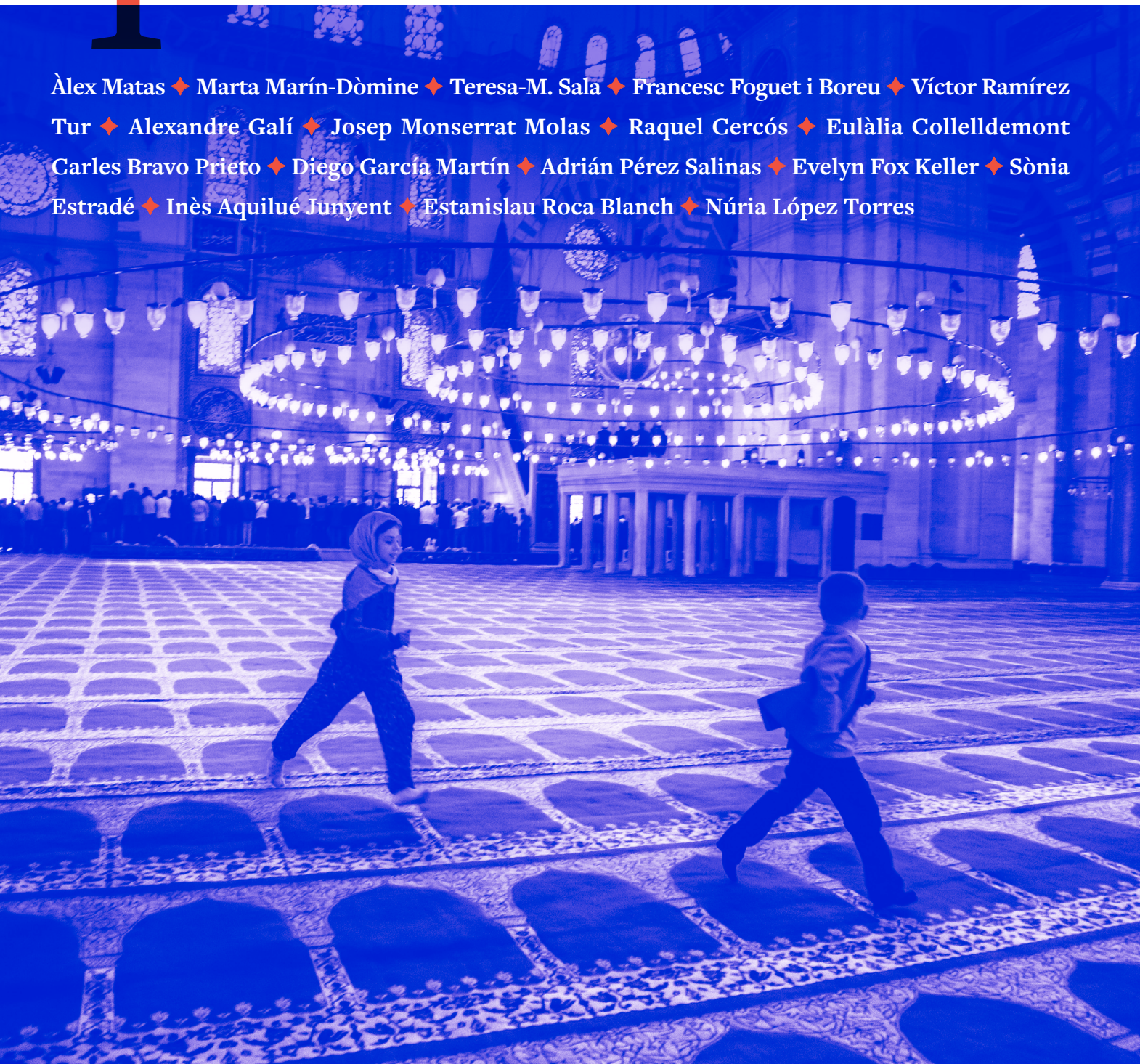


Compàs d'amalgama

Núm. **1**

Àlex Matas ♦ Marta Marín-Dòmine ♦ Teresa-M. Sala ♦ Francesc Foguet i Boreu ♦ Víctor Ramírez
Tur ♦ Alexandre Galí ♦ Josep Monserrat Molas ♦ Raquel Cercós ♦ Eulàlia Collelldemont
Carles Bravo Prieto ♦ Diego García Martín ♦ Adrián Pérez Salinas ♦ Evelyn Fox Keller ♦ Sònia
Estradé ♦ Inès Aquilué Junyent ♦ Estanislau Roca Blanch ♦ Núria López Torres



SUMARI

Compàs d'amalgama | Núm. 1 | Primavera 2020

PÒRTIC

Compàs d'amalgama. Revista de cultura contemporània

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Pàgina 1

LITTERE

Passeigs excèntrics i espais dislocats

Àlex Matas

Pàgina 2

L'espai, la memòria, els parèntesis

Marta Marín-Dòmine

Pàgina 6

ARTIS

Conversa amb Josefina Matamoros

«Els artistes m'han ensenyat a situar-me dins l'univers, no en un sol espai»

Teresa-M. Sala

Pàgina 10

Entre els *pompiers* i els artistes

Francesc Foguet i Boreu

Pàgina 16

Davallaments de la creu i gestos del sostenir

Víctor Ramírez Tur

Pàgina 20

DOSSIER MONOGRÀFIC: EL RIURE

La interpretación de los signos en la comedia cinematográfica

Juan Carlos Pueo

Pàgina 26

El riure com a suspensió de l'empatia

Pere Ballart

Pàgina 31

Pedagogia, somriure i reconeixement

Mónica Gijón Casares

Pàgina 36

Ataques de risa

Mariano López Seoane

Pàgina 43

FRONTISTERI

Beatriu parla

Alexandre Galí

A cura de Josep Monserrat Molas

Pàgina 50

LEVANA

Parcs i jardins urbans

Raquel Cercós, Eulàlia Collelldemont

Pàgina 60

AFINITATS

Computació i supremacia quàntica

Carles Bravo Prieto, Diego García Martín, Adrián Pérez Salinas

Pàgina 66

L'anomalia d'una dona en la física

Evelyn Fox Keller

Traducció de Sònia Estradé

Pàgina 70

CIUTATS

Hiverns de jocs i de guerra

Inés Aquilué Junyent, Estanislau Roca Blanch

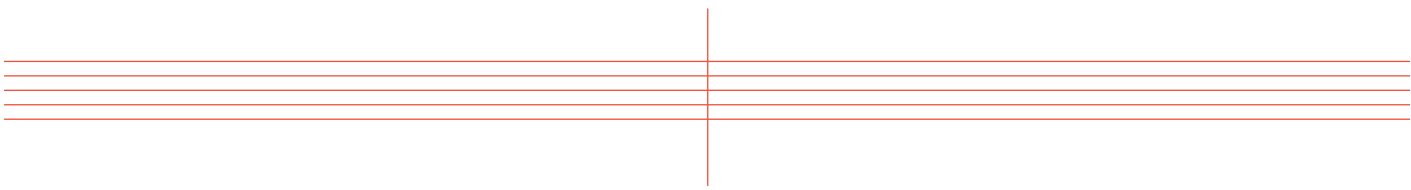
Pàgina 80

MIRADES

Núria López Torres.

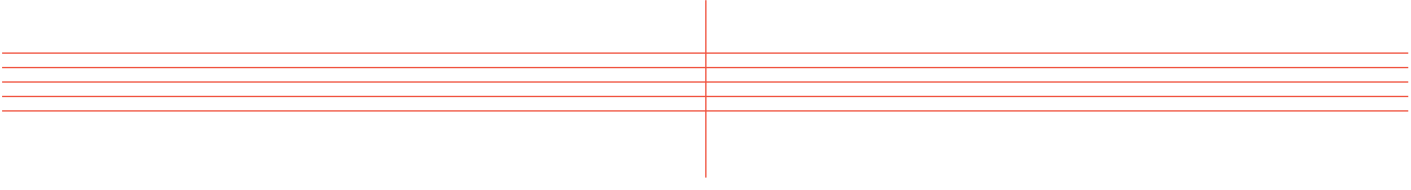
Compromís de gènere

Pàgina 83



**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.**

**Amalgamar opinions i vi-
sions diferents, a partir
d'una mirada contemporà-
nia sobre la realitat passada
o present de la cultura.**



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

Comitè científic

Javier Arnaldo
(Universidad Complutense de Madrid)
Alessandra Capuana
(Università di Roma «La Sapienza»)
Pietro Catalaldi
(Università per Stranieri di Siena – UNISTRASI)
Mònica Güell (Paris IV – Paris-Sorbonne)
Fernando Martínez Nespral
(Universidad de Buenos Aires)
Mary Ann Newman
(Farragut Fund for Catalan Culture in the U.S.)
Marta Segarra (Centre National de Recherche
Scientifique-CNRS-Paris)
Amadeo Serra (Universitat de València)
Camilo de Mello Vasconcello
(Universidade de São Paulo)

Col·laboradors del núm. 1

Inès Aquilué Junyent, Pere Ballart, Carlos Bravo
Prieto, Raquel Cercós, Eulàlia Colledemont,
Sònia Estradé, Francesc Foguet i Boreu, Diego
García Martín, Mònica Gijón Casares, Evelyn F.
Keller, Mariano López Seoane, Núria López To-
rres, Marta Marín-Dòmine, Josefina Matamoros,
Àlex Matas, Josep Monserrat Molas, Juan Carlos
Pueo, Víctor Ramírez Tur, Estanislau Roca
Blanch, Teresa-M. Sala, Adrián Pérez Salinas

Equip editorial

Edició: Alicia 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 2696-0982
DL B-17.004-2019



PÒRTIC

Les paraules determinen la manera com interpretem la realitat i poden, per tant, canviar-la; tenen un impacte emocional, intel·lectual i fins i tot físic sobre les persones. Gòrgias, el sofista, remarcava el poder de persuasió de les paraules: «Unes causen dolor, altres alegria; n'hi ha que provoquen un sentiment de por, o que infonen valor a l'audiència, o que entumeixen i encisen l'ànima amb persuasió maligna». La seva capacitat transformadora dota de sentit tot el que ens envolta, i condiciona les relacions, els sentiments, les idees.

Aquest primer número de *Compàs d'amalgama* transita per llocs de pas i compromisos teatrals, amb fórmules del *pathos* que ens permeten dialogar amb el passat, i per contextos vulnerables o en conflicte, com la ciutat de Sarajevo; ens endinsa en el món de Beatriu vist per Alexandre Galí i ens descobreix les trajectòries de dues dones singulars: Josefina Matamoros —en format d'entrevista— i la física Evelyn Fox Keller, de qui oferim un escrit testimonial. El dossier monogràfic està dedicat en aquesta ocasió al tema «El riure».

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Convocatòria d'articles / Call for papers

La revista COMPÀS D'AMALGAMA incorpora un dossier monogràfic de caràcter acadèmic i interdisciplinari. El tema triat per a la pròxima convocatòria és «La rebel·lia».

Revolució, insurrecció, revolta, rebel·lió: són mots que obren un ventall semàntic que va des de la construcció d'una proposta organitzada contra el sistema fins al rebuig espontani de les imposicions socials. Així, doncs, es prendran en consideració les contribucions que girin al voltant dels aspectes culturals, històrics i naturals que determinen i evidencien aquest conflicte i les seves conseqüències. Per això no es limita el camp de l'anàlisi ni la perspectiva de les investi-

gacions, tot i que es remarca la preferència pels punts de vista comparatistes i per la idea que l'especialització científica no ha de ser cap impediment per construir un diàleg entre els diversos camps del coneixement.

Els textos, que cal enviar en un arxiu adjunt al correu electrònic infopublicacions@ub.edu abans del 15 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.

**Passeigs
excèntrics
i espais
dislocats**

Fora de les rutes previstes,
tres llibres ens suggereixen
camins inexplorats per
unes geografies alternatives.

Per **Àlex Matas**

L'any 1929 la revista belga *Variétés* reproduïa aquell cèlebre «Mapa del món en l'època dels surrealistes» que alterava radicalment les coordenades geogràfiques (vegeu-lo més amunt en aquesta mateixa pàgina). La representació cartogràfica empetitia Europa, engrandia Mèxic, esborrava la península Ibèrica i feia visible l'exòtica illa de Pasqua i la remota Alaska. Era una subversió del mapa on tot s'endreçava segons una capritxosa línia de l'Equador, que inspiraria moltes altres conegudes fantasies cartogràfiques. Per exemple, aquell dibuix de l'uruguaià Joaquín

Torres-García que il·lustrava el seu article de l'any 1935 «La escuela del Sur» amb el mapa de l'Amèrica del Sud capgirat (vegeu la p. 5), tot suggerint la necessitat d'invertir arbitràriament unes coordenades que en el seu dia havien estat fixades d'una manera no menys arbitrària.

Darrerament s'han publicat tres llibres que recorden aquelles fantasies cartogràfiques i que s'emmirallen en els mapes subversius del surrealisme i de les avantguardes de principis del segle xx: *El meridià de París*, de Lluís



Les botigues de La Roca Village.

Calvo; *Treure una marededeu a ballar*, de Perejaume, i *Serem Atlàntida*, de Joan Benesiu. Si els escriptors avantguardistes esmenaven gràcies al desordre geogràfic l'afany de productivitat i l'hegemonia del racionalisme burgès, avui reapareix aquella mateixa suspicàcia poètica davant els nous règims de la visibilitat global: l'omnipresent estètica de parc temàtic d'unes ciutats que han esdevingut destinacions turístiques i davant les frenètiques modalitats del desplaçament dels seus ciutadans hipertecnologitzats.

La invenció del meridià de Greenwich va provocar que el càlcul geogràfic del món passés per Londres, però Lluís Calvo vol recuperar una altra línia imaginària avui oblidada, el meridià de París, la gran ciutat continental que havia estat derrotada i havia vist frustrats els seus desitjos d'esdevenir el centre des del qual es fixés la condició perifèrica dels altres. El record del poeta d'aquella línia imaginària eclipsada fa avui possible un recorregut ben excèntric que va des de les instal·lacions portuàries de Dunkerque i les seves «naus desballestades, línies fèr-

ries i dipòsits d'hidrocarburs», al nord, fins a les platges d'Ocata, ben atapeïdes de banyistes al Maresme, al sud. El sorprenent tiralínies de Lluís Calvo permet assajar itineraris insòlits que associen personatges i localitats sense relació aparent. Les coordenades del meridià de París desendrecen els nostres mapes i llancen dubtes sobre l'ús que en fem. Ens suggereixen una geografia inèdita i hi podem imaginar viatges que avancen sense obeir cap ordre cronològic i sense cap horitzó de sentit final. És així com el passeig del poeta pel *meridià* pot fer coincidir en un mateix viatge, gràcies a una aberrant sincronia absoluta, les sales del Museu del Louvre (on són instal·lades les pintures de Jacques-Louis David sobre la Revolució i també la filmació que va fer-ne Jean-Luc Godard a *Bande à part*) i les botigues de la Roca Village (on cada any milions de visitants protagonitzen una litúrgia social en la qual la transacció comercial reuneix estranys en una ciutat mitjana catalana recreada artificialment). Precisament aquí, en aquest indret sense memòria, la línia del meridià de París corre a frec de la ciutat de Barcelona, abans de dirigir-se

«Les coordenades del meridià de París desendrecen els nostres mapes i llancen dubtes sobre l'ús que en fem.»

cap a la Meridiana i perdre's després pel Mediterrani, i es fa més evident la inutilitat de les línies del mapa.

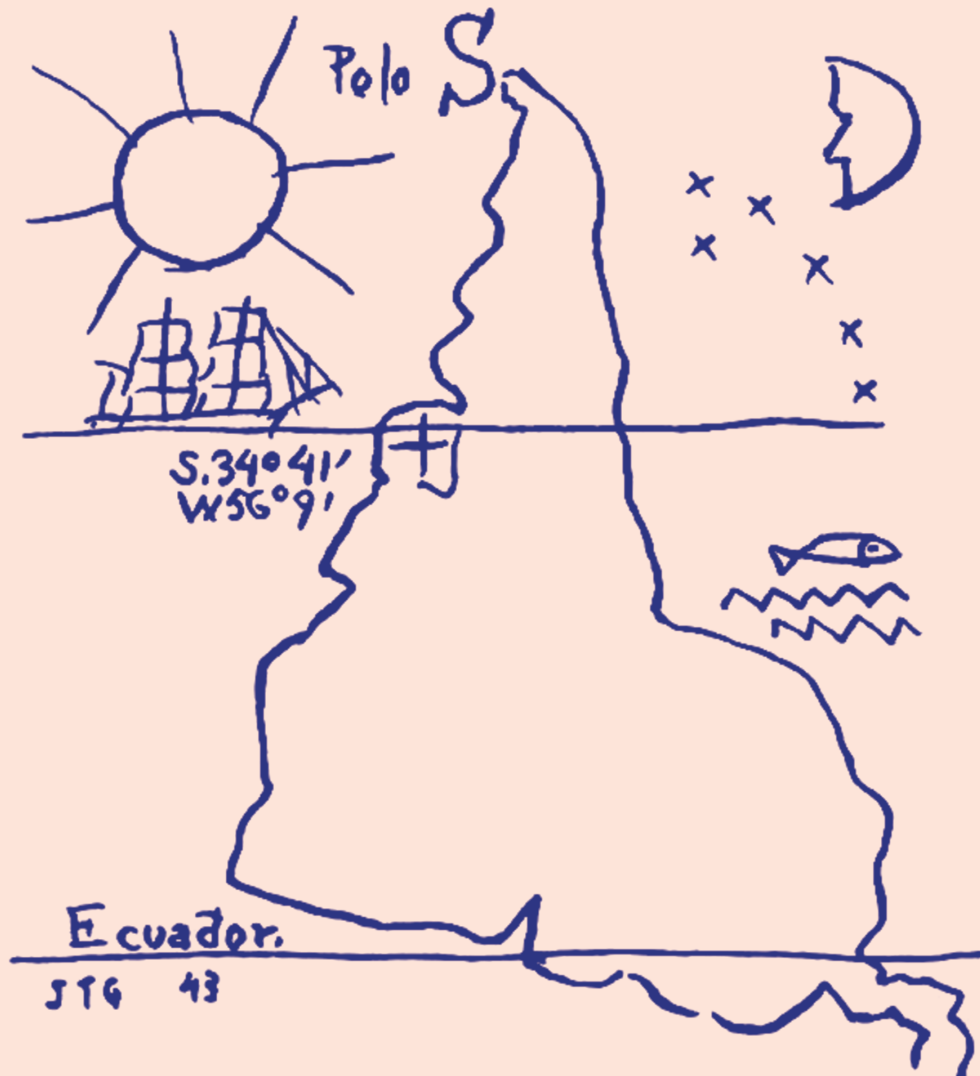
Lluís Calvo explica que és el poeta Jacques Réda qui li fa entendre, a *Le Méridien de Paris*, que les línies imaginàries i conceptuals són difícils de resseguir en el terreny físic. Aquesta és la lliçó també del llibre de Perejaume, que explica el viatge a peu de l'artista amb una marededeu del segle XIII carregada a la seva motxilla. És un viatge que vol combatre l'entorn tecnològic (l'artificial i el virtual), que tendeix a fer-nos veure el *lloc* cada cop més com una nosa i ens ofereix dreceres per lliscar-hi de pressa i fer-hi via. Viatjar amb una talla de més de 3 kg de pes a l'esquena recorda sense cap mena de dubte la *gravetat* dels indrets que trepitgem, la densitat de la seva història i les irregularitats del terreny. L'artista surt del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), on es custodia la imatge de la marededeu, i les seves passes dibuixen un ampli semicercle que envolta la ciutat de Barcelona: surt pel Besòs i torna pel Llobregat, després d'haver visitat altres marededeus conservades al Museu Episcopal de Vic i al Museu Episcopal de Solsona. Perejaume ret així homenatge a aquella dita de Michel Leiris: «Llançar-se en cos i ànima a l'espai, per escapar imaginàriament al transcurs del temps». Efectivament, les obres d'art exhibides pels museus, com la que ell mateix passeja pel territori, són emmagatzemades segons un criteri estrictament cronològic, i gairebé mai no s'esmenta la transcendència del seu lloc de procedència. En canvi, el seu passeig ens adreça cap a l'espai, els *llocs* concrets, i reprèn aquell esperit subversiu de les psico-geografies surrealistes i les derives dadaistes, perquè ens aproxima a demarcacions ben reals. I ho fa en un món, el d'avui dia, que mostra un interès escàs per la «presència física de l'immediat geogràfic», on els vells camins han estat avui escapçats per una omnipotent xarxa viària que apropa allò que estava allunyat, però que ho fa malmetent o aïllant localitats abans connectades: «Santedat del lloc concret. Majestat del món físic», escriu Perejaume.

I aquesta màgica subversió desencadena un deliri orogràfic mitjançant un llenguatge gens estandarditzat. En realitat, el pelegrinatge és narrat mitjançant el llenguatge

al·locat —en el sentit de lloc, de tocar a terra— que escau al vincle toponímic de les marededeus amb les localitats. Un llenguatge que aspira encara a revifar l'expressió d'un idioma que sembla condemnat, com explicava el mateix Perejaume en un congrés sobre el decreixement, al risc que els folkloristes, els antropòlegs, els musicòlegs o els lingüistes el recol·lectin i el fixin amb la neutralitat i, a vegades, l'asèpsia dels seus mètodes.

El tercer viatge l'explica la novella de Joan Benesiu *Serem Atlàntida* i el motiva la presència intrigant de Mirko Bevilacqua a l'aeroport de València, que desperta la curiositat del narrador. L'aeroport és descrit en les primeres pàgines com el «*duty-free* de l'existència, d'una vida sense l'impost que significa ací i allà pertànyer a un *lloc*». El llibre, però, ens aboca una altra vegada als *llocs* i ens permet comprovar que els mapes convencionals amaguen la realitat més que no pas orienten les nostres passes quan decidim moure'ns pels indrets carregats de memòria. Sobretot si el viatge es fa a través d'una Europa plena de *ciutats cruïlla* que han estat batejades i rebatejades segons canviaven els poders polítics que les governaven. Una Europa en què els dominis administratius han esdevingut sovint dominis lingüístics, i això ho ha fet possible la pràctica criminal de les deportacions i les repatriacions dels grups i les comunitats, segons si els seus ciutadans pertanyen a un determinat poble, professen una determinada religió o s'adscriuen a una determinada ideologia.

El narrador de *Serem Atlàntida* viatja a aquells espais on les petjades de la història d'Europa han quedat enregistrades —les veiem encara a les inscripcions ben llegibles dels rètols antics i les architectures dels seus edificis, i també als accents dels seus parlants—. Cal, però, tenir la voluntat de buscar els rastres d'aquesta memòria europea en ciutats com, per exemple, Trieste, on entren en contacte «el límit oriental del pobles llatins, el límit occidental dels pobles eslaus i el límit meridional dels pobles germànics». Trieste/Trst/Triest o Gorizia/Görz/Nova Gorica, amb tota la rica pluralitat dels seus accents matisats, són algunes de les destinacions del viatge que emprèn atzarosament el narrador i que substitueix aquell altre viatge que li havien



Dibuix de Torres-García per il·lustrar el seu article «La escuela del Sur».

proposat uns joves amb qui havia coincidit al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Visitaven l'exposició organitzada al voltant de l'obra de l'escriptor alemany W. G. Sebald i el convidaren a fer una ruta pels pobles francesos travessats pel meridià de Greenwich, tot emulant l'obra de l'artista Simon Faithfull, que, de nord a sud, havia resseguit la ruta imaginària que dibuixava el meridià. Però aquest itinerari de perfecció geomètrica el descartarà i triarà la companyia d'altres viatgers i la ruta més desendregada de la memòria europea.

Cap d'aquests tres llibres té com a punt de partida o d'arribada una ciutat simulacre de renom. A diferència dels viatges habituals, que no són altra cosa que la «suma» apressada, com diu Lluís Calvo, de tots els *llocs de pas* i que «constitueixen un esbós de realitat en què mai no s'acaba de romandre del tot», aquests tres recorreguts recullen les qualitats d'uns indrets en què es pot romandre, però mai de manera plàcida. ●

L'espai, la memòria, els parèntesis

L'autora es pregunta per la relació entre l'espai i la memòria, i per la nostra relació com a individus d'una comunitat amb els memorials. Què diuen els memorials del present i de nosaltres mateixos com a col·lectivitat? Què indiquen la inclinació a la nostàlgia i la minvada capacitat d'actuar que tenim?

Per Marta Marín-Dòmine



«Prendre la paraula. Anar de la vista a l'acció. Posar-hi el cos. Fer de l'acció una actuació pública.»

Observar, practicar

L'espai, afirma Michel de Certeau, pot ser «observat» o «practicat».¹ Tot i la fina línia de demarcació entre observar i practicar —observar pot ser també una pràctica, la d'aprendre a acceptar que som espai de passatge travessat pel temps—, la distinció formulada pel filòsof jesuïta indica, si més no, dues grans posicions en la manera d'habitar l'espai a partir de les quals podem destriar-ne d'altres, fent incisions més petites i exactes.

A observar, ens hi comminen els monuments. Els memorials, que són monuments específics col·locats en l'espai per indicar esdeveniments o personatges del passat als quals s'atribueixen valors concrets, puntuen avui dia una part del paisatge urbà de moltes ciutats europees que han acordat de manera tàcita reconèixer la seva responsabilitat en els crims de la història, i de retop homenatjar les víctimes. Els memorials contemporanis poden ser considerats més un parèntesi en el plàcid recorregut del paisatge-temps que no pas un recordatori, ja que a través d'ells es recuperen els silencis de la història oficial. El memorial fa irrupció inesperadament, atestant alhora, amb la seva presència, la nostra ignorància i la nostra negligència prèvies.

Observar i practicar poden ser, no obstant això, transitable d'una punta a l'altra: de l'observació a la presa de posició com a subjecte d'un espai practicable, de la mateixa manera que s'és subjecte d'una narració. Prendre la paraula. Anar de la vista a l'acció. Posar-hi el cos. Fer de l'acció una actuació pública.

Quan parlem de la memòria històrica —una de les modalitats de fer presents els silencis forçats—, practicar l'espai vol dir actuar públicament en benefici d'altri. No es tracta, doncs, de deixar petjada en benefici d'un ridícul sentit de la pròpia posteritat, sinó de tenir present l'altre en la nostra actuació, de deixar constància d'altres formes d'habitar, de sostenir la mirada per passar a l'acció.

Dues escenes, una memòria

El espíritu de la colmena, pel·lícula de Víctor Erice estrenada el 1973. El temps de la narració se situa tot just acabada la Guerra Civil Espanyola, en un poble remenut de Castella, i segueix les petites, gairebé minúscules, anades i vingudes de quatre membres d'una família —pare, mare i dues nenes, acompanyats d'alguna criada, un gat— encabits en una ruralia de guàrdia civil i que caminen sense fer soroll. A cops, una banda sonora ens recorda el plaer de mentir (*ahora que estamos solitas vamos a contar mentiras tralalá*). De silenci, la pel·lícula en va plena, impregna d'una manera tan forta la visió que per força intuïm que no fa sinó d'amagatall d'alguna cosa. Amagar és mentir?

Per a l'Ana, la filla petita, el silenci que plana en la família s'omple de sentit el dia que troba un guerriller ferit que ha buscat refugi en el que sembla haver estat un estable en ruïnes. Fortament influenciada per la pel·lícula *Frankenstein*, que ha vist al petit cinema del poble, Ana creurà que el guerriller ferit és el monstre. Un monstre bo que donarà forma a l'asfíxia d'un entorn sense paraules. El «monstre», però, acabarà assassinat per la guàrdia civil i afegit així al paisatge espanyol, puntuat de cadàvers assignats als buits de la història, però no de la memòria.

És un fet que els silencis van adquirint sentit gràcies a la mediació de les narracions que es prenen detalls les unes de les altres. Un principi que ja va anunciar Maurice Halbwachs en definir la noció de memòria col·lectiva i que demostra la importància d'un espai de paraula en què els records puguin passar a ser memòria, és a dir, narracions que obtinguin el seu valor a partir de l'escolta que li atorguen els altres. És així, per exemple, que un monstre bo s'amaga ferit en un edifici en ruïnes al bell mig de la gran plana de Castella i esquença, en l'imaginari d'una nena, el silenci d'un temps històric en què els vencedors d'una guerra s'apoderaven fins i tot de l'aire.

Que per sota l'oficialitat de la memòria dita històrica subjauen —o se sobreposen— les reconstruccions alimentades de relats diversos és un fet que exposa —i, així, desenterra— el documental *En construcción*, de José Luis

Guerín, estrenat el 2001 i que té la voluntat de documentar la demolició del *barri chino* de Barcelona i l'inici de la reconstrucció del que havia de ser un barri destinat a joves professionals en una Barcelona postolímpica abocada ja al que avui anomenen *gentrificació*. Aquesta acció va produir la marxa forçosa dels antics habitants del barri, l'extracció social dels quals no s'adeia ni amb les noves ofertes d'habitatge, ni amb l'ambient que es volia aconseguir en un moment en què la política urbana havia decidit demolir i no pas millorar.

El passat, però, és tossut i en el procés de demolició d'un dels edificis apareixen les restes d'un antic cementiri romà que es convertirà durant una temporada en un jaciment arqueològic. L'immens esvoranc obert al bell mig del barri anirà atraient la curiositat dels veïns, que la càmera capta xerrant entre ells i formulant diverses hipòtesis sobre l'origen de les restes, una de les quals és la sospita que en realitat siguin cadàvers desapareguts durant la Guerra Civil.

Es repeteix, així, el rescat del silenci que plana sobre el passat recent a partir de la narració que facilita la descoberta d'una petita necròpolis. No cal dir que ara el cementiri està cobert per aquells edificis que es van construir a les acaballes del segle xx.

Una modernitat atemporal

Entre les estrenes de les dues pel·lícules esmentades transcorre un lapse temporal de gairebé trenta anys. Tot i això, la seva continuïtat és evident, ja que les dues formulen tractaments possibles per fer front al silenci. Silenci històric. Tan espès és el mur que, de vegades, la seva mateixa existència sembla servir per explicar (justificar?) el nostre present. Perillós quan una societat es mou emmirallant-se en la història, més perillós encara quan s'emmiralla en allò que desconeix i que per aquesta raó no és veritat, ni memòria, sinó mite. No seria, doncs, convenient fer un treball a partir d'anàlisis humils —dels temors, les aspiracions, els impediments, els valors— d'allò que en la història i la memòria transmesa dels altres (incloent-hi els

seus silencis) ha forçat camins per ser qui som o el que hauríem volgut ser?

Sense un treball en primera persona, correm el risc de regir la nostra apreciació del passat a través de memorials, que, tot i ser disruptions espacials necessàries, tendeixen a fixar la història i a enaltir-ne la memòria, símbols susceptibles de ser usats de manera interessada per explotar la nostàlgia paradoxal d'allò que no s'ha conegut. Es perd el temps per recordar?

Per a alguns dels que vam viure amb ulls joves la dècada dels vuitanta a Barcelona, els canvis que es produïen a gran velocitat per preparar a una ciutat que, de fet, ja s'estava transformant per allotjar els Jocs Olímpics, ens van provocar una gran consternació i en molts casos un gran rebuig. La situació ens forçava a sucra en el dissolvent de la modernitat els principis revolucionaris que havien impregnat els nostres —breus, brevíssims— ideals, i no cal dir que dissolien fins a la rialla els grans anhels de canvi polític de les generacions anteriors. En un tres i no res, van quedar arraconades com a inoportunes per poc «modernes» certes posicions crítiques que, si haguessin estat escoltades, haurien barrat el pas d'alguns elements que en aquell moment constituïen els petits grans gaudis col·lectius: entre ells, el *destape* —que d'un cop deixava obsoletes les propostes feministes— i, sobretot, l'emmirallament en el present, com si el passat fes barrera a l'hora d'integrar-nos, per fi, a Europa.

Del procés gran de desencantament —i aquest apel·latiu va fer fortuna, com sabem, durant aquesta època— d'algunes dones «camarades» de lluita que tot d'una veien com s'esvanien els ideals d'igualtat compartits fins aleshores amb els homes, n'ha deixat constància explícita Montserrat Roig a *L'hora violeta* (1980), novel·la que serveix per exemplificar part de les contradiccions de les dones militants d'esquerres nascudes a finals dels anys quaranta, i també per preguntar-se sobre el preu d'un silenci històric imposat.

«Tan espès és el mur que, de vegades, la seva mateixa exis- tència sembla servir per explicar (justificar?) el nostre present.»

L'altre autor que va donar via lliure a la crítica, en aquest cas, lacerant, de l'època va ser David Castillo amb la colpidora *El cel de l'infern* (1999) —si ens atenem a la representació que fa d'una societat que ha anat escombrant les posicions ideològiques que havien sostingut la lluita antifranquista i que commina a un trajecte infernal certs joves que n'han estat víctimes.

Passades gairebé dues dècades d'aquells anys noranta, exactament el temps que separa les pel·lícules d'Erice i de Guerín, potser podem afirmar que hi ha hagut un canvi en la manera de percebre l'ús de l'espai públic i podem confirmar que avui en dia la modernitat no es configura amb el rebuig del passat, sinó amb una demanda —en alguns casos imperiosa— per fer-lo present.

Del risc d'un futur sense referents memorials, com analitzava Joan Ramon Resina a *La vocació de modernitat de Barcelona*, destinat en bona part a fer una anàlisi dels canvis urbanístics a la Barcelona dels anys noranta,² sembla que s'ha passat a una ciutat inserida en la gestió de la memorialització, tal com succeeix, per altra banda, en moltes ciutats europees en què els esdeveniments traumàtics tenen gairebé immediatament el seu memorial recordatori. Pensem en els diversos memorials als recents atemptats terroristes de Barcelona, Berlín i París.

La ciutat esdevé així un espai puntuat pel dolor, amb la intencionalitat de reparar-lo per la via d'intentar trobar-ne una representació pública tot sovint al lloc mateix on s'han esdevingut els fets. El memorial contemporani, doncs, és indiferent als que fins ara han estat considerats espais urbans «nobles» (avingudes, places) i també als cementiris, i s'immisceix en l'espai quotidià i sorprèn el vianant, tant l'atrafegat pels quefers diaris com el passejant o el turista.

Tot i això, ens enganyaríem si penséssim que el memorial ho pot tot. Es limita, i aquesta és la seva funció, a fer de punt d'exclamació o de punt d'admiració —si volem aplicar els recursos gramaticals i sintàctics que atribuïa De Certeau a la manera que cadascú de nosaltres habita

i experimenta l'espai—. Però el memorial no és narració, no fa transitar la memòria, sinó que l'aïlla en un moment concret de la història, amb la qual cosa és també parèntesi. Per tant, pot ser temps de preguntar-nos si la instal·lació de memorials no hauria d'anar necessàriament acompanyada de la circulació de memòries (textos) que ens ajudessin a donar sentit a l'experiència viscuda pels altres.

I, per acabar, obro dues qüestions que em semblen imperioses: quan es farà la integració de les ciutats en la memòria, les memòries d'aquells que, vinguts d'altres contextos culturals, necessàriament les configuren? Quan es farà la integració d'una memòria que ens assenyal, a nosaltres també, no tan sols com a víctimes, sinó com a responsables del dolor dels altres? Penso aquí en les memòries colonials i en les memòries en què hem exercit l'exclusió social en primera persona.

Idealment, es podria dir que el present ha d'exigir coneixement del passat per permetre'n la confrontació. D'una banda, el passat, lluny de ser una llosa, hauria d'obrir-nos a la diferència dels que ens han precedit, sigui quin sigui el seu context cultural. D'altra banda, ens hauria de facilitar assumir la densitat i la complexitat del fenomen memorial, amb el seu sediment de vides i experiències diverses. El passat, en definitiva, hauria de servir-nos d'índex per aproximar-nos a les particularitats de les societats per poder oferir més comprensió de les múltiples respostes que la humanitat ha donat al viure i al morir. ●

Notes

- 1 Michel de CERTEAU, *La invención de lo cotidiano* [1980], Mèxic, Universidad Iberoamericana, 1999.
- 2 Joan Ramon RESINA, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

Conversa amb Josefina Matamoros

«Els artistes m'han ensenyat a situar-me dins l'univers, no en un sol espai.»

Teresa-M. Sala parla amb Josefina Matamoros sobre les experiències que han marcat tota una vida dedicada a l'art i la cultura.

De les Terres de l'Ebre a Cotlliure, la seva trajectòria recorre l'àmbit cultural català, a banda i banda dels Pirineus, i culmina en el Museu d'Art Modern de Ceret, tot un referent internacional en el món de l'art.

Per **Teresa-M. Sala**

Josefina Matamoros (Godall, Montsià, 1947) va ser guardonada amb el Premi Nacional de Cultura 2019 vint anys després d'haver rebut la Creu de Sant Jordi pel seu paper en la promoció de les arts. És historiadora de l'art, activista cultural, gestora d'equipaments museístics, especialista en Picasso. Va ser la creadora i directora del Centre de Documentació i Animació de la Cultura Catalana de la vila de Perpinyà (CDACC) en el període 1978-1986, va dirigir el Museu Puig de Perpinyà, va convertir

el Museu d'Art Modern de Ceret en un referent internacional mentre en fou directora des del 1986 fins a la seva jubilació el 2012, va dirigir el Museu de Cotlliure del 1987 al 2019 i continua fent de comissària independent.

Dia de pluja a Cotlliure. Els núvols se situen sobre les muntanyes de l'Albera i davant d'un gran finestral podem contemplar-ne el perfil des del costat de les terres catalanes.



T-MS: Recordes alguna cosa dels teus primers anys a Godall? Quin camí de l'exili vas fer amb els teus pares?

JM: De quan era nena a Godall tinc molt presents les olors, els sons, les visites a les àvies i la llibertat de moviment. Després de la guerra, l'any 1953, la meua família va decidir emigrar cap a França, on hi havia les germanes del meu pare, que ja hi vivien des del 1918.

L'arribada en tren a Perpinyà va ser desconcertant perquè ningú no ens esperava. Sortint de l'estació, me'n recordo com si fos avui, hi havia un torniquet per on només podies sortir, però no pas entrar. Encara veig la imatge: davant d'una avinguda aïllada, amb unes gavines que ens sobrevolaven, la mare, molt angoixada, ens va agafar de la mà i ens va traspasar el seu sentiment. I ara què farem, sols, aquí? El pare, llavors, li va dir «no et preocupis, Mercedes, hi anirem a peu», i vam travessar la ciutat fins a la plaça Cassanyes, un lloc molt popular on vivia el meu oncle, que era lampista. No els vam trobar a casa, el pare va anar a trobar els veïns i ens van dir que eren al cinema. La família no havia rebut la carta... Llavors, amb la maleta a la mà, per primer cop ens vam sentir emigrants, perquè els emigrants són això: no goses dir res. Cap dels veïns va fer un gest per acollir-nos i vam anar a esperar els familiars fins molt tard a la sortida del cine...

T-MS: Quin va ser el motiu que et va impulsar a dedicar gran part de la teua vida a la cultura?

JM: Vaig començar els estudis universitaris a Tolosa fent hispàniques perquè en aquell moment no es podia fer català i vaig acabar-los a París, a la Sorbona. Quan vaig començar a treballar de professora de literatura de castellà, va ésser a Saint-Denis..., lloc on, per cert, una vegada va venir Lluís Llach. El meu marit es va quedar sense feina i vam decidir tornar a casa nostra a la Catalunya del Nord. Quan vaig arribar aquí, les coses es van transformar..., em vaig divorciar. Vaig emprendre una llicenciatura en filosofia. I això de la cultura va venir a partir de discussions amb el filòsof Joan Borrell que em van portar a crear el Centre de Documentació a Perpinyà amb el llegat



Vestíbul del Museu de Ceret.

Puig, que era un col·leccionista de medalles, monedes... Allà hi vaig estar fins al 1986, any en què vaig plegar per diferències amb l'alcalde. I com que estava al Museu Puig i ja havia aprovat els exàmens de conservadora de museu, vaig anar a treballar al Museu de Ceret. Mai m'hauria imaginat que un dia jo dirigiria aquest museu! A la vila de Ceret, on jo havia anat a l'institut, i al museu on havia anat a dibuixar...

Els inicis al museu, però, van ser complicats. Estava tot per fer... Vaig començar elaborant l'inventari per tal de saber què hi havia i reflexionar sobre un projecte científic, museístic i cultural; projecte que vaig aplicar durant els vint-i-cinc anys de la meua trajectòria al Museu de Ceret. El 1992 s'inaugurava el nou museu, sis anys després... Van ser llàgrimes de sang! Llàgrimes de sang!

T-MS: Després tornarem a parlar de Ceret. Què va significar que el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CONCA) t'escollís com a guardonada?

JM: Un premi com aquest a casa meua és per a mi el plaer més gran que podia tenir a tots nivells perquè és reconèixer la feina que he fet, a Catalunya i a l'Estat francès. Catalunya és el meu país i la meua història... Malgrat la proposta de la direcció del Museu Picasso o el MACBA a Barcelona, vaig seguir treballant al Museu de Ceret perquè considerava que no havia acabat el projecte. Sempre he volgut tornar al meu país i no ho he pogut fer mai, és com un retorn impossible...

Tinc moltes ganes de tornar a viure a les Terres de l'Ebre, on tinc les meves arrels. Hi vaig molt sovint: hi tinc lligams familiars i amics fantàstics, hi organitzo projectes culturals... Però tampoc no he acabat instal·lant-m'hi: quan soc allà tinc ganes de ser aquí, i a la inversa. No trobo el meu lloc.... És molt complicat. Sempre he viscut aquí, soc de cultura francesa, de l'escola de la República. Sempre ha estat complicadíssima, la situació dels emigrants: és com si no

poguéssim fer arrels i ens quedéssim desarrelats per a tota la vida...

T-MS: Com veus la situació actual a Catalunya?

Ara ho veig difícil, malament, complicadíssim. Hi ha una revolta molt profunda i un sentiment d'injustícia. Avui és 22 d'octubre, l'aniversari del dia en què va morir Pau Casals, i he tornat a escoltar el discurs a les Nacions Unides, quan va recollir la Medalla de la Pau el 1971: «Catalunya va tenir el primer parlament, molt abans que Anglaterra...». I que encara avui dia ens trobem en aquesta situació...

T-MS: Ser dona al món. L'activisme feminista és un moviment transversal que reivindica la seva independència respecte d'altres lluites socials o polítiques. A l'exposició «Feminismes» del CCCB hi ha dues frases que voldria que ens comentéssis: «Ser dona no és natural» i «No neixes dona, arribes a ser-ho». Com a dona amb nom propi, què vol dir ser feminista avui?

JM: Primer, jo no he vist l'exposició, són dues frases fora de context i, per tant, contesto fora de context.

Ser dona és molt natural perquè nosaltres donem la vida amb generositat. La dona representa la generositat, la intel·ligència i moltes més coses. Jo he nascut dona i soc i seré dona. I quan torni a néixer, tornaré a ser-ho. Des que vaig néixer, les dones estem en lluita. La revolta que hi ha actualment, personalment l'he tingut sempre, perquè des de petita vaig veure moltes injustícies..., per la meua condició d'emigrada, de dona i de rebuig d'aquella «espanyola de merda». Com te'n pots sortir? Per ser dones hem de treballar molt més que els homes, en llocs de responsabilitat. És com si no ho merésquessim. És una demostració constant. Jo tinc una filla i sempre li he dit que ha de ser una dona lliure... Vull acabar dient que no m'agrada parlar com a dona perquè les dones som iguals que els homes. Els homes i les dones som iguals, i no suporto que es digui que una dona és menys que un