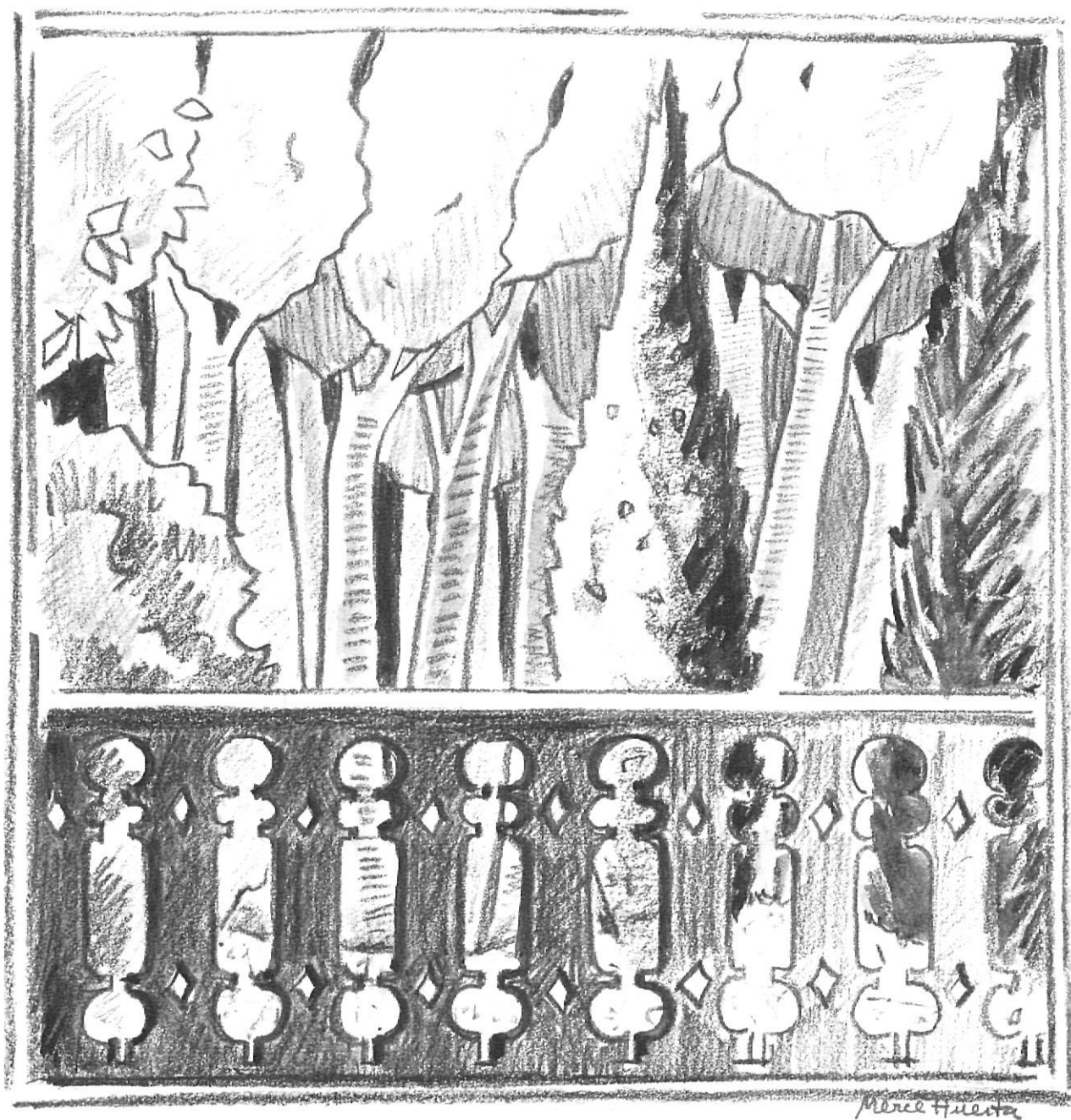




LA VEU LLUMINOSA , per J. Alexandre Montiel	II
CINC POEMES , per M. Rosa Font	VI
REVITALITZAR LA TRADICIÓ TEATRAL , per Lluís Masgrau	VIII
CICERÓ TRADUÏT PER DOS GIRONINS , per Mariàngela Vilallonga	IX
ÈPIQUES DEL SOFREGIT , per Josep Valls	X
BARCELÓ I MARISCAL , per Sebastià Goday	XI
FRANCIS FORD COPPOLA , per Fèlix Fanés	XII
L'ESTILOGRÀFICA , per M. Àngels Anglada	XIII

Aquesta edició de **fulls de la Revista** és il·lustrada per **Mercè Huerta**

LA VEU LLUMINOSA

J. Alexandre Montiel

Imaginem que, per un atzar, certa pel·lícula que estem veient s'interromp; la llum s'encén i la direcció del local prega uns minuts de paciència fins que es reparin les bobines. És molt probable que no haguéssim anat al cinema tot sols, de manera que encetarem una animada xerrada amb els nostres acompanyants o un rosari de lamentacions, segons el nostre humor. El cert és que trigarem a trobar paraules, com si ens haguéssim desvetllat abruptament d'un somni; serem posseïdors d'un imprecís record dels paradisos o inferns dels quals hem estat expulsats; però un instint de sociabilitat — que és gairebé de supervivència — ens farà posar en paraules el nostre veure i el nostre sentir. Doncs bé, les paraules que trobarem en el nostre tal vegada commogut esperit, després de la nostra atorollada letàrgia, són les que millor ens representen com a persones concretes i singulars. En realitat som aquesta impertinent consciència que no permet lliurar-nos a un somni etern, aquesta permanent invitació dels altres a dir, i per tant a dir-nos. Fora dels nostres privats i secrets desigs, viure és sobretot donar compte de nosaltres mateixos. Segurament hi haurà

algú, tard o d'hora, que ens preguntí què ens ha semblat la pel·lícula, o que, insensible al nostre endidament, s'extengui en comentaris insuficients i tristos, desbaratant la nostra experiència immediata, opulenta i íntima, i convertint-la en un munt de llocs comuns. Naturalment tothom ha passat algun cop per això, i la seva repetició enfront un còmic de Corben, una pintura de Brueghel o una pel·lícula de Coppola, potser l'hagi inclinat a participar d'un cert descrèdit de la paraula. Hem de lamentar-ho si és així. Perquè sigui la nostra veu interior o la d'algun amic lúcid la que atorgui sentit a les imatges, aquestes només són capaces de significar a partir de codis previs. Dit d'una altra manera: a partir d'un cert saber dilucidat en paraules.

Pensem per les paraules. La vasta profusió d'imatges concedides sense esforç al nostre organisme, no seria res sense aquest ric patrimoni de *prejudicis* que són els termes que coneixem d'antuvi.

Ser de paraula

Estem tan acostumats a aquest prodigi, que suposem que l'articulació en paraules



és quelcom immediat i mostrenc. Un simple repertori del que disposa un ens superior anomenat *pensament*, com a molt un instrument perifèric del nostre ser. Amb tot, això no és així: podríem dir igualment que pensem pels nostres *prejudicis*, que el nostre pensament és precisament això: els nostres prejudicis. Com ha dit José María Valverde: «el llenguatge és el que fa humà l'ésser humà», però «s'esdevé que, fins molt recentment, hom no s'havia adonat de què era, perquè l'usem des de petits com si fos natural». És a dir que «pensar és parlar, i no és sinó parlar»¹.

No és d'estranyar que existeixin adalils de la sagrada missió de la paraula, gent que, com Antonio Machado, creuen que no hi ha res més important que parlar bé: «Cada día, señores, la literatura es más escrita y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escribe peor, en una prosa fría, sin grasetia terror a l'obscuritat quan s'allitava. Per això, en certa ocasió, demanà a la seva tia, quan ella ja havia apagat el llum de la taula de nit, que li parlés. La bona dona argüí que, de tota manera, encara que li parlés, no veuria res. Però el nen protestà amb tota justícia: «—Quan tu em parles, ja hi ha llum».

Conjurs miraculosos

Tot sovint se sobrevalora la paraula com a portadora de sentit, i s'oblida amb això el sentit de la paraula. S'esdevé el mateix amb les imatges: ens preguntem verbalment què signifiquen, pervertint amb aquesta interrogació el seu peculiar mode de significar, aunque no exenta de corrección, y que la oratoria sea un refrito de la palabra escrita, donde antes se había enterrado la palabra hablada. En todo orador de nuestros días hay siempre un periodista chapucero. Lo importante es hablar bien: con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará por añadido»².

Abans que una estratègia per fer memorable les paraules, abans que l'oripell de la cadència, l'eufonia, la rima i la mètrica, la poesia és una «paraula a temps», com definia Federico García Lorca. Per això emmudir, perdre peu en el discurs, no trobar la paraula que es té a la punta de la llengua, simbolitza exemplarment la mort, la desposseïció, la sinistra topada amb el no-res. I és que entre altres privilegis mirífics dels homes de veu articulada —«homes de veu articulada» s'anomenaven ells mateixos els grecs, per

diferenciar-se d'altres pobles, dels bàrbars, dels estrangers—, hi ha aquell que descriu Freud en un estremidor passatge dels seus assaigs. Es tracta del relat d'un nen que arribà a la consulta del psiquiatra. L'infant Potser aquests jocs de paraules semblin un xic abstrusos, però tot plegat és molt simple d'explicar: quan parlem no només comuniquem idees, ans ingresem en un fantasmagòric escenari de clars-obscur expressionistes, curull d'imatges nítides i borroses, imbricades prou lliurement amb els nostres somnis, els nostres records, les nostres intuïcions; també és obvi que en la paraula rebuda colombrem llums i ombres, afectes, prejudicis, amenaces, impotències («piensa el sentimiento, siente el pensamiento» escrigué Unamuno). I, d'altra banda, l'anomenada *densitat* de les imatges no actua en el receptor de forma molt distinta: suscita paraules que seleccionen, reordenen

i processen dites imatges, de manera un tant atzarosa, no del tot previsible.

Apunts sobre el pensament

Centrem-nos en la dicotomia paraula-imatge per veure què traiem en clar. Jean Mitry, sistematitzador de tots els problemes tradicionals que han acompanyat la història de les teories cinematogràfiques, pot servir-nos d'introducció al tema. A *Esthétique et psychologie du cinéma* afirma: «Tot pensament es forma en la mesura en què es formula». I segueix aclarint aquest punt: «Com el llenguatge és l'expressió més directa del pensament, pot dir-se que aquest es forma *generalment* en paraules» (subratllo la reticència), i conclou assegurant tot el contrari del que semblava presagiar la lapidària asseveració inaugural: «el pensament no formu-



Encara no s'han resolt satisfactòriament tots els dubtes que planteja l'estructura imatge, perquè a aquest tipus de consciència no el podem anomenar pensament, ni, en rigor, llenguatge, car manca de qualsevol articulació objectivable. Per a Galvano della Volpe, per exemple, la posició dels semiòlegs és una «posició gairebé desesperada», perquè «el 'missatge fotogràfic' és un lat, reduït a estats de consciència, és alhora anterior i exterior al llenguatge, i pot traduir-se —almenys manifestar-se— d'altra manera»³. Tot llegint aquest plantejament ens sorprenem amb la primera contradicció lògica: si el pensament es forma en la mesura en què es formula, què serà el pensament no formulat? Naturalment, el pensament no pensat, el pensament inexistent, el no-pensament, certa cosa que Mitry anomena, de manera inconseqüent i pudorosa, *pensament* «reduït a estats de consciència». El cert és que es tracta de saber «si les idees, els judicis, són estats de consciència, impressions no formulades que es tradueixen en llenguatge, o si, al contrari, el pensament es forma en estructures que li subministra la llengua, al mateix temps que es formula a través d'ella». Sigui com sigui, decideix finalment Mitry, «la idea sempre cristallitza en una imatge»⁴.

Per la seva banda, Jean-Paul Sartre, en les seves paraules finals després d'investigar què és la imaginació escriu: «Tot fet psíquic és forma i posseeix una estructura». Tal és l'afirmació en la qual concorden tots els psicòlegs contemporanis. I certament aquesta afirmació coincideix plenament amb les dades de la reflexió (...) Però la imatge és un cert tipus de consciència. La imatge és un acte i no una cosa. La imatge és consciència d'alguna cosa. Les nostres investigacions crítiques no podien conduir-nos més lluny. Caldria abordar ara la descripció fenomenològica de l'estructura 'imatge'. És el que intentarem en una altra obra»⁵. missatge sense codis (Roland Barthes: «Rehorique de l'Image», a *Communications*, núm. 4, 1964, p. 42)», cosa que el porta a la conclusió que «en fi, en missatges estètics sense codi cadascú pot llegir el que vulgui, i tal vegada l'única salvaguarda sigui un cert gust personal»⁶.

Cosa que ens deixa novament tots sols amb la nostra consciència feta d'imatges, de

prejudicis i de paraules, investigant segons l'antic mètode introspectiu com diantre penssem. Qüestió que va enfrontar l'escolàstica tomista amb els filòsofs platònics agustinians, i que segueix sense resoldre's. Tant és així que, en la nostra opinió, el problema encara està en el mateix punt on el deixà, fa més de cinquanta anys, el teòleg tortosí Joan Baptista Manyà que fa les següents proposicions:

«1a Generalment, la idea va acompanyada, en la consciència, de la imatge objectiva corresponent.

2a Hi ha idees, assenyaladament les abstractes, que viuen i es combinen en la consciència sense imatge objectiva; només en porten de verbal o de simbòlica.

3a No hi ha cap idea que pugui prescindir constantment i total del concurs de la representació sensible.

4a Hi ha moments i detalls, els més intensos i elevats del procés intel·lectiu, en els quals la imatge s'esvaeix de la consciència»⁷.

I, per acabar, segueix semblant-nos avui suggestiva la seva equànime conclusió⁸: «En molts casos, però, sobretot tractant-se d'intelligències que pertanyen al tipus que se'n diu verbal o s'hi atansen de prop, la separació de la idea i la paraula interior és summament difícil, psicològicament impossible. En últim terme, potser tot depèn del tipus d'intelligència individual i de l'habitud d'associació entre idea i paraula de cada subjecte»⁹.

NOTES

1. J.M. VALVERDE: *La literatura. Qué era y qué es*. Montesinos, Barcelona: 1982, pp. 9 i 16.
2. A. MACHADO: *Juan de Mairena*, pp. 41-42. Clásicos Castalia, Madrid: 1971.
3. Jean MITRY: *Estética y psicología del cine*, vol. I, p. 65. Siglo XXI, Madrid: 1984.
4. *ibidem.*, p. 69.
5. J.P. SARTRE: *La imaginación*, pp. 128-129. Edhasa, Barcelona: 1978.

6. Galvano DELLA VOLPE: «¿Es posible la crítica cinematográfica?» a VV.AA.: *Problemas de cine nuevo*, p. 135. Alianza, Madrid: 1971.
7. J.B. MANYÀ: *El pensament i la imatge*, p. 16. Barcelona: 1935.
8. *ibidem*, p. 18.
9. Aquest text és la síntesi de la conferència que el seu autor va pronunciar al Col·legi Universitari de Girona (Facultat de Lletres, Departament d'Art), el dia 21 de febrer de 1989.

CINC POEMES

M. Rosa Font

MIRALLS

Es baten els ocells en la fosca infinita
del temps. Als esbarzers del corriol
i als xiprers ensenyats es bressola la pluja.
Com un miratge encés, al finestral
sorgeixen els teus ulls, imatge de la terra
nua que oneja al vidre dels meus ulls.
Et contemplo en el joc de miralls que és la vida:
tendre dedins del mur, dòcil, magnànim;
ferotge i posseït, trossegues l'alba a fora

ÉS NIT I MAR I VENT

És nit i mar i vent. Intemporal.
És crit i goig i abís corprenedor.
Vela estesa en riells il·luminats
pel sol. Ombra profunda mai solcada,
vessada sobre els murs del foll plaer.
Desig de tu, del cos untat de besos
fidels, que és lluna i fosca incendiada
com el ble de l'espelma en el crepuscle:
Llum i foc que s'eleva, flama humil
que llampurna en els límits de l'ombra agonitzant.

PLUJA

La pluja ha fecundat les pedres somes,
cúpules de silenci entre els batecs
de les conques de fang esllavissat.
Les fiblades metàl·liques, les flames
esventrades pel signe de la nit,
ressonen en el calze de la pell.
Parrups de tórtora llunyanes, folles,
agòniques en cels esgarriats,
han estripat l'abisme llis dels dies.
L'aigua s'escola, lenta, pels tossals
del cos, niu veremat pel temps rabent
i el crit eixordador dels signes d'ara.
L'aigua arrabassa l'hora als mots: és màscara
de llum, dicteri del vent que bressola
el so glaçat que fascina el moment.



JOC

Les cendres de la nit guarden les cases
de tempestes i monstres de l'hivern:
Planys infinits, marmòries entranyes
de tambors que retronquen, bruts de sang,
i s'escampen pel cos del jardí mort.
Sento el fremit dels pins que no s'enrosen
en matinades fredes:
Temor i oblit de joia, aspriva set
del vianant sotmès al vol dels dies.
Mort a les fulles, mort a les arrels
que han fecundat el goig.
Terra i món com misteris recurrents
que fan el joc a vida
O terra i món com unitats del Tot,
foli deler d'harmonia.

RECORD

Hi ha el goig estès per les fulles de marbre
i cant florit dels déus en la penombra,
el mar que llamineja entre les ones
del desig i els vials de la muntanya.
Hi ha el temps de la memòria esquinqada
pel vent i per l'abisme de la llum
que ha trepitjat els dies.
Hi ha l'astre de la por, la solitud
que a poc a poc penetra en el teu cos
per ancorar-s'hi, eterna.
Què hi fas, perduda en la foscor?
Què cerques, submergida en les tavelles
del silenci?
Tinc por de recordar-te,
de mirar el cel en els teus ulls cansats,
d'acostar-me al recer de fred i oblit
que t'amaga.
Al davant teu s'escolen gotes d'aigua
i la neu du la màscara d'hivern
que li has deixat.
Rere el teu cap s'enfilen, per carenes
esvanides, la llum del nord i el blat manyac.

REVITALITZAR LA TRADICIÓ TEATRAL

Lluís Masgrau

El fet que el Renaixement coincidís amb l'inici de la decadència catalana va marcar profundament el desenvolupament de la nostra cultura. En el camp del teatre va fer impossible l'elaboració d'una tradició moderna pròpia. A partir del s. XVI Catalunya queda al marge dels nous horitzons teatrals; haurem d'esperar fins a Guimerà per trobar el primer autor modern d'autèntica vàlua, fruit d'una tradició autòctona. Així, la base d'autors que formen la nostra tradició teatral queda limitada, pràcticament, al s. XX.

Ara bé, si repassem atentament la història del nostre teatre veurem que la impossibilitat de crear una tradició moderna pròpia va comportar, com a contrapartida, una circumstància del més gran interès: la supervivència del teatre medieval. Durant els segles XVI-XVII, i en el marc de les cultures de l'Europa occidental, el teatre medieval va conviure amb formes del teatre modern. Amb tot, és clar que les formes medievals, totalment al marge de l'evolució del teatre, varen anar caient en desús fins a desaparèixer aclaparades per les formes modernes que cada cultura, tard o d'hora, va crear. Catalunya també va mantenir el seu teatre medieval més enllà del s. XVI però amb la particularitat que aquest teatre, sense la competència d'un teatre modern propi, va gaudir d'una vitalitat insòlita. Així, a la fi del s. XIX, quan Catalunya va reeixir a crear una tradició moderna, les formes del teatre medieval ja havien quedat profundament arrelades: havien

esdevingut tradicions populars. Gràcies a això una part molt important de les formes antigues ha arribat fins als nostres dies. La cultura catalana ha estat de les poques (l'única?) que ha sabut conservar mínimament el seu teatre medieval. El fet pren una importància decisiva si considerem que el teatre català fou un del més rics i desenvolupats de l'època.

A vegades la conservació ha estat total; l'espectacle ens ha arribat intacte, sense màcula. Representacions com el *Misteri d'Elx*, la *Patum de Berga* o la *Dansa de la mort de Verges* constitueixen casos únics, d'un valor incalculable. Amb tot, la major part de les formes medievals ens ha arribat alterada per l'aportació d'èpoques posteriors, la qual cosa no és obstacle per què els pastorets, les passions, el cant de la Sibilla, les festes de moros i cristians, les falles, els balls de diables, els gegants, les àguiles, dracs, mulasses, víbries i tota mena d'entremesos que esmalten el nostre folklore formin un llegat importantíssim que cal valorar justament, ja que configura la nostra pròpia tradició teatral. En aquest sentit coincidim plenament amb Ricard Salvat quan diu: «El nostre teatre clàssic és el medieval i cada cop, gràcies a les aportacions que es van produint (...) es va demostrant cada vegada més»¹. És molt important, doncs, estudiar a fons el nostre teatre medieval per tal d'establir-ne la seva configuració i el seu abast. De fet, d'un temps ençà, ja hi ha una sèrie d'investigadors —nacionals i estrangers— que estan treba-

llant en aquest sentit, la qual cosa és d'agrair. A més d'això, però, hi ha una altra feina a fer tant o més urgent: reivindicar i divulgar la nostra tradició des de la pràctica teatral. Cal que ens adonem que el conjunt de les tradicions catalanes constitueix una autèntica pedrera teatral. Si volem, es tracta d'una teatralitat potencial, que espera la mà del creador per tal d'assolir tota la seva plenitud, però, tanmateix, la seva autenticitat i el seu valor són innegables. Per això és tan preocupant que els nostres creadors teatrals ignorin completament la nostra tradició. Sospito que és degut a què en desconeixen la seva existència i el seu valor. Personalment, penso que en un moment en què el panorama teatral està saturat de produccions mediocres, formes gastades, esquemes estereotipats, gags, historietes de fulletó, etc... la fidelitat a la pròpia tradició ofereix una via de treball interessant, original i molt saludable.

Finalment, voldria remarcar el fet que totes les cultures europees d'una certa importància, coincidint amb el seu moment de màxim floriment varen encunyar formes teatrals pròpies: la tragèdia grega, la *comedia dell'arte*, el drama elisabetà, l'auto sacramental, la tragèdia neoclàssica, el drama musical germànic... En aquest sentit, l'aportació de Catalunya a la dramàtica europea hauria de consistir en el teatre medieval que s'ha conservat. Aquesta aportació, però, ha d'anar precedida pel fet que algun dia veiem la nostra tradició revitalitzada a través de la pràctica teatral estrictament professional.

1. R. Salvat, pròleg a *Teatre religiós medieval als països catalans* de J. Francesc Massip. Edicions 62 (Barcelona 1984).

CICERÓ TRADUÏT PER DOS GIRONINS

Mariàngela Vilallonga

Així com Carles Riba afirmava que per a ell *traduir és obeir*, la catedràtica de llatí de l'Institut de Batxillerat Vicens Vives de Girona, Dolors Condom, assegura que el mot que més li agrada per a definir amb precisió el que significa *traduir* és precisament *triar*. Això és el que tant la mateixa Dolors Condom, com Joan Manuel del Pozo, professor de filosofia al Col·legi Universitari de Girona, han fet amb una correcció i una escrupolositat admirables en les seves traduccions ciceronianes aparegudes durant aquest curs 1988-89 a la Fundació Bernat Metge.

El volum dotzè dels *Discursos* de Ciceró, format per la *Defensa de Publi Sullà* i la *Defensa de Luci Flac* ha estat preparat per Dolors Condom. Constitueix el volum 255 de la col·lecció catalana de clàssics llatins i grecs instituïda per Francesc Cambó l'any 1923. L'anterior, el número 254, és el primer volum d'una obra filosòfica de Ciceró, *La naturalesa dels déus*, que ha estat a cura de Joan Manuel del Pozo.

El fet que apareguin dues obres de Ciceró en un espai tan breu de temps no ens ha de sorprendre excessivament, si tenim present la gran extensió de la producció ciceroniana i al mateix temps la, en proporció, poca atenció que li ha dedicat la Fundació Bernat Metge, atès que des de l'any 1974 no havia publicat absolutament res del gran orador romà i que de la trentena llarga d'obres que va escriure aquest autor, entre discursos i tractats, només la meitat

havien estat traduïts al català des dels inicis de la Fundació. Tampoc no ens ha de sorprendre que siguin precisament dos professors de les terres gironines els que hagin traduït, anotat i estudiat aquestes obres llatines si recordem la tradició i acceptació que els estudis clàssics han tingut de sempre en les nostres comarques, tot i que la Universitat gironina des de fa ja massa anys no correspon amb un primer cycle complet de llengües clàssiques a mantenir aquesta tradició.

Ens plau molt, doncs, saludar novament després de quinze anys, la represa de la tasca de traduir Ciceró per part de la Fundació Bernat Metge i ens plau més encara de veure que ha estat de la mà de dos gironins que aquestes obres de Ciceró han arribat a la llengua catalana.

Maria Angels Anglada, escriptora i també estudiosa dels clàssics, en la presentació que el passat mes de juny va fer al Casino Menestral de Figueres dels dos volums ciceronians, en una vetllada en la qual s'ajuntaren la rigorositat científica amb la calidesa humana, va destacar els trets més característics del treball d'ambdós traductors: de la traducció que ens ha donat del Pozo del primer llibre de *La naturalesa dels déus* va ressaltar la seva fidelitat a l'original, la seva expressivitat i l'encadenament lògic i ben travat de les seves frases, i no va poder deixar d'observar la identificació del traductor amb el ben conegut estil ciceronià; de la traducció dels dos discursos que ha dut a terme Dolors

Condom en va remarcar l'exuberant riquesa de vocabulari i l'extraordinària facilitat de la traductora per a canviar el registre del llenguatge amb la mateixa flexibilitat que ho fa Ciceró quan s'escola d'un llenguatge elevat a un altre de col·loquial o fins i tot poètic.

La justesa dels mots de Maria Angels Anglada reflecteix perfectament allò més destacable de les obres que ens han ocupat en aquest comentari i eximeix l'autora d'aquestes línies d'intentar valoracions que no podrien resultar més encertades. «Temo, però, que endut per l'interès, no m'hagi allargat massa; però és que era difícil d'abandonar, tot just començat, un tema de tant contingut i tan destacat; encara que no em pertocava tant d'ésser expositor com oient», són mots de *La naturalesa dels déus*, I, 20, 56 que subscriu qui només ha apuntat un tema que mereix ser tractat més llargament.

ÈPIQUES DEL SOFREGIT

Josep Valls

Fóra bo poder-nos remuntar als orígens coneguts de la humanitat i comprovar que els primers homes eren civilitzats en aquesta important feina d'alimentar-se. Però no podem: del comú pare Adam, la Bíblia diu que menjava crus els aliments, el primer home no va ser, per descomptat, el primer cuiner. La costella que tenia de reserva, com se sap, no l'arribà a usar amb finalitats culinàries, cosa que fins avui cap home seriós no ha lamentat. Tampoc el fet, que d'una manera irreflexiva mossegués la maleïda poma no ens permet suposar-lo presumpte cuiner ni tan sols gourmet, la poma és una fruita sense efusió, de mossec anodí i susceptible de funestes metamorfosis. Emparant-nos en la tesi de l'irlandès Graves, segons la qual l'home és un animal culinari, s'arriba ben fàcilment a la conclusió que Adam no va ser el primer home de veritat, sinó que aquest honorable títol correspon a l'ésser desconegut que començà a cuinar els seus aliments, l'«homo coquus». Si em permeten: un servidor se sent més fill d'aquest pare que no pas d'aquell.

Hauem de venir molt més cap aquí, doncs, i ajustar-nos en relació amb la literatura, camp en el qual la gastronomia, anomenada per Montaigne «science de gueule», ocupa un lloc de prestigi en relació amb d'altres ciències perquè també té els seus manuscrits antics, incunables, clàssics universals i quantitat d'autors oblidats.

Ultra els innombrables lli-



bres de receptes que des de Bartolomeo Sacchi fins a les actuals obres d'art de fotografia i maquetació han sortit arreu, el tema en el món literari és particularment important i de moda, si es pot dir així. En aquests últims anys, sobretot, sembla que no pot haver-hi heroï de ficció, inspector de policia o protagonista de novella que no sigui addicte als gaudis del menjar i beure. Més indicador encara, fins fa poc, dedicar-se a la gastronomia, a la cuina de resultats, era considerat propi de gent de dretes, carca o burgesa, lleugereta i buida. Ara,

en canvi, conèixer els bons vins i aiguardents, entendre en salses «à la nage» i cantar les virtuts de l'agredolç, sembla ser el substitutiu, per a determinades persones, de llegir Sartre els anys seixanta. A la nostra societat hi ha individus importants que van començar com a marxistes rabiosos, després van ser xinesos de Mao, cubans del Che, llibertaris del maig francès i han acabat desencantats, lúdics i membres fells de l'esnobada gastronòmica. No vull dir noms, però alguns d'ells passen les dèries palatals als herois de les seves novel·les. Consti una

cosa, però: són aquesta gent els qui han aconseguit inculcar a la societat que menjar i beure bé no és exclusiu de dretans, carques o burgesos. Agraïment en aquest sentit.

El 1917 la difosa esperança de l'home passava per Moscou. Després va passant per Pekin, Praga, Belgrad, L'Havana. Avui, a la vista de tot això, la fe revolucionària s'ha quedat sense models concrets i potser per això triomfa la matèria més important de totes, la que esdevé pròpia còrpora i que podem pensar, mesurar, flairar, palpar. Del que és a l'abast d'un servidor, gosaria dir que la cosa moderna arrenca amb Simeon, i em deixo expressament Rabelais perquè no acaba-riem. L'inspector Maigret és un gourmet de primera línia i madame Maigret una cuinera d'excepció. L'exemple —si l'exemple és aquest i podria ser que sí— ha fet escola, Maigret ha excitat glàndules salivals arreu: als herois de la crònica urbana, al propi James Bond (en quasi totes les pel·lícules demana Dom Pérignon), als detectius de sèries televisives, a inspectors gallecs, i al gran Nero Wolfe —entre molts altres, és clar.

No sé si lamentar-ho o no, però em veig obligat a admetre que avui desvetlla més bufera un llobarro amb moixernons que les teories d'Enrich Fromm sobre el tenir o l'ésser; ho constato a cada moment en un lloc on passo més d'un terç de la meua quotidianitat. Perdonin, encara una consideració «ad hoc», però aquest paper ha d'acabar forçosament així: qui ha menjat una polarda a la crema en un restaurant dels volts de Lyon, cuinada per una àvia del país, en parla com si l'arcàngel Gabriel l'hagués besat a les parpelles, en aquell temps que encara circulaven bones notícies en aquest món miserable.

BARCELÓ I MARISCAL

Sebastià Goday

Del 5 al 22 d'abril de 1914, Paul Klee, August Macke i Louis Moillet viatjaren a Tunísia i Kairuan. Per a Paul Klee aquest curt viatge fou una autèntica revelació artística constatada per tots els seus biògrafs i exegetes, i palesada per Klee en un canvi radical en la seva trajectòria (passà del dibuix a la pintura) i, a més, produí un munt d'aquarelles.

Any 1988. Al llarg de sis mesos, en Miquel Barceló de Felanitx i en Mariscal de València viatgen a Mali (capital: Bamako). El seu èxode fou anunciat escrupolosament per tots els mitjans de comunicació. El retorn a la seva vida quotidiana ha estat esplendorós; una ovació sense precedents, una preciositat publicitària.

Anem a pams. En M. Barceló i el seu «staff» (o és ell, només, part d'un «staff»?) presenta a Barcelona (galeria Dau al Set d'en Salvador Riera de Breda): «Barceló in Mali», recull d'una quarantena de «gouches» i un parell de llibres bloc (perdó, vull dir quaderns o apunts de viatge). De fet, obra menor que dona peu a un dels més grans desplegaments publicitaris mai coneguts a Barcelona. TVs, ràdios, diaris, revistes, crítics... tothom rendit, atropelladament, davant de la figura llegendària —ja— d'en Barceló. I jo em demano: és, són aquells «gouches» un prodigi de l'art dels vuitanta o una rutilant campanya de «marketing»? Crec que en primer lloc cal col·locar-hi les qüestions de mercat i després, bé, en Barceló que no està mal, però que podria

haver esperat i exhibir més tard obra de la grossa, de la qual fa impressió, la que es fa de cara a la galeria. El públic té paciència; els publicitaris, col·leccionistes i/o inversors, no. En M. Barceló ha fet paisatges africans, lànguids i apastelats, larvàtics, que en un futur cal veure traduïts en enormes teles barcelonianes. Barceló ha pecat d'indecorós i impúdic en una mena d'urgència històrica, una precipitació per ensenyar-ho tot: el personal i l'intransferible, entranyes, humors. En definitiva: ens ha mostrat el truc, o li han fet ensenyar-lo?

I d'en Mariscal? Entranyable, tendre, àgil i ràpid. És un gran ideador i un magnífic publicista. Cal que tothom se l'estimi, al gran il·lustrador neonaïf i neohumorista. Espectacular, barcelona de la barra, coca i navili. Cubista tenaç. Dissenyador de col·legues. Almirall de la idea. Mariscal de Barcelona. Iniciatives SA. No sé, bé, no sé.

Jo me l'estimo molt i tot el seu centenari, tant a València com al port de Barcelona ho trobo encantador. És el paradigma dels vuitanta, un resum de tot el que ha succeït en el món de l'art i de l'artesanía: bones idees, tècniques artístiques en devaluació, disseny damunt disseny, bons recolzaments institucionals, impecables campanyes publicitàries, eufòria econòmica, i diversió.

En resum: dos triomfadors provinents dels Països Catalans que, ara per ara, són paradigmes indiscutibles de la dècada dels vuitanta i que cal tenir-los presents a l'hora de fer l'anàlisi de l'època.

FRANCIS FORD COPPOLA

Fèlix Fanés

Dels cineastes americans actuals, no n'hi ha cap, com passava abans amb els Ford, Hawks o Lubistch, de qui puguem dir que tots els films són interessants. Bé, no n'hi ha cap si exceptuem Francis Ford Coppola.

Recordo haver sortit una mica vacil·lant de veure *Cementiris de pedra*, una pel·lícula sobre els valors «profunds» de l'exèrcit. En aquell film, el rerafons argumental era certament vomitiu, però, durant la projecció, no em fa res de confessar-ho, vaig caure presoner de la teranyina que Coppola havia teixit amb les imatges, la posada en escena i el treball dels actors, de manera que, per damunt del mareig estomacal, va prevaler al capdavant l'admiració per l'art del cineasta.

El fet que em passés això —com els devia passar a altres espectadors—, suposo que s'ha d'atribuir a la preocupació del cineasta pels problemes de la forma. Coppola deu ser, a hores d'ara, l'únic director americà interessat per l'estil; o encara millor, l'únic que anteposa les qüestions formals a qualsevol altra consideració. De fet, diguem-ho ras i curt, Coppola és allò que s'anomena un formalista. Ara, en el context d'un món en què el visual és dominant, i alhora banal i corroït per la baixesa de la televisió, la gran fàbrica d'imatges com salsitxes que ens empudega els ulls fins a la ceguera, el fet de ser un formalista no pot sinó considerar-se com un elogi —el més gran dels elogis.

No es pot, però, reduir el valor de Coppola a la fabricació d'imatges belles, perquè,

en fer-ho, deixem de banda altres qüestions. Cal no oblidar, per exemple, que en els darrers temps ha estat un cineasta que s'ha hagut de moure dins d'uns marges molt estrets. De fet, *Cementiris de pedra* és una peça força característica, ni que sigui per la magnitud dels defectes que té, d'aquest Coppola empaitat per la necessitat. La pel·lícula forma part del seguit d'encàrrecs que el cineasta va haver de realitzar després del fracàs absolut de *One from the Heart*, film imperfecte però molt interessant, que el va dur, entre altres coses, a la fallida del projecte, altament insensat, dels Estudis Zootrope —la voluntat de recuperar el vell sistema hollywoodià, però aplicat a activitats innovadores, gairebé avantguardistes. *Cementiris de pedra*, com ho havien estat abans *The Outsiders*, *Rumble Fish*, *Cotton Club* o *Peggy Sue Got Married*, era un film d'encàrrec. Coppola va acceptar de dirigir-lo, segons que ha declarat posteriorment, perquè li feia gràcia això d'uns soldats en servei permanent d'enterraments (una gràcia que se'n escapa, val a dir). Durant el rodatge de la pel·lícula, on s'explica la història de la mort d'un jove soldat americà al Vietnam i les repercussions que el fet té entre les persones que se l'estimen, durant el rodatge del film, dic, es va produir un esdeveniment fatal en què la vida es va acostar perillosament a la ficció: el fill gran de Coppola, que treballava com a ajudant seu a la pel·lícula, va morir.

Aquesta osmosi entre ficció i realitat també es dona a *Tucker*, el seu darrer film. A la

pel·lícula, Coppola hi refà d'una manera hiperbòlica els últims anys de la seva vida. Com el personatge de Tucker, ell també treballa envoltat per una família nombrosa que col·labora en la seva feina; com Tucker amb el seu cotxe modèlic, Coppola també ha viscut immers en el somni americà de l'èxit per mitjà de l'empresa individual; somni que com en el cas de l'inventor el va acabar esmicolant, perquè la realitat no se sol correspondre amb els miratges que genera; i com Tucker finalment, Coppola tampoc no s'ha declarat vençut, tot i la visió molt més àcida que ara sembla tenir del sistema.

Amb aquesta darrera obra es pot comprovar com, quan el cineasta disposa d'un cert marge de llibertat, el formalisme no ofega les idees que pugui haver darrera el film, sinó que ajuda a posar-les més de relleu. Això és el que passa a *Tucker* i passava també, i de quina manera!, a *Apocalipsys Now*, que tot i el temps transcorregut continua essent una de les millors pel·lícules americanes de tots els temps.



L'ESTILOGRÀFICA

M. Àngels Anglada

Cada escriptor té els seus costums, quasi es pot dir les seves petites manies i obsessions. A mi, per exemple, m'agrada de començar qualsevol llibre escrivint amb estilogràfica. Després, més d'hora o més tard, quan estic ben embrancat, em poso a la màquina elèctrica, i endavant. No, no tinc ordinador. Una vegada estava mig decidit a comprar-me una d'aquestes andròmines, que se m'hauria endut els migrats drets d'autor d'un parell d'anys... Però aleshores el meu cotxe va necessitar una urgent i cara reparació i m'ho vaig treure del cap.

Recordo que, quan era més jove, ho escrivia tot a mà; naturalment, els poe-

mes, les proses poètiques, però també les ressenyes que em publicaven a la revista *Carlit*, els contes... I mai amb bolígraf: havia de ser amb estilogràfica. En aquestes, feia ja algunes setmanes que em rondava pel cap la idea d'una novella, però quan em posava a escriure m'esdevenia inaferrable; la idea, que era bona, se'm quedava entre les ratlles com la pols de les ales d'una papallona entre els dits inhàbils d'un infant. Era angoixós, l'estat en què em vaig trobar setmanes senceres; de nit, em desvetllava amb el cap clar i despert com un gínjol, confegia frases senceres, les pensava, veia els meus personatges; de vegades fins i tot els somniava. Venia la claror del dia i tot em fugia, a fragments, sentia només unes quantes notes de la melodia que jo volia sencera, intacta.

Tinc la impressió que aquells dies la meua actitud va ser una font de preocupació i maldecaps per als qui em voltaven; estava impacient, els engegava a dida sense motiu, de segur que els meus alumnes, que eren més disciplinats que no pas ara, també en van patir les conseqüències. La meua dona, l'Àlícia, per sort, tenia molta feina amb la seva botiga i sempre ha estat d'un tarannà tranquil i afectuós. De vegades l'ajudo en la seva tasca, i així em distrec en moments de cabòria; no he dit que té, amb una sòcia, una encisadora botiga d'antiguitats. Sovint l'acompanyo a comprar gènere, a fires de «brocante», al Rosselló, a Figueres, un xic per tot. Està especialitzada en petits mobles i objectes modernistes, cada cop més difícils de trobar.

— Què vols que et porti, aquesta vegada? —em va dir. Se n'anava a París, a un congrés i fira d'antiquaris.

— Qualsevol cosa, tu mateixa. Tens prou gust, més que jo!

En altres avinenteses, li havia encarregat un llibre determinat, intromissable aquí, uns quants discos de Fauré, o un tinter per a la meua col·lecció. Però aquest cop, la veritat, tant se me'n donava. La vaig acomiadar, a l'aeroport, envejant la seva seguretat, la seva serena eficiència en la feina, mentre jo em trobava en plena torbació, pensant que m'equivocava, esquinçant un paper darrera l'altre i bevent innumbrables tasses de cafè que em provocaven insomnis deserts.

I, de cop, es produí la descàrrega que encengué el llum, el revolt que em situà en el bon camí per a la meua novella. Sí, gràcies a la vella estilogràfica que em porta de París:

— L'he comprada en una subhasta, no em demanis el preu. M'han assegurat que és la ploma, una de les plomes, del poeta Émile Verhaeren.

— Què dius ara! És esplèndid, que l'hagis aconseguida! I encara escriu?

— I tant que sí! Vols que ho provem?

La vaig omplir, amb tinta blava de la Parker, que és la que m'agrada, i, ja ho crec, la ploma escrivia, fi i fluid, lliscant damunt del paper. L'estilogràfica s'havia encomanat l'energia del poeta belga, l'extraordinari autor de *Les forces tumultueuses*. Si més no, jo ho vaig pensar així, perquè quan vaig tornar a començar la novella, amb la nova ploma, aquella frisança coneguda em corria pel cos, em sentia la sang bategar feliç, el rostre ardent, les paraules venien, amanyagades, dòcils.

Sí, va iniciar-se una d'aquelles «hores de creació» que havia cantat —i qui sap si escrit amb la mateixa estilogràfica?— el poeta modernista.

«Els ossos, la sang els nervis fan aliança
amb un no sé què de frement



a l'aire i al vent;
 hom es troba lleuger i clar a l'espai,
 i feliç fins a estremir-se'n»

L'estat de gràcia em durà tot el primer capítol; van venir, és clar, hores de dubte, dies de dificultat. Em va caldre refer, canviar unes quantes línies del disseny entrevist i pensat, però ara i adés tornava aquell impuls tibant que tensava l'arc dels versos de Verhaeren; sí, em semblava que, finalment, el meu combat arribaria a bon terme, que reeixia a donar sang i vida als meus personatges, a envoltar-los de la claror i les ombres que podien ser les seves. Mai, potser, no arribaria a posseir l'esquiva i torbadora poesia, però algun fresseig del seu trepig, un lleu esclat del seu somriure sí que l'atraparia...

Bé ho devia pensar així el jurat del premi Mercè Rodoreda, que m'atorgà el guardó, en una nit inoblidable per a mi; han passat una colla d'anys, i aquella

primera novella, *Els corral·ls*, ha arribat ja a la quarta edició. Encara atribueixo una bona part del seu encert a l'impuls que em donà l'estilogràfica de Verhaeren. No l'he feta servir per a cap més obra; la guardo, amb unes quantes d'altres, a la vitrina on tinc la modesta col·lecció d'objectes relacionats amb l'escriptura i els llibres: tinters antics, alguns tallapapers de plata, plomes naturals, tampons per a ex-libris... En tinc prou de mirar-me'l per posar-me content, el meu petit talismà, disfressa inesperada d'una musa amable.

II

—Ja ho saps, Roser, cada vegada haurem d'anar més amb peus de plom, en les compres.

— Prou que ho faig, Àl·lia. Per què m'ho dius, per algun fet concret?

— Sí; recordes el darrer lot d'*art nouveau* que vaig comprar a París? Aquell que et vaig dir que havia trobat, no a la fira, sinó en una subhasta d'una botiga nova...

— Sí que el recordo; les dues escultures petites, el gravat, aquest mirall...

— Ja no ho vaig comprar gaire convençuda, però ara n'estic segura: tot falsificació, tot imitat. Ara ja es falsifica l'època modernista. Ho havia d'haver vist, però ja saps allò que passa, quan una cosa t'agrada, et sedueix, de vegades no ho sospeses prou.

L'Àl·lia, de cop, es posà a riure:

— No et pensis que sóc ximple. Haig de riure pensant com n'està de convençut, l'Adrià, que escriu amb l'estilogràfica de Verhaeren.

— I que era aquest senyor?

— Un gran poeta belga; la ploma anava amb el mateix lot, i de segur que, el seu propietari, a casa seva el coneixen... o el coneixien. No li ho diré pas, però, que és una estilogràfica qualsevol. Està tan convençut que li porta sort! Mai no l'havia vist escrivint amb tanta alegria, tan seguit. M'ha fet llegir els dos primers capítols —sempre diu que jo tinc un gust molt segur— i m'han agradat molt, em penso que ho ha encertat, ha creat un ambient que t'atreu.

— Doncs faràs molt bé d'amagar-li l'afer de la falsificació: no s'ha pas de dir tot. I la resta dels objectes?

— Mira, no ens podem jugar el prestigi de la nostra «Troballes» per tres o quatre peces, em sembla. Jo em quedaré el mirall, si vols, que fet i fet m'agrada, i el gravat.

— I jo la parella d'escultures, que faran prou goig damunt la llar de foc de la casa del poble; i, si me'n canso, les duré a una venedora que conec, a la plaça Nova. I estigues ben tranquil·la: quan convé, ja saps que en sé, de callar. El que és per mi, l'Adrià no sabrà mai que no escriu amb l'estilogràfica d'aquest poeta belga...