

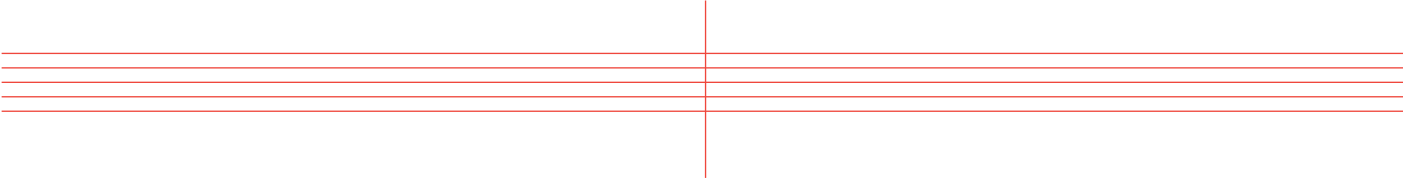
Compàs d'amalgama

Núm.

0

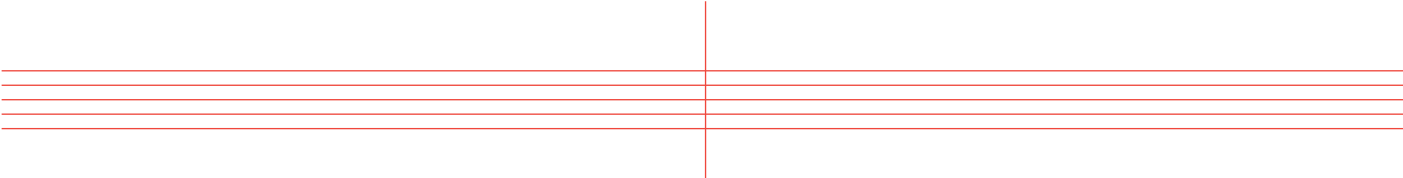


Simona Škrabec
Victòria Combalia
Xosé Aviñoa
Jaume Radigales
Marta Piñol Lloret
Enric Ciurans
Jordi Sales i Coderch
Conrad Vilanou Torrano
Javier de Cruz Pérez
Joan Solà Peracaula
Estanislau Roca Blanch
Cătălina Frâncu
Per Cromwell



Un compàs d'amalgama és
el resultat de la suma de
dos o més compassos sim-
ples o compostos, diferents
entre si i unificats en el
context d'una partitura
musical.

Volem amalgamar opinions
i visions diferents, a partir
d'una mirada contemporà-
nia sobre la realitat passada
o present de la cultura.



**«El futur ens tortura i el passat
ens encadena. Per això se'ns escapa
el present.»**

GUSTAVE FLAUBERT



SUMARI

Compàs d'amalgama | Núm. 0 | Tardor 2019

PÒRTIC

Compàs d'amalgama. Revista de cultura contemporània

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Pàgina 5

LITTERE

Conversa amb Lawrence Venuti «La traducció es mou sempre en l'espai de les diferències culturals»

Simona Škrabec

Pàgina 8

ARTIS

Courbet i la modernitat

Victòria Combalia

Pàgina 12

De Berlioz a *Dioptria*. Dades per a dos aniversaris rodons

Xosé Aviñoa, Jaume Radigales

Pàgina 16

Cinema, avui? L'audiovisual al segle XXI

Marta Piñol Lloret

Pàgina 21

DOSSIER MONOGRÀFIC

Ricard Salvat, en el record

Enric Ciurans

Pàgina 24

Fragments dels *Diaris* de Ricard Salvat

Pàgina 27

FRONTISTERI

Sobre el terme postmarxisme

Jordi Sales i Coderch

Pàgina 46

LEVANA

Joan Roura-Parella, un pedagog culturalista a Nova York

Conrad Vilanou Torrano

Pàgina 52

AFINITATS

Energia fosca. La força invisible que mou l'Univers

Javier de Cruz Pérez, Joan Solà Peracaula

Pàgina 56

CIUTATS

Hong Kong. Del te als gratacels

Estanislau Roca Blanch, amb la col·laboració de Cătălina Frâncu

Pàgina 60

MIRADES

Per Cromwell. Fotògraf de l'efímer

Pàgina 63

Compàs d'amalgama

Revista de cultura
contemporània

Direcció

Francesco Ardolino
Teresa-M. Sala

Consell editorial

Simona Škrabec
Àlex Matas Pons
Mireia Sopena
Jaume Radigales
Irene Gras Valero
Daniel López del Rincón

Responsables de secció

Littere: Maria Dasca Batalla
Artis: Laia Manonelles Moner,
Martina Ribalta Coma-Cros,
Ana Prieto Nadal,
Marta Piñol Lloret
Frontisteri: Núria Sara Miras Boronat
Levana: Enric Prats Gil
Afinitats: Sònia Estradé Albiol
Ciutats: Estanislau Roca Blanch

Col·laboradors del núm. 0

Xosé Aviñoa, Enric Ciurans, Victòria Combalia,
Per Cromwell, Javier de Cruz Pérez,
Càtalina Fràncu, Jaume Radigales, Estanislau
Roca Blanch, Marta Piñol Lloret, Jordi Sales
i Coderch, Joan Solà Peracaula,
Simona Škrabec, Conrad Vilanou Torrano

Equip editorial

Edició: Àlícia Ferran
Assessoria editorial: Jordi Homs
Secretaria tècnica: Cinta Moreso
Distribució: Cruz Artidiello

Disseny i maquetació: Quim Duran

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430 – Fax: 934 035 531
www.publicacions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2696-1008



Portada: *Xangai, Xina*, fotografia
de Per Cromwell

PÒRTIC

Compàs d'amalgama. *Revista de cultura contemporània*

COMPÀS D'AMALGAMA és una revista d'Edicions de la Universitat de Barcelona que inicia la seva singladura amb el propòsit d'esdevenir un mitjà de difusió transversal on es combinin gèneres i ritmes de la cultura contemporània. Des de la seva concepció ha prevalgut la voluntat d'aplegar punts de vista diversos que suscitin un intercanvi d'idees i coneixements adreçat a un públic sensible i interessat.

L'acte de l'escriptura és, en si mateix, l'objectiu primordial de la revista, que vol ser un calidoscopi des d'on es pugui observar un joc de variades manifestacions literàries i artístiques en confluència amb el pensament filosòfic, científic i pedagògic. Així, els articles de les diferents seccions i el dossier monogràfic, de caràcter més acadèmic, permetran transitar per temes i debats d'actualitat, partint de la ciutat de Barcelona vers el món.

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Convocatòria d'articles / *Call for papers*

La revista COMPÀS D'AMALGAMA incorporarà, a partir del número 1, un dossier monogràfic de caràcter acadèmic i interdisciplinari. El tema triat per inaugurar aquest espai és «El riure».

Amb aquesta convocatòria, que s'adreça especialment a les persones que formen part de l'àmbit de l'estudi i la recerca, es pretén posar atenció a les causes i la fenomenologia del riure en la cultura, les arts i la societat humana —així com a les seves manifestacions, reals o imaginàries, en el món animal—. Per això no es limita el camp de l'anàlisi ni la perspectiva de les investigacions, tot i que es remarca la preferència pels punts de vista comparatistes

i per la idea que la especialització científica no ha de ser cap impediment per a la construcció d'un diàleg entre els diversos camps del coneixement.

Els textos, que cal enviar en arxiu adjunt al correu electrònic infopublicacions@ub.edu abans del 30 de setembre d'enguany, han de respectar les normes editorials recollides al llibre d'estil que trobareu a <http://www.publicacions.ub.edu/refs/compasAmalgama-llibre-Estil.pdf>. Els articles passaran una avaluació a doble cec (*double-blind peer review*), els resultats de la qual seran comunicats als autors en un termini màxim de dos mesos.

«No hi ha res més enterament vostre que els somnis!»

FRIEDERICH NIETZSCHE

X: I tu, MP i jo estàvem asseguts —i també hi havia l'Alexandre de Riquer. De fet, MP, que prepara la tesi sobre Apeles Mestres (sense ela geminada, insisteix, per respectar la voluntat de l'autor), estava asseguda sobre un vàter, amb camiseta i eslip.

Y: Però... si us plau!

X: És un somni, no el vulguis censurar. I, tanmateix, no era cap escena eròtica. Alexandre de Riquer no parava de xerrar, parlava i parlava de cadàvers exquisits, d'ofèlies que suraven als llacs i nosaltres ens petàvem de riure, quan, de sobte, al centre de l'habitació va aparèixer un compàs, que es va obrir tot doblegant els braços cap a terra, mentre un altre li saltava a sobre, en la mateixa posició, i després un altre més... fins que el conjunt va arribar a tenir vuit braços i es movia com si fos una aranya.

Y: És clar! Apeles Mestres tenia una dèria molt especial per les aranyes! Les observava i admirava. D'aquelles grans aranyes de creu, en deia que, quan les estudiava, hi descobria qualitats d'enginyers, artistes, mecànics, fins i tot d'economistes... qualitats desconcertants.

X: La veritat és que a mi l'aranya més aviat em suggereix Alice Cooper (el grup, i si vols, també el cantant).

Y: El que no pots negar és que així va néixer *Compàs d'amalgama*, com la consagració d'un somni obert a múltiples i variades interpretacions, que inicia la seva singladura amb el propòsit d'esdevenir un instrument on es combinin gèneres i ritmes de la cultura contemporània. Vols afegir-hi alguna cosa?

X: Sí, que la revista és un projecte editorial d'Edicions de la Universitat de Barcelona, una aventura intel·lectual i sensible que es desplegarà amb les diverses seccions que la formen i que assumeixen el valor d'un debat de caràcter divulgatiu. I consti que «divulgatiu» no significa banal, sinó immediat: lectures contemporànies, reflexions gairebé extemporànies, entrevistes i contribucions vàries...

Y: I d'altra banda, tenim una redacció i uns caps de secció que donaran vida (i joc) a perspectives variades i punts de vista transversals. També hi haurà un dossier central, que tindrà un caràcter acadèmic, on confluïran estudis d'àmbits diversos, redactats de cara a un públic interessat en aquell tema, però no necessàriament coneixedor de la disciplina en què un determinat article s'inscriu —i a partir de la qual s'escriu.

X: Deixa'm concloure: aquest és un número 0, i l'espai del dossier l'hem deixat lliure per reproduir fragments dels dietaris de Ricard Salvat, que són, en certa manera, la prefiguració del tema del proper monogràfic dedicat al riure, i que sí, també es relaciona amb el somni que t'explicava.

Francesco Ardolino & Teresa-M. Sala



Conversa amb Lawrence Venuti

«La traducció es mou sempre en l'espai de les diferències culturals»

A les traduccions se sol utilitzar una llengua molt estandarditzada. Per això, la literatura traduïda participa en la construcció del miratge d'un espai nacional homogeni, dominable i conegut, sense preguntes obertes. Simona Škrabec n'ha parlat amb Lawrence Venuti.

Per Simona Škrabec

Amb el seu llibre sobre la invisibilitat dels traductors (*The translator's invisibility*, 1995), Lawrence Venuti (Filadèlfia, 1953) va sacsejar profundament les convencions establertes. Segons Venuti, la traducció és majoritàriament utilitzada per «domesticar» les obres foranes. Hi ha tendència a creure que gràcies a un procediment merament mecànic qualsevol obra pot ser immediatament accessible en qualsevol idioma. En canvi, aquest teòric de la traducció veu els traductors com a figures influents i els atribueix la capacitat d'interpretar amb profunditat els textos. A *La traducció ho canvia tot* (*Translation changes everything*, 2013) Venuti mostra els resultats d'explorar les

connexions entre la teoria i la pràctica, ja que és alhora traductor amb una llarga trajectòria. Tradueix de l'italià, el francès i el català. La seva traducció dels poemes d'Ernest Farrés sobre el pintor Edward Hopper (2009) va guanyar el premi Robert Fagles. El 2017, gràcies al premi de la Northwestern University, va poder traduir i comentar els primers llibres de prosa de J. V. Foix, reunits en anglès sota el títol *Daybook 1918: Early fragments* (en premsa).

SS: L'escriptura d'un autor que s'expressa en la seva llengua original queda marcada per l'època a la qual pertany, pel lloc geogràfic on viu, per la seva posició



Lawrence Venuti

en la societat, per la seva formació... Les variants dialectals, les ruptures històriques, les greus diferències socials, sovint dificulten poder-nos imaginar la continuïtat d'una cultura. Una tradició literària es pot fragmentar, sobretot si parlem de llengües sotmeses a la pressió de l'assimilació. En canvi, la traducció pràcticament sempre i arreu fa servir una llengua molt estandarditzada. A través d'aquesta homogeneïtzació expressiva, els traductors són capaços de crear el miratge d'una «comunitat imaginada» i convèncer-nos que la llengua «tal com és» pot penetrar a tots els racons, a tots els grups, i pot unir així territoris vastos

i èpoques remotes. Podríem començar, potser, amb aquesta idea?

LV: Fixem-nos en l'evolució d'aquesta tendència durant el segle xx. Als traductors se'ls va anar imposant aquest règim discursiu d'una manera molt gradual, la qual cosa va fer encara més difícil de percebre-ho com una imposició. Dels traductors s'espera que utilitzin l'estàndard més neutral de la seva llengua. Per què passa això? Els editors exigien aquesta unificació lingüística perquè així podien arribar a un públic més ampli. Les traduccions havien de ser fàcilment llegibles i per això els traductors havien de fer

servir la llengua de manera comprensible per a tothom. A part del factor econòmic, hem de tenir en compte les altres conseqüències d'aquest règim discursiu. Si l'únic objectiu era aconseguir l'efecte que la traducció semblés una expressió genuïna, la condició de text forà simplement havia de desaparèixer i així el lector podia creure que estava llegint un text que formava part directament de la pròpia cultura. Amb això, la noció de la traducció s'evapora. L'acte d'interpretació es torna completament invisible.

SS: Però això significa que, a través de la traducció, la llengua no apareix ja com una expressió viva, particular, sotmesa a tota mena de circumstàncies i condicionants? Si us entenc bé, en la traducció, la llengua es converteix en un estàndard rígid, basat en un mínim denominador comú que poden acceptar tots els parlants d'una llengua sense gaire reflexió o estranyesa.

LV: Exactament. I si ara tornem al punt de partida, a través d'aquest règim discursiu es pot crear, efectivament, la sensació d'una comunitat imaginada. Perquè la llengua de la traducció és perfectament identificable amb la llengua nacional, una llengua comuna, utilitzada per una comunitat ben nombrosa i visible. No hem d'oblidar, però, que tota llengua nacional és també una construcció. D'aquesta manera, la traducció ajuda a ocultar el fet que la mateixa llengua que el traductor utilitza a vegades tan irreflexivament també és una construcció. M'agrada observar aquestes coses dins d'un context històric concret. Crec que això és realment important. Com bé sabem, els esforços per estandarditzar la llengua catalana durant el segle xx van ser enormes. Va resultar inevitable que els autors que eren admiradors de Pompeu Fabra comencessin a escriure en l'estàndard proposat. Això va ser un gest polític. En canvi, en les cultures on la llengua no està tan directament polititzada, i ja disposa d'un estàndard consolidat, la situació és més complexa. Això alhora significa que els traductors poden influir menys amb la seva feina.

SS: Al principi del segle xx, la Xina va començar a importar de manera molt sistemàtica les obres literàries

europèes que els podien donar el model per construir una consciència nacional moderna, per a la qual no tenien exemples en la cultura pròpia. ¿Diria que amb altres cultures, especialment les petites, també passa això de buscar a fora aquells models per a la transformació social i política que no troben en la tradició pròpia?

LV: D'entrada hem d'admetre que existeix una jerarquia de tradicions literàries. Les cultures grans es veuen com completament consolidades i sembla que hi siguin des de sempre. Pascale Casanova en el seu llibre *La République mondiale des Lettres* (1999) considera que aquest sistema de dependències es va començar a construir a partir del segle xvi amb la codificació de les llengües modernes, com el francès. En canvi, a mi em sembla que això no és cert perquè aquesta mateixa jerarquització la podem observar ja en el món antic. La relació entre el grec clàssic i el llatí és jeràrquica. El llatí es va desenvolupar a través de la traducció i la imitació conscient dels models grecs. El grec clàssic tenia un prestigi cultural enorme i també tenia recursos. El grec va acumular moltes formes literàries, molta expressivitat, i això és el que li faltava inicialment al llatí. Així que el llatí va imitar aquests models per adquirir eines lingüístiques, però també per atribuir-se el prestigi de ser una llengua de cultura.

SS: És a dir, que quan una llengua petita treu el cap per mirar a fora, passen moltes coses interessants...

LV: Sempre es tracta, però, d'una intencionalitat que té a veure amb aquestes jerarquies culturals. A l'inici del segle xix els romàntics alemanys traduïen obres de cultures llunyanes en el temps o en l'espai amb la intenció de contrarestar la influència de la cultura francesa clàssica. Estaria bé que els traductors sempre fossin conscients de l'impacte de la seva activitat i sabessin que allò que fan forma part de les agendes polítiques.

SS: No pas tots els traductors tenen els mateixos objectius. En el cas de Catalunya, tenim la diferència entre Josep Carner i Joan Sales. Carner és més experimental, més atrevit en qüestions formals. En canvi, Sales advo-

«Estaria bé que els traductors sabessin que allò que fan forma part de les agendes polítiques.»

ca per una llengua simple, transparent, narrativa. Com a editor, Sales busca els autors forans que compleixin amb el criteri de la claredat narrativa i decideix publicar només els que tenen un estil planer i fàcilment comprensible.

LV: Tot això és cert, però és prou curiós observar que la llengua literària de Sales està farcida de castellanismes. I encara més contradictori és que aquest tret segurament va ajudar a fer la seva llengua més pròxima a la gent en una època en la qual el català no es podia aprendre a l'escola. En canvi, Carner va desenvolupar ben bé una llengua poètica pròpia. La seva creativitat poètica va tenir un impacte enorme sobre l'evolució del català. Molt més tard es va començar a parlar del «malentès del noucentisme». Però jo no crec que hàgim de parlar de cap mena de malentès. Els objectius poètics de Carner cal situar-los dins del període històric concret, i no avaluar-los des d'una època que ja no era la seva. Des del punt de vista evolutiu, l'impacte de la seva feina poètica sobre la llengua literària és simplement enorme. En l'aposta de Sales per una llengua fàcil i transparent, desapareix aquella complexitat poètica que Carner volia desenvolupar dins la llengua catalana.

SS: Encara que Sales proclamava que es tractava de fer una literatura que fos fàcil de llegir, comprensible, destinada als lectors corrents, darrere d'aquestes intencions hi ha també algunes actituds molt conservadores. Sales, per exemple, considerava que s'havia de traduir Dostoievski perquè és el més gran novel·lista cristià. És a dir, que per a ell la literatura serveix també per a l'educació moral. I aquesta tendència a cultivar els valors religiosos estava en consonància amb les idees predominants del franquisme. Resulta una mica contradictori, oi?

LV: Per a Joan Sales, la traducció havia de complir un objectiu polític diferent que per a Carner. I això és el més interessant del cas català. La traducció és molt important per a aquesta cultura, sempre ho ha estat i continua sent-ho. Però els objectius de per què cal traduir, varien constantment. Quan el 2007 Sandra Cisneros va ser traduïda al

català, va sorgir un dilema prou important. L'autora canvia constantment entre l'anglès americà i les paraules hispàniques. Com es pot traduir aquest espanyol llatinoamericà al català? I com s'ha de fer si el moment d'introduir un autor hispanoamericà coincideix amb la necessitat d'estabilitzar la presència pública del català i convertir-lo en la llengua d'instrucció a les escoles? Qüestions com aquestes provoquen incomoditats. A mi em sembla que la incomoditat és bona, que ens fa pensar i reflexionar.

SS: Mentre l'escoltava he pensat en aquell text de Franz Kafka sobre l'ídix, una llengua que li provoca una incomoditat enorme perquè sacsejava la seva consciència. Kafka és ben conscient que utilitza per parlar i escriure un alemany molt estandarditzat i fins i tot pobre en vocabulari. A través de l'ídix, Kafka podia percebre la vivacitat de la llengua parlada i espontània. Aquesta oralitat innata no la podia imprimir al seu alemany perquè per a ell era una llengua culta que descansava sobre les convencions i les regles. Vull dir que aquesta relació d'incomoditat es produeix sovint entre dues llengües que estan en un contacte constant. No és la traducció l'eina amb la qual es poden anar cobrint totes aquestes mancances?

LV: Efectivament, la traducció es mou sempre en l'espai de les diferències culturals. És a dir, que l'objectiu d'una traducció és marcar la diferència amb allò ja conegut. No cal que la traducció sempre pretengui el manteniment d'un *statu quo* i miri de no molestar ningú. La traducció té un paper molt important en una cultura. El paper de la traducció és provocar i desestabilitzar les jerarquies de valors que existeixen en cada cultura. La traducció no afecta només la relació entre dues cultures, sinó també els valors estables dins de cadascuna d'elles. En aquest sentit, allò que tenen en comú tant l'anglès com el català, a pesar de l'enorme diferència en nombre de parlants, és que la traducció no hauria de participar de l'actitud que tan bé descriu l'expressió anglesa *business as usual*. La traducció ha de provocar un canvi en les relacions. Aquesta és la manera com una cultura pot avançar i desenvolupar-se. ●

Courbet i la modernitat

En el bicentenari del naixement, Gustave Courbet se'ns presenta com a artista cabdal de la Modernitat, tant per la seva pintura com per la posició rebel que assumeix en la societat del segle XIX.

Per **Victòria Combalia**

Un dels motius que em va dur a investigar la modernitat de Gustave Courbet va ser la sorpresa que em va causar llegir que tant els cubistes Gleizes i Metzinger com el crític d'art Guillaume Apollinaire el consideraven el pare de la modernitat. Aquest va escriure: «Les derniers tableaux de Cézanne et ses aquarelles ressortissent au cubisme, mais Courbet est le père des nouveaux peintres». Com podia ser, em preguntava, que el millor exponent del realisme francès fos considerat el precedent de l'abstracció?

La modernitat de Courbet abasta aspectes formals i també sociològics sobre la posició moral de l'artista en el seu entorn polític i social que trenquen amb el patró de l'artista al servei de l'aristocràcia o de les instàncies del poder polític i cultural.

Bàsicament, la gran ruptura de Courbet va ser superar les estretes normes de l'Acadèmia per oferir-nos la realitat

«tal com és», sense idealitzar-la, sense fer-ne la il·lustració d'un episodi literari, sense caure en el pintoresquisme i sense incloure una lliçó moralitzadora a l'escena. Posar la realitat de peus a terra equivalia a posar la base per descompondre-la després, alterades la perspectiva, els valors cromàtics i fins i tot la integritat, i passar a l'abstracció total.

Quant al contingut, Courbet pinta a *Els picapedrers* dos obrers que no pertanyen ni a la pagesia ni al proletariat industrial, però són l'expressió més completa de la misèria, són reals, trobats al mig del camí i representats sense moralisme ni pintoresquisme. A *Senyorettes a la riba del Sena* les protagonistes són dues *cocottes*, prostitutes d'un cert rang que s'abandonen a la son amb la calor de l'estiu. El quadre és un dels primers exemples que il·lustren els moments de lleure dels parisencs als voltants de la ciutat, un motiu que més tard desenvoluparien amb profusió els



Retrat de Courbet fet per Étienne Carjat (1861).
Musée d'Orsay, París.

«J'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie, sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes.»

impressionistes. Però també representa amb mà mestra una certa animalitat dels cossos, les seves condicions físiques, l'impacte de la son en la postura de les mans relaxades o en l'ull entreobert i l'altre quasi tancat a causa de l'ensonyament.

Formalment, hi ha molts trets que anuncien la modernitat en les obres de Courbet. Sens dubte, l'anivellament dels quaranta personatges del gran quadre *Un enterrement à Ornans* (1849) n'és un. Amb prou feines hi ha correspondència psicològica entre els protagonistes, hi ha una equiparació total entre categories de persones, així com un gran aplanament de l'espai. D'altra banda, hi ha il·luminacions diferents i il·lògiques (com passarà més tard amb el cubisme).

Però és sobretot en els paisatges, propis de l'última etapa del pintor (especialment a partir del 1860), que la ruptura amb els paisatges convencionals és més nítida. Ara no parlarem dels paisatges amb figures, tan espectaculars, ni dels destinats a un públic més comercial, amb cérvols i altres animals, de vegades situats a la neu, sinó sobretot dels paisatges de mars i grutes, on veiem una densa i ininterrompuda superfície de roques i d'arbres que en molts moments s'alça paral·lela a la superfície de la tela. Tant a *La source de la Loue* (1864) com a *Puits noir* (1864) hi ha un treball uniformement repartit de l'espàtula, que no només construeix els objectes, sinó que també crea gruixos de pigment. Cézanne prendrà de Courbet aquest mètode de construir i serà ell qui entendreà que cal utilitzar l'espàtula a tota la superfície, no tan sols en algunes parts. Fora d'això, no hi ha sensació de profunditat, o molt poca, perquè el fet de recórrer a roques, penya-segats, muntanyes i caigudes d'aigua com a superfícies verticals, impedeix que el nostre ull es dirigeixi cap al fons. Aquests paisatges, de la seva regió natal, i per això tan vívids i reals, també són una reacció a les transformacions profundes que l'entorn urbà pateix a la França de la segona meitat del segle XIX. Als anys seixanta, París ja ha començat a trencar el seu ordre natural amb el Pla Haussmann, que

desbarata la vida de barri i implanta un sistema més eficaç per reprimir possibles noves revolucions. Per aquest motiu, els paisatges de Courbet es poden veure com un lenitiu, com un refugi incontaminat i idíl·lic, però també, en recuperar un vessant més físic, com una oposició a la progressiva abstracció de la vida quotidiana, a la compartimentació de l'ésser humà i la seva artificiositat creixent.

Així mateix, la modernitat de Courbet afecta el seu rol com a artista en el si de la societat francesa de la segona meitat del segle XIX. Aquest és el moment en què apareix la distinció entre baixa i alta cultura i en què alguns artistes arriben a plantejar-se la reclusió, o l'aïllament de la societat, com a opció moral. Són hereus de les idees romàntiques, que conviuen amb els que anhelan un públic nou, tal com passarà en certes avantguardes del segle XX. En el nucli d'aquest conflicte, Courbet se situa entre la posició de l'artista incomprès, marginat per la societat burgesa i els seus premis i honors, i la recerca d'una nova audiència i fins i tot de nous canals de difusió del seu art. Tant l'orgull espiritual d'un Flaubert que afirma que els seus dies d'orgull són aquells en què «tu te dis que rien te soutien, que tu ne comptes pour personne, que tout te délaisse», però en els quals confia que el seu esforç, si bé incomprès, és vital i honest, com la idea de Baudelaire que l'artista sorgeix de si mateix i les seves obres només són promeses que fa als segles venidors, són posicions totalment en consonància amb l'afirmació de Courbet: «Dans la société où nous vivons, il ne faut pas travailler pour trouver le vide, il y a vraiment tant de bêtes que c'est décourageant, à tel point que l'on redoute de développer son intelligence dans la crainte de se trouver dans une solitude absolue». En un altre text Courbet afirma: «Quoi de plus triste à voir que cette population qui regarde sans voir et qui a l'esprit aux affaires. [...] Sur quinze camarades, combien cherchent? On en découvre parfois une dizaine qui marchent à la découverte, et sur lesquels se fonde l'espoir des temps à venir... hommes d'élite, hommes providentiels». Courbet no només subratlla el materialisme de la seva època, sinó que ens



Le sommeil (1866). Oli sobre llenç, 130 x 196 cm.
Musée d'Orsay, París

ofereix una declaració que entra de ple en el concepte d'avantguarda: es tracta d'una elit d'artistes que investiga i experimenta i, així, antecedeix i prefigura el que serà el gust estètic posterior, ja comprès per un públic ampli.

Un altre tema important que va preocupar l'artista des de la joventut va ser el públic. «Je n'ai jamais eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail», havia afirmat en una frase citada sovint. Però Courbet ja distingeix diversos tipus de públic: «Il y a bien des sortes de public, le public qui a l'aspiration est le plus distingué des différents publics qui constituent la société». El 1955 Courbet no va dubtar a prendre Alfred Bruyas com a mecenes, ja que estava enfadat amb el comte de Nieuwerkerke, aleshores comissari de Belles Arts, el qual li havia arribat a oferir un patronatge directe per a l'Exposició Universal però amb certs requisits que calia complir. Alfred Bruyas significava, en canvi, una alternativa molt més lliure, un patronatge modern, com el que més tard representarien les figures d'Ambroise Vollard o de Daniel-Henry Kahnweiler.

Malgrat que sota el Segon Imperi el govern va intentar atraure'l, el pintor d'Ornans mai no es va deixar comprar ni assimilar, i va contestar al comissari de Belles Arts «que ell també era un govern» i fins i tot hi va afegir que li hauria de reclamar quinze mil francs en concepte de

drets d'entrada, ja que cada dia dues-centes persones havien anat a veure les seves *Banyistes*. D'això es desprèn no tan sols una actitud visceralment rebel, sinó també una posició que recorda les modernes tècniques de màrqueting utilitzades per alguns pintors contemporanis. De fet, quan va tenir lloc l'Exposició de París del 1955, Courbet hi va ser acceptat amb onze obres, però se li va rebutjar *Atelier du peintre* (1954). Llavors, amb l'ajuda econòmica d'Alfred Bruyas, va obrir la seva pròpia exposició a l'anomenat Pavelló del Realisme, que va ser un precedent del famós Saló dels Rebutjats que llançaria més tard els impressionistes.

Per resumir la seva actitud preavantguardista, reproduïm algunes de les seves declaracions més importants: «Oui, mon cher, j'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie, sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes [...] sans même avoir jamais fait de la peinture large comme la main pour faire plaisir à qui que ce soit ou pour être vendue [...]. Devrais-je parcourir le monde entier, je suis sûr de trouver des hommes qui me comprendront, n'en trouverais-je que cinq ou six, ils me feront vivre, ils me trouveront». Trobar-ne només cinc o sis que el comprenguessin és una metàfora excel·lent de la incomprensió que les avantguardes patiren a principis del segle xx. ●

De Berlioz a *Dioptria*

Dos aniversaris rodons

**Notes de contemporaneïtat a través de les
commemoracions de dos artistes únics
i irrepetibles: Hector Berlioz i Pau Riba.**

Per **Xosé Aviñoa, Jaume Radigales**

La revista que teniu a les mans apareix el 2019, un any farcit de commemoracions que recorden esdeveniments de gran transcendència: el cent cinquantè aniversari de la taula periòdica i el cinquantè del primer viatge de l'home a la Lluna en són algunes. Però també se celebren aniversaris rodons que, en el terreny artístic, marquen un abans i un després en l'esdevenir, en el cas que ens ocupa, del fet musical. I, tot i que d'entrada sembla difícil relacionar-los, els cent cinquanta anys que ens separen de la mort d'Hector Berlioz i els cinquanta de l'aparició del disc *Dioptria* de Pau Riba poden ser dues cares d'una mateixa moneda. En ambdós casos, parlem d'artistes trencadors, que van més enllà d'una sola faceta (compositors)

per esdevenir també crítics i teòrics, en el cas de Berlioz, o poetes i dissenyadors, en el de Pau Riba. Vegem-ho.

Transcendència i vigència de Berlioz

Tots som fills de les casualitats, i el compositor Louis-Hector Berlioz (1803-1869) no es mereixia la competència que la coincidència biogràfica va interposar en la seva brillant carrera artística. Nascut deu anys abans que Wagner i Verdi i vuit abans que Franz Liszt, va haver de coincidir amb la seva magna presència artística. A favor seu tenia una formació acadèmica irreprotxable i el benefici de ser ciutadà de París, la capital cultural del món, amb antecedents tan notables com Christoph W. Gluck o Luigi



Muntatge amb imatges de Pau Riba i Hector Berlioz.

Cherubini, que havien buscat i obtingut l'èxit a la capital francesa; en contra, haver de conviure amb la consolidació de l'òpera italiana en el gust del públic, la influència germànica en el camp de l'especulació simfònica de mans de Ludwig van Beethoven i la renovació operística de mans de Richard Wagner.

Músic vocacional, amb tot el que aquest ofici implica, i contra la voluntat del seu pare —que el volia anatomista—, Berlioz contribuí molt més del que se sol considerar a la «música del futur», sense l'embafadora petulància wagneriana, i a la consolidació de l'orquestra simfònica des d'una perspectiva molt moderna, que avui dia és acceptada com a norma en la taxonomia del músic.

Els anys de la seva vida, constantment convulsos pels sotracs polítics, oscil·lant entre els diversos intents de restauració monàrquica o imperial amb la mirada posada en la república com a valor polític suprem (la seva versió orquestral de l'*Hymne des Marseillais* consolidà aquesta obreta en el gran himne revolucionari), fomentaren l'estreta vinculació entre creació musical i situació política i cultural, i el portaren a incloure en la seva producció creadors literaris rellevants com Virgili, Shakespeare o Goethe. I això es va traduir en òperes i obres semiescèniques com ara *Béatrice et Bénédict* (sobre la shakespeariana *Much ado about nothing*), *La damnation de Faust* (a partir de Goethe) i, sobretot, en el magne projecte de *Les Troyens*, una de la grans fites europees de l'òpera romàntica.

Amb Berlioz, el músic ja és plenament un home de cultura, com havien somiat predecessors seus, i no únicament un hàbil teixidor de sons amb pretensions, com havien estat els seus avis en l'ofici.

Seguint els passos de l'aristòcrata anglès Charles Burney, que a finals del segle anterior havia viatjat per bona part d'Europa per deixar constància de la vida musical del seu temps, Berlioz viu dos anys a Itàlia —condició indispensable per aconseguir el Prix de Rome que concedia el Conservatoire de Paris— i viatja en diverses ocasions a la Gran Bretanya, a Alemanya i, fins i tot, a Rússia, amb la





Caricatura d'Hector Berlioz publicada al diari *Wiener Theaterzeitung* (1846).

voluntat de cuidar l'estrena de les seves obres i prendre notes per a la seva tasca de crític en publicacions com *Le Journal des Débats*, la *Revue et Gazette Musicale*, *Le Monde Illustré* i també la curiosa *Revue des Demoiselles*.

En el curs d'aquests viatges, el compositor francès tractà rellevants personalitats musicals, com Franz Liszt, Mikhail Glinka o Vladimir Stasov, el pare del cèlebre Grup dels Cinc rus, que el prengué com a model musical. També es relacionà amb l'aristocràcia musical (com la gran duquessa Elena Pavlovna, cunyada del tsar Nicolau I).

Hereu d'una prestigiosa escola pedagògica reunida a l'entorn de François-A. Habeneck i Jean-F. Lesueur al Conservatoire de Paris, Berlioz mostrà la seva inquietud didàctica amb algunes publicacions com el monumental *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), que facilità el treball dels seus col·legues durant dècades i on detallava els valors tímbrics i l'amplitud sonora de tots els instruments aptes per al seu ús orquestral. O també amb el tractat sobre la direcció d'orquestra *Le directeur. Théorie sur son art*, antecendent del de Wagner *Über das dirigieren*, molt més feixuc.

Però en aquest intel·lectual músic, que no només produeix obres de caràcter solemne, en sintonia amb l'estè-

tica imperant que consolida les expectatives d'un públic assedegat de *grandeur*, i que així mateix escriu memòries, crítiques de premsa i textos teòrics, també hi glatia un artista, reblat de les emocions i els sentiments característics del perfil de l'artista romàntic. N'és un exemple el foll enamorament de l'actriu irlandesa Harriet Smithson, que li motivà la creació de la *Symphonie phantastique* (1830) i la qual va acabar accedint a les seves pretensions matrimonials, i produint-li ombrívols maldecaps emocionals i econòmics al llarg de la seva vida. La pròpia denominació de la simfonia com a *Épisode de la vie d'un artiste* i els escrits autobiogràfics deixen ben clar l'esperit romàntic de Berlioz en la seva concepció creativa i l'alta consciència de l'exquisidesa del músic que s'acabà consolidant en els cenacles culturals.

La interessant consulta dels seus escrits autobiogràfics (www.hberlioz.com/#music), així com la documentació sobre els seus precaris afers financers (per gaudir d'estabilitat econòmica va acceptar el càrrec de bibliotecari del Conservatoire durant molts anys), consoliden la imatge d'un creador conscient de la seva vàlua, però també deixen constància de les dificultats de la seva difusió musical davant la demanda volàtil del públic, sotmès als interessos del mercat i dels empresaris.

«Si Berlioz va saber anar més enllà de l'acte compositiu, Pau Riba va sacsejar les bases del políticament correcte.»

***Dioptria*, molt més que un disc**

Mai agraiem prou a Ermengol Passola el seu pas per aquest món i, encara més, la gestació de productes discogràfics del segell Concèntric, que a finals dels anys seixanta i principis dels setanta va llegar-nos productes musicals de gran volada, entre els quals cal incloure alguns dels èxits de la Nova Cançó, dividida entre els imitadors de la *chanson* francesa i els joves artistes que maldaven per buscar i trobar noves sonoritats, molt més emmirallats en el folk i el rock anglosaxó o en allò que els cursis del futur anomenarien mestissatge.

Entremig, la irrupció de Pau Riba va ser un revulsiu incòmode i fins i tot impossible de classificar. Impregnat de l'aurèola del rock, però amb una actitud punk i sense deixar de banda elements entranyables del folk, el sincretisme del net de Clementina Arderiu i Carles Riba i *enfant terrible* de la família aburguesadament instal·lada a Sarrià-Sant Gervasi aviat deixaria empremta. Amb la complicitat del grup Om (del qual formaven part músics de pedra picada com Toti Soler, Romà Escalas i Jordi Sabatés), *Dioptria* va sortir a la llum el 1969. Un any més tard, el segon LP ja no va ser el mateix per l'absència dels membres d'Om, que havien aportat un plus de qualitat musical al producte resultant. I, tanmateix, *Dioptria/2* conté elements de material en brut que revelen el gran artista que hi ha darrere de Pau Riba.

Cinquanta anys més tard, el que molts consideren el millor disc de la música catalana continua portant cua i les noves generacions encara s'hi emmirallen. Potser fins i tot amb una mirada (o una escolta) nova, perquè *Dioptria* és molt més que un disc: és un producte cultural de primer ordre, en què el disseny de l'àlbum (i la reedició facsímil en LP a càrrec de Monster Records així ho corrobora) i les seves propietats com a objecte transcendeixen el fet estrictament musical.

De la mateixa manera que Berlioz va saber anar més enllà de l'acte compositiu per esdevenir consciència crítica de la música del seu temps (francesa o no), Pau Riba va sacsejar les bases d'allò que avui anomenaríem políticament correcte per oferir a la societat del seu temps un

revulsiu cultural, amb atractius elements d'obra inacabada, perfectament imperfecta i imperfectament perfecta. Òbviament, la complicitat amb Om (i amb Albert Batiste a *Dioptria/2*) contribueix a la qualitat del producte, però sense la irreverent inventiva de Riba la cosa no hauria arribat ni a mig camí. És més, la inclassificabilitat dels discs no només passa per tenir un tractament inèdit com a objectes (un doble LP era impensable a la Catalunya de principis dels setanta), sinó que en el fons i en la forma dialoga amb realitats musicals del moment que els «bons xicots» de la Nova Cançó no es podien permetre: l'aposta per la psicodèlia, pel rock dur (proper a Zappa) i per una cosa tan emergent aleshores com el rock progressiu (especialment a *Dioptria/2*), no fa més que confirmar que Pau Riba era aleshores un músic visionari, un músic poeta o un poeta músic, algú amb ganes de capgirar-ho tot. I de fer-ho no pas com a rebel postadolescent atacant institucions com la família o allò que Joan de Sagarra definiria anys més tard com a «cultureta», sinó com a artista compromès, ja aleshores, amb la funció social de l'art. ●



Coberta del disc *Dioptria*, de Pau Riba (1969).



Muntatge amb una fotografia dels germans Lumière.

cinema, avui?

L'audiovisual al segle XXI

ntit, avui, parlar de cinema? Amb el pas
l'analogic al digital han canviat moltes
es, però és innegable que cada cop con-
sumim més imatges en moviment. Què és,
doncs, el que estem mirant?

Per **Marta Piñol Lloret**

ha vençut els germans Lumière

ha mort el cinema? Des de les pre-
nostàlgiques, a vegades apocalípti-
n als anys vuitanta en relació amb
cinema, dècades més tard ens ado-
és que mai, imatges en moviment.
x on semblava que força coses ha-
neastes com Jean-Luc Godard, Pe-
Erica sostingueren que el cinema
t, el setè art, tal com l'havia descrit
Ricciardelli, ha resultat ben efímer: havia nascut

Però... ha mort alguna cosa? Si interpretem el cinema com una empremta de la realitat, com un índex d'aquesta, com la seva pròpia ombra, llavors sí que hem de certificar-ne la defunció. El pas del cinema analògic al digital ha canviat l'essència —en el sentit més literal— del que enteníem per cinema. Ras i curt: ja no hi ha pel·lícula, hi ha dades. Per tant, podríem dir: abans miràvem pel·lícules i avui en dia consumim dades. Però això implicaria entendre-ho parcialment, perquè també podríem dir: abans consumíem pel·lícules i avui mirem dades. Ambdues proposicions serien correctes. Què està passant, doncs? On és el cinema i on som nosaltres?

«En el cinema no es pot deslligar la tecnologia de l'experiència espectral i de la pròpia manera de fer films.»

En els darrers deu anys del segle xx es produí el pas de l'analògic al digital, i el que podria semblar una simple qüestió tecnològica, tingué grans conseqüències. Però això ja ho sabíem des de temps enrere: en el cinema no es pot deslligar la tecnologia de l'experiència espectral i de la pròpia manera de fer films. Així, el cinema digital ha comportat canvis en l'espectador i les formes de consum, fins i tot en la mateixa posada en escena i narració cinematogràfica. Cal que pensem en el pas de la pantalla a les pantalles, així com en una manera diferent de mirar els films. Ja des de mitjan anys cinquanta, als Estats Units es feu evident la rellevància que tindria en tot aquest entramat la televisió com a via essencial per exhibir els films, però a partir del digital aquesta qüestió cresqué amb tanta potència que no és estrany que hi hagi autors, com Francesco Cassetti, que es refereixin a un procés de deslocalització del cinema.

28 de desembre de 1895: primera sessió comercial dels germans Lumière al Salon Indien del Grand Café de París, per un franc. Comença l'experiència cinematogràfica com un acte col·lectiu i l'èxit és innegable. La fórmula guanyadora no és la de l'espectador únic, proposada per Edison i el seu cinetoscopi, sinó la grupal, la del públic. Cent vint-i-quatre anys més tard s'han girat les tornes. Mentre esperem l'arribada del tren o sortim de les fàbriques —per continuar dins l'univers Lumière—, consumim —o es consumeix— el darrer capítol de la nova sèrie de moda, que ja no es mira en sales de cinema, sinó de manera individual. Tauletes i mòbils són els cinetoscòpis del segle XXI. D'una primera idea d'emportar-nos el cinema a casa —que literal que resulta el concepte de *home cinema*!—, ara hem decidit oblidar-nos d'ell. La bona notícia, però, és que no ens hem oblidat dels films.

Per altra banda, no podem entendre el cinema o l'audiovisual deslligat de la societat que el crea i el mira. Actualment se'n consumeix una quantitat ingent, però els canals són diferents i també ha canviat la idea de cinefília, que tingué ple sentit en la seva voluntat de legitimació del que semblava un mer entreteniment i visqué la seva màxima esplendor des del final de la Segona Guerra Mun-

dial fins al maig del 68. Les sales de cinema, la reivindicació de determinats directors i una aproximació passional definiren una manera de viure i veure els films que canvià a partir dels vuitanta: l'adveniment del vídeo significà la possibilitat de reivindicar obres descartades per les sales i que el gust cinematogràfic apostés per altres propostes que no havien de complir el cànon de la cinefília tradicional. Anem d'una comprensió dels films com a propostes de valor artístic a un consum dels mateixos; d'acord, per tant, amb la societat del consum. Passem de la cinefília a la cinefàgia.

Els nous canals de visionament que impliquen les plataformes de *streaming* suposen que els audiovisuals es poden mirar des d'on es vulgui en el sentit més literal: pel que fa a l'espai i pel que fa als dispositius tecnològics. El concepte dels no-llocs de Marc Augé també el podem aplicar ara en aquest àmbit. Tenim la sensació d'estar davant d'una major democratització i obertura de pulpits a redós dels nous espais des d'on es pot escriure sobre cinema fora dels canals institucionals, que ha significat una proliferació de blogs, l'existència de diversos grups que defensen propostes diametralment oposades o, sovint, la major brevetat, que pot culminar en la idea d'una crítica gairebé aforística, com la que representa la limitació de caràcters d'una xarxa com Twitter, o dels assaigs visuals, que permeten una relació diversa amb el mateix audiovisual i una reactualització de la idea de l'arxiu de les imatges en moviment i del muntatge.

Cannes o *The Game of Thrones*?

I des de les tauletes o les sales de cinema que encara romanen, què és el que es mira? El proper 19 de maig de 2019 va tenir lloc el final del primer cap de setmana del Festival de Cannes i l'emissió del darrer capítol de la sèrie *Game of Thrones* (D. Benioff i D. B. Weiss, 2011-2019); en altres paraules: el festival de cinema més prestigiós del món i la sèrie actual de major èxit. El passat mes de maig, Thierry Frémaux, delegat general del festival esmentat, digué que les sèries són quelcom industrial, mentre que el cinema és poesia. Sense ànim de crear un nou *paragone*, podem dir que, per una banda, tenim les sèries —un pro-



Fotograma de Liberté, d'Albert Serra (2018).
©Andergraun Films

ducte que gaudeix d'una popularitat impressionant— i un tipus de cinema que centra la seva atenció en la postproducció, els efectes especials i l'acció compulsiva, mentre que, per l'altra, trobem un cinema que continua amb la idea del valor artístic de l'obra i, per tant, de la rellevància de la posada en escena i del realitzador (autor). Qui guanya la partida? La pregunta no té una resposta: tot depèn de quin és el valor que es quantifica (nombre d'audiència i distribució, qualitat de les propostes...).

Avui en dia vivim en una polarització molt significativa entre allò que correspon a la cultura de masses i allò que pertany a un públic més reduït i amb exigències diferents. Pel que fa a la primera opció, les noves plataformes de visionament, el canvi en les estratègies de l'*storytelling*, la preeminència d'universos com ara el dels superherois o la connexió amb els videojocs, són algunes de les línies mestres que el travessen, i que aposten cada cop per una major interactivitat. Podria ser-ne un exemple el film interactiu *Black Mirror: Bandersnatch* (D. Slade, 2018), basat en la sèrie de ficció distòpica sobre la tecnologia *Black Mirror* (Ch. Brooker, 2011-2017), clara actualització (i reflexió) de l'estratègia narrativa «escull la teva pròpia història», o bé la sèrie noruega *Skam* (J. Andem, 2015-2017)—que ha donat lloc a una adaptació espanyola—, pensada exclusivament per a adolescents i que, per aquesta raó, emprà els sistemes de comunicació que aquests utilitzen en el seu dia a dia a partir de dos conceptes: el temps real i les xarxes socials. Així, defuig l'ús dels canals televisius i de l'*streaming* i opta per publicar a la seva pàgina web diverses seqüències com si fossin clips que es penjen en el mo-

ment del dia en què s'indica que succeeix l'acció; també s'han creat perfils dels protagonistes a la xarxa Instagram i són seguits per gran quantitat de joves. Personatges de ficció, doncs, seguits com si fossin persones reals: passem de la societat de l'espectacle de Guy Debord a la lògica dels simulacres de Jean Baudrillard.

Pel que fa al cinema d'autor, el qual malauradament en molts casos no troba un espai de distribució fora dels festivals, cal dir que també pels volts de l'any 2000 i potser com a resposta a un nou audiovisual preocupat pels efectes especials, foren diversos els directors que apostaren per un cinema minimalista —Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, Pedro Costa, Lisandro Alonso, Jia Zhang-ke...— i, tanmateix, alguns d'ells, passat l'any 2010, fan un cinema matèric on preval el diàleg per damunt del silenci, amb la qual cosa estableixen certa proximitat amb el teatre, i empren sobreimpressions o, en general, la postproducció per contribuir a poetitzar la imatge. Sigui com sigui, el cinema d'autor, que ja des de la modernitat va abandonar la narrativa clàssica —recuperada en bona part per les sèries—, a vegades ha trobat nous espais d'exhibició, com ara les galeries d'art (Agnès Varda, Harun Farocki, Albert Serra...).

En definitiva, si bé el concepte tradicional de cinema pot resultar caduc, és innegable la bona salut de què gaudeix el mutable àmbit audiovisual, amb diferents propostes que satisfan múltiples públics: si aquesta era la mort del cinema, visca el cinema i llarga vida a l'audiovisual! ●

Ricard Salvat, en el record

Recordem Ricard Salvat, figura imprescindible del teatre del nostre temps, tot incidint en la seva faceta com a creador d'estructures d'ensenyament i de producció teatral.

Per **Enric Ciurans**

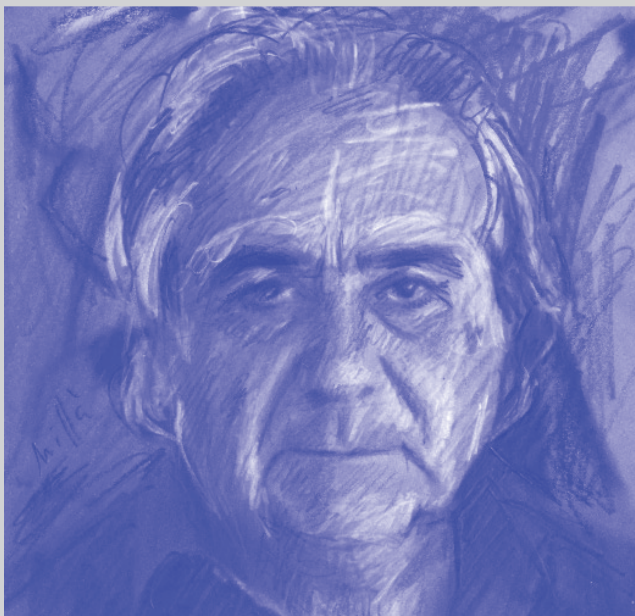
Fa deu anys que ens va deixar Ricard Salvat (Tortosa, 1934 – Barcelona, 2009) i el seu record és encara ben viu entre nosaltres. L'edició dels seus diaris a Edicions de la Universitat de Barcelona ens ha permès conèixer millor la seva personalitat curiosa, activa i exigent. Només amb els tres primers volums editats fins ara hem pogut copsar aquesta frenètica activitat que ha caracteritzat la seva carrera artística i docent, interessada especialment a crear estructures o plataformes que servissin per aprofundir en la recerca i en l'experimentació de les arts escèniques i de l'art en general.

Per a tots aquells que no sàpiguem situar el perfil acadèmic i professional de Ricard Salvat, en farem un breu apunt i incidirem especialment en la creació de grups, escoles o publicacions que ens permet afirmar que la

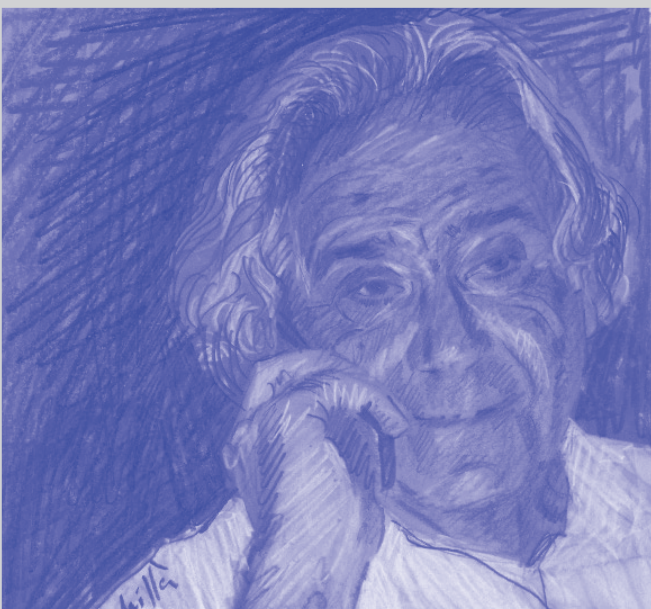
seva aportació és cabdal per entendre el teatre català dels nostres dies.

Si ens proposéssim explicar els trets fonamentals del teatre català del segle xx, una opció ben reeixida consistiria a desenvolupar la influència i les creacions d'Adrià Gual i Ricard Salvat. Ambdós Homes de Teatre, amb majúscules, van defensar la creació d'estructures per desenvolupar el teatre professional a Catalunya i la creació d'un repertori d'obres catalanes i universals, traduïdes a la nostra llengua, com a base per al desenvolupament d'un públic i d'una crítica avançats i exigents alhora.

Si Adrià Gual va crear l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913), la primera denominació de l'Institut del Teatre,



Il·lustracions de Mariona Millà.



«Salvat, en una Catalunya empobrida culturalment i social pel franquisme, va impulsar una visió del teatre oberta i multidisciplinària.»

i una quinzena d'anys abans havia fundat el Teatre Íntim (1898), primera agrupació dramàtica que va oferir un repertori universal en llengua catalana, per la seva part Ricard Salvat havia fundat, amb Maria Aurèlia Capmany, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960), escola d'interpretació i creació escènica que escapava a les múltiples constriccions del franquisme, per avançar vers un teatre en llibertat. El 1962 i com a prolongació de l'Escola, fundà la Companyia Adrià Gual, agrupació on es muntaren espectacles de Brecht, Espriu, Brossa i Ionesco, entre d'altres, i que esdevingué una de les grans companyies del teatre català de l'últim franquisme i els primers anys de la Transició. Cercava la complicitat d'un nou públic, més europeu i divers, que no contemplés el teatre com a simple entreteniment, sinó com a eina de coneixement.

Adrià Gual tenia una concepció del teatre oberta i moderna, molt europea. Inclouïa la creació de publicacions, un museu de les arts escèniques, conferències, en definitiva, la creació d'un programa cultural i una indústria cultural a l'entorn de les arts escèniques. Ricard Salvat, en una Catalunya empobrida culturalment i social pel triomf del franquisme, va impulsar una visió del teatre oberta i multidisciplinària, a la recerca d'unes bases que servissin per a la creació d'una potent indústria teatral de cara a l'avenir. La fundació del Teatre Lliure, el 1976, per Fabià Puigserver i una colla de joves actors, directors i professionals, va culminar aquest inici del procés que havia de servir de base per a l'esplendor posterior del nostre teatre.

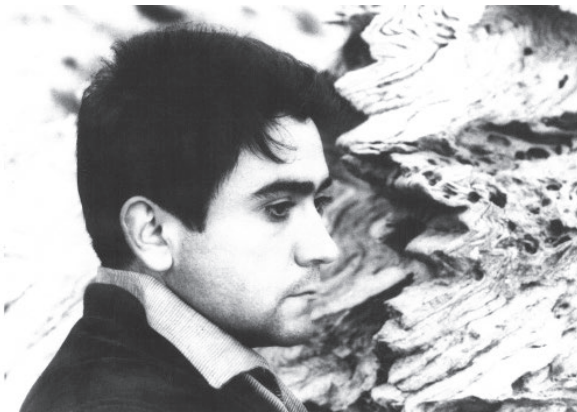
Ricard Salvat, com succeí amb Gual, fou un home marginat pel poder polític. Si per a Gual, la instauració de la República significà la marginació pel seu pragmatisme durant la dictadura de Primo de Rivera, una acusació força discutible vista des d'una mirada actual, Ricard Salvat fou acusat falsament de franquista per acceptar la direcció del Teatro Nacional de Barcelona durant els primers anys setanta. El risc i l'aventura de tots dos creadors els van fer guanyar-se enemics poderosos i molts envejosos.

Mentre que Adrià Gual fou un pioner del cinema català amb la creació de la productora Barcinógrafo durant la primera dècada del segle xx, Ricard Salvat fou l'impulsor de l'Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet de Llobregat, utòpica Bauhaus catalana que només va poder funcionar durant dos cursos, entre el 1977 i el 1979, davant la incomprensió dels polítics de la jove democràcia.

Ricard Salvat va mantenir sempre un lligam estret amb la Universitat de Barcelona, primer com a alumne de les aules de Filosofia i Lletres, i després com un dels primers professors del Departament de Filologia Catalana i com a cofundador del Departament d'Història de l'Art, a principis dels anys setanta, amb Alexandre Cirici, Miquel Porter i Oriol Martorell. Inquiet, ambiciós i amb les idees molt clares, va tractat de crear un Institut d'Experimentació Teatral que fos un contrapès de l'Institut del Teatre, més enfocat cap a l'experimentació, i no cap a la docència. No se'n sortí, ni tampoc tirà endavant l'intent de crear un Departament d'Arts de l'Espectacle, a imatge i semblança dels departaments d'Art, Música i Espectacle de les universitats italianes. Tot i així, ell va dur els grups de teatre universitari de la UB a festivals de teatre a Mèxic, a Israel i a diverses comunitats espanyoles als anys vuitanta i noranta. La creació de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (1994) fou l'única forma que trobà de vincular l'escena professional amb la universitària. La creació de la revista *Assaig de Teatre*, que edità més de setanta números en quinze anys, fou un nou intent d'aquest Fitzcarraldo del nostre teatre i de la nostra acadèmia. ●

Fragments dels *Diaris* de Ricard Salvat

A continuació, oferim una selecció de textos extrets dels diaris escrits per Ricard Salvat entre 1962 i 1975, i publicats per Edicions de la Universitat de Barcelona [*Diaris* (1962-1968), *Diaris* (1969-1972) i *Diaris* (1973-1975)].



Escola Pippo de Barcelona, anys 60. Fons Ricard Salvat.

Barcelona, 26 de desembre de 1962

Les Rambles estaven força buides, amb alguna banda de castellans amb barrets i trompetes, fent gatzara. Se'ls notava desarelats; ningú se'ls mirava o, si ho feia, era amb una mena de curiositat burleta. A mi se'm va ocórrer d'anar a la muntanya de Montjuïc perquè veiessin un Nadal més a la castellana. Vaig deixar el cotxe a la porta del descampat i vam anar muntanya endins.

A Ca Valera ja havien tancat, però es notava que la juerga seguia dins. Vam anar pel camí que va cap al mar i vam entrar a una tasca, la d'en Roque, em sembla. Hi havia poca gent, uns nois joves amb una zambomba, i una noia, tots entorn d'un braser enorme. Cantaven nades, i nosaltres ens vam quedar a escoltar-los. La senyora Lozano va seure prop del braser, jo vaig demanar dues cassalles i dos conyac, i aviat ens vam posar a cantar amb ells, que ens van acceptar i incorporar amb naturalitat. Hi havia un noi ros molt simpàtic que ho animava tot, i, de sobte, algú va dir que estava començant a nevar. Això ens va alegrar encara més. A poc a poc el to festiu anava creixent. Un d'ells, Julián es deia, cantava *Los peces en el río*, dient estrofes i més estrofes, desconegudes per a mi, com si se les inventés. De ben segur que les improvisava.

El noi ros em va dir que tot estava pagat, jo els vaig invitar després i vam seguir cantant. De sobte el noi ros ens va dir que li agradaria que anéssim a casa seva, i així ho vam fer. Era una barraca d'uns tres metres de llarg per un metre i mig d'ample. Hi havia unes deu persones, potser fins i tot quinze. No ens podíem ni moure.

La mare de Nicolás i Julián era una dona extraordinària, amb *pañolón* al cap, que ens va invitar a galetes i anís. Jo havia comprat una ampolla de xampany perquè havia sentit que a Nicolás li agradava. La Marga s'havia animat força, i va sortir amb en Julián per les barraques a buscar una guitarra. Mentrestant, els pares i la gent que entrava i sortia, fent veure que buscava *aguinaldo*, anaven cantant i bevent anís i fumant.

Ens preguntaren si havíem pujat amb taxi i vam dir que sí. Ens van preguntar molt poc: estaven molt contents de tenir-nos amb ells i prou. A mi em van dedicar una cançó. Em deien señor i caballero. Jo els tutejava per defugir tractaments i també estava molt content de ser amb ells. Al cap de poc, quan la Marga i el Julián tornaren sense haver trobat cap guitarra, vam parlar d'anar a menjar melons a Casa Julio, que és a la part més alta de la muntanya.

Quan hi vam anar, el Julián ens va dir que havia promès a la seva tia d'anar a visitar-la, i ens va demanar que l'acompanyéssim. La casa de la tia era més una casa que una simple barraca. Tenia dues cambres, la cuina i, naturalment, el menjador amb làmpada de llàgrimes i tot. A la cuina tenia un *frigorífic* esplèndid. Luxe pur.

Allí només hi havia dones, l'única jove que hi havia es moria de ganes de venir amb nosaltres, però el noi moreno no la va deixar venir. Val a dir que ell es va quedar amb ella. Les dones ens van dir que cuinaven perquè havien de treballar el dia de Nadal, i que es passaven la nit en blanc preparant el menjar. Feia una oloreta de brou que reanimava els esperits. Ens van donar altre cop galetes, aquesta vegada de més qualitat, i anís. Allí no vam cantar tant. Hi havia un nen que s'havia fet un instrument amb una forca d'arbre a la qual havia posat dos filferros que travessaven taps de cervesa. Feia un so boniquíssim.

Vam passar a conèixer l'*abuela*, que tenia uns noranta-dos anys (crec que ens van dir). La pobra dona no entenia res, però estava molt serena en el seu llit. La Marga la va abraçar, petonejar i li va arreglar el llit. Jo li vaig desitjar un bon Nadal. La seva filla semblava molt agraïda que haguéssim volgut conèixer-la. L'Aurèlia estava emocionada de veure com ens acollien. Jo ja li havia dit diverses vegades que aquella gent són d'una elegància extraordinària, i ella semblava que no s'ho volia creure.

Vam anar també a Casa Julio a menjar melons. És una mena de tasca, amb la meitat del local ocupat per melons, uns melons boníssims que van impedir que ens embriaguéssim. Jo vaig tornar a comprar xampany, amb prou feines em deixaven convidar-los, havia d'aprofitar quan estaven distrets. Cap a les set de la matinada baixàvem al Born a menjar xocolata amb xurros. La mare de la Marga encara no s'ho creu ara, suposo. La varen sotraguejar ben bé. Però em sembla que, en el fons, s'ho va passar molt bé amb gent de la seva terra.

7 d'agost de 1962

Avui faig vint-i-vuit anys. Em sembla que ho he rebut amb una mica de nostàlgia. Et vas adonant que el

temps passa i un no té la seva obra en el lloc de maduresa que voldria i tampoc la té situada. Com de costum, estic descontent, no hi puc fer més, sóc una mena d'ésser malhumorat, incapaç de trobar una adaptabilitat al medi cultural d'aquí. Tot sovint tinc la sensació que perdo el temps, que no faig el que caldria. Em trobo amb vint-i-vuit anys i amb cap mena de situació econòmica estable o mínimament segura. Estic situat d'una manera estranya, potser absurda, dins la societat. Tinc un llibre, per fi, editat. [...] Però només puc pensar que la meua novel·la, en ser editada en les condicions en què ho ha estat, no s'ha incorporat com caldria a la vida intel·lectual de casa nostra. No hi ha entrat. És com si no existís. Tampoc veig cap mena de sortida per al meu teatre. Tornaré a refer *Nord enllà*. Li donaré un to menys documental i potser més dialèctic, a la vella manera de la *pièce bien faite* burgesa, perquè resulti més assequible. Com a director, la trista i grisa aventura comercial no em tempta. Alberto González Vergel, María Paz Ballesteros i, em sembla, Josefina Sánchez Pedreño, la directora de Dido, Pequeño Teatro, volen que vagi a Madrid a dirigir un espectacle. També parlen d'anar-hi amb la companyia. L'Alberto González Vergel va quedar impressionat quan va veure *20 años de poesía española*, i sembla que ha fet molts passos perquè l'anem a fer a Madrid. No ho sé, em sembla que em convé anar-hi. Tampoc veig una sortida una mica digna en el camp del cinema. Vas lluitant, lluitant, com si et donessis cops contra un mur impenetrable, que mai podràs trencar, ni esberlar tan sols. De vegades penses que no, que la cosa sembla més madura, que hi ha unes possibilitats, però la veritat és que no. Almenys jo torno a endinsar-me en el meu pessimisme. Aquest viatge m'ha donat, com a mínim, una injecció de vitalitat i optimisme. Hi ha una sèrie de gent que s'ha interessat per la meua feina. A més, sempre tens aquesta sensació de provisionalitat! Ara encara la sento més, després de la possibilitat d'una invitació per anar a fer teatre a Cuba. Crec que potser hauria d'anar-hi i fer feina amb ells. Treballar sense traves ni travetes deu ser tan agradable... A més, a mi, que m'influencia tant l'ambient que m'envolta, em sembla, m'ajudaria a treballar més i més. Aquí tinc la sensació que tot plegat no val la pena, això de treballar per a un públic tan restringit, eminentment burgès, no ens enganyem.

Sant Petersburg, 11 d'octubre del 1962

Quan anàrem a visitar aquella mena de Versalles que és el Peterhof, del jardí estant, a la vora del riu, que ja és el mar, ens van dir que a l'altra banda, aquella línia de terra que es veia, era Suècia. A mi em va fer una il·lusió extraordinària, fins i tot una mica d'emo-



Port de la Selva, 1963. Fons Ricard Salvat.

ció. Aquella tarda també anava amb els cubans. L'Ildefonso, amb el seu cameràman, rodava una pel·lícula i estava tot enfeinat. Aprofitava el viatge per fer un documental del congrés i de l'URSS. El jardí del Peterhof li possibilitava una bonica seqüència; recordo que a les trampes d'aigua —aquelles trampes que segons quina pedra trepitges o en quin lloc del banc seus et dutes— va treure uns plans que li podien quedar molt reeixits. Fins en aquestes coses es veu l'infantilisme dels russos. El tsar que va construir aquell palau es dedicava a emplenar-lo de sorpreses, digne d'un rei de deu anys, per espantar els seus cortesans i fer-se després un tip de riure: arbres que plouen, bancs que arruixen, passejos per on no pots passar perquè, si hi passes, et dutes. Me l'imagino fent-se un panxó de riure amb aquestes coses. I per aconseguir-ho, el treball que comportava, tot un treball d'enginyeria. El Peterhof és boniquíssim; hi ha, davant de la façana, entre l'escalinata que porta del palau al camí del mar, una fontana, esplèndida, d'un bon gust extraordinari, amb figures totes recobertes de làmina d'or. A Vera i Vittorio De Seta no els va agradar gens, però a mi sí, en cert aspecte em va agradar més que Versalles. Però ells dos estaven tots desmenjats. Vittorio i Vera, que anaven a Leningrad sols, independitzant-se del seu grup, s'afe-

giren al nostre perquè es trobaven una mica perduts, no tenien cap guia, ningú s'havia preocupat d'anunciar la seva visita. A Leningrad vàrem anar molt sovint tots plegats. Vera és especialment agradable i ell és un noi molt educat i preparat.

Casa, Numància 29, 1 de febrer de 1962

Avui hem parlat molt, ha estat una de les sessions més interessants, més enriquidores que he tingut amb en Salvador Espriu. Hem parlat de tot i del mateix de sempre. Hem convingut que la poesia és un camí de coneixement, un estadi previ, però al mateix temps pot ser també final, o encara més enllà de la metafísica, que la clou no acabant-la mai, que l'envolta, però que no sap sortir-se'n, tot abocant-la a una sortida.

Ens hem preguntat si la metafísica i la poesia no s'estan acabant, si no s'han acabat ja —almenys la primera—. M'ha dit que Villon, el Machado de Sòria, Sant Joan de la Creu (Juan de la Cruz, vaja), són poetes que estan en aquest camí. Potser la poesia pot anar més enllà. Em pregunto ara si no deu ser perquè no necessita mètode. No deu ser el mètode una mena d'ajuda-caminador, com unes croses, que serveixen per fer caminar pels camins de la metafísica els qui no



Alemanya, anys 60. Fons Ricard Salvat.

en saben, els qui no estan dotats o estan mancats del sentit metafísic? Però, és clar, es va massa lluny, quan se'n pot prescindir.

Jo li he dit que, si fos poeta, no em preocuparia tant com ho faig ara, perquè la poesia, de sempre —excepció feta de la de l'època medieval—, ha estat un producte estrany, absurd i fins i tot incòmode. Ara em preocupa fer novel·la o teatre en català, malgrat la reduïda acollida que puguin tenir les coses que pugui fer.

La poesia ha estat de sempre reduïda; potser ara travessa un moment brillant com pocs, em refereixo a la seva difusió. En Salvador viú, sembla, cada cop més dins de la seva poesia; de sobte, tan sols la seva poesia té un sentit i una validesa per a ell. Els altres poetes, fins i tot els més bons, li resulten trivials, sense cap valor, una «pila de versos», fins que, de sobte, alguna cosa s'obre i tot torna a agafar un sentit. La poesia et pot nodrir a tu mateix, però la novel·la no; pobre del que es queda només amb ella! És com una cosa morta, allí al teu costat, sense cap valor, amb la por que no faci morir la resta. La poesia té, és clar, més força interior que la novel·la i el teatre, que són gèneres eminentment socials i projectats cap a l'altre.

Granada, 17 d'abril de 1962

Anar a Granada va ser una experiència molt bonica. Jo no coneixia Andalusia i, després dels tres dies precipitats i plens de feina, tinc la sensació que no la conec gens, que tan sols l'he vista per un foradet. El que més em frapa és la cordialitat d'aquella gent, tenen l'art de ser cavallerosos i cordials, però sense ser empalagosos. Ens van tractar estupendament bé, ens van ensenyar l'Alhambra, que fa més bonic per la seva estranya inclusió en el paisatge que per la seva arquitectura en si, que és d'un refinament que sovint resulta excessiu. Quan un se la imagina encatificada i plena de coloraines, encara més. També vam poder veure una mica la ciutat, de pressa i corrents, el barri àrab i algunes places precioses. Hi havia una animació molt atractiva als carrers. Ser a Granada per a mi era com trobar-me en un altre món, tot i sentir-lo molt meu. Em sentia més estranger allí del que em podia sentir a Lausana o a París, o a qualsevol ciutat europea de les que conec. [...] El que sí que dominen és l'art de saber viure bé, en saben molt. Tenen una existència calma, en la qual mai no sembla que res tingui importància. El que és una meravella és el seu llenguatge: aquella gent són els aristòcrates del castellà, l'utilitzen amb una fluïdesa increïble, amb una flexibilitat meravellosa. En José Martín Recuerda, per exemple. Quan ell va ser aquí amb els seus deixebles

de preuniversitari, va llegir a la Cúpula la seva obra *La maestra*. Recordo que em va frapar molt la fluida, càlida naturalitat del seu llenguatge. La gent que té la sort de tenir una sola llengua no podrà comprendre mai les desagradables situacions que planteja el bilingüisme. I tot això emmarcat en aquella petita obra mestra que és Granada, i el que la fa més bonica encara és que ells són conscients de la bellesa de la seva ciutat. N'estan tots molt orgullosos. Comprens que molta gent s'hi quedi a viure, com a Nàpols. Per cert, de Lorca ningú no en parla. Jo crec que mai no va néixer a Granada ni hi va viure. És un tema absolutament tabú. *Connais pas!*

28 d'agost de 1962

El pintor italià Zigaina, una nit que era amb tota la colla d'italians a l'Hotel Moscou, em va dir que coneixia un pintor que feia abstracte, però que tan sols ho ensenyava als amics i a la gent occidental. Jo, tornant a la casa de l'Ehrenburg, els vaig explicar que Picasso havia decorat la façana del nostre nou Col·legi d'Arquitectes. Em preguntaren com havien anat les coses. Jo vaig parlar de la manera com Picasso havia estat introduït a Barcelona i de l'astúcia amb què Joan Prats i la colla del Club 49 ho havien fet. Jo ho sabia per en Prats, que m'ho havia dit directament, i els vaig explicar com ho havien fet per organitzar la primera gran exposició de Picasso a la Gaspar. Havien esperat que tots els quadres fossin dins d'Espanya per començar a fer la propaganda. I un cop els quadres van ser a l'interior, van començar a fer el gran soroll i, és clar, Franco no es va atrevir a prohibir una exposició de Picasso. El que he de preguntar a en Prats és com s'ho van fer per entrar els quadres al país. Cal suposar que d'estrangisme, és clar. Saber tot això els va interessar moltíssim. Recordo que l'Ehrenburg va riure un moment quan jo, tot parlant, vaig emprar l'expressió «batalla Picasso». Quan vaig acabar m'explicà que li havia fet molta gràcia d'assabentar-se'n perquè ell també havia lliurat una «batalla Picasso» a Rússia i que mai es podia emprar tan bé aquesta expressió. M'explicà que per fi havia aconseguit que concedissin el Premi Lenin de la Pau a Picasso. Es veu que Picasso li ho ha agraït tant perquè, segons sembla, diu que li va dir a l'Ehrenburg que ja era hora que el reconeguessin, perquè ell es trobava en una situació falsa: Picasso declarant-se en tot moment comunista i no essent acceptat pel país que més a prop figura ser del comunisme. Tot plegat, és clar, és un contrasentit. Es veu que n'està tan satisfet. Amb en Marcos parlaren de l'organització de la festa i l'homenatge amb motiu de l'entrega del premi. Marcos va dir que seria bonic que hi anessin molts intel·lectuals de l'interior. Es veu que volen fer una

gran festa i un gran homenatge hispànic ofrenat per la intel·lectualitat jove.

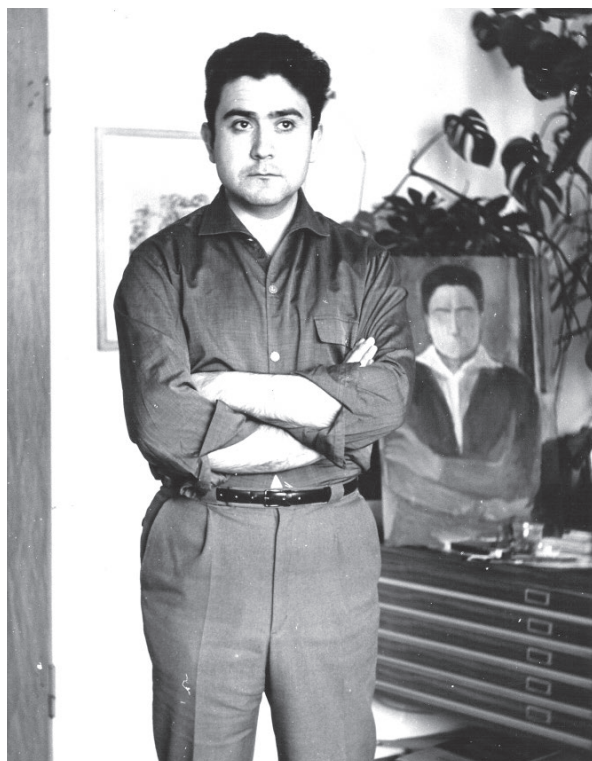
3 de gener de 1963

A la universitat, a excepció de l'Emilio Rey, a qui espero veure ara quan vagi a Madrid, no vaig fer cap amic autèntic. La gent del meu curs feien grup, però jo o no hi anava o, si alguna vegada hi anava, m'hiavorria sobiranament. No sabia què dir, amb ells. Ens preocupaven diferents problemes o, més ben dit, vèiem els problemes i la manera d'atacar-los des de perspectives absolutament diferents. Amb Miquel Porter sí que m'hi entenia, però amb ell era com una amistat a part. Cadascun de nosaltres quedàrem al marge dels grups habituals del Pati de Lletres.

Amb l'Amando vaig fer bona amistat. Era el temps que jo vivia amb la Lilo. Jo coneixia molta gent a Colònia, m'havia introduït molt bé en els ambients universitaris gràcies a en Walter Biemel, la gent de les editorials on vaig treballar: els DuMont, els Kiepenheuer und Witsch... No solia freqüentar els espanyols, si no era per reunions de tipus polític, les úniques a les quals assistia. En aquell temps hi havia l'Antonio Pericas i la María Jesús, la seva dona, un noi poeta i molta més



A la casa de Tortosa. Fons Ricard Salvat.



Principis dels anys 60. Fons Ricard Salvat.

gent. Vam parlar de fer una revista d'agitació política, des de l'angle de la literatura i de l'art. L'havíem d'editar clandestinament. Manteníem tots plegats llargues discussions sobre el tema d'Espanya i el seu moment polític. Recordo que la Lilo no ens comprenia, no veia gens clar ni la nostra dialèctica, ni la nostra situació política, ni les nostres solucions. Em temo que veia molt clar que no acabaríem arribant enlloc. No fent res.

Teníem discussions acarnissades a casa de l'Antonio, sobretot pels vols de Nadal del 57, que vàrem passar plegats a casa seva. Les dones cuinaven, nosaltres discutíem mentre bevíem vi, te, i fumàvem sense parar.

Érem tots plegats molt joves i inexperts. Encara creíem que la situació d'Espanya només depenia de nosaltres, els joves intel·lectuals, paraula que dèiem entre orgullosos i mig avergonyits. Érem realment uns intel·lectuals? Parlàvem d'acció, sempre d'acció. Havíem llegit Sartre, i a qui més qui menys ens havia fet molta impressió. També parlàvem d'Ortega molt sovint. Tots fèiem veure que el coneixíem molt, però em sembla que l'havíem llegit molt poc. Almenys jo. Potser l'Antonio era qui l'havia treballat més a fons. Recordo que sovint aquest grup em retreia que no anés més sovint amb ells. Jo preferia freqüentar els alemanys, volia aprofitar al màxim la meua estada en aquell país.

15 d'octubre de 1963

Ara acabo d'escoltar a la ràdio la veu de la Piaf. Fa una mena d'estranya sensació acceptar que ja no és entre nosaltres. La seva veu com de vellut i rasposa al mateix temps té ara una altra mena de ressonàncies. Va morir la setmana passada. Poques hores després, pocs moments després d'assabentar-se de la seva mort, moria també Jean Cocteau. El poeta ha tingut una mort a l'alçada del seu mite, amb una meravellosa i apassionada pirueta sentimental que se l'ha endut. Aquesta vegada, ha caigut de la corda fluixa. No sé per què sempre he tingut una extraordinària admiració per Jean Cocteau, tot i que no tinc res en comú amb ell, però aquell seu absolut i total lliurament a l'art, amb totes les seves conseqüències, que hi ha a l'obra i a la vida de Cocteau m'ha impressionat sempre. A més, m'agrada el seu món poètic, tot i que sovint sona fals. M'agrada especialment el seu cinema, pel seu poder d'evocació. Aquell meravellós *Orphée* primer, la continuació del qual, *Le testament d'Orphée*, també acabava essent interessant, encara que estava ja més plena de tics, sense la intensitat suggeridora de la primera. Com a utilització del surrealisme, la trobo de les vàlides.

També guardo un record bonic de *La belle et la bête* i de *L'éternel retour*, que li va dirigir Jean Delannoy. Aquelles imatges tan pures, tan essencialment cinematogràfiques, en el seu moment, quan les vaig veure en aquelles reunions del Cercle Lumière de l'Institut Français, varen tenir per a mi un gran poder de desvetllament. Aquelles sessions memorables! Fins i tot els dibuixos del programa fet per en Sandre Cirić eren una petita meravella. Sento no haver pogut conèixer-lo personalment; durant els dos estius que he passat a casa de l'Émile Marzé a la Costa Brava, sempre m'havia parlat de presentar-me'l, i jo me'n moria de ganes.

M'hauria agradat veure'l amb la seva anècdota personal. Però ara ja no és possible. Sempre vam parlar d'un proper estiu, com amb Picasso, amb qui tampoc va ser possible la trobada. Per contra, vaig conèixer Jean Lurçat, que és un gran artista i persona d'una bonhomia extraordinària, i molta altra gent interessant.

22 de novembre de 1966

Les representacions de la Ronda estan constituint un èxit extraordinari. La ciutat ha respòs meravellosament. La universitat, les escoles, els instituts d'ensenyament mitjà s'hi han bolcat literalment. Em sembla —ni m'he molestat a mirar- ho— que està prohibida als menors de divuit anys, però nosaltres no ho tenim en compte i, per ara, no ens han dit res. El fet és que

totes les escoles ens donen suport. S'està convertint en l'èxit del moment, tothom en parla, i pertot arreu. L'altre dia, al cinema, la parella que tenia al meu darrere en parlava. La gent m'atura pel carrer i em felicita. Aquesta ciutat té cops amagats i, quan cal, reacciona. La reacció d'ara no hauria pogut ser millor. Bé, podríem omplir les localitats al màxim, però, és clar, això en una ciutat tan antiteatral seria gairebé impossible. Seria demanar massa.

Ara estic assajant al mateix temps *L'auca* en català i *La bona persona de Sezuán*. L'estada a Madrid va ser molt fructífera. Crítiques molt bones, per al meu gust una mica massa paternalistes, grans elogis, i gran creixement de públic (més aviat poc en començar i més aviat molt en acabar). L'oficialitat ens va abandonar totalment en el seu teatre. No va fer gens de propaganda, la mínima possible, però es veu que els espectacles se la feien sola, perquè en acabar es lamentaren que marxéssim, perquè *L'auca* s'estava convertint en un bon negoci.

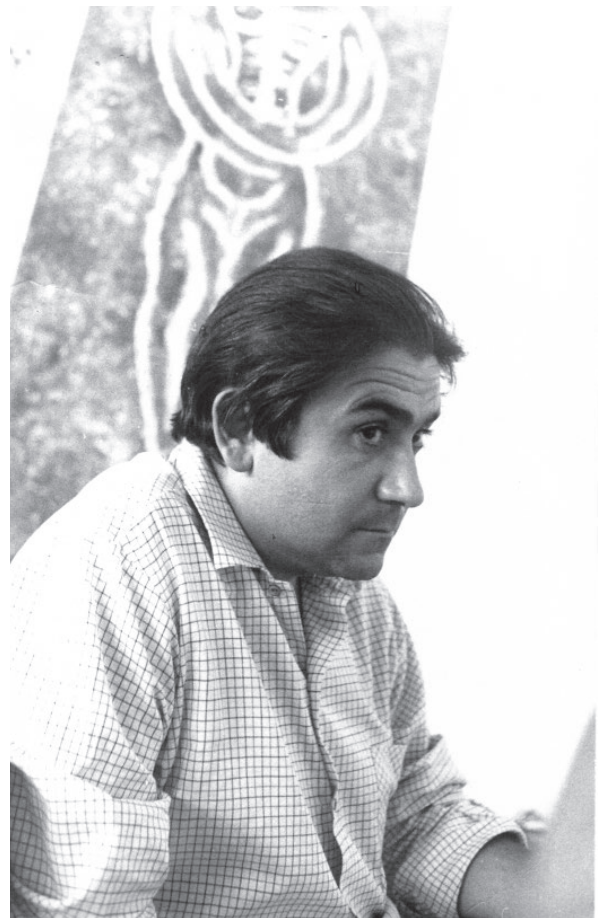
Per a mi el contacte amb el públic, cada dia, tarda i nit, és una experiència apassionant, gairebé emocionant. Molts cops, quan les dificultats es repetien i amuntegaven, havia arribat a pensar que mai no arribaria a tenir un teatre per a mi, amb sessions normals; em veia sempre reclòs a ser un pioner de les sessions úniques. Per sort, això s'ha superat. Val a dir que m'hi ha ajudat molt en Víctor Auz. També em va agradar, molt especialment, el contacte amb el públic madrileny: és un públic esplèndid, que estima el teatre. Com a públic em sembla que encara és millor el de Valladolid. Hi havia la Setmana de Teatre Nou i nosaltres la vàrem «clausurar». La meua obra *Adrià Gual y su época* va obtenir un èxit extraordinari, apoteòsic. *L'auca* no els va agradar tant. La primera part molt, moltíssim. La segona se'ls va fer llarga, i en arribar a l'últim acte —el d'en Ramonet gran— se'ls veia que ja en tenien ben bé prou. Aquest final em va espatllar una nit que havia començat de manera triomfal.

Badajoz, 25 d'abril de 1969, dotze de la nit

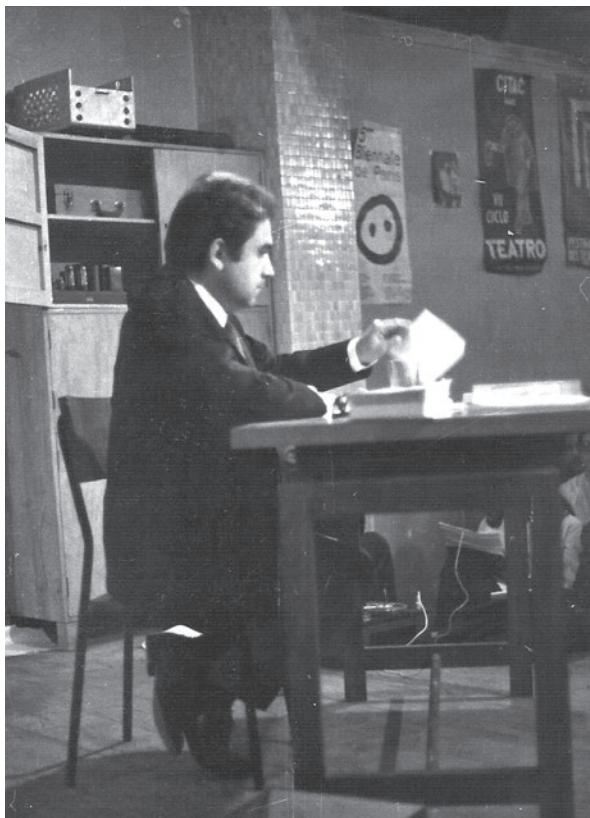
Ahir em varen expulsar de Portugal. Ara sóc a Badajoz. Procuo dominar els meus nervis i les meves preocupacions, però costa una mica. Cal no perdre mai la calma. La Núria i la nena es varen quedar a Coïmbra. La PIDE es va quedar amb totes les meves cartes i amb les obres de *Castelao e a sua época*: dues còpies i tots els originals preparatoris escrits a mà i a màquina. També amb una agenda vermella d'adrecs.

A dos quarts de vuit del matí es varen presentar a casa nostra de Coïmbra set o vuit energúmens. Estàvem dormint; la nit anterior jo només havia dormit

dues hores i estava molt cansat. Varen colpejar la porta brutalment, jo vaig sortir de la cambra, vaig mirar per l'espiell de la porta i vaig veure unes cares que no donaven lloc a cap mena de dubte: era la PIDE. D'altra banda, donada la seva manera de ser i recordant el fet Maurice Béjart i Jean-Marie Domenach, era una cosa que ja sabia que podia passar d'un moment a l'altre. Seguien trucant, i jo vaig anar a posar-me la bata. Primer havia sortit simplement en pijama. Crec recordar que, quan vaig entrar al dormitori per agafar la bata, vaig dir a la Núria: «Em sembla que és la policia. Sobretot tingues calma i no ploris». Ells seguien trucant i trucant, i, en obrir la porta, em digueren: «Policia». Jo estava tan atabalat i sorprès que no vaig dir que m'ensenyessin les seves credencials. Em van dir que em vestís i que els acompanyés, en un to molt imperiós. No em varen deixar tancar cap porta. Vaig haver d'orinar amb un d'ells al costat. Em vaig haver de vestir amb un d'ells a la porta del dormitori. Un d'ells, el més jove, va voler entrar al dormitori, però jo el vaig deturar a la porta dient-li: «Francamente, esto es exagerado. Un poco



La Habana, 1968. Fons Ricard Salvat.



Coïmbra, 1968. Fons Ricard Salvat.

de respeito para mi mujer». Aleshores ell va anar a dir als altres, amb sorpresa, que jo tenia esposa. Mentre jo m'anava vestint, ells ho escorcollaven tot, repassant tots els papers escrits de la llibreria. En un moment que jo entrava i sortia de la cambra, la Núria, que ja s'havia aixecat, va intentar demostrar la seva tristesa. Es va recolzar al llindar de la porta i va semblar que volia plorar. Jo li vaig dir: «Sobretot, Núria, no ploris, no els donis aquest goig».

Els de la PIDE, que eren vuit o nou, em varen fer baixar. Els papers els van posar en un cotxe i a mi en un altre de diferent, un de carreres elegantíssim. Jo sempre vaig pensar que em conduïen a un interrogatori, però quina va ser la meua sorpresa quan, en acabar el carrer de Combatentes, en lloc de doblegar cap al centre de la ciutat, varen doblegar per la carretera en direcció a Guarda. Primer vaig pensar que em duïen a una població veïna per aïllar-me de Coïmbra, sobretot en arribar a la desviació de Lousã, quan vaig veure que anàvem cap a Lousã i no cap a Guarda. Jo que estic tan peix en geografia no podia pensar mai que anàvem cap a Badajoz. Badajoz, per cert, el lloc on Castela va ser desterrat durant el Bienni Negre: quina coincidència... Bé, ara me'n vaig a dormir, demà con-

tinuaré. Gairebé no he tingut temps de visitar Badajoz, ja que sempre sóc a l'habitació.

Ahir vaig ser a la comissaria des de la una de la tarda fins a les vuit, fins i tot em varen tancar al calabós. En el dubte, és clar, la policia del meu país va optar lògicament per prendre el partit de la policia portuguesa. Però això és tota una altra història.

He comprat *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante. Em sembla que és molt prim. Ni me'n recordava, que abans d'ahir era el Dia del Llibre. Amb totes aquestes preocupacions...

26 d'abril de 1969, nou del matí

M'ha despertat un gir telegràfic que m'envien de casa. Va donar la casualitat que només vaig portar unes dues mil pessetes. Ara trucarà la Núria. Coses que li he dit:

—Que canviï tots els diners allí.

—Que entri en contacte amb el metge de la nena, per la vacuna de la verola.

—Que miri de recuperar els originals (figurins d'en Seoane) que tenen en Tenoso i en Brandão.

Tres quarts d'una

Acabo de parlar amb la Núria. Ja té els papers. Es veu que li han cridat una mica. Hi ha anat acompanyada de la Isabel, en Brandão i Fernandinho. Jo sempre vaig demanar que de cap manera hi anés sola, de cap de les maneres. No l'han deixada pujar amb ells tres, a l'hora de parlar amb el policia. Només després d'imposar-se molt ha aconseguit de pujar al departament pertinent acompanyada de la Isabel. Es volien quedar la meua agenda, però finalment la hi han donada. Li han dit que la volien donar a la policia espanyola perquè era subversiva.

Düsseldorf, 21 de juny de 1969

Avui és el quart dia que som a Düsseldorf. El dimecres 18, vàrem deixar Mannheim per venir cap aquí. Aquest cop amb la Núria, vaig fer altre cop el trajecte —ja l'havia fet anant de Frankfurt a Bad Godesberg—, que és un dels més bonics que conec. El mateix dia 18 vàrem veure *Hair* (Haare); el 19, *Yllya Darling*, de Jules Dassin; el dia 20, *Der Truthahn*, de Sławomir Mrożek, i avui *Der Preis*, d'Arthur Miller.

L'obra d'en Miller és ben poca cosa. En Miller ha perdut el tren. És una obra de poc pressupost, amb quatre actors, uns pocs mobles, millor dit, no cal decorat. Obra per a repertori. Ve a ser una mena d'Ibsen sense la força social de l'Ibsen. Un acaba pensant en Benavente, però amb més nervi, és clar.

Ara feia comptes de diners, per veure quan gastem, i també, posat a fer comptes, he comptat les obres de teatre que he vist. Catorze en el teatre, dues a la televisió i dues sessions d'*underground cinema*, *L'As-tragale*, *Spielst du mit schrägen Vögeln* d'Ehmck, *Michael Kohlhaas* de Schlöndorff (amb guió d'Edward Bond) i *Ich bin ein Elephant, Madame*, de Peter Zadek. Porto aquí vint-i-tres dies, i he vist un espectacle teatral o un film per dia. És un bon viatge el que m'estic donant. De fet, la DAAD em paga unes vacances. Unes vacances cap als records; de fet, vaig a parar a les ciutats que més o menys ja coneixia o hi havia viscut. Heidelberg-Mannheim (agost-desembre del 1956), Colònia (juliol del 1957 – febrer del 1958, més o menys, ara no ho recordo prou bé). Aachen-Mannheim-Berlín (entre febrer-abril del 1964). Berlín Oest, primavera del 1965. Tot, tot m'empeny cap als records.

Aquí a Düsseldorf vaig conèixer la Lucía, una de les dones que més impressió m'ha fet a la meua vida, l'única de la qual m'agradaria altre cop de saber alguna cosa. Amb les altres no em passa, no tinc cap interès de saber de la Lilo, la Judith, amb la qual he tallat absolutament, l'altra jueva de Varsòvia, ara no recordo ni el seu nom.

Tant la Judith com aquesta darrera m'han anat escrivint, malgrat que jo no hagi contestat cap de les seves repetides cartes. Però amb la Lucía, que vivia a Riva del Garda, tot és diferent. Aquí la vaig conèixer sortint amb l'Armando de veure *La volta al món en vuitanta dies*. Després ella, amb la seva amiga, va venir a Colònia. Era quan jo vivia amb la Lilo.

Tortosa, 29 de juliol de 1969

Aquest curs —encara segueixo comptant per cursos més que per anys: hi ha encara una certa deformació professional— no he parat de viatjar. De fet, hauré estat molt poc temps a Barcelona. Dues setmanes al novembre i tres al maig és ben poca cosa: la resta repartida entre Cuba, Coïmbra i, és clar, per extensió, Portugal i després Alemanya. Necessitava, per a la meua formació, un curs així. Jo, és evident, no l'hauria fet mai si les circumstàncies no m'hi haguessin empès. Però, ja que ha sigut així, estic content d'haver-lo fet, fins i tot molt content. És una mica perillós, però, de fer-ho. Barcelona, la cultura catalana, certes patums i, sobretot, certs estaments directius de la burgesia, vistos amb perspectiva, perden tota dimensió. Mentre hi ets, la lluita t'esperona, t'envola, t'absorbeix i no et deixa veure les coses tal com són. T'embruteix l'ambient, potser també hi ha un element de covardia que és en el fons una certa sensació de por, de veure les coses cara a cara,

d'adonar-te que fas un paper una mica trist, anava a dir ridícul, però crec que no, no cal anar tan lluny i, potser, no és veritat. En la nostra lluita no sé qui em va venir a dir que l'element ridícul no hi cap, potser no, hom es queda amb el dubte. És clar que ara estic especialment amargat, decebut i desesperançat.

Fa una setmana Franco va designar «Príncep de España» aquella mena de feble mental que es diu Juan Carlos de Borbón. Després d'aquests trenta anys de grisor i desesperança, que haguéssim anat a parar a aquesta solució és una cosa tan difícil de qualificar que un ja no sap què fer ni què pensar. Vaig veure'n la cerimònia, a les Corts, del dia 22 per TVE. Era una cosa que, mentre la veies, et semblava impossible que allò pogués succeir. Doncs, sí senyor, amb tots els collons del món i sense vacil·lacions, l'homenet, una mica atrotinat, realment, va declarar el seu successor.

Tot això emmarcat en un ambient meravellós de guany de prestigi per part dels Estats Units d'Amèrica



Ricard Salvat i Pepa Palau interpreten *Deutsche wolken über die grenze*. Fons Ricard Salvat.



Tortosa, 1973. Fons Ricard Salvat.

amb l'admirable anada a la Lluna. També a TVE vaig veure la marxa i l'arribada dels astronautes. La marxa va ser una cosa emocionant. No vaig veure el descens d'Armstrong a la Lluna. Ho feien a les quatre de la matinada i aquell dia érem a Barcelona arreglant la nova biblioteca. Com que a casa nostra no tenim televisió i estàvem molt cansats, no ho vàrem poder veure.

6 de maig de 1970. Set i cinc de la tarda

Aquest matí ens han prohibit, sense que es pugui dir res, *Kux, my lord*. Prohibit i a callar! A la sessió de la tarda s'ha parlat del cas i hem decidit de fer un document, un telegrama signat pels joves, grups que intervenien, membres del jurat i altra gent, adreçat al ministre. [...]

11 de maig

Són les cinc i vint de la tarda. Ahir, a les onze de la nit, vàrem arribar de Sant Sebastià. Vàrem arribar a Barcelona a l'hora que havíem d'estrenar *Kux, my lord*, «peça morta abans d'estrena», com es diu a l'obra. En resum,

a la indignació general enfront de la prohibició de la nostra obra, s'hi va afegir la prohibició de *Los mendigos* de José Ruibal i *La opinión* de Martínez Ballesteros. Això va revoltar l'assemblea, que s'havia constituït dissabte al matí, en negar-se el Teatro Experimental Independiente de Madrid a actuar. Quan jo vaig anunciar que marxàvem, l'assemblea va decidir de muntar una acció. Van plantejar unes actituds molt contundents. [...] Es va decidir de suspendre el festival en acte de protesta contra les arbitrarietats de la censura. I es va decidir l'ocupació del teatre durant l'actuació del Roy Hart Theatre de Londres. Jo no m'ho creia, però realment va ser així. Va començar a actuar el Roy Hart, i, al cap de cinc minuts d'haver començat, es va alçar una veu cridant que no podia ser que aquella representació continués, quan s'havia atemptat contra els altres espectacles, prohibint-los. De seguida es van aixecar veus de «¡ocupación, ocupación!», acompanyades de cops de mans i peus, que van fer que la gent més jove s'aixequés de les butaques i anés pujant a l'escenari. Mentre els joves actors i festivalers anaven omplint l'escenari, els actors del Roy Hart anaven donant cops de mans en un intent bandarra i cínic d'integrar la manifestació al seu espectacle. [...]

L'assemblea definitiva va durar des de les 7:45 fins a les 2:30 de la matinada. A la nit donaré més detalls o miraré d'explicar, moment per moment, com va començar tot. Jo estic encantat d'haver-hi anat. Crec que és la manifestació política més important que s'ha assolit després de la guerra dins del teatre. De fet, parafrasejant Monleón, dissabte passat es van acabar els trenta-un anys de *teatro de la derecha*.

14 de juliol de 1970

[...] He rebut una carta de l'Espriu. Molt maca i intel·ligent, com sempre, però revela un estat d'ànim en ell una mica estrany i incomprensible. Què li passa, a aquest home? No ho sé pas.

Ahir la Núria va poder sortir. Em va venir a recollir a l'assaig, que, per cert, fa força bonic, i després ens n'anàrem a donar un volt per les Rambles. Per cert, ara les Rambles han perdut aquella categoria de veritable artèria vital que tenien fa uns anys. La veritat és que queden absolutament provincianes. Alguns mariques vells, alguna puta amb minifaldilla exagerada, algun xarnego de caire humà potser interessant, però res més. Si compares les Rambles amb l'actualment fabulosa «calle del pecado» de Sitges, les nostres Rambles han quedat relegades a una rebotiga provinciana. A Sitges sí que anar pel carrer és encara una festa. Em recorda la Kleine Freiheit de l'any 1956, a Munic, els moments folls de Montecarlo i Niça del 1952. També

Menton era encara una festa, aleshores. També ho era el París d'abans de la guerra d'Algèria. O bé els estius de les primeries dels felïços seixanta, aquí a Barcelona, aquell estiu quan els estrangers havien de dormir a les cadires de les Rambles. Però, si he de jutjar per ahir, això s'ha acabat: turista jove o oficinista, gent de coca-cola i sandvitx.

Ahir vaig comprar un llibre d'Alianza Editorial. Un petit estudi de Klaus Wagenbach sobre Kafka. L'he començat a llegir i em sembla molt ben escrit. En Socias em va deixar ahir una versió castellana d'*Opium*, de Jean Cocteau, que jo no coneixia i que crec que s'ha de conèixer absolutament. Hi ha uns dibuixos d'en Jean, amb l'estrella de rigor, que són d'una obsessió homosexual extraordinària, gairebé ingènua.

He posat la televisió, per veure què passa a l'Uls-ter, si resolen la seva situació. També vull saber com estan les coses a l'Extrem Orient, a Cambodja, i veure si a Sud-amèrica han raptat un nou ambaixador. Ara comença.

La borsa de Nova York s'estabilitza: malament. La guerra d'Indoxina és la causa de la inflació nord-americana.

A Itàlia estan passant per la segona etapa de la crisi. Andreotti ha estat encarregat de formar govern de centreesquerra. Itàlia està en un moment apassionant.

31 d'agost de 1970, dos quarts d'una de la matinada

He estat a casa el Gabo [Gabriel García Márquez] fins a les nou del vespre. Hem xerrat de tot una mica. [...] Li he preguntat si havia vist la *Ronda*. M'ha dit que l'havia llegit, però no me n'ha fet cap comentari. Aleshores jo li he preguntat la seva opinió, i li he demanat que em digués la veritat. M'ha dit que no li havia agradat gens. Un «no» rotund, sec i tallant. M'ha agradat que em digués què opinava sense cap mena de miraments. En principi, em sembla que es referia als textos de l'Espriu. Ara intentaré que vegi l'espectacle. És clar que, si ha llegit la meua versió en castellà, comprenc que no li hagi agradat gens ni mica. Però bé, de totes maneres, no li ha agradat. Ens ha dit que està preocupat pel problema del poder: «El poder es un vicio solitario. Es una pasión sin fondo que no se satisface nunca», afirmava en Gabo. Jo li he dit que creia que no, que el poder sí que se satisfà. O bé que, en alguns casos, estic segur que sí que s'ha satisfet. Jo he posat el cas d'en Franco i d'en Salazar. Ell em deia que creu que el dictador és «profundamente desgraciado y que es un insatisfecho sexual». Jo li he dit que això sí que ho pensava. Hem parlat del passat sexual d'en Franco, de les tendències homosexuals d'alguns dictadors... En Gabo ha parlat d'aquestes tendències, de les preferèn-

cies que solen tenir els dictadors, dels enamoraments per alguns dels seus homes de confiança o que ells col·loquen en el poder. Prescindint de xafarderies, hem coincidit ambdós [...] que sí que sembla provat que, quan la Passion du G. era al Marroc, no anava amb els seus companys als bordells. Sembla que ell mai no es va posar al llit amb cap puta. Això és el que va fer que els seus companys fessin conjectures sobre la seva homosexualitat. [...]. Jo li he parlat de les teories que hi ha sobre les «dificultats» sexuals d'en Hitler. [...] D'altra banda, tot el comportament sexual dels nazis era molt estrany. En Gabo no sabia res de tot això. Aquesta informació ha semblat interessar-lo. M'ha parlat dels problemes d'en Perón: «Él sólo funcionaba con Evita».

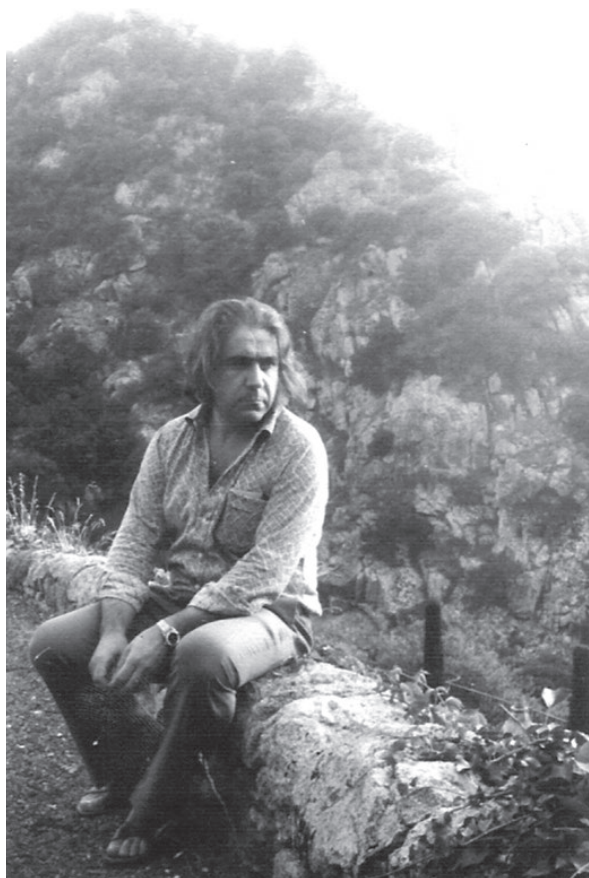
Realment, és una cosa apassionant, l'estudi del poder. No l'hi he preguntat, però em sembla que prepara una novella sobre la figura d'un dictador sud-americà.

1 de novembre de 1970, diumenge, dia de Tots Sants

Ja hem estrenat *Insults al públic*, el passat dia 26 d'octubre. Va ser l'estrena més difícil i més moguda de



Port de la Selva, 1963. Fons Ricard Salvat.



Universitat de Prada, 1974. Fons Ricard Salvat.

tota la meua història, i, pel que han dit els crítics, la més moguda de tota la història del teatre espanyol. Al diari *Ya* li van dedicar la portada. Ha estat, però, massa desagradable, especialment el darrer dia, el dijous 29 a la nit. El públic ja va venir preparat i va ser especialment antipàtic. Ens van insultar personalment a tots i cadascun de nosaltres d'una manera massa cruel i massa bèstia. A mi, entre altres moltes coses, un vellet assegut a la primera fila em va anar dient: «Cornudo, cornudo...». Això només és un petit espècimen. Volem, fins i tot, escriure un reportatge. A Madrid la representació de *Mort de dama* també va ser horrible. Van venir, segons sembla, els Guerrilleros de Cristo Rey. Ens van fer malbé l'estrena: ho van aconseguir plenament. Van *menear*, van cridar: «¡Fuera, fuera...!»; van fotre tota mena de conya a l'escena dels somnis de Dona Obdúlia, van burlar-se de la Montserrat Carulla... A la pobra Carme Sansa, al moment d'«El liberal», li van dir de tot: «Puerca, puta, perra...» La conya es va fer extensible a *La Estrella de Sevilla*.

[...] Sembla mentida. En un mateix dia, el 27, la Companyia Adrià Gual actuava a Madrid i a Barcelo-

na, i a ambdues ciutats amb un ambient increïble. Dos veritables escàndols seguits són, potser, massa. A més, aquesta sensació de sentir-te tractat com un *cómico viejo* a qui sembla que poden dir de tot... Tot plegat és excessiu. Als actors d'*Insults al públic* els han passat les ganes de fer-la més. Ahir havíem d'anar a Mataró. Hi va haver dificultats administratives o descurança per part dels organitzadors i, afortunadament, no hi vam poder anar. [...]

2 de novembre de 1970, dos quarts de tres de la matinada

Aquesta nit hem anat a veure l'espectacle *25 dies de Joan Oliver*, que està compost per dues obres, *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Aquest espectacle, arran d'una denúncia o un article de Fuerza Nueva, ha estat prohibit. Jo vaig sortir, fa dues setmanes, en defensa de l'espectacle, millor dit de les obres, perquè van ser objecte d'un tracte terriblement injust per part del jove crític Santiago Sans. Vaig dedicar un article a aquest tema, que es titulava «Criticar al crítico». Em sembla que em va sortir un article força eixerit.

14 d'abril de 1971, matinada

Estic fotut i cansat, i una mica superat per les circumstàncies. Aquesta tarda he parlat amb l'Antolín de Santiago. M'ha dit que estava alarmat i espantat per les poques entrades que ha venut, ahir i abans-d'ahir, diumenge de Resurrecció i dilluns de Pasqua. M'ha semblat notar que aquest estiu no pensa portar-nos a festivals, com havíem quedat. Realment, *El caballero de Olmedo* està agafant dimensions de gran fracàs. Em recorda una mica *Un home és un home*. Avui hem tingut divuit persones a la tarda i disset a la nit. Tot plegat és desesperant. En aquests moments, m'adono que sóc poc grat a tothom. M'accepten només si encerto sempre. Ai de mi, si no l'encerto! Aleshores tots et fan sentir, tant la crítica com l'administració, que no estan disposats a permetre't ni una sola relliscada. Jo he d'anar sempre cap a l'èxit segur, no em puc arriscar. És allò que la Núria Espert va declarar en una ocasió: «En aquest país no et pots permetre els fracassos». No hi ha res a pelar. Això fa que es paralitzin tota mena d'espectacles arriscats i inquiets, que es vagi a l'èxit segur al preu que sigui, un preu que sol ser compost per tota mena de renúncies.

Del 13 al 16 de maig hi torna a haver reunió del Consell Mundial de la Pau. Aquest cop, tots tenen molt d'interès que jo hi vagi. Ve gent de frontera enllà a veure'm, gent d'aquí que s'amaguen —diuen—, encara, des de l'estat d'excepció. Aquest cop, és a Budapest, i serà especialment difícil, perquè l'estimat oncle fa la

seva guerra. Jo hi hauria d'anar, però no tinc passaport ni tinc temps de fer-me'l. Se'm prepara una allau de feina. [...]

23 de maig de 1971

Ahir, a dos quarts d'onze de la nit, em va trucar Vicente Amadeo. Em diu que tornava a ser aquí, que hi havia problemes i que venia a veure l'assaig de *Defensa índia de rei*, de Jaume Melendres. Em diu:

- ¿Cuándo empiezas el ensayo general?
- Dentro de un cuarto de hora.
- Pues voy para allá.
- Ahí te esperaremos.

Un quart d'hora després, ja era a l'Espaniol, i em diu:

- Ha habido una denuncia contra tu espectáculo. Tienes que quitar el ciclorama del fondo y los uniformes de los soldados.
- ¿Por qué el ciclorama?
- Porque son los colores de la República.
- Pero ¿dónde ves tú los colores de la República?

El ciclorama ja era, evidentment, penjat. És un teló pintat, boniquíssim, d'en Ràfols-Casamada.

Blanes, 1 d'abril de 1972, dotze de la nit

[...] Avui fa trenta-tres anys que va acabar la guerra i que va començar aquesta nit, aquesta llarga nit, aquesta nit infinita que mai no s'acaba. [...]

Ara ja fa vergonya lamentar-se. Ja no té cap sentit, com no té cap sentit seguir prescindint d'aquesta gentussa. Ells varen guanyar la guerra, ells tenen el poder absolutament i segueixen fotent-nos. L'única solució és mirar de fotre'ls. És, per exemple, la situació en què em trobo amb en Mario Antolín. És una lluita a mort en contra de l'altre. L'últim dia que varem ser a Madrid, l'Alberto em va dir que Julio Núñez havia estat dinant amb ell i li havia dit que en Mario Antolín havia dit la següent frase: «Me he querido cargar a Salvat, pero no he podido». L'altre dia, tot parlant amb l'Herrero Tejedor, que finalment em va voler rebre després de no sé quant de temps, també m'ho va dir: «Ya ve usted: se lo han querido cargar y no han podido». [...]

Sí, és veritat, jo sempre tenia la impressió que els tenia a tots en contra meu. A Madrid vaig saber que, la nit que va venir Mario Antolín, va venir ja disposat a carregar-se'm, però va ser l'Herrero qui li va dir que no, que de cap manera ho permetia. Aleshores és quan es mostrà tan disposat a favor meu i tan gitano la nit que sopàrem a aquell restaurant del carrer de Tuset. No sé exactament com m'ho va dir, ara no podria repetir la frase, però em va deixar anar que ell

sempre havia estat al meu costat: «Cuando me hablaban de usted como posible director yo sólo pregunté: “¿Salvat es honesto y conoce su oficio?”. Me dijeron que usted era honesto y que conocía su oficio, todo lo demás me daba igual». Va insistir molt en aquest «todo lo demás». Cada cop que ens veiem m'ho recorda en certa manera.

—Además, usted ha cumplido con lo que le pedí. Yo sólo le pedí una cosa, y es que no me hiciera política (su política) dentro del teatro y esto lo ha cumplido. Claro que usted ha hecho la política que su teatro comporta, con sus espectáculos, pero esto es normal y esto no me importa demasiado. (Aquí vaig intentar parlar, però em va tallar.) Es lògic que usted haga política con sus espectáculos, pero lo que no ha hecho nunca es política dentro del teatro.

I això és veritat. Em vaig proposar de posar el Teatre Nacional al servei del teatre, i em sembla que ho he aconseguit.

Barcelona, 17 de gener de 1973, dos quarts de sis, tarda

Cada cop tinc la sensació de més ofegament en aquesta atmosfera ciutadana. Després de les experiències de



Roma, 1973. Fotografia: Paolo Massari.

Venècia, París i els EUA, trobo cada cop més provincià, més mancat d'interès, aquest ambient.

La sensació que tota aquesta situació no pot anar més enllà, la tenim una mica tots. Realment, tot plegat dura massa, és una llarga nit, excessiva, gairebé infinita. I no es veu la possible vinguda d'una alba adequada i plena d'alegria. Sovint m'agafen ganes de deixar-ho tot i marxar. En Daniel Gallegos em proposava que marxés cap al març, i jo li vaig dir que hauria d'esperar al juny. Però hi ha moments en què gairebé desitjaria deixar-ho córrer tot.

Ahir vaig ser al Capsa, a l'estrena del nou programa del ballet Anexa de Sant Sebastià. A començaments de temporada ja varen actuar al Capsa i allí els vaig descobrir. Vaig conèixer en José Lainez, el director, que em semblà un important home de teatre. Aleshores l'actuació, per manca d'adequada propaganda i de coneixements de qui són ells, va passar una mica desapercebuda. Suposo que en Pau Garsaball i el Jordi Umbert varen decidir que tornessin a actuar per veure si ara la gent hi acudia com ells es mereixen. Doncs bé, a jutjar per l'estrena d'ahir, aquesta segona tornada promet ser lamentable a nivell de públic. Ahir no hi havia ningú. Unes cinc o sis files esbuidgassades a baix, al pati de butaques, i les mateixes cares de sempre. A més, la gent no s'havia ni mínimament arreglat. Anava, tothom, de qualsevol manera, però sense cap mena de preocupació per assistir a un acte d'una certa importància. És clar que no vull dir que s'ha de seguir el ritu burgès; ara, d'aquí a anar de qualsevol manera, hi ha una molt llarga distància. Vaig trobar els Pericot, hi havia la Maria Aurèlia, amb qui vàrem parlar a l'entreacte. La veritat és que tot el que va dir em va resultar tronat i trist. És llàstima de veure com una dona de la seva talla ha estat poguda per l'ambient. L'única persona que m'agradà de trobar va ser el Joan Argenté. Sempre dona un to a les coses i a la conversa.

Ara l'ambient em resulta sinistre i insuportable. I em fa por, no que em pugui, perquè jo visc absolutament al marge de la gent del *cotarro*, però que m'acabi esborrant o difuminant. [...]

11 de setembre de 1973

És molt significatiu que avui, que és el centenari de la nostra derrota, hagi caigut el règim d'Allende. Al *Telediario* del migdia han parlat que hi havia hagut una revolta de la Marina a Valparaíso. A la nit, ja diuen que s'havien revoltat les tres armes. Es diu que l'Allende s'ha suïcidat. Estic molt ensorrat i penso en els amics de Xile, en Mónica Echeverría sobretot i, també, és clar, en Helga Krebs. Es veu que franc tiradors s'han oposat als exèrcits. Als EUA hi ha una gran fruïció. Ho

ha deixat entendre, molt clarament, la crònica de Ciri-lo Rodríguez. És tot tan revoltant i fotut! Han assaltat el lloc social del Partit Comunista. Han bombardejat la residència de Salvador Allende. Tot plegat et recorda el que va succeir a Espanya el 36. Ara t'adones que els esquerrans tenien raó, no es podia anar a mitges tintes, es veu que era l'únic país de Sud-amèrica on no hi havia hagut mai cap cop d'estat, cap «gorilato», com diuen a Cuba. Doncs ja veus. És clar que ara que ha passat estàs temptat de dir que era de preveure. Però la veritat és que no ho hauries dit mai. Xile és l'Anglaterra de Sud-amèrica. Xile és el país més democràtic de Sud-amèrica. L'exèrcit de Xile sempre dona suport al poder democràticament constituït, etc.

Tot plegat és molt poc esperançador. La Conferència de Països No Alineats, l'ONU dels pobres, que acaba de tenir lloc a Alger, no ha aconseguit res veritablement important. Mentrestant, Pompidou ha anat avui a la Xina i en general tots els poderosos s'han mirat, sembla ser amb marcada indiferència, el que ha anat succeint a Alger. Per a comble de mals, els palestins, que havien agafat uns ostatges a l'ambaixada de l'Àrabia Saudita de París, varen fer un periple que els portà a Kuwait, on s'han lliurat sense aconseguir l'alliberament del cap guerriller presoner, Abu Daoud. Suposo que l'únic element positiu és que han posat molt nerviós l'Arafat, que ja li convenia, suposo.

L'únic element positiu d'aquests dies és que el coronel Gaddafi ha aconseguit de posar molt fora de si Nixon. Gaddafi ha començat una arriscada però molt valenta guerra del petroli, i Fàisal d'Àrabia el segueix. Es veu que aquest Gaddafi té veritable carisma. Per cert, que a Alger també ha jugat un paper molt rellevant. Potser s'ha convertit en vedet. Sobretot li ha cantat algunes de molt ben cantades a Fidel Castro. Em sembla que a Fidel li convenia molt de sortir de Cuba i trobar-se amb algú que el contesti. [...]

15 de setembre de 1973, dissabte, migdia

Darrerament he fet una sèrie d'experiències teatrals absolutament reveladores de l'actual estat de coses. Seré precís, si puc.

Dia 12, dimecres: vaig a l'estrena de *Mecano-Xou*, de Jordi Teixidor, amb la Carme Sansa, Joan Matas i Ventura Oller. Hi vaig anar amb Alfons Garcia Seguí. Aquell dia mateix havia d'estrenar en Fernando Fernán Gómez *Vodevil*, de Françoise Dorin. Als diaris va anunciar que per dificultats de muntatge ajornava un dia l'estrena.

El dijous anem al Calderón amb l'Arnau Olivari, aquest cop. Fernán Gómez va tornar a ajornar. Com que no sabíem què fer, vàrem anar al Capsa a veure



Als passadissos del Teatre Grec, 1971. Fotografia: Pilar Aymerich.

El neófito, de dos autors joves, un d'ells en Jiménez Romero. Aquest cop es produeix una gran sorpresa. L'espectacle em sembla interessantíssim i colpidor a molts nivells, sobretot la direcció de Manuel Vidal. [...]

La resta, res; millor valdria el silenci. L'obra d'en Teixidor és prima com un paper de fumar i terriblement conformista. Té algun acudit, però és un *remake* més a nivell de botigueta de les coses de *Ca barret!* que feien l'Aurèlia Capmany i en Jaume Vidal a La Cova del Drac, sense la gràcia que, sens dubte, tenien les coses particularment de l'Aurèlia. O sigui, és un *remake* del *remake* de l'obra de Paolo Poli, que, *sabido es*, eren les coses de La Cova del Drac. Ells tres, els actors, no són pràcticament res [...].

I *Vodevil* és una experiència trista, molt trista; torna als antics passos després d'*Un enemigo del pueblo*, *Yo, Bertolt Brecht* i *Los lunáticos*. En el programa de mà es justifica i, sens dubte, seria millor que no ho fes. El vodevil és molt ben fet, és un prodigi de construcció. Aquesta Françoise Dorin se les sap totes. És una mala puta «descarada», descaradíssima, però terriblement llesta i hàbil. Fa el joc a la burgesia fins a uns punts escandalosos, una mena d'Ana Diosdado [...]. Ells ho fan

entre un sainet madrileny, com sempre, i un vodevil a la francesa, pensant en el que és París, des de la Mésseta. Guanya, com sempre, el sainet. La Pilar Bardem tira cap al sainet i en Fernán Gómez també. L'única que dona el to parisenc és Emma Cohen, però és tan increïblement negada per al teatre... Segueix sense saber parlar ni moure's; ara, té el to. Per tant, fan dues obres totalment diferents. [...] Total, que t'acabes desinteressant totalment de l'espectacle.

Moscú, 26 d'octubre de 1973, nit

Avui han parlat Hortensia Allende, a primera hora del matí, i Leonid Bréjnev, a la tarda. La vídua de Salvador Allende ha estat molt adequada, molt sòbria, i no ha fet emotivitat ni *páthos*, o n'ha fet el mínim possible. M'ha guanyat en tot moment. En Jaume Rodri em va explicar la situació real del matrimoni Allende. Fins i tot em va dir que l'Allende pagava l'actual amant de l'Hortensia Allende perquè ella es pogués mostrar en públic amb ell, per dissimular enfront del poble. No ho sé, tot era com molt desastrós i trist. No ho vaig acabar d'entendre, perquè són d'aquelles coses que pre-

fereixes, més aviat, de no conèixer. Però avui, mentre l'escoltava (per cert, quin castellà tan bonic parla, de dicció i de lèxic!), pensava en tot el que Rodri m'havia explicat, i encara fa més bonic, més ple de sentit la seva actitud d'ara. Es nota que ha sabut assumir el seu paper històric. És una situació plenament teatral, si tot el que m'explicà és veritat. Anava molt ben vestida, els seus gestos eren dolços i civilitzats, només se li ha trencat la veu en un sol moment, però ho ha superat molt bé. Ha parlat d'ell com de «mi compañero» i ha fet, en unes dues o tres frases, una síntesi de biografia del company esplèndida de precisió i eficàcia. Suposo que l'hi han escrit, n'estic segur; però qui ho hagi fet és una persona molt sensible i intel·ligent, i un gran escriptor.

Després de parlar ella, ens han posat l'al·locució de l'Allende al poble de Xile. Jo no l'havia sentit mai, l'Allende, i realment tenia una categoria excepcional. És un testimoni emocionant. Ara tots els *gauchistes* del país el critiquen molt; que diguin el que vulguin, però era un home de molt alt nivell: un estadista de cap a peus.

Leonid Bréjnev no té cap mena de carisma. És molt sobri, molt digne, molt en el seu paper de secretari general, però mai «no trenca el vidre». Ha parlat durant dues hores i vint-i-quatre minuts. Ha fatigat molt la gent. Ara, com a exposició de la seva actual situació i de l'actual «conjuntura» d'aquest país, ha estat interessantíssim. S'ha després molt clarament que l'únic i veritable enemic de la pau és la Xina. Això ha estat el punt més difícil i inacceptable de la seva xerrada. Ha estat molt prudent respecte als problemes de l'Orient Mitjà. [...] M'ha agradat de sentir-lo, però, és clar, he fet un paral·lel amb en Khrusxov. Quina diferència! La nit i el dia, a favor, és clar, d'aquest segon.

Roma, 8 de febrer de 1974, divendres, migdia

[...] He decidit tornar l'11, o sigui dilluns que ve. Em queden, per tant, tres dies. No tinc cap ganes de tornar, cap. Retorno per la Núria, per les nenes i perquè tinc necessitat de veure la meva situació d'aquí des de la perspectiva d'allà. Penso que potser és un greu error tornar, un error que em pot costar molt car. Però també penso que per què no he de tornar. Sembla que si no torno m'he acollonit, que m'ha agafat la por i sense cap mena de motiu. Em sembla que el millor de tot és fer vida normal. Tornar i acabar de decidir. Ara veig més clar que mai que me n'he d'anar, que no té cap sentit seguir allà a dintre i anar enterrant allí tota la teva joventut, totes les esperances. M'adono que, si segueixo massa temps més allà dintre, acabaré convertint-me en un ésser amorf, em temo que acabaria perdent tota capacitat d'entusiasme, i això és greu. Em fa por. A més, aquí em sento feliç. Ahir vaig passar el dia molt

preocupat i enyorat, però jo em sento, en general, feliç, molt feliç. Ara mateix acabo de fer una passejada pel Trastevere i m'ho he passat estupendament veient la gent, respirant aquesta atmosfera d'humanitat, sentint els crits de la gent. Ara ja gairebé em sento romà, o trasteverí d'adopció. El Trastevere és una meravella, sembla com una mena de poble, amb tots els agreujants, però dintre del cor de Roma.

Ara, tornant al problema que em preocupa, tinc dues opcions: tornar i quedar-me o no anar-hi i arreglar-me com puguí. Però hi ha el problema de la universitat. Em sap greu de deixar-los, de deixar així com així els meus deixebles. Però des de la volada esplèndida de Carrero Blanco les coses han canviat molt. Suposo que ara l'única cosa que em deixaran fer és la meua feina a la universitat. Pel que es veu, ja no podré fer cap més conferència. [...] No puc escriure als diaris, de fet, no puc fer cap direcció. Què em queda per fer? Simplement de professor a la uni, de ser instrumentalitzat per ells, de servir a una operació prestigi. De totes maneres, la universitat està perduda, per tant allí em deixaran fer el que jo vulgui. Fins a quin punt té sentit de fer-los el joc? Fins a quin punt? És per això que ara sí que és millor deixar-ho. N'estic plenament convençut. [...]

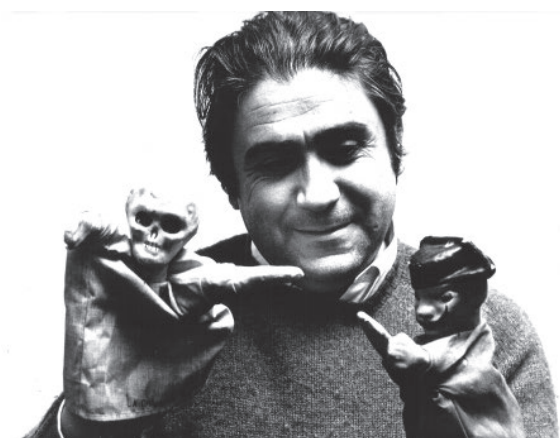
Barcelona, Travessera de les Corts, 190, 31 d'agost de 1975, diumenge, nit

[...] Vaig sortir de Prada dijous passat. Vaig fer la meua darrera classe (la cinquena) sobre «L'art dels anys setanta» i em vaig acomiadar d'en Pere Verdaguer, d'en Vassalls, una mica de tots els companys. En Pere em va fer un llarguíssim, inacabable *interview* per a un documental que roden sobre la universitat amb un aparell de *video tape* que ells han comprat amb els diners que guanyaren l'any passat. Filmava en Bellsoll (em sembla que es diu així), l'autor del documental *El món de Pau Casals*. Vaig sortir de Prada poc abans del migdia. Aquest cop, Prada (i la Universitat Catalana d'Estiu) m'ha resultat més angoixosa que mai. Estava pleníssima de gent. Els partits polítics han fet de les seves, malgrat que prèviament s'havien posat d'acord per no donar l'espectacle trist de la divisió, però els ha resultat que el Front Revolucionari Antifeixista i Patriota els ha posat a parir una mica, a tots i a tothom. Em sembla que, amb tot el que tenen de difícils i de diàleg pràcticament impossible, han estat molt útils com a reactiu, com a persones molestes, com a gent no *classée* disposada a empenyar tots i tothom i, de manera molt especial, el psuc.

[...] Prada és un mirall deformant de la nostra realitat en llibertat, del que podrà ser el nostre futur polític:

intueixo que serà el caos, com ho està essent a Portugal. Aquest cop he vist unes actituds polítiques ben lamentables, actituds que sembla mentida que es puguin arribar a produir: penso en la desencertada actuació de l'Heribert Barrera, un prodigi de..., semblava que tingués desfici de galledes per anar-s'hi posant de quatre potes. Però d'això i altres actituds n'hauria de parlar amb calma. [...] A La Canonja serà el lloc adequat.

A Perpinyà vaig dinar al lloc de sempre, al restaurant que està damunt del Canal, al restaurant dels anys



Fotografia: Colita.

vint o trenta, aquell que és enorme. Després vaig anar a veure *Lenny*, de Bob Fosse, amb Dustin Hoffman i una actriu que no coneixia, però que va guanyar el darrer oscar d'interpretació femenina. [...]

En sortir, vaig *flâner* una mica pels carrers i, després, vaig anar a veure Jordi-Pere Cerdà. Li vaig deixar el diari, el darrer que escrivia. A la seva llibreria vaig coincidir amb l'Alfons Quintà, que també hi anà a deixar uns papers. [...]

Barcelona, Travessera de les Corts, 190, 12 de setembre de 1975

De sobte m'he dit: he de fer un diari. L'Alexandre Cirici fa memòries, en Claude Mauriac un *journal*, en Maurici Serrahima també ha fet el seu diari; per què no ho puc fer jo també? Si el començo ara que tinc quaranta-un anys, quan compleixi seixanta-cinc anys —l'any que et jubiles, si depens d'estructures oficials—, tindrè pràcticament vint-i-cinc anys de diari. Pot ser una cosa d'una certa importància. Pot tenir, potser, un valor històric. D'altra banda, m'adono que ara comença una època ben difícil, una època que potser caldrà inven-

tariar. Tothom parla de la «recta final», però jo no ho acabo de veure gens clar. Avui, per exemple, he llegit als diaris una notícia esfereïdora. Un nen de dotze anys, que va fer una trucada a la policia dient que a un lloc públic hi havia una bomba, ha estat castigat a ser tancat a la tutoria de menors. Avui pots llegir coses terribles al diari. Les coses del temps donen raó a la cèlebre frase de Shakespeare «amb molt soroll i molta fúria»; però aquest càstig que ha rebut aquest nen m'ha recordat l'esquetx de *Terror y Miseria del III Reich*, però a la inversa. Aquí ha estat el pare que, un cop localitzat el telèfon per la policia, ha hagut de dir que ho havia fet el fill. [...] Ara aniré a cercar la notícia i la copiaré. M'ha impressionat molt...

Avui he anat a la universitat a parlar amb el Dr. Blecua. A partir d'aquest any entro a formar part del professorat de la secció de Filologia Hispànica. Explicaré el curs «Teatre espanyol», que, fins ara, explicava en Mainer. Em fa il·lusió de fer-ho. El Dr. Blecua ha estat tan amable, atent i delicat com sempre. M'ha dit que havia llegit en alguna part, no recordava on, que jo havia dirigit *Noche de guerra en el Museo del Prado* a Roma. M'ha preguntat per l'Alberti. [...]

Després he anat a portar a arreglar l'estilogràfica a la Casa de la Estilogràfica del carrer Fontanella i me n'he comprada una molt senzilla però boniquíssima. És una Montblanc. Després he anat a comprar aquesta llibreta. Tot plegat m'ha costat unes 1.000 pessetes. No puc suportar els bolígrafs i, com que ara penso que escriuré molt en aquestes planes, en espera que m'arreglin l'altra, m'he decidit a firar-me'n una. D'altra banda, em solc comprar tan poques coses per a mi que avui he decidit de fer-ho. És el regal que em faig a mi mateix pels meus quaranta-un anys. [...]



Fotografia: Colita.

Travessera de les Corts, 190, 9è 2a, 20 de novembre de 1975, deu del matí

Per fi, per fi, per fi, a les 4.20 h ha mort Franco. La primera notícia me l'ha donada Joan a les vuit del matí. Per fi la nit s'ha acabat. Aquesta nit de trenta-sis hores, aquesta nit infinita. «Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag». Vindrà, realment, el dia? La nostra nit ha tingut més de dotze hores. Vindrà, realment, el dia? És trist, terrible, que s'hagi acabat per consumició natural, per destrucció lògica i normal. Com deia *Le Nouvel Observateur*, el màxim *exploit* de Franco ha estat el fet de morir al llit.

Dotze de la nit

La gent fa vida normal. Els espectacles han estat suspesos fins a les tres de la tarda del diumenge, les escoles una setmana, un dia de dol nacional declarat inhàbil per tots conceptes i un mes de dol als llocs oficials.

No hem marxat, aquesta nit dormirem aquí. La Maria Rosa em va aconsellar que marxés quan la mort es produís, però no ho hem fet. No m'agradava la idea d'amagar-me, d'apartar-me... Veurem.

A la TVE hi ha hagut una enquesta a personalitats del franquisme o relacionades amb ell. Fraga ha estat bé però en línia, Sánchez Bella s'ha *desmadrat* en extensió i en elogis. Molt bé, molt ponderats, Pío Cabanillas, Martín Ferrand; sobretot el primer ha estat un prodigi d'estratègia. En el fons, no ha fet cap veritable elogi, si se l'escoltava bé. També ha estat molt adequat.

En haver mort Franco no farem la sessió Xirinacs a les AANNUU. Me n'alegro. Jo l'havia de presentar i no em feia cap gràcia, perquè tinc la impressió que hi ha molt de foll místic, un xic irresponsable, en tot el comportament cívic de Xirinacs. D'altra banda, tampoc no s'hauria fet, perquè s'ha tancat a Montserrat a fer un xou que ja tenia preparat des de feia temps.

Aquesta setmana de vacances m'anirà molt bé. Avui m'he relaxat tant que tenia la impressió que acabava de sortir d'una estrena. M'ha fet mal el cap i m'he notat cansadíssim, però relaxat. Avui hem festejat el quart any de la Núria petita. Ha vingut molta gent, dones sobretot.

Barcelona, Travessera de les Corts, 190, 9è 2a, 22 de novembre de 1975, dissabte, nit

Ja tenim rei: Juan Carlos I. Avui ha jurat el seu càrrec davant les Corts. La cerimònia ha estat molt sobria i adequada. Es veu que la monarquia espanyola no és coronada, només jura: no ho sabia. En el fons, posats a fer número, és més bonic que els coronin. No troba, senyora?

El discurs, molt breu i molt precís. Referència a Franco, aplaudida a *rabiar*; referència al pare, feblement aplaudida, i referència a la *integridad nacional*, també acarnissadament aplaudida. Ells, tan joves, fan goig, donen una imatge molt *new deal* kennedià, com deia ahir Jesús Hermida; són macos, esportistes, joves, etc. Tenen una imatge molt adequada. D'altra banda, comparada la seva imatge amb la del sanguinari dictador en plena decrepitud, amb la mà tremolosa i l'expressió *alelada*, és clar, tenen molt de guanyat.

Ha vingut Pinochet; no sé qui em deia l'altre dia —potser Nemesio Antúnez— que sent autèntica devoció per Franco. D'allò que són *Personalien* només hi havia Rainier de Mònaco (suposo que deu tenir importats negocis aquí), Hussein de Jordània, Pinochet i Marcos de Filipines, que es veu que és íntim amic de Martínez-Bordiú. Es veu que tots els quadres que han desaparegut del Pardo i dels soterranis del Prado han anat a parar a Filipines. Segons altres versions, han anat a Tailàndia, fins que Tailàndia va dir prou.

Fa impressió de veure les cues de gent que van a donar l'últim adeu al seu Caudillo. Una lliçó a tenir en compte per a l'esquerra. Ells fan uns càlculs triomfalistes, però encara que sigui la meitat... La tv altera notícies amb les riades de gent desfilant davant el cadàver. La primera vegada que el vaig veure, espectre retocadíssim d'ell mateix, em va fer una gran impressió, era com la definitiva aniquilació d'un món odiat i menyspreat des de molt endins. En aquell moment vaig dir-me: «Qui pogués ser poeta per escriure uns versos a la imatge derrotada del vell dictador, però derrotada només per la mort! Qui tingués el geni d'un Brecht!», penso en el Brecht poeta, però... M'és difícil d'explicar tot el que he sentit en aquestes hores darres. Veure com molta gent saluda encara amb el braç alçat, la repugnant salutació feixista. [...]

La Canonja, c/ Arrabal, 46, 30 de desembre de 1975, dimarts, sis de la tarda

En Xirinacs, que va acabar la vaga de fam (amb els altres cinc captaires de la pau), ara fa vetlla de sol a sol davant de la presó Model. Ell continua essent molt conseqüent amb els seus objectius, aquesta és la veritat.

El recentment constituït Consell de Forces Polítiques de Catalunya s'ha entrevistat amb en Tarradellas. *El Correo Catalán* de diumenge incloïa una entrevista amb en Tarradellas. Feia una gran il·lusió de llegir-lo en lletra d'impremta de casa nostra, acostumat com et té a les seves cartes impreses a França. Les declaracions d'en Tarradellas eren molt adequades i sensates. Tot un altre to.



Pati de l'Escola Pippo. Fotografia: Pilar Aymerich (2001).

Però, tornant a Xirinacs, impressiona de veure que encara no ha tingut temps de refer-se de la darre-ra vaga que ja s'està palplantat davant de la Model. [...] Tot plegat és interessant de seguir i de viure, i jo estic molt content que el canvi m'hagi trobat a casa i no a fora. De tota manera, les llibertats bàsiques i l'amnistia no arriben ni sembla que arribaran per ara. [...]

Muy querida Mónica Echeverría de Castillo:

En tu inolvidable y emocionante carta de este verano me decías: «Algo pasará pronto en España», y has tenido razón. No te he escrito antes porque estos últimos meses han sido meses en los que hemos vivido en la inquietud y la angustia, pero he pensado a menudo en todos vosotros y he ido sabiendo de vuestra vida, de los éxitos profesionales de tu marido en Argelia, de vuestros hijos, por comunes amigos. He conocido a Nemesio Antúnez. [...]

Desde que tu estuviste en España no pude volver a trabajar en el teatro. Las dificultades se fueron sucediendo. Emigré temporalmente a Roma. Allí, con una compañía italiana, monté tres espectáculos, entre

ellos *Noche de guerra en el Museo del Prado*, que obtuvo un gran éxito. Luego volví y siguieron las dificultades, pero ahora parece que algo va a cambiar. Por de pronto hemos abierto una Escola d'Estudis Artístics, que yo dirijo, en una localidad vecina a Barcelona y es una experiencia apasionante. En la sección de música colabora Gabriel Brnčić. Estoy escribiendo y a la par poniendo en escena una biografía del poeta proletario Salvat-Papasseit. Es un proyecto en el que llevo trabajando un año y estoy muy interesado. Ahora espero escribirte más regularmente y ya te tendré al corriente de la marcha de este trabajo. Me gustaría mucho saber cómo se concretó tu espectáculo sobre Chile. Cuéntame. [...] ●



Sobre el terme postmarxisme

Com es construeix un -isme ? Quines característiques li obren les portes de la vàlida argumentativa? Té sentit utilitzar l'etiqueta postmarxisme per fer el pas de la consciència de classe a la dinàmica dels moviments socials?

Per **Jordi Sales i Coderch**

El joc dels -ismes sovint ens fa parlar sense dir res. El diccionari defineix molt bé el terme *pedant* tot dient que és qui fa ostentació de saber o d'erudició, tenint-ne o no. Dins d'aquest *ostentar* que marca la pedanteria, el joc amb uns quants -ismes ben barrejats ens fa aparèixer com si fóssim entesos especialistes en allò de què parlem. Fa ja molts anys que l'abús dels -ismes sense mai aclarir-los em neguiteja. M'he dedicat, doncs, a pensar *què és el que es fa* amb els -ismes i com s'inventen, a quines necessitats responen i què enterboleix l'abús que se'n fa. La resposta és que se'ns enfosqueix el difícil art de classificar bé. Un -isme és sobretot una etiqueta a la qual correspon en cada cas el que li correspon. A l'armari dels llegums no hi ha pas llegums que no siguin, per tal de ser llegums, o bé lleties, o bé cigrons, o bé mongetes. Per classificar bé, cal sobretot repassar les classificacions ben fetes, les que *funcionen* sempre. Les que exhibeixen una lògica *eficaç*.

Convé revisar, penso que amb alguna urgència, el que fem servir com a etiquetes sobretot quan algun -isme creix sense mesura en perjudici dels anteriors. Hi ha modes, en la vida dels -ismes. Parlàvem d'etiquetes: una etiqueta porta un nom que suposem que es refereix a una realitat. Preferim parlar d'etiqueta que de definició per tal d'estalviar-nos problemes derivats de *reixes teòriques*. Segons la molt equívoca expressió del professor Ernesto Laclau, un professor se suposa que *explica* realitats. Laclau parla de la teoria com allò que *enreixa* («a theoretical grid»). Amb la figura de Laclau entrem dins la xarxa d'ismes del pensament polític recent, una xarxa espectacular en el món de la brillantor, però gens clara. Ernesto Laclau (1935-2014) fou company de Chantal Mouffe (1943), amb qui va escriure *Hegemony and socialist strategy* (1985), un llibre que ha inspirat la hispànica gent de Podemos. Aquest llibre és molt simptomàtic: ells s'autoanomenen

«Es fa una constatació, se'ns ven una història i ens creiem que han passat unes coses sobre un -isme.»

postmarxistes, reivindiquen la variació *antagonisme/agonisme* com a filigrana i discursegen sobre el *populisme*.

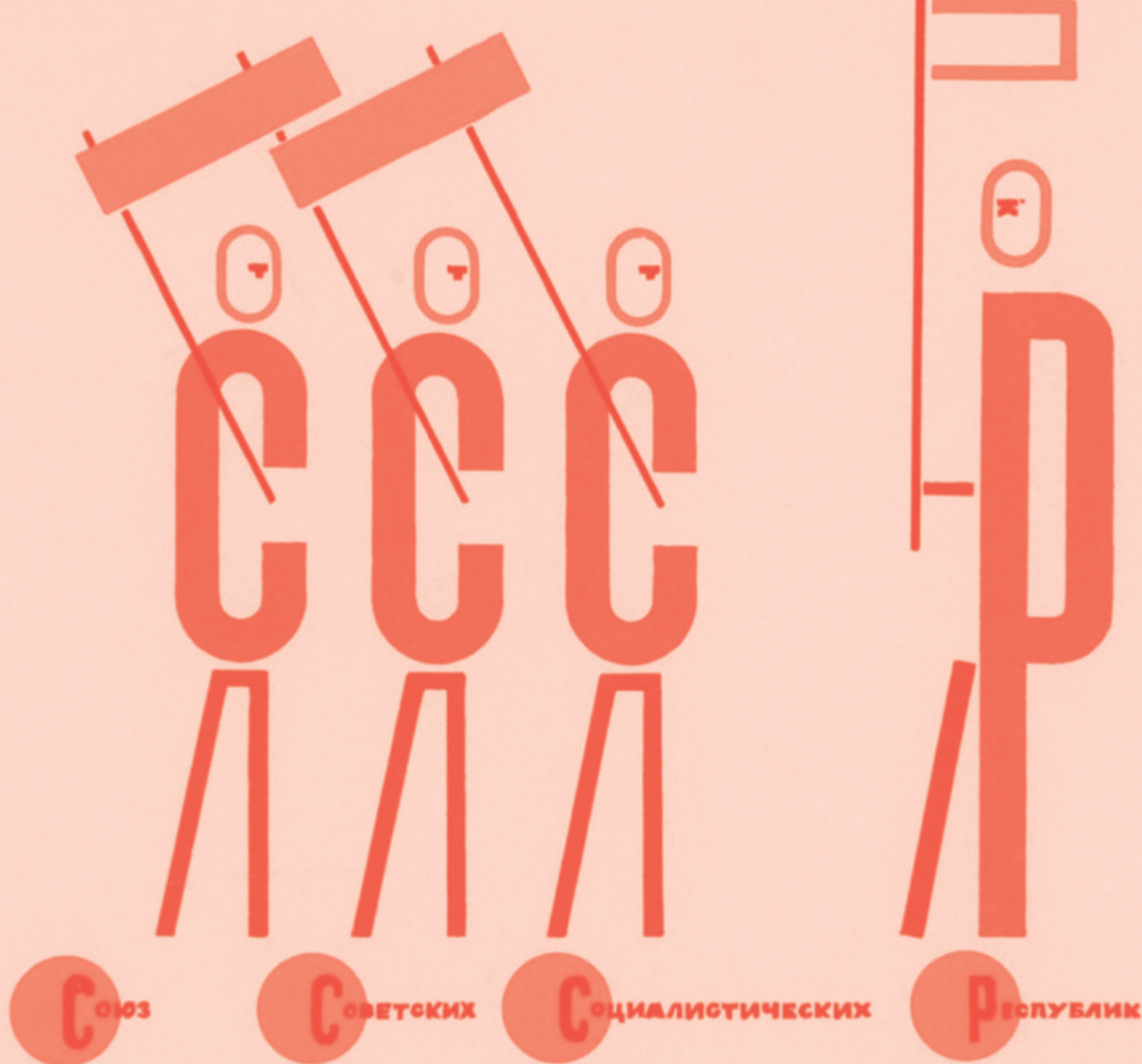
El terme *postmarxisme* va aparèixer per primera vegada en l'expressió «a post-marxist terrain» en el llibre esmentat. Es pot dir que el postmarxisme, com a teoria política, es va desenvolupar a la Universitat d'Essex per Laclau i Mouffe en un terreny acadèmic, com una moda de professors, com un hortet per plantar-hi tesis doctorals i articles. La seva discussió ha estat ampla i ha oscil·lat entre els qui denuncien un abandonament de les posicions marxistes centrals (de manera que cal parlar d'exmarxisme o d'antimarxisme) i els que celebren un nou paradigma en l'anàlisi sociològica. Havent sopat, es pot estar fent una bona digestió o tenir acidesa d'estómac, es pot sortir a fer un volt o escoltar música; això dels *post-*, és, segons com, una falòrnia que hom dona com a incontrovertible, decisiva, segura. El postmarxisme va néixer, sembla, entre els anys 1970 i 1980, i *se'l fa* néixer mitjançant una *narració* que el presenta com un fet històric que és la desintegració d'un tot existent. Laclau escriu: «Jo no refuso pas el marxisme. El que ha passat és molt diferent, el marxisme es va desintegrar i jo crec que em vaig quedar amb els millors fragments» (*New reflexion on the revolution of our time*, Londres, Verso, 1990, p. 221). Els jocs dels -ismes s'han de mirar sempre amb més deteniment que l'acostumat. Va d'etiquetes. Si aquestes no estan ben fetes, tot es desendrega. El primer que ens diu Laclau és que ell no refusa pas el marxisme. Fer-ho era com de molt mal to: hi havia etiquetes que calia respectar, si es volia ser d'esquerres. La vida dels -ismes es mou entre classificar i presumir. Si entre les etiquetes hi ha un -isme que es fa trossos, és així perquè hi ha qui ho diu i diu que és *un fet que ha passat*: «el marxisme es va desintegrar». Es fa una constatació, se'ns ven una història i ens creiem que han passat unes coses sobre un -isme. No és gens fàcil saber, però, com i quan passen coses sobre -ismes.

Laclau diu que *el tot de l'-isme marxisme* s'ha trencat i, un cop trencat, ell ha triat uns trossos per parlar de postmarxisme, enfront d'uns altres trossos que no li agraden perquè no són els millors. En el cas present, el que no li

agrada a Laclau de l'-isme *marxisme*, i ho rebutja, és el determinisme econòmic i la lluita de classes. Cal parlar a poc a poc de la lluita de classes, de la classe obrera, dels sociòlegs i dels marxismes, perquè és una llarga història de *gent que trenca, tria i ajunta*. Un sondeig del *New York Times* el 1996 trobava que el 55% dels nord-americans es defineixen com a classe obrera i només el 36% com a classe mitjana; Gallup afirma que els qui pensaven que hi havia lluita de classes a la Gran Bretanya van augmentar del 60% a principis dels anys 1960 al 81% a mitjan anys 1990. Sovint el que ja no està de moda entre els professors, té una persistència en la realitat.

Passen dues coses, amb el que *fa* Ernesto Laclau: l'una va de *fets* i l'altra va de *gustos*. Sobre *els gustos* dels teòrics hi ha poca cosa a dir: *cal registrar-los*. A Laclau i Mouffe els agrada molt repetir que el que necessiten els moviments d'esquerres és *construir aliances* amb una gran varietat de grups diferents si volen tenir èxit i establir una *hegemonia* d'esquerres. En el capítol final del llibre de 1985 ja citat es vol *promoure* el projecte d'*una democràcia radical i plural*: una democràcia en què els subjectes accepten la importància dels valors de llibertat i igualtat, i lluiten per una «polifonia de veus, cada una de les quals construeix la seva pròpia i irreductible identitat discursiva». El debat sobre aquestes posicions és travessat per un malentès constant: cal observar i tenir ben present que no es tracta pas que els estudiosos siguin sofisticats o bé rudimentaris, sinó de veure *la funció del concepte de classe social* en Marx i en la nostra actualitat. Es pot seguir la interessant discussió amb Laclau i Mouffe en els números de la *New Left Review* del 1985 al 1988, a càrrec d'Ellen Meiksins, Norman Geras i Nicos Mouzelis.

Sobre el que els teòrics determinen com a *fets*, *cal vigilar*. L'expressió amb què Laclau i Mouffe inauguren el postmarxisme depèn de l'afirmació que un -isme anomenat *marxisme* s'ha *desintegrat*. Però com es fan i es desfan els -ismes? Convé estar molt atent al joc de l'abans i el després que es maneja en aquestes situacions en què es decreten caducitats i vigències. Hi ha una història del que van explicant els professors amb les seves modes en la



Càlcul bàsic, El Lissitzky (1928).

manera d'explicar, que no sempre coincideix amb la narració de fets que interessin als ciutadans. Ernesto Laclau l'any 2000 deia que *encara* hi ha *residus* d'identitats de classe completa i posava com a exemples els miners i els pagesos *endarrerits*. Totes les precaucions que Laclau i Mouffe prenen per tal de reduir sempre al *discurs* les afirmacions ontològiques, es perden quan Laclau i Mouffe fan afirmacions rotundes sobre les determinacions cronològiques. Es domina amb desimboltura l'abans i el després i s'exhibeix aquest domini sense cap timidesa. Respecte a *què* són *residus* els miners i els pagesos? Respecte al que es determina com una *línia principal de desenvolupament*

de la qual se sap que *funciona en sentit contrari*. L'epifania de la *direcció dels temps* té fermesa i rotunditat. Els que no saben gaire com és res, saben molt bé el que passa i encara millor el que *ara* es porta: és fàcil consultar *post-marxisme* com a paradigma actual en els estudis polítics.

Ens convé, per tal de resseguir amb atenció el que nosaltres anomenem el joc dels -ismes, parar esment en els decrets de caducitats i vigències. Com es parla quan s'està en el *després* d'una vigència? Els dos volums de Stuart Sim dedicats al postmarxisme són instructius (*Post-Marxism. An intellectual history*, Londres / Nova York, Routledge,

«Les masses populars no anaven pas al ritme dels entesos en revolucions populars; una vegada i una altra, feien el que feien.»

2000; *Post-Marxism. A reader*, Edimburg, University Press, 2008). Són coses que passen en el que s'anomena *clima cultural* quan muden els *projectes emancipadors*, les *sutures hegemòniques* i els *exteriors constitutius*. Com estem parlant i de què? Cal tenir paciència a resseguir camins sovint ben sofisticats i plens de giragonses i, a la vegada, cal tenir tranquil·litat per tal de concloure que la confusió acumulada és un camí sense sortida. Hi ha un munt de coses que una per una es poden justificar d'una manera o altra; juntes, però, ens han de fer demanar si estem davant de jocs alambinats d'enginy rebuscat de professors vanitosos. Se cita amb elogi l'afirmació de Žižek que Hegel és postmarxista. Es parla de la tensió entre el «*post-marxism*» i el «*post-marxism*», subratllant ara *post*, ara *marxism*. Segons la recensió que va fer David Forgacs del llibre de 1985, són «tortuous metaphors» i «labyrinthine jargon».

Si volem aclarir les coses a l'entorn del postmarxisme de Laclau i Mouffe, parlarem d'un nucli del marxisme i establirem el contrast que amb ell determinaria la posterioritat de les posicions sociològiques rupturistes.

Un nucli del marxisme fora aquest: hi ha una classe obrera (a) que, si s'adona de la seva opressió (b) i reacciona unida (c), fa la revolució proletària (d) per tal d'instaurar una societat sense classes socials (e). El postmarxisme de Laclau i Mouffe sosté: hi ha uns nous moviments socials (a') que són coordinables (b') en un procés obert (c') que vivifica la lluita constant (d') per una democràcia radical i plural (e').

On els marxismes parlen de classe obrera, els laclausians parlen de moviments socials. On els marxismes parlen de consciència de classe, és a dir, quan els amuntegats com a obrers s'adonen de la seva situació, els laclausians parlen de coordinació entre els moviments socials. Classe obrera / moviments socials. Hi ha un canvi històric degut al transcurs del temps, pel qual *ja no* es pot parlar de classe obrera i cal parlar de moviments socials. Per al que ara vull fer, tot el problema és el *ja no*. ¿Hi ha un canvi i els entesos s'adonen d'aquest canvi, en fan la *narració* que els no entesos haurien d'aprendre?

Aquests entesos són persones que llegeixen llibres savis i viuen situacions més o menys revolucionàries en la seva joventut. «Quan avui llegeixo *De la grammatologie* o els escrits de Lacan, els exemples que sempre em venen a la memòria no són els textos literaris o filosòfics, són d'una discussió en un sindicat argentí, un enfrontament d'eslògans opositors durant una manifestació o un debat en un congrés partidari [...] aquests anys de lluita política a l'Argentina de la dècada de 1960 que em venen al cap com a punt de referència i comparació», deia Laclau el 1990 en *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (Buenos Aires, Nueva Visión, p. 200).

Per tal d'entendre bé algunes coses que semblen molt rares del que diu Laclau sobre poble i populisme, cal comprendre bé l'estranya situació que sempre tingueren els marxistes i professors argentins respecte al fenomen del *peronisme*. L'amplitud de la vida política argentina pel que fa a la restricció dels radicals o la duresa dels militars, és un fenomen associat al justicialisme de Juan Perón. No es tracta pas de fer discursos o teories, sinó de tractar de comptar els munts que fan els uns i els munts que fan els altres. Les masses populars no anaven pas al ritme dels entesos en revolucions populars; una vegada i una altra, feien el que feien. Sovint penso que l'èxit del terme *populisme* deriva del fet que és una solució al hiat en política entre la gent més corrent i els professors, capaços d'inventar-se i difondre paraules com *postmarxisme*. ●





Joan Roura-Parella
Arxiu Família Roura-Parella

Joan Roura-Parella, un pedagog culturalista a Nova York

Roura-Parella és probablement un dels nostres intel·lectuals exiliats més destacats, per bé que injustament oblidat, potser perquè es va mantenir al marge de la discussió política alhora que compartia un ideari de pau i concòrdia d'acord amb la seva religiositat quàquera.

Per **Conrad Vilanou Torrano**

L'edició de *The New York Times* del dimecres 28 de desembre de 1983 va donar la notícia de la mort del pedagog català Joan Roura-Parella, professor emèrit de la Wesleyan University, esdevinguda aquell dilluns 26 en el Middlesex Memorial Hospital de Middletown (Connecticut) a l'edat de vuitanta-sis anys. S'hi afegia la següent informació: «A native of Catalonia, Professor Roura-Parella left Spain during its civil war. He was a professor of psychology at the University of Mexico from 1939 to 1946 and then joined Wesleyan, remaining there until his retirement in 1965».

Nascut a Tortellà (1897), havia estudiat magisteri a l'Escola Normal de Girona, va passar després a l'Escuela de Estudios Superiores del Magisterio de Madrid, d'on va sortir amb el número u de la secció de ciències, i va accedir el 1923 a la plaça de professor de pedagogia de l'Escuela Normal de Las Palmas de Gran Canaria, on va romandre

fins al 1930. A Madrid s'havia familiaritzat amb l'ambient de la Institución Libre de Enseñanza, quan feia pocs anys que Francisco Giner de los Ríos havia mort (1915), i havia assistit com a alumne oient a les classes de pedagogia que Manuel Bartolomé Cossío va impartir a la Universidad Central durant el bienni 1917-1919. Allà va absorbir l'esperit liberal i la voluntat de renovació pedagògica que desprenia la Institución Libre de Enseñanza amb el seu projecte regeneracionista, que apellava a l'educació per aconseguir la reforma de l'Espanya contemporània. Es pot afegir que durant aquells primers anys de formació i exercici professional es va dedicar a conrear una pedagogia de base científica, d'acord amb els postulats de les ciències experimentals. Ara bé, entre el 1930 i el 1932 va gaudir d'una pensió que el va portar a la Universitat de Berlín, on va ser captivat pel magisteri d'Eduard Spranger, que el va introduir en les ciències de l'esperit. Si fins llavors havia cultivat l'estudi de la pedagogia experimental, amb una base psicològica, a partir d'aquell moment es va impregnar d'un culturalisme pedagògic en sintonia amb la tradició de les ciències de l'esperit (Schleiermacher, Dilthey, Spranger).

D'acord amb aquesta tradició, que emfasitza la importància del comprendre (*Verstehen*) en detriment de l'explicació causal (*Erklären*) de la ciència experimental, sempre és l'esperit, o, si es vol, la cultura, qui educa, a través d'un doble moviment d'apropiació i producció segons el qual l'ésser humà es forma gràcies a la cultura i, al seu torn, participa en la construcció dels béns culturals que marquen el sistema axiològic de la societat i que orienten el sentit de l'educació, que ha d'apuntar vers allò més noble i ideal, és a dir, els valors ètics, estètics i religiosos. Per tant, va entendre l'educació com una empresa viva que havia d'espiritualitzar l'ésser humà, des de la seva edat més tendra, a fi de transportar-lo del món de les coses materials a la zona més elevada de l'esperit. Ben mirat, es tractava d'una pedagogia idealista, amb reminiscències platòniques, que aspirava a reconduir el rumb d'una societat en crisi, fruit de la deshumanització del procés del treball, cada vegada més mecanitzat, per la qual cosa va potenciar l'experiència

estètica dels infants per tal de promoure aquell món de valors ideals.

Poliglota consumat i viatger empedreït, Roura-Parella va visitar durant la dècada de 1920 diversos països europeus i es va contagiar de l'esperit pacifista de Ginebra, la qual cosa donaria sentit a la seva trajectòria personal, sempre allunyada dels conflictes bèl·lics i favorable a l'entesa a través de la pau i la concòrdia dels pobles. Per tant, la seva opció sempre va ser pedagògica, en el sentit que l'Europa dels anys trenta —sota la influència de la figura emblemàtica de Goethe, el centenari de la mort del qual es va commemorar el 1932— només podia esdevenir una mena de província pedagògica on dominessin la cultura i la flama de l'esperit humanista, quelcom que els totalitarismes de l'època van arrabassar de manera violenta.

En fi, Roura-Parella va formar part de la generació republicana que va rebre el magisteri d'intel·lectuals com ara Jaume Serra Húnter i Joaquim Xirau. No és estrany, doncs, que formés part del quadre de professors de la Facultat de Filosofia i Lletres i Pedagogia de la Universitat de Barcelona, on impartia classes de Didàctica en sintonia amb el seu culturalisme pedagògic. Altrament, també va impartir docència a l'Escola Normal de la Generalitat de Catalunya, que va significar una aposta per la renovació de la formació dels mestres d'acord amb els ideals del moviment de l'Escola Nova. Igualment, s'ha de recordar que Roura-Parella va ser el primer doctor en Pedagogia per la Universitat de Barcelona, amb un treball titulat *Educació i ciència*, dirigit per Joaquim Xirau i defensat públicament el dimecres 28 d'octubre de 1937, un treball que va sortir a la llum el 1940 en l'exili mexicà.

Des d'un punt de vista polític no va militar en cap partit, per bé que sempre va donar suport a la República Espanyola, la qual va representar en diverses ocasions a l'estranger durant els anys de la Guerra Civil. Així, doncs, la nit del 23 de gener de 1939 va emprendre el camí de l'exili tot formant part de la comitiva de professors de la Universitat i altres intel·lectuals entre els quals es trobava el poeta Antonio Machado. És evident que aquell viatge

«Va estudiar a Alemanya a començaments dels anys trenta, on va quedar captivat pel magis- teri d'Eduard Spranger.»

va marcar el seu itinerari personal i intel·lectual, sobretot quan, a mig camí de l'exili, va cedir el torn al poeta per pujar a l'ambulància en què viatjaven. Llavors Machado va renunciar a ser el primer perquè posseïa tot el temps del món, situació que el va impressionar per sempre més. «Fijo en nosotros está aquel día triste de invierno en que rondándole ya la muerte hemos visto al poeta aguardando, con estoica serenidad, el momento de subir al vehículo que tenía que conducirlo al destierro. Sin prisas, quiso ser el último en subir a la ambulancia. Un hombre de ese temple ha superado la corriente del tiempo y vive ahora desde los dominios de la eternidad» (Roura-Parella, 1950, p. 209).

De fet, Roura-Parella considera que Machado «creyó siempre en la eternidad del espíritu porque vivió esencialmente toda su vida muy por debajo (o por encima) de la vida común, rutinaria y superficial». Per consegüent, va estimar que Machado era una «veu de Déu» i «purificador de la sensibilitat espanyola». D'algun manera, Roura-Parella també va procurar al llarg de la seva vida seguir aquest camí a través d'una «educació viva» que permetés accedir a l'esfera espiritual on, a més de poder escoltar el ressò de la veu divina, es vivifiqués l'ànima per mitjà de l'educació, de la cultura i d'una religiositat cristiana de signe franciscà que entroncava amb el cristianisme primitiu i que va quallar en la seva adscripció quàquera.

En la revista *The Friend*, Roura-Parella va publicar l'extensa nota «Religious experience and the Quakers», en què deixa constància dels aspectes del moviment quàquer (Roura-Parella, 1945, p. 11). Tot seguit apuntem alguns d'aquests principis, segons el que ell mateix detalla en el seu article: presència del sentiment religiós en el cor de l'home («Religion signifies the perception of God in the heart»); Crist com a model que cal seguir i imitar («Jesus is the model of that exemplary morality»); mística i observança de l'Evangeli («This Quaker religion is a pure mystic Christianity in which is preserved the spirit of the Gospel»); respecte, tolerància i condemna de qualsevol tipus de violència («Sacred respect for the

life of others, toleration, and liberty and complete condemnation of wars»); valoració de la relació interpersonal i de l'amistat («In the soul of the Quaker the “I” and the “You” coincide»), i rebuig de qualsevol tipus de discriminació («To give, to serve, to devote himself to the whole body without distinction of sex, class, people, creed, or race»). En resum, tot un projecte de vida que va marcar per sempre més la seva docència universitària i la seva visió del món.

Imbuït d'aquest ideal, després de romandre uns anys, entre el 1939 i el 1945, a Mèxic, on es va casar amb Teresa Ramon i Lligé —una dona de gran sensibilitat— i on va participar en les activitats de la UNAM, el 1946 es va incorporar al Departament of Romance Languages and Humanities de la Wesleyan University, a Middletown (Connecticut), on va impartir classes dinou anys, fins al 1965, en què va passar a ser professor emèrit. Des del 1984, aquesta universitat americana convoca el Juan Roura-Parella Prize per a alumnes encara no graduats: «an undergraduate whose work represents the kind of catholic curiosity and general learning that Professor Juan Roura-Parella exemplified». Altrament, el record de Roura-Parella persisteix encara avui, tal com demostra el fet que l'any 2007 es dedicà un banc del campus de la Wesleyan University al matrimoni Roura-Parella. Lamentablement, si el nom de Roura-Parella és present a la Wesleyan University, a la Universitat de Barcelona —de la qual va ser professor i on es va doctorar— roman en un oblit gairebé absolut. ●

Referències

- ROURA-PARELLA, Joan (1945). «Religious experience and the Quakers». *The Friend* (Filadèlfia), vol. 119, núm. 11.
- ROURA-PARELLA, Joan (1950). *Tema y variaciones de la personalidad*. Mèxic: Universidad Nacional (Biblioteca de Ensayos Sociológicos).

Energia fosca

La força invisible que mou l'Univers

Aquesta misteriosa i esquiva forma d'energia, present a tot el cosmos, sembla ser la responsable de l'expansió accelerada de l'univers, així com de la distribució de les galàxies observada avui en dia.

Per **Javier de Cruz Pérez, Joan Solà Peracaula**

La cosmologia tal com la coneixem actualment, com una de les branques més fascinants de la física, va néixer l'any 1915 quan Albert Einstein va formular la seva cèlebre teoria de la relativitat general. Aquesta teoria lliga de manera precisa i matemàtica la geometria de l'espai-temps i la quantitat d'energia present en aquest, de tal manera que una es veu afectada per l'altra, i viceversa. La relativitat general proporciona el marc idoni per construir models físics de l'Univers. Així, el mateix Einstein l'any 1917 va formular un model estàtic de l'Univers, o, en altres paraules, una idea d'Univers on l'espai no es pot con-

traure ni expandir, i per fer-ho va introduir en les seves equacions de camp un terme constant, Λ , anomenat constant cosmològica. La funció d'aquest terme, posat *ad hoc*, era compensar l'atracció gravitatòria dels diferents components massius presents a l'Univers i arribar d'aquesta manera a un equilibri. No obstant això, no tothom estava d'acord amb Einstein. Entre els anys 1922 i 1924 Alexander Friedmann va presentar el seu model, que es basava en un Univers en expansió on els objectes s'allunyen els uns dels altres a causa de la pròpia expansió de l'espai que els separa. Vam haver d'esperar uns anys per tenir



a les nostres mans la primera prova experimental sobre l'estat dinàmic o no de l'Univers. L'any 1929 Edwin Hubble va publicar uns resultats sorprenents que demostraven que en realitat Einstein estava equivocat respecte a l'Univers estàtic (com ell mateix va admetre). En essència, el que Hubble va concloure dels seus meticulosos estudis era que les galàxies s'allunyaven les unes de les altres amb una velocitat proporcional a la distància que les separava. Aquests resultats experimentals posaven de manifest que la constant Λ introduïda per Einstein no podia justificar-se basant-se a imposar que l'Univers fos estàtic per sempre. La majoria de cosmòlegs van donar per fet que aquesta controvertida constant tenia en realitat un valor nul. Aquest, però, estava molt lluny de ser el final d'aquesta fascinant història. L'any 1998 dos grups experimentals liderats per Adam Riess i Saul Perlmutter, respectivament, van demostrar de manera independent que l'Univers en realitat es trobava dins un període d'expansió accelerada. Aquest descobriment revolucionari es va poder dur a terme gràcies a les supernoves molt llunyanes, de fet un tipus especial anomenat supernoves S_{NIa} , els orígens de les quals són sistemes binaris inestables formats d'un gegant vermell i un nan blanc. Aquest darrer acumula matèria del primer fins que traspasa un límit (anomenat de Chandrasekhar) més enllà del qual es produeix una terrible explosió, un veritable cataclisme còsmic. Aquestes explosions brillen amb una intensitat molt superior a la del Sol i gràcies a això poden ser detectades a distàncies de centenars de milions d'anys llum. Es va observar, però, que aquestes supernoves brillaven més feblement del que s'esperava perquè la llum produïda havia de viatjar una distància major que la pronosticada per la teoria. La conseqüència més important d'aquest fet és que l'Univers, com s'ha dit abans, ha d'haver estat en expansió accelerada a partir d'un cert moment.

La pregunta natural que podem fer-nos arribats a aquest punt és aquesta: quina és la causa d'aquesta expansió ac-

celerada? Per referir-se a la substància o força responsable d'aquest fenomen es va encunyar el terme energia fosca. Les diferents dades observacionals obtingudes de diverses fonts concorden en el fet que l'energia total de l'Univers està composta, primer de tot, per un 5% de l'anomenada matèria bariònica, que és allò de què estan fets els planetes, les estrelles i nosaltres mateixos. Després tenim un 25% de matèria fosca. En realitat també hem d'admetre que sabem ben poca cosa de la matèria fosca, de manera similar al que succeeix amb l'energia fosca. La principal diferència entre aquests dos tipus d'energia és que mentre que la primera té un efecte gravitatori atractiu, com la matèria bariònica, la segona, en canvi, té un efecte gravitatori repulsiu. L'energia fosca actua com una antigravetat. Sorprenentment, les dades apunten que conforma el 70% del contingut energètic de l'Univers, és a dir, tota la resta que mancava; la qual cosa significa que l'Univers en què vivim està dominat per aquesta misteriosa forma d'energia que penetra tots els indrets i racons. Però sabem que això no sempre ha estat així. En els inicis de l'Univers, l'energia fosca representava una petita fracció de l'energia total. A mesura que l'Univers es va anar expandint, les densitats de les altres components van anar minvant, a diferents ritmes, però sempre decreixent. En canvi, l'energia fosca va mantenir una densitat constant o quasi constant. Si tenim en compte el llarg camí de la història còsmica, podem dir que molt recentment es va donar un succés clau en què la seva densitat va sobrepassar finalment la suma total de les densitats de les components restants i es va convertir d'aquesta manera en la component dominant. L'expansió accelerada de l'Univers que observem avui en dia és la principal conseqüència d'aquest esdeveniment. Sabem que l'Univers no pot haver estat sempre en expansió; si hagués estat així, les galàxies no haurien tingut cap possibilitat de formar-se perquè qualsevol acumulació de matèria hauria quedat diluïda ràpidament i cap estructura podria haver estat formada. De fet, gràcies a l'enorme

L'energia fosca és potser el més gran misteri de la física de tots els temps.

quantitat de dades observacionals acumulades fins a l'actualitat comencem a conèixer amb precisió el moment exacte en què es va produir el trànsit d'un Univers en expansió desaccelerada a un Univers amb una expansió accelerada, com l'actual. Una de les principals diferències entre l'energia fosca i la matèria fosca és que la primera no s'acumula mai en un lloc més que en un altre: la densitat sempre és la mateixa, aproximadament 10^{-26} kilograms per metre cúbic. Una altra de les preguntes que sorgeixen una vegada queda clar que l'Univers s'expandeix acceleradament és a quin ritme exacte ho fa. Respondre a aquesta pregunta no és gens fàcil, ja que per fer-ho hem de saber amb precisió el contingut de matèria present en l'Univers i com canvia a mesura que s'expandeix.

Ara bé, finalment, què és l'energia fosca? Malauradament, avui en dia no podem donar una resposta definitiva a aquesta pregunta. La principal candidata a explicar els efectes observats és l'energia del buit, que podem tractar matemàticament com la constant cosmològica, Λ , proposada per Einstein al 1917, però amb un valor diferent per tal d'explicar l'expansió accelerada de l'Univers. De fet, gràcies als avenços realitzats en les teories quàntiques de camps podem arribar a fer una predicció teòrica sobre el valor de Λ . Insospitadament, els valors que resulten d'aquest càlcul excedeixen molt (de fet, moltíssim) el valor observat, fins al punt que es considera aquesta predicció com una de les més desastroses de la física teòrica.

Però no ens ha de descoratjar, sinó més aviat esperonar. Probablement, indica que quelcom molt important se'ns escapa i podria donar lloc eventualment a l'origen d'un nou i fonamental paradigma científic de conseqüències imprevisibles i probablement molt enriquidores. És evident que encara queda molt per conèixer sobre l'autèntica naturalesa d'aquesta «substància» (o el que sigui) que anomenem energia fosca, que sembla impregnar tots els racons de l'Univers i que, ara per ara, ha frustrat tots els nostres esforços per palpar-la directament amb els nostres detectors. Només la coneixem d'una manera indirecta, és a dir, pels seus efectes cinemàtics sobre el moviment de l'Univers. No obstant això, des que la vam «detectar» com la «causa última» de l'acceleració del Cosmos hem fet importants avenços que ens fan sentir que progressem en la direcció correcta. Gràcies a la gran quantitat de projectes en marxa actualment per aprofundir en el coneixement de l'energia fosca, ens podem permetre ser optimistes de cara al futur i tenir plena confiança que, tard o d'hora, obtindrem respostes reveladores que ens permetran desllorigar aquest gran misteri, potser el més gran de la física de tots els temps. ●



Hong Kong

Del te als gratacels

El te va portar la guerra i la pau al Hong Kong d'avui, que vol un demà lliure.

Per **Estanislau Roca**, amb la col·laboració de **Cătălina Frâncu**



Una de les fantasies del món occidental s'ha fet realitat a Hong Kong. Un xoc de cultures, la tradicional xinesa i la més actual d'Occident, ha donat lloc a un fet urbà espectacular.

Des dels temps bíblics, els humans han estat fascinats per l'*axis mundi* i per la possibilitat de tocar el cel: des de la torre de Babel, o les preeminències espirituals que cercaven les agulles i els campanars de les esglésies i catedrals, fins a les fantasies de Fritz Lang, posades en escena a la pel·lícula *Metropolis*.

Nova York va ser la primera ciutat que va construir la tipologia coneguda com a gratacels i, segons el que explica Rem Koolhaas a *Delirious New York*, es va produir a causa de la densitat de població, la necessitat d'automatitzar la vida i el negoci, i la recerca de gratificació financera. Aquesta tipologia es va fer popular en moltes parts del món, però en cap altre lloc està més desenvolupada i és més complexa que a Hong Kong.

Parlem d'una ciutat amb un fons cultural molt potent i amb una història tumultuosa. Va ser un antic



Hong Kong.
Istock©

refugi de pirates situat fora de l'assentament urbà actual. Durant el segle XIX, els britànics intercanviaven argent per te, fins que es van quedar sense argent. Ara bé, amb el contraban d'opi (substància prohibida a la Xina) que venien per aconseguir argent, van poder continuar comprant més te. Tot va portar a les guerres de l'opi (1839-1860) i, finalment, a un tractat de pau en el qual es va negociar que la Gran Bretanya tindria el govern de la península de Hong Kong noranta-nou anys (1898-1997). A partir de llavors, els territoris britànics de Hong Kong van passar a formar part d'una regió administrativa especial mentre no entressin plenament, al cap de cinquanta anys, al règim de la República Popular de la Xina, cosa que sovint és motiu de

manifestacions per mantenir-se en l'actual situació d'independència, que li atorga llibertats, estatus econòmic i nivell de vida diferents de la resta de la Xina, com també un parlament propi.

Al principi de l'ocupació hi havia moltes diferències entre les dues cultures, sobretot en la manera de prendre el te. Els britànics el combinaven amb llet i galetes, mentre que, a l'altre costat de la ciutat, els xinesos ridiculitzaven aquesta «barbaritat» i prenién el seu te pur. No se'ls permetia barrejar-se i la ciutat estava dividida per la Hollywood Road, cosa que deixava Statue Square i el seu entorn com a lloc d'ús restringit per als britànics, per bé que s'hi reunien els uns i els altres per mostrar el respecte

Tot i la fallera de créixer en altura, Hong Kong té regulacions fortes i respectuoses dirigides a mantenir l'*skyline* de la ciutat.

a les autoritats, i l'arquitectura colonial era el reflex d'aquell domini.

Amb el pas del temps, la divisió es va afeblir i cada cultura va començar a ser tocada per l'altra, fins a arribar al punt en què en un mateix establiment es podia prendre el te de totes les maneres possibles. Inevitablement, no només ha canviat la manera de prendre el te. Com a conseqüència de l'intercanvi cultural i el contacte constant, per la llei dels «vasos comunicants» la ciutat va començar a canviar de forma ràpidament amb una lògica especulativa impulsada pel negoci i el comerç.

D'una banda, en només un any Hong Kong va ampliar en més de dos quilòmetres quadrats la seva superfície, i seguí amb un ritme accelerat de creixement fins a convertir-se en un dels centres financers més importants del planeta. Actualment es troba en camí de ser una de les ciutats globals del nou mil·lenni. Aquest tità de gratacels que supera els set milions d'habitants només utilitza la quarta part de la seva superfície real i dobla la densitat de l'Eixample de Cerdà. Ara bé, si tenim en compte la superfície total, paradoxalment veurem que la densitat de Hong Kong no arriba ni a la meitat de la de Barcelona.

D'altra banda, a diferència d'altres ciutats, Hong Kong no ha crescut homogeniament, de manera que s'ha convertit en una de les concentracions verticals de funcions i programes diferents més atapeïdes del món, molt ben servida per un transport multimodal articulat. Sota terra, hi trobem una complexa teranyina de galeries que connecten l'espai públic i els edificis amb les estacions del metro, i hi ha promotors que proposen a l'Ajuntament construir una galeria des d'una estació propera fins a la seva parcel·la amb la condició de mantenir-la. Així s'asseguren que molta gent desembarca davant el seu edifici, en el qual, sovint, projecten a les plantes inferiors centres comer-

cials i continuen amunt amb altres usos, com ara habitatges, oficines, hotels... A més, generalment deixen part de la propietat privada sense construir (en anglès, *Public Open Space in Private Development*, POSPD) i la cedeixen, i tenen uns *bonus* d'increment de l'edificabilitat permesa, cosa que es tradueix en més plantes: això explica per què hi ha gratacels més alts. Aquesta manera de fer també s'havia establert a Nova York i en moltes altres ciutats nord-americanes i, més recentment, asiàtiques.

El pla del terra està ocupat per la mobilitat i el transport en superfície, on encara trobem una relíquia del passat britànic: el tramvia de dos nivells, segurament el més estret del món. Projecta la seva ombra cinètica com un vell i poderós record i és un dels pocs mecanismes que hi ha per entrar en contacte amb els carrers a la part financera de la ciutat.

Aquí, l'espai per als vianants es dilueix i troba la seva essència en les galeries aèries (*skywalks*) que connecten entre si els edificis al mateix nivell en plantes superiors. Apareixen així uns espais que són recorreguts alternatius amb molt bona connexió amb el sistema metropolità de transport públic. Sorpren també com aquests espais, sorgits en una societat tan desigual, els caps de setmana es converteixen en llocs de trobada i estança massiva de treballadores domèstiques, la majoria d'origen filipí.

Tot i la fallera de créixer en altura, Hong Kong té regulacions fortes i respectuoses dirigides a mantenir la silueta urbana (*skyline*) de la ciutat a un nivell més baix que el paisatge topogràfic sobre el qual es projecta, de manera que els edificis no arribin als pics de les muntanyes.

És una norma que recorda la que Gaudí va preveure per a la Sagrada Família, segons la qual no podia ser més alta que Montjuïc, ja que per a ell l'obra de l'home no podia superar la de Déu. És realment una qüestió d'altures... i de cultures...? ●

Per Cromwell

Fotògraf de l'efímer



Xangai, Xina (fotografia de coberta).



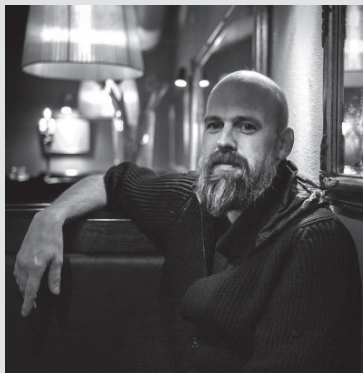
Long Museum. Xangai, Xina (pàg. 3).



Llac de Garda, Itàlia (pàg. 7).



Atrani, Itàlia (pàg. 51).



Per Cromwell, autoretrat.



Madrid, Espanya (pàg. 59).

Per Cromwell (Malmö, 1974) és un fotògraf que, segons diu ell mateix, té com a objectiu «showing the world in a different way»: captar els moments efímers, els entorns que la seva mirada personal desvincula de la quotidianitat per transformar-los en poesia. Lírica intimista, de tonalitats fosques, sempre en blanc i negre.

Viatger incansable, la fotografia esdevé per a ell un mitjà per expressar vivències, sensacions, pensaments que comparteix a Instagram amb trenta mil seguidors fidels.

Aquesta xarxa social és el seu lloc preferit per exposar les obres, però no és pas l'únic. També ha publicat llibres, com el que du per títol *per_cromwell* (Puigfaura, 2018), en el qual les seves fotografies es complementen amb textos del poeta i assagista Vicenç Altaió.

COMPÀS D'AMALGAMA dedica el número inaugural a Per Cromwell per contribuir a la difusió de la seva obra i compartir amb els lectors la sensibilitat única d'aquest artista. ●

Edicions de la Universitat de Barcelona

*Llibres de ciència,
cultura i actualitat*

Premi Joan Lluís Vives a la millor
edició 2019

Premi Joan Lluís Vives
a la millor edició 2019



Collecció Singularitats.
Segell de qualitat en Edició
Acadèmica, amb menció
especial d'internacionalitat,
avalat per l'ANECA i la FECYT i
concedit l'any 2019 per la UNE.

Premi Joan Lluís Vives al millor llibre
de ciències naturals i aplicades 2019



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel. 934 035 430 Fax 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu

