: potser han agafat el mateix rumb de la rata que, després d'haver ascendit al rol de coprotagonista silenciosa dins la barca, «ja s'ha perdut terra enllà» quan arriben a l'illa. Com si s'acomiadés de l'Elisa transformant-la en una nova Alicia i convertint-se en un conillet per cridar-li «I'm late, I'm late».

FRANCESCO ARDOLINO



## Edicions de la Revista de Catalunya



**01. La nova articulació catalana-valenciana-balear (2017)**  
Coordinador:  
Jordi Manent  
PVP 16 euros



**02. Enric Prat de la Riba (1870 - 1917): pensar i construir una Catalunya per al futur (2017)** Coord.: Lluís Duran i Joan Safont i Plumed  
PVP 16 euros



**03. Pompeu Fabra: llengua, civisme, país (2018)**  
Coordinadors: Lluís Duran i Jordi Manent  
PVP 16 euros



**04. La República de les Lletres. 25 plomes d'avui per proclamar-la (2018)**  
Coordinador:  
Xènia Bussé  
PVP 16 euros



**05. Irradiacions brossianes (2019)**  
Coordinadora:  
Pilar García-Sedas  
PVP 16 euros



**06. Feminismes. Subjectes del nou mil·lenni (2020)**  
Coordinadora:  
Lluïsa Julià Capdevila  
PVP 16 euros



**07. Vigència de Josep Carner (2020)**  
Coordinador:  
Jordi Manent  
PVP 16 euros



**08. Periodismes (2021)**  
Coordinador:  
Francesc Canosa Farran  
PVP 16 euros

### Novetat



**09. Cine: art, indústria, miratge (2022)**  
Coordinador: Octavi Martí  
PVP 18 euros

### Monogràfics de la Revista de Catalunya

*Homenatge a Teresa Rovira (2014/II)*  
Coordinadores: Pilar García-Sedas i Meritxell Talavera i Muntané  
PVP 16 euros

*Max Cahner: artífex de la recuperació cultural i creador d'estructures d'estat (2015/II)*  
Coordinador: Joan Tres  
PVP 16 euros

*Albert Manent: acció cultural, compromís civil i projecte intel·lectual (2015/I)*  
Coordinador: Jordi Amat  
PVP 16 euros

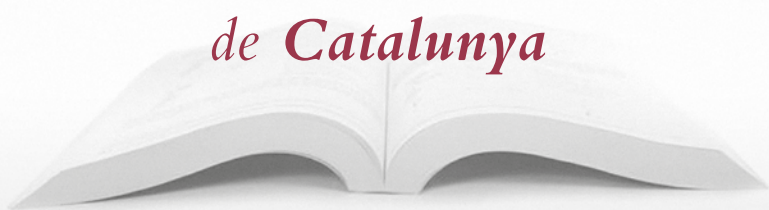
*Impacte econòmic de la independència (2016/I)*  
Coordinadors: Oriol Amat i Modest Guinjoan  
PVP 16 euros

Des del 1924, la *Revista de Catalunya*  
reflexiona sobre el país, la cultura i el món

Hi han col·laborat i hi col·laboren els millors intel·lectuals de cada època

R

*Revista  
de Catalunya*



Fes-te'n subscriptor!

Si vols una lectura reposada  
i reflexiva sobre el nostre país,  
la cultura, la història...,  
tria la *Revista de Catalunya*.

6 números l'any: 4 números ordinaris i 2 números  
monogràfics Preu de subscripció: 65 euros l'any.

Si us interessa, també podeu adquirir els números anteriors  
i els monogràfics de les Edicions Revista de Catalunya.

Demaneu-los a: [revistadecatalunya@gmail.com](mailto:revistadecatalunya@gmail.com)

[www.revistadecatalunya.cat](http://www.revistadecatalunya.cat)



## Butlleta de subscripció

### PREU SUBSCRIPCIÓ ANUAL

65,00 € / any

Europa: 78,00 € / any

Resta del món: 120 \$ / any

Nom i cognoms

Adreça postal

Codi postal i població

Telèfons de contacte

Adreça electrònica

NIF

Compte bancari  
(Cal afegir IBAN)

IBAN	Entitat	Oficina	DC	Compte corrent
------	---------	---------	----	----------------

Titular del compte

### Autorització

Autoritzo la FUNDACIÓ REVISTA DE CATALUNYA a carregar-me en el meu compte:

IBAN	Entitat	Oficina	DC	Compte corrent
------	---------	---------	----	----------------

l'import anual de la subscripció a la **Revista de Catalunya**

(Data)

(Signatura)

### AVÍS:

Si voleu fer efectiva la vostra baixa com a subscriptor, caldrà que ho comuniquieu dos mesos abans de la data efectiva de dita baixa a [revistadecatalunya@gmail.com](mailto:revistadecatalunya@gmail.com)

**FUNDACIÓ REVISTA DE CATALUNYA**

C. Breda, 7-9, local, 08029, Barcelona

Telèfon 662 510 161

[www.revistadecatalunya.cat](http://www.revistadecatalunya.cat) - [revistadecatalunya@gmail.com](mailto:revistadecatalunya@gmail.com)